



УДК: 781.42

ORCID ID: 0000-0002-7384-5675

**Беліченко Н. М.**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

## **Неімітаційне письмо у системі навчального курсу поліфонії: актуальні завдання сучасної теорії та практики**

### АНОТАЦІЯ

**Беліченко Н. М. Неімітаційне письмо у системі навчального курсу поліфонії: актуальні завдання сучасної теорії та практики.** ■ Розглянуто загальний зміст традиційного вітчизняного курсу поліфонії у динаміці його складників. Досліджено низку найбільш вагомих навчальних посібників і програм з предмету. Узагальнено тенденції, пов'язані із сучасним станом вивчення неімітаційної (різнометної, контрастної) поліфонії в навчальних курсах вишу як ситуацією, що історично склалася. Виявлено, що першорядне місце у зазначених курсах посідає вчення про імітацію. Простежено послідовну перебудову теоретичного та практичного змісту вишівського курсу поліфонії, що супроводжувалася появою низки підручників принципово нового типу. Висвітлено стимулюючу роль у цьому процесі української музикознавчої наукової школи (І. Котляревський, І. Пяковський, Л. Грабовський та ін.). Відзначено особливий внесок харківської поліфонічної школи (М. Тіц, Д. Клебанов, Л. Решетніков, Г. Цицалюк, Т. Кравцов, Л. Трубнікова та ін.). Зроблено висновок щодо тенденції до застосування діахронного підходу в переосмисленій концепції сучасного курсу поліфонії. Визначено можливості подальшого перспективного розвитку поліфонії як навчальної дисципліни в її теоретичних та практичних аспектах.

■ **Ключові слова:** неімітаційна поліфонія, полімелодичне багатоголосся, стильове моделювання, ідентифікуючий метод.

### АННОТАЦИЯ

**Беличенко Н. Н. Неимитационное письмо в системе учебного курса полифонии: актуальные задачи современной теории и практики.** ■ Рассмотрено общее содержание традиционного отечественного курса полифо-



нии в динамике его составляющих. Исследован ряд наиболее значительных учебных пособий и программ по предмету. Обобщены тенденции, связанные с современным состоянием изучения неимитационной (разнотемной, контрастной) полифонии в учебных курсах вуза как исторически сложившейся ситуацией. Выявлено, что первостепенное место в указанных курсах занимает учение об имитации. Прослежена последовательная перестройка теоретического и практического содержания вузовского курса полифонии, сопровождающаяся появлением круга учебников принципиально нового типа. Освещена стимулирующая роль в этом процессе украинской музыковедческой научной школы (И. Котляревский, И. Пясковский, Л. Грабовский и др.). Отмечен особый вклад харьковской полифонической школы (М. Тиц, Д. Клебанов, Л. Решетников, Г. Цицалюк, Т. Кравцов, Л. Трубникова и др.). Сделан вывод о тенденции к использованию диахронного подхода в переосмысленной концепции современного курса полифонии. Определены возможности дальнейшего перспективного развития полифонии как учебной дисциплины в её теоретических и практических аспектах.

■ **Ключевые слова:** неимитационная полифония, полимелодическое многоголосие, стилевое моделирование, идентифицирующий метод.

#### ABSTRACT

**Belichenko Natalia.** ■ **Non-imitative counterpoint in the system of the course of polyphony: the actual problems of modern theory and practice.**

**Background.** As is known, the content of the traditional systematic polyphony course, based on its dichotomous division into strict and free writing, mainly relies on the musical styles of Renaissance, Baroque and the classical-romantic era. In this regard, it is not surprising that the primary place in it is the doctrine of imitation, as well as forms of motet, ricercar, invention, fugato, fughetta, fugue, which inextricably are associated with the latter. Meanwhile, the student, starting work on two or three completely different voices, is forced to weave these continuous horizontal-vertical-diagonal connections in “real time”, facing the need to solve the problem with many unknowns at the same time. He does not have, in that matter, in its arsenal a set of specific recommendations, such as rules for constructing of the imitation.

**Objectives.** The purpose of the article is to summarize the trends associated with the current state of affairs in the study of non-imitative (multi-subject,



contrast) polyphony in the educational courses of the university as a historically developed situation. The actual tasks of the work also include determining the possibilities of filling the existing gaps in this direction and further promising development of polyphony as a discipline in its theoretical and practical aspects.

**Methods.** The methodology of work combines comparative, structurally-analytical, deductive and systemic approaches, which allowed to cover a wide range of heterogeneous phenomena and simultaneously highlight the specificity of the chosen subject.

**Results.** We propose to pay special attention to the voluminous note appendix to S. I. Taneyev's "Convertible counterpoint in the strict style", with systematically ordered examples that consistently (if not to say, pedantically) reflect the practical applications of the theoretical propositions previously expounded by the researcher [27, p. 330–375]. Our special interest in this material is because by the type of polyphonic texture it is largely the non-imitative, as the most suitable for illustrating the corresponding essence of the three main varieties of the convertible counterpoint – vertical, horizontal and double-shifting counterpoint.

Active implementation in the twentieth century the "historical" vector in the traditional theoretical course of polyphony led to a revision all of its "practical" methodology: written works, the polyphonic analysis, tasks for playing the piano. As the most effective in writing practical exercises, according to Yu. Evdokimova, "a method of modeling the style of the historical epoch (or that outstanding artist) is chosen, which is mentioned in lecture classes" [5, p. 22]. Let us dwell in more detail on the methodological aspect of the Yu. Evdokimova's manual, which is the first textbook of polyphony of a new type [6]. The manual is fully dedicated to a medieval polyphony and a strict style of Renaissance. In addition, all material is grouped according to the number of semester classes, which greatly simplifies the problem of practical integration of this radically updated course in the content of the traditional academic discipline. Attention is drawn to the fact that a large part of the material (10 lectures of 17) covers a range of issues related specifically to non-imitative varieties of compositional techniques and genres.

Yu. Evdokimova put forward the so-called identifying (attributive) method, which assumes, based on the acquired knowledge, the ability to determine the belonging of the proposed multi-voice musical work of the X–XV centuries to a certain historical time, genre or style of the school or author, to stable principles of writing (technique). As a final written examination paper, it is proposed to cre-



ate a polyphonic play in any of the passed styles for some Gregorian monody with the text [6, p. 125].

The textbooks on polyphony of I. P. Pyaskovsky – “Polyphony” (2003) and “Polyphony in Ukrainian Music” (2012 [18, 19] – undoubtedly combine the capacious historical base of concrete theoretical knowledge with the powerful generalizing potential of the theory of systems of I. A. Kotlyarevsky. This allows the author to freely project compositional methods, techniques, genre-style patterns of a medieval polyphony on the present, thanks to which in the work of many composers of the twentieth and twenty-first centuries I. Pyaskovsky distinguishes typical neo-Gothic features of modern polyphony, mostly non-imitative by its very nature.

**Conclusions.** Now the process of the formation of polyphony as a discipline continues. Therefore the actual problems remain to create modern textbooks and, especially, practical manuals on the subject that would have the goal of fully equipping our future domestic composers and musicologists with a balanced set of theoretical knowledge and practical skills, not only in sphere of an imitative, but also much wider in historical and stylistic terms, a non-imitative polyphony.

**Key words:** Non-imitative counterpoint, polimelodic polyphony, stylistic modeling, identifying (attributive) method.



**Постановка проблеми.** Як відомо, зміст традиційного систематичного курсу поліфонії за своїм дихотомічним розподілом на строге та вільне письмо здебільшого спирається на музичні стилі ренесансної та барокової (класично-романтичної) доби. Зважаючи на це, не дивно, що першорядне місце в ньому посідає вчення про **імітацію**, – видатний здобуток Ренесансу і, за влучним висловом С. І. Танєєва, потужну «скріпу строгого стилю». Шліфуючись і збагачуючись упродовж століть завдяки численним теоретичним розвідкам, це вчення поступово набуло вигляд розгалуженої системи ретельно розроблених, усталених прийомів (як-от різновидів імітації, канонів, канонічних секвенцій, у сполученні зі складним контрапунктом), а також нерозривно пов’язаних із ними форм мотету, ричеркару, інвенції, фугато, фугети, фуги.

Утім, розпочинаючи роботу над двома або трьома абсолютно різними за своїм вмістом голосами, – котрі, до того ж, мають утворю-



вати між собою прийнятні в певних стилістичних межах сполучення, – студент вимушений ткати ці безперервні горизонтально-вертикально-діагональні сполуки в «реальному часі», опиняючись перед необхідністю розв’язання задачі із багатьма невідомими одночасно (причому, зазначимо, на цей випадок він не має у своєму арсеналі зведення конкретних рекомендацій на зразок правил імітаційної письма).

**Аналіз досліджень і публікацій.** До низки загальновідомих ґрунтовних праць, присвячених теорії імітації, належать «Вчення про канон» С. Танєєва, «Подвійний канон» С. Богатирьова, «Практичний порадник до написання канону» та «Хрестоматія з канону» Й. Пустильника, «До питання про теорію канонічної імітації» Є. Корчинського, «Перетворюваність простих канонів строгого письма» І. Тимофєєва, «Теорія імітаційної поліфонії» С. Скребкова, «Практичні засади стретно-імітаційної поліфонії» О. Ровенка тощо. Такий надзвичайно високий ступінь теоретичної і практичної розробленості явищ імітації та канону пояснюється передусім надто обмеженими (тобто зумовленими зручністю для відтворення голосом) умовами поведінки базових елементів поліфонічної системи у строгому стилі, – а саме, голосів. Цей чинник сприяє неперевершеній здатності строгостильного контрапункту до формалізації, аксіоматизації та міжстильової інтеграції його мелодико-ритмічних, інтервально-гармонічних та структурно-композиційних властивостей. На думку І. Пяковського, така закономірність свідчить не тільки про характерний для пізньої готики та Ренесансу раціональний тип мислення, але й віддзеркалює «системність музичного мислення в її первісній, ще не ускладненій бароковим орнаментуванням формі» [18, с. 23]. Утім, ілюструючи далі здатність до машинного синтезування музики строгого стилю, за матеріалами статті А. Степанова «Експеримент з моделювання структури поліфонічної музики строгого стилю» [25], симптоматично, на наш погляд, що І. Пяковський обирає як приклад саме той зразок, котрий містить канон, тобто найбільш податливу для формалізації строго імітаційну структуру.

Проте, безперечно правомірний «культ імітації» в царині поліфонії, поза яким взагалі неможливо уявити як навчальну дисципліну, так і наукову галузь поліфонії, має водночас і зворотну сторону, певною



мірою спричинюючи навіть деякі негативні наслідки. Щодо цього відомий композитор, автор навчального посібника «Утворення імітацій строгого письма» (1971) та «Задач із поліфонії» в трьох частинах (1965–67), Г. І. Літинський зауважує таке: «... доведеться із жалем визнати, що велика частина виразних засобів образно-тематичного розвитку, пов'язаних із поліфонічним мистецтвом, випадає з поля зору композиторської молоді. Можна без перебільшення сказати, що молоді композитори здебільшого не мислять поліфонію поза елементарними різновидами і формами імітації. Але й така імітаційність найчастіше розуміється ними вузько ...» [10, с. 3].

Парадоксально, але висновок, зроблений митцем понад півстоліття тому, дотепер залишається актуальним: більш-менш впевнено почувуючись у царині імітаційних форм, студент водночас іноді проявляє цілковиту безпомічність і невміння під час написання вправ із різнотемної або підголоскової поліфонії. Причини такої пріоритетності криються знов-таки в значній передбачуваності імітаційної техніки письма та її відносній легкості й зручності для відтворення проти різнотемного або контрастного багатоголосся: адже створюючи імітаційну побудову і виписуючи в партитурі (за допомогою нескладного алгоритму) вступи пропости та респост, студент фактично починає з безпосереднього утворення основної композиційної «канви»; далі залишається лише заповнити всі прогалини в нотному тексті.

**Постановка завдання.** *Метою статті* є узагальнення тенденцій, пов'язаних із нинішнім станом справ у вивченні неімітаційної (різнотемної, контрастної, підголоскової тощо) поліфонії в навчальних курсах вищу як ситуацією, що історично склалася. До актуальних завдань роботи належить також визначення можливостей заповнювання наявних прогалин у цьому напрямку й подальшого перспективного розвитку поліфонії як навчальної дисципліни в її теоретичних та практичних аспектах.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** До сьогодні практично єдиною у своєму роді працею залишається розгорнута методична стаття-посібник «Різнотемне дво- та триголосся строгого письма» О. Скребкової (1967) [24]. Але не випадково, незважаючи на її чималий об'єм (приміром, вона містить 16 варіантів утворення



контрапункту до тієї ж самої обраної мелодії, в дусі протяжної народної пісні, із докладними супровідними поясненнями), будь-якого чіткого алгоритму дій для успішного опанування цим різновидом неімітаційного письма в ній, на жаль, немає. Викладення матеріалу будуватиметься за принципом, по суті, похідним від техніки розрядів Й. Фукса: поступове ускладнення вертикалі завдяки зростанню кількості та якості дисонансів (а також змінам у розташуванні кульмінації). Проте, на відміну від методики Й. Фукса, матеріал викладений авторкою цілком в умовах п'ятого, так званого «квітчастого», розряду. Контрапунктуюча мелодія приписується послідовно знизу і зверху відносно першоджерела. Отже, можливості різнометного двоголосся обмежуються О. Скребковою виключно **утворенням контрапункту до готової мелодії**. Полімелодичний тип неімітаційного письма – як одночасне створення декількох мелодій – розглядається у статті на прикладі лише триголосся. Утім, внаслідок занадто перевантаженого описовими подробицями досить суб'єктивного характеру тексту, призначеного пояснювати, на думку О. Скребкової, «приблизний процес утворення триголосся в тому плані, у котрому може йти педагог у роботі зі студентами» [24, с. 112], будь-яка послідовність певних кроків із написання різнометного триголосся залишається знов-таки поза розглядом. Очевидно, авторка й не прагне до такої мети, уже від початку наголошуючи на тому, що «тут припустима чимала свобода потенційних рішень, і, зрозуміло, неможливо дати які-небудь точні рецепти» [там само].

Не яснішає ситуація із написанням неімітаційних побудов під час ознайомлення із відповідними розділами («Різнотемне двоголосся» та «Різнотемне триголосся») у підручнику з поліфонії для теоретичних та композиторських спеціалізацій вишів (1951–1982, 1–4 видання) С. С. Скребкова. Основні загальні відомості щодо комплементарних властивостей поліфонічного двоголосся, абстраговані від власне різнометного контрапункту, загалом вміщуються на одній сторінці підручника; решту загального обсягу обох розділів складають традиційні теми з простого та складного контрапункту, однаково важливі для вивчення як імітаційної, так і неімітаційної поліфонії (тобто вони не виокремлюють належним чином властивості останньої). Певне



здивування викликає, наприклад, завдання утворити дві мелодії водночас, адже про його методику ніяк не йшлося раніше й незрозуміло, чим-таки має керуватися студент у процесі композиції? [23, с. 33]. До того ж, як «класичний приклад двоголосся», у котрому «точно додержані усі умови строгого письма, і тому він може бути прийнятим за зразок для виконання завдань» [23, с. 32], автор наводить обробку хороводної народної пісні «У воріт сосна розгойдалася» П. І. Чайковського, мелодія якої взагалі відрізняється чіткою періодичною структурою за такою схемою (див. схему 1 і приклад 1):

**Схема 1.** «У воріт сосна розгойдалася» (композиційна структура).

||: **a + б** :||  
2 т. + 2 т.

**Приклад 1.** П. І. Чайковський. Обробка хороводної народної пісні «У воріт сосна розгойдалася».

Звісно, ніяк не можливо погодися з цим прикладом як зразковим для виконання завдань із різнотемної поліфонії строгого (!) стилю, адже пісенне першоджерело не відповідає головним ознакам поліфо-





нічної мелодії і тому наведений вище фрагмент можна розглядати як взірць типової **змішаної гомофонно-поліфонічної фактури**, характерні зразки якої, в сполученні із варіаційно-симфонічними принципами, спостерігаємо у творах композиторів російської школи, починаючи з М. І. Глінки.

Як посібник із цього матеріалу С. Скребков рекомендує підрозділ, присвячений правилам простого контрапункту, із «Рухомого контрапункту строгого письма» С. Танєєва, і це посилання насправді уявляється нам вельми цінним, але дещо в іншому аспекті, – а саме, стосовно прикладів, котрими вчений щедро забезпечив своє дослідження. Особливу увагу в цьому відношенні пропонуємо звернути на об'ємистий авторський нотний додаток із систематично впорядкованими прикладами, що послідовно (якщо не сказати, педантично) відбивають можливості практичного застосування раніше викладених дослідником теоретичних положень [27, с. 330–375]. Вважаємо, що, передусім, вищезгаданий додаток заслуговує на більш пильне ознайомлення з боку сучасних науковців хоча б із тієї причини, що його автором є видатний композитор минулого століття. Утім, наше особисте зацікавлення цим матеріалом зумовлене тим, що значною мірою за типом поліфонічного викладення він не випадково є саме неімітаційним, як найбільш придатним для унаочнення відповідної сутності трьох основних різновидів рухомого контрапункту – вертикального, горизонтального та подвійно-рухомого – в умовах можливих показників вертикальних та горизонтальних пересувань голосів. Отже, переважна кількість цих високоякісних полімелодичних прикладів С. Танєєва уповні може скласти своєрідну, надзвичайно корисну як у музикально-художньому, так і в методичному відношенні, хрестоматію різноманітного дво- і триголосся (із застосуванням складного контрапункту й точним додержанням умов строгого стилю), яка ще має бути всебічно оцінена. Додамо, що безумовним фундаментом різноманітного танєєвського багатоголосся є традиційне **вчення про контрапункт** його далеких та близьких попередників, як-от Царліно, Віцентіно, Берарді, Марпург, Ден, Белерман, Бусслер та інші. Це вчення принаймні продовж минулих двох століть і дотепер становить обов'язковий початковий етап у закордонному класичному курсі контрапункту, на



відміну від вітчизняного курсу, в якому, за поодинокими виключеннями, відчувається певний брак сучасних посібників зі строгого письма, які б знайомили студентів з традиційною методикою розрядів<sup>1</sup>.

Цікаво, що, порівняно зі змістом підручника С. С. Скребкова, у складеній ним пізніше програмі з поліфонії (1966), підрозділи, присвячені різноманітному багатоголосю, взагалі вилучено [23; 16]. Схожа ситуація склалася з аналогічною програмою з поліфонії для музикознавців і композиторів вишів (1983) і, відповідно, підручником Т. Ф. Мюллера (1989) [15; 12]. Показово, наприклад, що програма включає в себе тему «Простий і складний контрапункт у неімітаційному триголоссі строгого письма», у той час як у пізніше виданому підручнику така тема відсутня. На жаль, не є диференційованими ці явища також і в значно раніше опублікованій авторській хрестоматії «Поліфонічний аналіз» (1964), матеріал якої здебільшого рекомендований Т. Мюллером у якості систематичних завдань для поліфонічного аналізу в його навчальному посібнику зі спеціального курсу поліфонії.

До традиційного, загалом, річища належить і найновіший підручник із поліфонії для музичних вишів професора Санкт-Петербурзької консерваторії А. П. Мілки (2016). Автор зазначає, що в основу курсу замість системи розрядів Й. Фукса покладено альтернативну і, на думку автора, більш ефективну методику вивчення поліфонії Х. С. Кушнарьова – О. Н. Должанського, а головну увагу в ньому приділено саме імітаційному письму – малим та великим імітаційним формам [11, с. 13–15]. Неімітаційна поліфонія представлена, по-перше, суто теоретично, по-друге – виключно як низка можливих контрапунктичних структур (тобто різновидів контрапункту), хоча і з вичерпною повнотою. Цікаво, що письмові та усні завдання на контрапункт у підручнику А. Мілки здебільшого є вправами на витриманий тон (органий пункт), спеціально розробленими Х. Кушнарьовим із метою поєднання прийомів освоєння 1–4 розрядів, а також застосування прийомів непаралельного та мелізматичного органумів [11, с. 87]. Контрапунктуючий голос пишеться фактично у 5-му розряді (приклад 2).

---

<sup>1</sup> До подібних виключень належить також практичний посібник «Завдання з поліфонії» автора цієї статті [1].



**Приклад 2.** А. П. Мілка. Поліфонія. Вправа на витриманий тон у басі [11, с. 87].



Якісно оновлений підхід до вивчення поліфонії розвивають В. В. Протопопов і його наукова школа в особі таких її представників, як Ю. К. Євдокимова, Н. О. Сімакова, Т. Н. Дубравська, І. К. Кузнєцов та багатьох інших. У пояснювальній записці до нової програми з поліфонії, складеною за участю В. Протопопова (2001), наголошується на тому, що «існуючий ще з ХІХ століття поділ курсу поліфонії на два розділи: “Контрапункт і Фуга”, а згодом – “Строгий і вільний стиль”, наразі втратив свій status quo» [17, с. 4]. Цікаво, що, водночас, диференціація поліфонії на імітаційну та контрастно-тематичну залишається актуальною [17, с. 3].

Завдяки ґрунтовним історичним розвідкам цієї школи (щонайперше мається на увазі шеститомне видання «Історії поліфонії», 1983–1987 рр.) уможливлується практичне вивчення всіх тих стильових явищ, котрі не вписуються в історично звужене коло питань поліфонії строгого письма, перебуваючи поза його межами, зокрема, такі неімітаційні техніки-жанри доби *Ars Antiqua* й *Ars Nova*, як непаралельний та мелізматичний органуми, кондукт та клаузула, пов’язані із полімодусною дискантовою технікою, полімелодичний мотет ХІІІ ст., техніка ізоритмії та ізомелії в мотетах ХІV ст., композиційні принципи письма гімелю, фобурдону, ронделю, вишукана техніка колорування в кантиленних мотетних формах ХV ст. тощо. Усі перелічені явища містять величезний композиційно-творчий потенціал і здатні до потужного стимулювання композиторського мислення, отже, неодмінно мають бути пройденими в курсі поліфонії майбутніми композиторами та музикознавцями.

Активне впровадження запропонованого школою В. Протопопова «історичного» вектора у традиційний теоретичний курс поліфонії зу-



мовило перегляд усієї його «практичної» методології: письмових робіт, поліфонічного аналізу, завдань із гри на фортепіано. Як найбільш результативний у написанні практичних вправ, за словами Ю. Євдокимової, обирається «метод **моделювання** стилю тієї історичної доби (або того видатного митця), про які йдеться на лекційних заняттях» [5, с. 22], щоби «навчити студентів відчувати цей внутрішній взаємозв'язок, виправданість матеріалу й формотворення» [там само]. Перший випуск «Підручника з поліфонії» Ю. Євдокимової (перше видання – 2000 р., друге – 2004 р.), із його стислим, конспективним викладенням теоретичного матеріалу та розгорнутими прикладами завдань, постає як ґрунтовне практичне і методологічне унаочнення нової концепції курсу поліфонії [6]. Додамо, що першим посібником такого типу для студентів виконавських спеціальностей стала «Поліфонія» Т. Дубравської (2008) [4]. Певною мірою до цього напрямку можна також віднести «Азбуку поліфонії» Н. Сімакової (2013), котра містить, до речі, характеристику таких технік письма, як композиція на *cantus firmus*, дискретне остинато або колоруювання, а також огляд різних форм і жанрів поліфонічної музики, що передували строгому стилю: органума, клаузули, гімеля, дисканта, фобурдону, кондукту, ронделю, мотету, шансону, мадригалу, хорової та органної меси, реквієму [22].

Зупинимося докладніше на методологічному складнику посібника Ю. Євдокимової – першого підручника поліфонії нового типу, котрий за своєю стислістю, концентрованістю й, водночас, практичною конкретизацією викладення й досі залишається неперевершеним і вельми актуальним у сучасному вишівському курсі. Насамперед, посібник повністю присвячений «дострогостильній» середньовічній поліфонії та строгому письму доби Відродження. Крім того, увесь матеріал групується у вигляді 17 лекцій з поліфонії строгого письма (тобто, відповідно до кількості семестрових занять), що набагато спрощує проблему практичного вбудовування цього радикально оновленого курсу в зміст традиційної навчальної дисципліни. Привертає увагу той факт, що більша за обсягом частина матеріалу (10 лекцій) охоплює коло питань, пов'язаних саме із неімітаційними різновидами технік та композиційних жанрів. Оскільки теми лекцій у «Підручнику



з поліфонії» Ю. Євдокимової, на жаль, залишилися авторкою невідзначеними, сформулюємо їх самостійно відповідно до змісту підручника для унаочнення вищесказаного:

Заняття 1. Два генеральні принципи поліфонії. Їх специфіка.

Заняття 2. Основні принципи роботи з *cantus prius factus*. Правила зведення голосів.

Заняття 3. Особливості ритмізованого (дискантового) багатоголосся. Матеріал голосів. Методи будови музичної тканини.

Заняття 4. Принципи музичної форми середньовічного багатоголосся. Мотетна форма XIII ст. Підсумки мелосної концепції багатоголосся Середньовіччя.

Заняття 5. Комплементарно-контрапунктична техніка багатоголосся середини XII–XIII ст. Органум, кондукт.

Заняття 6. Багатоголосся *Ars Nova*. Ізоритмічний мотет XIV ст.

Заняття 7. Кантиленні форми «доби Данстейбла – Дюфаї». Принцип *varietas*.

Заняття 8. Кантиленні та ізоритмічні форми в 1-й половині XV ст. Кантиленна меса. Ізоритмічний мотет XV ст.

Заняття 9. Загальна характеристика строгого письма.

Заняття 10. Строге письмо (продовження). Особливості 1-го етапу: друга половина XV – початок XVI ст. Принцип *ostinato*.

Заняття 11. Специфіка першоджерела та прийоми роботи з ним у строгому стилі. Парафраза. Пародія.

Заняття 12. Різновиди імітаційно-строфічних форм.

Заняття 13. Канон. Його різновиди. Співвідношення із музичною формою.

Заняття 14. Складний контрапункт та його класифікація. Горизонтальні та подвійно-рухомі пересування.

Заняття 15. Подвійний контрапункт. Систематизація показників вертикально-рухомого контрапункту за С. Танєєвим.

Заняття 16. Потрійний вертикально-рухомий контрапункт. Контрапункт, що припускає подвоєння.

Заняття 17. Обернений контрапункт. Його різновиди.

Отже, спостерігаємо той очевидний факт, що в першому – «строгостильному» – семестрі найбільша вага в оновленому курсі поліфо-



нії припадає на неімітаційні техніки та форми, що передують строгому письму.

Паралельно, в аналізі поліфонічних технік та жанрів у їх різноманітних стильових проявах представниками московської поліфонічної школи, зокрема, Ю. Євдокимовою, на перший план висувається так званий **ідентифікуючий (атрибутивний)** метод, котрий передбачає вміння на основі здобутих знань вільно визначати належність запропонованого багатоголосного твору X–XV ст. до певного історичного часу, жанру, стилю школи (автора), сталих принципів письма (техніки). Як письмова підсумкова екзаменаційна (залікова) робота пропонується створення поліфонічної п'єси в будь-якому з пройдених стилів на подану григоріанську монодію із текстом [6, с. 125]. Особистий досвід автора цієї статті з вивчення поліфонії у класі Ю. Євдокимової під час навчання в інституті імені Гнесіних на початку 80-х років минулого століття за обома зазначеними вище методами – історично спрямованим моделюючим та аналітично-атрибутивним – підтверджує їх реальну практичну цінність. До того ж, підкріплює сказане й систематичне застосування цього досвіду продовж 2001–2017 років у власній педагогічній практиці, а саме, спецкурсі поліфонії для музикознавців та композиторів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Суттєвим доповненням до підручника з поліфонії Ю. Євдокимової, завдяки своєрідному пролонгуванню ідей та методів вивчення західноєвропейської поліфонії *Ars Antiqua* й *Ars Nova* на вітчизняний матеріал безлінійного та партесного багатоголосся XVII–XVIII ст., став новітній навчально-методичний посібник Н. Ю. Плотнікової для студентів музичних вишів (2015) [14]. Зважаючи на суто лінійну техніку складання багатоголосся так званих «троєстрочія» та «демественного співу» – приєднання відокремлених ліній-голосів до провідного першоджерела, чіткий функціональний розподіл між партіями (путь, верх, низ) – зумовлює встановлення певних діахронних паралелей із полімелодичною (неімітаційною) ранньосередньовічною композицією на *cantus firmus* (тенор, контратенор, дуплум, тріплум). Але, на відміну від визначальної в західноєвропейській практиці ролі тенора в ладовому аспекті (від лат. «teneo» – «тримаю», «спрямовую»), на думку Н. Плотнікової, характерне «незлиття» го-



лосів у троєстрочії та деместві впливає також і на ладову побудову духовних піснеспівів, спричинюючи її поліладову структуру, котра одночасно сполучає в собі всі різновиди обіходних звукорядів: малий (путь), великий (низ) та усічений (верх) [14, с. 9].

Переходячи далі до української музикознавчої наукової школи, насамперед, зауважимо, що їй завжди був притаманний дійсно широкомасштабний підхід, стремління до всеосяжного осмислення історичних явищ у поліфонічній галузі в контексті типології музично-теоретичних та музично-практичних систем в особі таких корифеїв, як І. А. Котляревський, Г. М. Вірановський, І. Б. Пясковський та інші. Невипадково, що перше на теренах колишнього СРСР капітальне дослідження з історії поліфонії було видане саме в Україні, – маємо на увазі переклад двотомної «Історії гармонії та контрапункту» Й. М. Хоминського, здійснений композитором Л. Грабовським (1975, 1979), причому це видання на декілька років випередило вищезгадану шеститомну «Історію поліфонії» під редакцією Вл. Протопопова. Без перебільшення можна сказати, що вихід українського перекладу сучасної закордонної монографії Й. Хоминського став не тільки відправною точкою у вітчизняній науці про поліфонію, але також і певною віхою навіть в країнах близького зарубіжжя, дотепер не втрачаючи свого стимулюючого значення для багатьох сучасних композиторів, теоретиків, істориків, викладачів і студентів.

Так, комплексний системно-історичний метод, на якому ґрунтуються обидва підручники з поліфонії І. П. Пясковського – «Поліфонія» (2003) та «Поліфонія в українській музиці» (2012) [18; 19], – безсумнівно, сполучає в собі містку історичну базу конкретних теоретичних знань із потужним узагальнювальним потенціалом теорії систем І. Котляревського [8], адже розгляд поодиноких музичних явищ здійснюється автором крізь призму як найбільш абстрагованого рівня історико-стильового аналізу (загальні типи звукових систем), так і конкретизації цих музично-практичних систем на звуковисотному (ладовому) та ритмо-структурному (тематичному) рівнях. Сказане уможливило вільне проєкціювання композиційних методів, технік, жанрово-стильових закономірностей доренесансної поліфонії на сучасність, завдяки чому у творчості багатьох композиторів ХХ–ХХІ ст., таких як І. Стравін-



ський, О. Мессіан, К. Пендерецький, А. Пярт, Л. Грабовський та інші, І. Пясковський виокремлює такі типові неоготичні риси сучасної поліфонії, здебільшого неімітаційні за самою своєю природою:

а) чітку строфіку відокремлених текстових блоків у вокальних побудовах (на кшталт типового мотету XIII ст.);

б) гетерофонні фактурні співвідношення, що відбиваються в змінності дублюючих і контрастуючих функцій голосів (полімелодична поліфонія XX ст.);

в) поліритмія, поліметрія, метрична змінність в умовах мензуральної ритміки;

г) остинатність та варіантність модусної ритміки як чинники селективності типових поспівок раннього багатоголосся;

д) ізоритмія та ізомелія (color та talea) – визначальні композиційні принципи Ars Nova – як «прояв співвідношення остинатності і варіантності, одночасної різномасштабності ритмічних і звуковисотних повторів» [19, с. 152–153].

Явища неімітаційного контрапункту розглядаються в підручнику з поліфонії нового типу представниці харківської наукової школи Н. О. Супрун-Яремко (2014) в історичних умовах різних композиторських стилів, але, особливо, в українському народнопісенному багатоголоссі [26, с. 341–372], а також міцно закоріненій у ньому відокремленій гілці національної духовної музики [26, с. 373–497]. У зв'язку з цим постають закономірні питання притаманних літургійному музичному мистецтву різноманітних форм підголосковості. На особливу увагу заслуговують наведені Н. Супрун-Яремко зразки творчих письмових вправ, що передбачають створення підголоскових обробок для різних вокальних або інструментальних складів [26, с. 372].

Надзвичайно цінний внесок у дослідження питання типології музичних складів, неімітаційних видів поліфонії, зокрема, підголоскового і гетерофонного, був зроблений також у різні часи такими представниками харківської поліфонічної школи, як М. Д. Тіц, Д. Л. Клебанов, Л. Б. Решетников, Г. Н. Цицалюк, Т. С. Кравцов, Л. М. Трубнікова та інші. Так, цінні міркування щодо типології неімітаційного поліфонічного складу містить методична доповідь Д. Л. Клебанова «Питання викладання поліфонії» (1955 р.), рукопис якої зберігається в біблі-





отеці ХНУМ ім. І. П. Котляревського [7]. Поряд з імітаційним типом, автор називає такі поліфонічні склади, як контрастно-тематичний, варіантний (тобто, гетерофонний – *Н. Б.*) і підголосковий [7, с. 15–20]. Невелика за обсягом, але, в той же час, ємка за своїм змістом, стаття Л. Решетникова «Про гетерофонний і хоральний склади (до постановки питання)» (1995) продовжує розгляд старовинних музичних складів [20]. Прихований імітаційний потенціал народнопісенної підголосковості досліджує Т. С. Кравцов, доводячи важливу тезу про те, що між гранично різними в теорії музичними складами на практиці не існує непрохідних меж [9]. Всебічному дослідженню явища підголосковості як стабільного компоненту національного стилю в українському пісенному фольклорі та сучасній композиторській творчості присвячена ґрунтовна праця Л. М. Трубнікової [28].

На спеціальний розгляд заслуговує науково-методична діяльність відомого українського композитора і теоретика-поліфоніста Г. Цицалюка. Зокрема, у методичній розробці «Контрапункт, що припускає подвоєння голосів (штучне три- та чотириголосся)» (1991), науковець, відповідно до традицій харківської школи, передусім, у особі М. Тіца, розглядає цей контрапункт як різновид контрастної поліфонії і, спираючись на розвідки Й. Хоминського, пов'язує його походження із жанрами гімелю та фобурдону [29, с. 4–8]. За свідченням Н. Л. Очеретовської, лекції Г. Цицалюка «являли собою систематичний курс, що передбачав послідовний виклад усіх тем, зокрема, й тих, котрі в програмах і підручниках не зайняли достойного місця» [13, с. 175]. Як зазначає Н. Очеретовська, у своїй методичній праці «Підголоскова поліфонія в творчості українських композиторів» Г. Цицалюк спирається на класифікацію підголосків за їх функціями, запропоновану М. Тіцем: «втора; доповнюючий підголосок; розвиваючий підголосок; контрастуючий підголосок; колоруючий підголосок; підголосок-фон» [там само]. Велике науково-методичне значення має коментована хрестоматія Г. Цицалюка «Поліфонія в прикладах (з творів українських радянських композиторів)» (1989), у якій систематизуються кращі взірці української музики ХХ ст. за такими рубриками, як контрастна поліфонія, підголоскова поліфонія та поліфонічне варіювання, що є сферою наших зацікавлень у цій статті [31].



Торкаючись побіжно інших хрестоматій, необхідно коротко згадати посібник «Поліфонія Моцарта» В. Рукавишникова (1981) [21], який містить цінний матеріал, присвячений контрастній поліфонії й деяким різновидам складного контрапункту у творчості митця. Спеціальний підрозділ, озаглавлений як «Неімітаційна поліфонія», присутній також у «Хрестоматії з поліфонії» (на матеріалі музики сучасних вірменських композиторів) Г. М. Чеботарян (1982) [32]<sup>2</sup>.

**Висновки.** В процесі поступового зростання наукової зацікавленості в поглибленому вивченні музичного мистецтва епох, котрі передували ренесансній добі, відбувається послідовна перебудова теоретичного та практичного змісту вишівського курсу поліфонії, супроводжуючись появою відповідної низки підручників принципово нового типу. Зазначимо, що їхніми характерними рисами є не тільки історичні засади, поглиблений науково-теоретичний і аналітичний рівень викладення матеріалу (опора на першоджерела тощо), але також **наявність діяхронного підходу**, тобто вільної пролонгації розглядуваних методів, композиційних технік, жанрових особливостей, деяких певних прийомів на віддалені і, на перший погляд, ніяк не пов'язані між собою в часі та просторі епохи (І. Пясковський, Ю. Євдокімова та ін.). Але наразі процес становлення поліфонії як навчальної дисципліни продовжується, і тому актуальними залишаються завдання зі створення сучасних підручників і, особливо, практикумів із предмету, які б мали за мету всебічне оснащення наших майбутніх вітчизняних композиторів і музикознавців урівноваженим комплексом необхідних теоретичних знань та практичних навичок не тільки у сфері імітаційної, але також і багато ширшої в історико-стилістичному плані неімітаційної поліфонії.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Беліченко Н. М. Завдання з поліфонії: Строгий стиль. Вільний стиль (фуга) : практичний посібник для студентів ВНЗ культури і мистецтв ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ТОВ «С. А. М.», 2015. 80 с.

<sup>2</sup> Не виключено, що саме цей ґрунтовний посібник надихнув Г. Н. Цицалюка на створення докладної хрестоматії на матеріалі сучасної української музики, оскільки один примірник – дарунок автора колегам-харків'янам – потрапив (завдяки Т. С. Кравцову) до бібліотеки Харківської консерваторії у 1983 році.



2. Вірановський Г. М. Музично-теоретичні системи: предмет і принцип побудови. Київ : Муз. Україна, 1978. 88 с.
3. Дубравская Т. Н. Полифония : программа-конспект : [учеб. пособ. для студ. высших учеб. заведений по специальности 051400 «Музыковедение» ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва : Музыка, 2007. 143 с.
4. Дубравская Т. Н. Полифония : учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070111 «Инструментальное исполнительство». М. : Альма Матер : Академический Проект, 2008. 359 с.
5. Евдокимова Ю. К. О проблеме вузовского курса современной полифонии. *Современная музыка в теоретических курсах вуза : Сборник трудов ГМПИ. Вып. 51. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 168 с.*
6. Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Вып. 1. Москва : Музыка, 2000. 158 с.
7. Клебанов Д. Л. Вопросы преподавания полифонии : [текст доклада, машинопись]. Харьков : Харьковская гос. консерватория, 1955. 22 с.
8. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификации. Київ : Муз. Україна, 1983. 158 с.
9. Кравцов Т. С. Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях. *Народна творчість та етнологія, 1962. № 3. С. 54–63.*
10. Литинский Г. И. Задачи по полифонии. Ч. 1: Исполнение на ф.-п. : для муз. вузов. Москва : Музыка, 1965. 128 с.
11. Милка А. П. Полифония: в 2-х частях. Санкт-Петербург : Композитор, 2016. 336 с.
12. Мюллер Т. Ф. Учебник полифонии. Москва : Музыка, 1989. 335 с.
13. Очеретовська Н. Л. Традиції української поліфонічної школи в педагогічній спадщині Г. Н. Цицалюка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 21 ; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2008. С. 171–175.*
14. Плотникова Н. Ю. Полифония в русском безлинейном и партесном многоголосии XVII–XVIII веков : учебно-методическое пособие по курсу «Полифония» для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности «Музыковедение». Москва : Изд-во ПСТГУ. 2015. 48 с.



15. Полифония: Программа для музыкальных вузов по специальности № 2208 «Музыковедение»; сост. Т. Ф. Мюллер. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1983. 39 с.

16. Полифония: Программа для музыкальных вузов по специальности № 2208 «Музыковедение»; сост. С. С. Скребков. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1966. 16 с.

17. Программа-конспект дисциплины «Полифония». Специальность 05140 «Музыковедение»; сост. И. Кузнецов, Н. Симакова, при участии Вл. В. Протопопова. Москва, 2001. 80 с.

18. Пясковський І. Б. Поліфонія : навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.

19. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.

20. Решетников Л. Б. Про гетерофонний і хоральний склади (до постановки питання). *Проблеми взаємодіяння музичальної науки і навчального процесу : зб. наукових матеріалів для муз. вузів. Вип. 2 ; Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Ділянка оперативного друку Харківського ДАУ, 1995. С. 42–45.*

21. Рукавишников В. Н. Полифония Моцарта : коммент. хрестоматия : учеб. пособ. для студ. муз. вузов. Москва : Музыка, 1981. 111 с.

22. Симакова Н. А. Азбука полифонии : учеб. пособ. Москва : Науч.-исслед. центр «Московская консерватория», 2013. 352 с.

23. Скребков С. С. Учебник полифонии. Изд. 4-е. Москва : Музыка, 1982. 268 с.

24. Скребкова О. Л. Разнотемное двух- и трехголосие строгого письма. *Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. Москва : Музыка, 1967. С. 85–129.*

25. Степанов А. Эксперимент по моделированию структуры полифонической музыки строгого стиля. Эстетические очерки. Вип. 2. Москва : Музыка, 1967. С. 387–401.

26. Супрун-Яремко Н. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова Книга, 2014. 512 с.

27. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Москва : Гос. муз. изд-во, 1959. 383 с.



28. Трубнікова Л. М. Український пісенний фольклор та композиторська творчість. Харків : Основа, 2003. 86 с.
29. Хоминський Й. М. Історія гармонії та контрапункту. Т. 1. Первісне багатоголосся. Доба органуму. Поліфонія середньовіччя ; [пер. з пол., вступ. ст. і прим. Л. Грабовського]. Київ : Муз. Україна, 1975. 576 с.
30. Цицалюк Г. Н. Контрапункт, допускающий удвоение голосов (искусственное трех- и четырехголосие) : метод. рек. для студ. муз. вузов по курсу полифонии. Харьков : ХИИ. 1991. 20 с.
31. Цицалюк Г. Н. Поліфонія в прикладах (з творів українських радянських композиторів) : хрестоматія для вищ. і серед. муз. учбових закладів. Київ : Муз. Україна, 1989. 176 с.
32. Чеботарян Г. М. Хрестоматія по полифонии. Часть I ; Ереванская гос. консерватория. Ереван : Советакан грох, 1982. 252 с.

## REFERENCES

1. Belichenko N. M. (2015). *Zavdannia z polifonii: Strohyj styl'. Vil'nyj styl' (fuha)* [Tasks from polyphony: Strict style. Free style (fugue)]. Kharkiv : TOV «S. A. M.». 80.
2. Viranovs'kyj H. M. (1978). *Muzychno-teoretychni systemy: predmet i pryntsyyp pobudovy* [Musical-theoretical systems: the subject and the principle of construction]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 88.
3. Dubravskaja T. N. (2007). *Polifonija* [Polyphony]. Moscow. 143.
4. Dubravskaja T. N. (2008). *Polifonija* [Polyphony]. Moscow : Al'ma Mater : Akademicheskij Proekt. 359.
5. Evdokimova Yu. K. (1981). *O probleme vuzovskogo kursa sovremennoj polifonii* [On the problem of the university course of modern]. *Sovremennaja muzyka v teoreticheskikh kursah vuza* [Modern music in the theoretical courses of the university]. Moscow. 168.
6. Evdokimova Yu. K. (2000). *Uchebnik polifonii* [Textbook of polyphony. Issue 1]. Moscow : Muzyka. 158.
7. Klebanov D. L. (1955). *Voprosy prepodavaniya polifonii* [Questions of a polyphony teaching]. Kharkov : Kharkov State Conservatory. 22.
8. Kotljarevsky I. A. (1983). *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy evropejskogo iskusstvovznaniya. Metody izuchenija i klassifikacii* [Musical and theoretical



cal systems of European art history. Methods of study and classification]. Kyiv : Muzychna Ukraïna. 158.

9. Kravtsov T. S. (1962). Prykhovana imitatsijna polifoniia v ukrains'kykh narodnykh pisniakh [Hidden imitative polyphony in Ukrainian folk songs]. Narodna tvorčist' ta etnografii. № 3. 54–63.

10. Litinskij G. I. (1965). Zadachi po polifonii. Ch. 1 [Tasks for polyphony. Part 1]. Moscow : Muzyka. 128.

11. Milka A. P. (2016). Polifonija: v 2-h chastjah [Polyphony: in 2 parts]. Sankt-Peterburg : Kompozitor. 336.

12. Mjuller T. F. (1989). Učebnik polifonii [Textbook of polyphony]. Moscow : Muzyka. 335.

13. Očeretovs'ka N. L. (2008). Tradytsii ukrains'koi polifonichnoi shkoly v pedahohichnij spadščyni H. N. Tsytsaliuka [Traditions of the Ukrainian polyphonic school in the pedagogical heritage of G. N. Tsitsalyuk]. Problemy vzaïmodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. st. Vyp. 21. Kharkiv : Vydavnytstvo TOV «S. A. M.». 171–175.

14. Plotnikova N. Ju. (2015). Polifonija v russkom bezlinejnom i partesnom mnogogolossii XVII–XVIII vekov [Polyphony in the Russian non-linear and partes polyphony of the XVII–XVIII centuries]. Moscow : PSTGU. 48.

15. Polifonija (1983) : Programma dlja muzykal'nyh vuzov [Polyphony : Program for music universities]. Comp. T. F. Muller. Moscow. 39.

16. Polifonija(1966) : Programma dlja muzykal'nyh vuzov [Polyphony : Program for music universities]. Composed by S. S. Skrebkov. Moscow. 16.

17. Programma-konspekt discipliny «Polifonija» (2001) [Program-summary of the discipline “Polyphony”. Comp. I. Kuznetsov, N. Simakova, with the participation of Vl. V. Protopopov]. Moscow. 80.

18. Pyaskovsky I. B. (2003). Polifoniia [Polyphony]. Kyiv : DMTsNZKiMU. 242.

19. Pyaskovsky I. B. (2012). Polifoniia v ukrains'kij muzytsi [Polyphony in Ukrainian music]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chajkovs'koho. 272.

20. Reshetnykov L. B. (1995). Pro heterofonnyj i khoral'nyj sklady (do postanovky pytannia) [About heterophonic and choral types of textures (before the question is put)]. Problemy vzajmodejstvya muzykal'noj nauky i učebnoho protsessu : sb. nauchnykh materyalov dlja muz. vuzov. Vyp. 2; Khar'kovskij institut iskusstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkov : DAU. 42–45.



21. Rukavishnikov V. N. (1981). Polifonija Motsarta : Komment. khrestomatija [Mozart's polyphony: Commented chrestomathy] Comp. V. N. Rukavishnikov. Moscow : Muzyka. 111.
22. Simakova N. A. (2013). Azbuka polifonii [The ABCs of polyphony] Moscow. 352.
23. Skrebkov S. S. (1982). Uchebnik polifonii [Textbook of polyphony]. Moscow : Muzyka. 268.
24. Skrebkova O. L. (1967). Raznotemnoe dvuh- i trehgolosie strogogo pis'ma [The differentiated two- and three-voiced strict writing]. Voprosy metodiki prepodavaniya muzykal'no-teoreticheskikh disciplin. Moscow : Muzyka. 85–129.
25. Stepanov A. (1967). Eksperiment po modelirovaniju struktury polifonicheskoy muzyki strogogo stilja [Experiment on modeling the structure of polyphonic music of a strict style]. Esteticheskie ocherki: vyp. 2. Moscow : Muzyka. 387–401.
26. Suprun-Yaremko N. (2014). Polifoniia [Polyphony]. Vinnytsia : Nova Knyha. 512.
27. Taneev S. I. (1959). Podvizhnoj kontrapunkt strogogo pis'ma [Convertible counterpoint in the strict style]. Moscow : Gos. muz. izd-vo. 383.
28. Trubnikova L. M. (2003). Ukrains'kyj pisennyj fol'klor ta kompozytors'ka tvorchist' [Ukrainian song folklore and composer work]. Kharkiv : Osnova. 86.
29. Khomyns'kyj J. M. (1975). Istoriia harmonii ta kontrapunktu. T. 1. Per-visne bahatoholossia. Doba orhanumu. Polifoniia sered'ovichchia [History of harmony and counterpoint. T. 1. Initial polyphony. The epoch of the organum. Medieval polyphony]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 576.
30. Tsytsaliuk H. N. (1991). Kontrapunkt, dopuskajushhij udvoenie golosov (iskusstvennoe treh- i chetyrehgolosie) [Counterpoint, which allows doubling of voices (artificial three- and four-voice)]. Kharkiv : HII. 20.
31. Tsytsaliuk H. N. (1989). Polifoniia v prykladakh (z tvoriv ukrains'kykh radians'kykh kompozytoriv) [Polyphony in the examples (from the works of Ukrainian Soviet composers)]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 176.
32. Chebotarjan G. M. (1982). Hrestomatija po polifonii. Chast' I [Chrestomathy for polyphony. Part I]. Erevan : Sovetakan groh. 252.