

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-5-69-21>

УДК 783.8.071.1Вед:398.8(=161.2)(045)

Семіон В.В.

Харківський національний університет мистецтв
імені І.П. Котляревського

НАРОДНОПІСЕННІ ВИТОКИ ХОРОВОЇ ПОЛІФОНІЇ АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ

Анотація. У статті розглянуто вплив українського народного багатоголосся на композиторський стиль Артемія Веделя, зокрема на фактуру його хорових концертів. Проаналізовано духовні концерти № 1 «В молитвах неусипающую Богородицю», № 2 «Спаси мя, Боже», № 3 «Доколи, Господи, забудеши мя», № 4 «Пою Богу моему, дондеже есмь», № 12 «Ко Господу, внегода скрбити ми, возвах» з автографу композитора в аспекті проявів неімітаційної поліфонії. Класифіковано (за типологією Пясковського) наявні у розглянутих хорових творах поліфонічні осередки, що мають риси народного багатоголосся. Висвітлено значення народно-пісенної поліфонії для художнього стилю Артемія Веделя загалом.

Ключові слова: хоровий концерт, народне багатоголосся, неімітаційна поліфонія, хорова фактура, бурдон.

Semion Viktoriia

I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts

THE FOLK SONG ROOTS OF ARTEMY VEDEL'S CHOIR POLYPHONY

Summary. The article is devoted to the study of choral music by Artemy Vedel. The influence of Ukrainian folk polyphony on Artemy Vedel's style, in particular, the texture of his choral concerts, is shown. Special attention is dedicated to the choir polyphony of A. Vedel. In this article, spiritual concerts № 1 «V molytvakh neusypaiushchuiu Bohorodytsiu», № 2 «Spasy mia, Bozhe», № 3 «Dokoli, Hospody, zabudeshy mia», № 4 «Poiu Bohu moiemu, dondezhe yesm», № 12 «Ko Hospodu, vnehda skrbity mi, vozvakh» are analyzed from composer's autograph in the aspect of non-imitative polyphony display. The article gives a detailed analysis of polyphonic parts in choral concerts that have the features of folk polyphony. The categorization of the non-imitative polyphony parts is suggested by the typology of I. Piaskovskyi. The article contains information about the texture, performing and textual styling, place of non-imitative polyphonic fragments in the form. There are researchers and scientists mentioned (L. Yashchenko, N. Suprun-Yaremko, T. Husarchuk, I. Piaskovskyi, N. Herasymova Persydska, M. Borovyk, N. Belichenko), whose works are dedicated to this problem. Also, the main information about the types of folk polyphony is given. The text gives valuable information on the composer's style of Vedel, in which the implementation of rethought principles of folk polyphony can be tracked, particularly, in non-imitative polyphony methods. The article will be useful for scientists, who are interested in folk polyphony, choral concert and the figure of Artemy Vedel because it opens important aspects of the connection between the composer's style and folk polyphony. Also, this article will be interesting to the researchers of A. Vedel's choral concerts attribution, because a clear understanding of choral polyphony main principles and composer's style is crucial for the ability to distinguish the authorship of a music piece.

Keywords: choral concert, folk-singing polyphony, non-imitative polyphony, inner-voice texture, bourdon.

Постановка проблеми. Питання впливів української народної пісні на творчість вітчизняних композиторів завжди привертало до себе увагу науковців та виконавців. Зокрема, цікавість викликають її прояви у хоровій поліфонії. Тому вивчення питання народнопісенних витоків творчості А. Веделя наразі є актуальним. *Об'єктом* дослідження є хорова поліфонія А. Веделя, а *предметом* – фактурні різновиди неімітаційної поліфонії, що беруть свій початок у народному багатоголоссі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанням теоретичного аналізу і типології форм українського народного багатоголосся присвячено дослідження Л. Яценка [7], загальний розгляд українського багатоголосся пропонується у роботі Н. Супрун-Яремко [6], ґрунтовну класифікацію видів народнопісенної фактури містить монографія І. Пясковського, присвячена розгляду поліфонії в українській музиці [5]. Вплив українського народного багатоголосся на творчість А. Веделя досліджували у своїх розвідках Н. Герасимова Персидська [3], М. Боровик [2], Т. Гусарчук [4], Н. Беліченко [1] та інші.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Незважаючи на наявні численні праці науковців, у більшості випадків автори розглядають витoki народної пісні в творчості А. Веделя переважно на прикладі його мелодики, оминаючи вкрай важливий аспект формування багатоголосної тканини хорових концертів під впливом українського фольклору.

Мета статті – на основі наукових джерел і наявного музичного матеріалу виявити, яким чином вплив народнопісенного багатоголосся позначилися на фактурутворенні хорових концертів А. Веделя, класифікувати виявлені в результаті аналізу зразки поліфонічної фактури та дослідити їх значення для художнього стилю композитора загалом.

Виклад основного матеріалу статті. У хорових концертах А. Веделя неімітаційна поліфонія посідає не менш значне місце, ніж імітаційна. Під неімітаційною поліфонією маємо на увазі насамперед різновиди українського народнопісенного багатоголосся, ґрунтовну класифікацію якого знаходимо у працях І. Пясковського [5, с. 4–6]. Формуючи загальні структурні та типологічні ознаки, вчений виокремлює на-

ступні його типи: 1) протягнений і репетиційний бурдон, 2) спонтанна поліфонія, 3) спонтанна гетерофонія, 4) варіантна підголосковість, 5) кантове багатоголосся. Узв'язавши за основу виведені І. Пясковським особливості, здійснимо спробу дослідити приховані прояви неімітаційної поліфонії, які кореняться у народному багатоголоссі, у фактурі хорових концертів № 1 «В молитвах неусипающую Богородицю», № 2 «Спаси мя, Боже», № 3 «Доколі, Господи, забудеши мя», № 4 «Пою Богу моему, дондеже есмь», № 12 «Кю Господу, внегда скрбіти ми, возвах» з автографу А. Веделя.

Одним із таких яскравих фактурних засобів є бурдон. Сама вокальна природа концертного жанру спонукала композитора до використання цього прийому у хоровому письмі. Як відомо, органний пункт переважно розташовується в кадансі, виконуючи подвійну роль залежно від гармонії, на якій він базується. З одного боку, домінуючий органний пункт готує появу основної тональності в репрізі, з іншого, – *тонічний* органний пункт стверджує основну тональність, підсумовуючи у такий спосіб музичний розвиток. А. Ведель широко користується цими класичними правилами, але водночас його твори містять нетипові приклади, які, по суті, є бурдоном. *Протягнений бурдон* зустрічається тільки у хоровому *Tutti*. Зазвичай він виникає в нижніх голосах завдяки октавному звучанню тенора і басу або *divisi* басового голосу, що утворює октавне дублювання і забезпечує міцний звуковий і гармонічний фундамент для розвитку верхніх голосів. У музичній формі бурдон розташований у серединному розвитку частини або готує її завершення. Важливо зазначити, що всі фактурні утворення підпорядковані поетичному слову, тому при використанні бурдону виникає певна «звукообразність» (наприклад, на словах «*моленіє*» (Концерт № 4, I ч., тт. 46-50), «*возвеселяться*» (Концерт № 2 V ч., тт. 209-217), «*іот брєнія тини*» (Концерт № 4, III ч., тт. 133-143 тощо). Крім того, застосування даного фактурного викладу не є епізодичним, адже композитор буде на бурдонюванні, у поєднанні з вертикально-рухомими перестановками, окрему частину концерту (Концерт № 2, третя частина).

Репетиційний бурдон, на відміну від його протягненого різновиду, зустрічається у викладі *solі*. Оскільки ансамблям А. Веделя притаманна переважно *кантова фактура*, то не дивно, що епізодично (у межах одного такту) цей прийом присутній майже чи не в кожному тріо, зазвичай підкреслений тоніко-домінантовим рухом басу. Більш розгорнуті зразки зустрічаються на початку частини чи розділу або при русі до завершення композиційного розділу. Якщо протягнений бурдон нерідко буває пов'язаний з ефектом статичності, зосередженості, то репетиційний бурдонний бас на тоніці чи домінанті, на якій на шаровуються верхні голоси, натомість задає імпульс для подальшого розвитку (Концерт № 3, III ч., тт. 95-98, тт. 125-128, тт. 129-132; Концерт № 12, III ч., тт. 215-218, тт. 205-209 тощо).

Отже, протягнений бурдон виконується виключно хоровим *Tutti*, а репетиційний – ансамблями *solі*, стаючи для А. Веделя одним з потужних засобів розвитку не тільки в окремих епізодах, але й у формотворенні цілих частин.

Прийом короточасного *розшарування хорових партій*, властивий народнопісенній гетерофонії, пронизує фактуру концертів композитора. Як наголошує Н. Беліченко, «для стилю А. Веделя типовим є вільне потовщення будь-якої теситурної пари. Розшарування чоловічих голосів викликає асоціації зі співочою традицією Києво-Печерської Лаври» [1, с. 124]. Вплив цього прийому у А. Веделя проявляється в утворенні ненормативного багатоголосся шляхом тимчасового розщеплення одного чи кількох голосів. Зазначимо, що для ансамблевих тріо є характерним використання прийому *divisi* у верхньому голосі (сопрано, тенор) з гармонічною основою нижнього голосу (альт, бас), що в результаті призводить до кантової фактури. Такі побудови є дуже розгорнутими, хоча розшарування в них викликане насамперед бажанням композитора виокремити або жіночий, або чоловічий тембр. Відносно ж спонтанних розшарувань хорових голосів, спостерігаємо тенденцію до короточасних уривкових вигуків саме у хоровому *Tutti* при активному чергуванні з *solі*, що зумовлює утворення багатоголосної фактури. Часто такі розшарування «спровоковані» попереднім виконанням дуету *divisi*, після якого лунає вигук *Tutti* і далі вже продовжується ця тенденція. Крім того, зустрічаємо значно більші за тактовим об'ємом зразки, де утворені нові темброві багатоголосні сполучення використовуються композитором для озвучення найважливішого словесного тексту.

Розглянемо присутні у досліджуваних концертах приклади як короточасних, так і більш розгорнутих розгалужень хорових голосів, що побічно засвідчують про неабиякі впливи народної гетерофонії на композиторський метод А. Веделя.

Короточасні багатоголосні вигуки, пов'язані із розшаруванням фактури, зазвичай мають певну ритмічну формулу і, як зазначалося вище, витікають із попереднього музичного розвитку. Такий вид багатоголосся зустрічається і в *Tutti*, і в *solі* й характеризується спільними рисами.

Подібні фактурні розшарування утворюються під час активного чергування *Tutti* і *solі* та присутні на розвиваючих ділянках форми (Концерт № 2, II ч., тт. 64-67) або у завершенні розділів форми (Концерт № 1, I ч., тт. 11-14). Зустрічаємо також і прийом короточасного потовщення окремих хорових партій (Концерт № 1, III ч., тт. 137-141, де чергування голосів звучить на кшталт респонсоріального викладення). Найбільш показовою у використанні розглядуваного фактурно-поліфонічного прийому є друга частина Концерту № 3, хорова тканина якої пронизана розшаруванням і чоловічих, і жіночих голосів. Спостерігаючи за розгортанням її музичного розвитку, можна говорити про тенденцію до переходу фактурних осередків, пов'язаних із народнопісенною гетерофонією, з рівня ансамблевих побудов у хорове *Tutti*. Важливо відмітити, що композитор використовує цей прийом не опосередковано, а насамперед керуючись внутрішнім відчуттям тексту, за яким і слідує музика. Зустрічаємо і більш розгорнуті приклади подібної фактури (Концерт № 12, I ч., тт. 51-53).

Привертає увагу використання даного прийому і в ансамблях *solі*, особливо у вже згаданий

вище другій частині Концерту № 3, де розшарування хорових голосів утворюють нетипові для композитора ансамблеві склади (див. тт. 49-52, чоловічий квартет), або в Концерті № 4 (ІІ ч., тт. 74-81), де під час ритмічної імітації виникає тимчасове п'ятиголосся.

Отже, для А. Веделя епізодичне розшарування хорових партій, що виражається в утворенні ненормативного багатоголосся, є з одного боку короткочасним явищем, що акцентує увагу на певних словах тексту (туїтні вигуки), з іншого, – явищем більш тривалим, коли новоутворене темброве співзвуччя використовується композитором для поглибленого емоційного інтерпретування поетичного слова.

Ще одним видом народного багатоголосся, певні опосередковані ознаки якого зустрічаємо у А. Веделя, є так звана спонтанна поліфонія, що виражається, як вказує І. Пясковський, через незалежний спів різних співочих груп (або голосів) з канонічно-варіаційним або контрастним співвідношенням голосів [5, с. 4]. Розглянемо даний вид багатоголосся, що фактично являє собою *антифонні переклички* між двома групами виконавців. А. Ведель трансформує і втілює цей принцип у новому вигляді, поєднуючи його з прийомами імітаційної поліфонії. Так, його активне застосування знаходимо насамперед в ритмічних імітаціях, канонічних секвенціях, двомотивних секвенціях та нескінченних канонах, де хорове *Tutti* розшаровується на чоловічий та жіночий хор, найчастіше у вигляді двоголосся в секвенціях та триголосся в канонах. Таким чином, симбіоз цих прийомів стає вагомим рисом авторського стилю А. Веделя.

На прикладі розглядуваних хорових творів спостерігаємо, що в основному композитор застосує даний вид багатоголосся в *solī*. В *Tutti* він зустрічається значно рідше у зв'язку з вищезазначеними особливостями вживання такої хорової фактури в імітаційній поліфонії. А. Ведель частіше використовує чергування ансамблевих тріо, однорідних чи мішаних за складом, рідше дуетів. За місцем у формі це переважно розвиваючі розділи. Таким чином, антифонне багатоголосся фактично є дієвим інструментом для активного розвитку музичної тканини.

Крім того, зазвичай спорідненість антифонних перегуків виявляється через аналогічний розподіл голосів у ансамблях, що чергуються, та певну схожість музичного матеріалу на рівні гармонії, метру, напрямку мелодичного руху, фактури тощо. Іноді принцип антифонності стає основою для побудови цілих розділів, що спостерігаємо у третій частині Концерту № 1 (тт. 105-137) або є своєрідним імпульсом для подальшого тематичного руху (Концерт № 2, V ч., тт. 171-179; Концерт № 3 I ч., тт. 2-7; Концерт № 12, I ч., тт. 44-46, тт. 51-54 тощо).

Отже, антифонне багатоголосся в чистому вигляді слугує для А. Веделя засобом активного розвитку музичної думки. Принцип антифонних перегуків що трансформується композитором і поєднується з прийомами імітаційної поліфонії, стає стійкою ознакою поліфонічної фактури композитора.

Схожість з прийомом спонтанної поліфонії українського народнопісенного багатоголосся мають також і неімітаційні осередки у фактурі концертів А. Веделя, які представлені *контрастним співвідношенням голосів*. Головною особли-

вістю цього прийому є невеликий тактовий об'єм і самостійність (але не рівнозначність) всіх голосів хорової фактури, котрі доповнюють один одного, утворюючи гармонічну вертикаль. Зазвичай, кожен з голосів є самостійним, що підкреслюється асинхронним виконанням вербального тексту і нетотожним мелодичним та ритмічним оформленням. Ключовою особливістю розміщення у формі даного прийому є те, що він (за рідким виключенням) слідує після імітаційних засобів (імітації та секвенції, рідше канону).

Зустрічається такий виклад у *Tutti* на початку форми в експозиційному викладі (Концерт № 2, V ч., тт. 167-171) або є елементом кульмінаційної зони (Концерт № 1, I ч., тт. 24-26; Концерт № 3, III ч., тт. 160-162; на цей приклад звертає увагу Н. Супрун-Яремко [6, с. 440]). У *solī* знаходимо подібний фактурний тип в кульмінації (Концерт № 4, I ч., тт. 56-58). На відміну від ранніх перших чотирьох концертів, що дають уявлення відносно еволюції композиторської техніки А. Веделя, у пізньому Концерті № 12, який є вершиною його творчості, зустрічаємо дещо інший підхід у використанні даного фактурного прийому. Вже в експозиційному викладі (I ч., тт. 4-7), бачимо що він виникає після чергувань *Tutti* і *solī*, а не поліфонічних прийомів. Зустрічаються аналогічні фактурні осередки і на завершенні розділу в середині частини (II ч., тт. 84-90; II ч., тт. 133-139; IV ч., тт. 293-300). Як бачимо, для пізнього концерту не є обов'язковим використання спонтанної поліфонії після прийомів імітації. Впадає в око і яскрава мелодизація басового голосу. Для ранніх концертів є характерним розміщення даного прийому у кульмінації частини, для пізнього – на завершенні розділу в середині частини (це пояснюється більшою поліфонізацією і насиченістю імітаційною поліфонією музичної тканини пізніх концертів).

Отже, даний фактурний виклад використовується композитором як доповнення прийомів імітаційної поліфонії і є важливим елементом утворення кульмінаційних зон у формі.

Хоровій фактурі А. Веделя притаманні яскраво виражені риси *варіантної підголосковості* з «типовим... лінеаризмом голосоведення і подальшим тонально-змінним ладоутворенням» [5, с. 7], хоча, на відміну від кантового багатоголосся, ці властивості зустрічаються опосередковано. Поодинокі приклади спостерігаємо у хорових концертах композитора в серединному розвитку або при русі до завершення у викладі хорового *Tutti* та ансамблів *solī*.

У *Tutti* даний тип фактури виникає у хоровому чотириголоссі, де провідну роль виконує нижній голос (Концерт № 3, III ч., тт. 148-156) або пара середніх голосів (Концерт № 1, II ч., тт. 48-52), а інші виконують роль супровідного і дублюючого голосів. У *solī* схожі принципи організації голосів проявляються у ансамблевих тріо, де провідним є нижній (Концерт № 4, II ч., тт. 106-114) і навіть верхній (Концерт № 12, III ч., тт. 195-198) голоси.

Окремо слід виділити у хоровій фактурі А. Веделя приклади *стрічкового (дублюючого) багатоголосся*, що є одним із різновидів варіантної підголосковості. Як і інші прийоми імітаційної та неімітаційної поліфонії, даний тип фактури використовується композитором насамперед для музичного втілення тексту і створення від-

повідного емоційного стану у слухача, тому містить певну звукообразність (як, наприклад, у словах «укріпихся на него» (Концерт № 3, II ч., тт. 74-75, тт. 76-77), «продолжися» (Концерт № 12, III ч., тт. 195-198), «взрадуються» (Концерт № 3, II ч., тт. 82, 84) тощо). Утім, використовуючи епізодичні вкраплення даного фактурного типу у хорову тканину концертів, Ведель йде далі, втілюючи принцип парного подвоєння лінійних шарів фактури у поліфонічних прийомах, представлених двомотивною секвенцією та її похідним варіантом, що виконаний з перестановкою голосів, канонічною секвенцією, ритмічною імітацією та в поєднанні з «протягненням» (за І. Пяковським) бурдюном і вертикальними перестановками голосів. Отже, прихована лінійність є однією зі стійких рис його композиторського стилю.

Риси кантового багатоголосся найбільш яскраво проявилися у ансамблевих тріо, які є типовими для концертів А. Веделя. На це звертає увагу і Т. Гусарчук [4, с. 319]. Композитор використовує різні виконавські склади ансамблів – мішаний (сопрано, альт, тенор; альт, тенор, бас) або однорідний (чоловічий – два тенори, бас; жіночий – два сопрано, альт). Характерним для фактури ансамблевих тріо є рух пари верхніх голосів переважно паралельними секстами або терціями в супроводі нижнього голосу. Зазвичай, ансамблі базуються на тоніко-домінантовій гармонії. Від того, як композитор розподіляє виконання тексту між голосами ансамблю, залежить і їх ритмічне звучання, яке є еквіритмічним або комплементарним. Асинхронне втілення тексту між парою верхніх голосів і нижнім голосом зазвичай свідчить про використання композитором симультанної текстової імітації.

Риси кантової фактури можуть проявлятися епізодично. Такі зразки зазвичай розміщуються на початку (рідше в кінці) розділу музичної форми і є невеликими за об'ємом (1-2 такти) за наступних умов:

а) активне чергування вигуків *Tutti* і реплік *solì* (Концерт № 1, I ч., тт. 1-2, 3-4, тт. 12-14; Концерт № 2, I ч., тт. 13-15, 17-19; Концерт № 4, II ч., тт. 99-100, 101-102; Концерт № 12, I ч., тт. 1-2, 3-4);

б) фрагмент *solì* оточений з обох боків розгорнутим викладом хорового *Tutti* (Концерт № 1, II ч., тт. 55-56; Концерт № 1, III ч., тт. 90-93; Концерт № 2 II ч., тт. 79-83; Концерт № 3, I ч., тт. 32-36; Концерт № 12, I ч., тт. 8-12; Концерт № 12, II ч., тт. 110-117, тт. 144-151);

в) осередок *solì* оточений з одного боку чергуванням *Tutti* і *solì*, а з іншого – хоровим *Tutti* (Концерт № 1, I ч., тт. 5-7; Концерт № 2, II ч., тт. 61-64);

г) епізод *solì* оточений з одного боку ансамблем *solì* (з іншим типом фактури або іншою кількістю голосів), а з іншого – хоровим *Tutti* (Концерт № 2, вступ, тт. 5-8; Концерт № 3, I ч., тт. 18-22);

д) ансамбль *solì* знаходиться на початку частини і переходить у активне чергування *Tutti* і *solì* (Концерт № 2, II ч., тт. 61-64).

Привертає увагу і наявність рис кантового багатоголосся, які знаходимо у більш розгорнутих викладах ансамблевих тріо *solì*. Вони розміщуються зазвичай на початку розділу у повільних частинах концерту і часто лунають в поєднанні з симультанною текстовою імітацією (Концерт № 1, II ч., тт. 29-37, тт. 58-65; Концерт № 2, IV ч., тт. 142-150; Концерт № 4, II ч., тт. 61-69, тт. 86-94). Слід відмітити, що на основі кантової фактури побудовано навіть цілу четверту частину Концерту № 4 у виконанні чоловічого ансамблю *solì* (два тенори і бас). Це один з найбільших за тактовим об'ємом приклад втілення рис кантового багатоголосся у розглядуваних концертах. Риси кантової фактури прослідковуються і при чергуванні ансамблів *solì* з різним виконавським складом (Концерт № 3, I ч., тт. 1-8; Концерт № 3, III ч., тт. 95-102, тт. 110-118, тт. 125-132; тт. 140-148).

Отже, епізодичні вкраплення кантової фактури у тріо *solì*, з їх невеликим тактовим і текстовим об'ємом, в поєднанні з чергуванням хору і ансамблю є для композитора інструментом активного розвитку музичної ідеї. Натомість для розгорнутого викладу ансамблю *solì* з рисами кантового багатоголосся є характерним втілення однієї смислової думки в тексті, експозиційність викладу (адже більшість таких зразків знаходиться на початку форми частини чи розділу), тому цей тип фактури стає засобом втілення лірико-емоційного висловлювання, споглядального або умиротвореного стану (як різних граней молитовності) серед бурхливого музичного розвитку.

Висновки і перспективи дослідження.

Хорова поліфонія А. Веделя яскраво відображає художньо переосмислені і самобутньо втілені композитором специфічні особливості фактури українського народнопісенного багатоголосся, які стали характерними рисами його індивідуального композиторського стилю. Перспектива подальших досліджень цього явища є актуальною, адже існує ще безліч невіднайдених хороших творів Веделя, для роботи з якими важливо мати чітке уявлення щодо властивостей хорової поліфонії і стилю композитора.

Список літератури:

1. Беліченко Н.М. Українське народнопісенне багатоголосся як чинник хорового мислення Степана Дегтярьова та його сучасників. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 117. 2016. С. 110–126.
2. Боровик М.К. Про впливи народної пісні на мелодику А. Веделя. *Українське музикознавство*. 1971. Вип. 6. С. 137–152.
3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 184 с.
4. Гусарчук Т.В. Артемій Ведель. Постать митця в контексті епох : монографія. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2017. 768 с.
5. Пяковський І.Б. Поліфонія в українській музиці. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2012. 272 с.
6. Супрун-Яремко Н.О. Поліфонія : навч. посібник. Вінниця : Нова книга, 2014. 512 с.
7. Яценко Л.І. Українське народне багатоголосся. Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1962. 236 с.

References:

1. Belichenko N. (2016). The Ukrainian folk singing polyphony as a factor of choral thinking of Stepan Degtyarev and his contemporaries [Ukrainske narodnopenne bahatoholossia, yak chynnyk khorovoho myslennia Stepana Dehtiarova ta yoho suchasnykiv]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, issue 117, pp. 110–126. (in Ukrainian)
2. Borovyk M. (1971). About the influences of folk songs on the melody of A. Vedel [Pro vplyvy narodnoi pisni na melodyku A. Vedelia]. *Ukrainian musicology*, issue 6, pp. 137–152. (in Ukrainian)
3. Herasymova-Persydska N. (1978). The choral concert in Ukraine in the XVII–XVIII centuries [Khorovyi kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st.]. Kyiv : Muzychna Ukraina. (in Ukrainian)
4. Husarchuk T. (2017). Artemy Vedel. The figure of the artist in the context of the epochs [Artemii Vedel. Postat myttsia v konteksti epokh]. Nizhyn : Vydavets PP Lysenko M.M. (in Ukrainian)
5. Piaskovskyi I. (2012). The Polyphony on Ukrainian music [Polifoniia v ukrainskii muzytsi]. Kyiv : NMAU imeni P.I. Chaikovskoho. (in Ukrainian)
6. Suprun-Yaremko N. (2014). The Polyphony [Polifoniia]. Vinnytsia : Nova knyha. (in Ukrainian)
7. Yashchenko L. (1962). The Ukrainian folk polyphony [Ukrainske narodne bahatoholossia]. Kyiv : Akademiia nauk URSS. (in Ukrainian)