

УДК 78.085.1

Марина Рудик –
старший викладач кафедри хорового диригування
Прикарпатського національного університету
ім. В. Стефаника (Івано-Франківськ)

Прояви циклічності в українській музиці останньої третини ХХ ст.: сюїти і партити

Розвиток музичних жанрів упродовж останніх десятиліть супроводжується відродженням і переосмисленням їх закономірностей. У статті висвітлено види взаємозв'язків між традиціями і новаторством та самобутні жанрові концепції, які виникають цієї взаємодії – на прикладі сюїт і партит українських композиторів останньої третини ХХ ст.

Ключові слова: цикл, сюїта, партита, жанрові закономірності, концепція.

Марина Рудик

Проявления цикличности в украинской музыке последней трети ХХ в.: сюиты и партиты. Развитие музыкальных жанров в течение последних десятилетий сопровождается возрождением и переосмыслением их закономерностей. В статье рассматриваются виды взаимосвязей между традициями и новаторством и самобытные жанровые концепции, возникающие этого взаимодействия – на примере сюит и партит украинских композиторов последней трети ХХ в.

Ключевые слова: цикл, сюита, партита, жанровые закономерности, концепция.

Maryna Rudyk

Manifestations of Cyclicity in Ukrainian Music of the Last Third of the XX-th century: Partita and Suite. Development of musical genres in recent decades is accompanied by the revival and reinterpretation of their regularities. In the article kinds interconnections between tradition and innovation and the original genre concepts that arise in this interaction are highlights (on example of suites and partitas of Ukrainian composers of the last third of the XX-th century).

Key words: cycle, suite, partita, genre regularities, concept.

Нові композиторські техніки, увійшовши в простір українського музичного мислення, спричинили рефлексію не тільки над стилістикою, а й над самою сутністю жанру, змінивши розуміння її визначального, за О. Соколовим, принципу субординації частин [17, с. 34]. Такі процеси спостерігаються, зокрема, у «великих» мультижанрових видах — сюїті та партиті, оскільки „усі

вони є циклами, але їх жанрова характеристика може мати варіантні тлумачення: соната може наближатися до сюїти, сюїта набувати рис сонатного циклу і таке інше” [16, с. 9]. Метою статті є висвітлення видів взаємозв’язків між традиціями і новаторством та самобутні жанрові концепції, які виникають цієї взаємодії, на прикладі сюїт і партит українських композиторів останньої третини ХХ ст.

Потрібно зауважити, що у сучасному музикознавстві розмежування цих жанрів нечітке (цим значною мірою пояснюється незначна кількість зразків партит у творчості українських композиторів порівняно з сюїтами). Проблематика виникнення, розвитку й історії була висвітлена у працях І. Манукяна [10], Т. Ліванової [9], М. Друскіна [3], К. Розеншильда [15], Й. Ямпольського [18], В. Бобровського [1] та інших вчених. Жанр сюїти визначається, зокрема, як циклічний інструментальний твір, якому притаманні „відносна свобода у кількості, порядку і способу об’єднання частин, наявність жанрово-побутової основи або програмного задуму” [11, с. 529] і, водночас „має історично різний зміст і використовується для виокремлення сюїти з-поміж інших циклічних жанрів (сонати, концерту, симфонії й ін.)” [11, с. 529]. З іншого боку, „...це ціле, складене з досить довільної кількості відносно самостійних і порівняно невеликих п’єс в єдиній або різних тональностях, об’єднаних... загальним задумом, і при цьому не є сонатою, концертом, симфонією або іншим втіленням сонатно-симфонічного циклу” [2, с. 2].

Структурний «класичний» інваріант сюїти, сформований на основі творів Й. С. Баха, але започаткований Й. Я. Фробергером, Д. Беккером та Й. Кунау, — це послідовність п’єс, що мають танцювальне походження: алеманда, куранта, сарабанда й жига. У романтиків жанр набуває наскрізності, синтезуючи принципи єдності у контрастній множинності, рондальності, варіаційності та амфіладності із подальшим поглибленням координації (за О. Соколом) частин.

Важливий внесок у теорію сюїти та партити здійснила М. Калашник [4]. Виходячи з даних сучасного музикознавства, дослідниця здійснює висновок, «що музичне мистецтво останньої третини ХХ сторіччя, що «осягає власну історію» (Г. Григор’єва), закріплює стилістичну множинність сучасної

музичної мови як норматив, типологічну доміную культури. В даному художньому контексті правомірно розглядати відродження партити як спосіб фіксації на жанровому рівні даної стильової колізії поряд із ренесансом інших жанрів (пасакалії, кончерто грассо, номерної опери, тощо), але з тією істотною відміною від них, що партита виступає не тільки як репрезент конкретно-історичної епохи, а й виявляє її діалогічну природу, що проявляється у втраті «непроникності жанру-роду» (М. Лобанова). Актуалізація партити у 70-х – 80-х роках ХХ сторіччя була обумовлена процесом «знімання» художніх нормативів сучасного мистецтва, виявляючись таким чином органічним і закономірним явищем в даному історичному контексті. Зразки цього жанру у творчості українських композиторів дозволяють виявити притаманну йому внутрішню динаміку, багатозначність, спрямовані на різні способи втілення діалогізму сучасного музичного мислення» [5, с. 11].

Для сучасних творів, що за жанровою належністю визначені як партита і сюїта, використання згаданої інваріантної послідовності, за поодинокими випадками¹, не властиве; у жанрових основах частин, навіть якщо твір і виявляє яскраву приналежність до необарокового напрямку, «інваріантна» основа виявляється лишень при ретельному вслуховуванні. Натомість у розвитку жанрів цього типу простежується хоча й поступова, але кардинально активізація програм, що часто виявляють і засади їх семантично-художніх концепцій, і спрямовують до досягнення самотнього авторського підходу до жанру [як, наприклад, у сюїті для класичної гітари «Панорама старого міста»: «Тіні вечірніх кварталів», «Срібні промені фонтану», «В старому парку», «У часового майстра», «Самотній монастир» (1985) В. Карлаша або сюїті зі сфери електронної музики «Космічний мандрівник» цього ж автора: «Видимість нуль» («чорна діра»); «Арія грубої сили»; «Космічний мандрівник»; «Гуманоїди»; «Формула самотності»; «В лабіринтах простору» (1997)].

¹ Такий виняток презентує, зокрема, «Маленька партита» № 3(1991) Ю. Іщенка, у якій витримано вісь барокової основи (алеманда, куранта, сарабанда, жига), у яку, за взірцем «11-и етюдів у формі старовинних жанрів» В. Косенка, привнесено українську інтонаційність.

В українській музиці жанр партити найрізноманітніше представлений у творчості М. Скорика², до якого митець звернувся першим серед українських композиторів і єдиний з яких послідовно розробляв різні моделі у постмодерному стильовому руслі: «Вони створювались для різних складів інструментів, в них відчувається прагнення до експерименту над тембрами, структурними принципами, жанрами, що входять у партити як складові частини циклу, оскільки вони винахідливо використовують іноді незвичні поєднання, або (як у П'ятій партиті) представляють «бахівський варіант» жанру для фортепіано соло» [6]. Так, у партиті № 6 для струнного квартету (1996) митець здійснив синтез інтонаційних блоків європейських барокових танцювальних жанрів із передджазовими, регтаймовими звучаннями, натомість партита № 4 для симфонічного оркестру (1974) вирізняється освоєнням цілком авангардних музичних засобів.

Важливо, що концепція жанру — від першого зразку, створеного для струнного оркестру 1966-о року, до Партити № 7 для духового квінтету (1998), — у баченні митця цілком відповідає реаліям постмодерного мислення, що було відзначено О. Козаренком стосовно загальних особливостей стилю М. Скорика: «Універсальна здатність постмодерну поєднувати непоєднуване привела до парадоксального співжиття у музичній мові одного автора таких екстрем музичної матерії другої половини ХХ століття, як квазидодекафонні побудови (знаки «всесвіту, що розширюється», у фортепіанному вступі Першої скрипкової сонати, постійного становлення у темі Токати з Першої партити для струнних) та інтонацій масових пісень «alla Кабалевський» у другому епізоді «Бурлески», Першому, Третьому фортепіанних концертах (фінал) як музичних символів недавньої советської епохи. Між цими двома стильовими полюсами б'ється «море інтонаційності», що виявляє семантичну спорідненість із музикою Шостаковича періоду балетів «Золотий вік», «Болт», «Панночка і Хуліган» (у Фіналі Третього фортепіанного концерту), прокоф'євських галопів (фінал Другої скрипкової сонати), експресивного мелодизму веристів Масканьї, Леонкавалло (у темі вступу «Диптиху» для струнних), популярної

² За винятком, хіба що, доробку Ю. Іщенка, якому належать вісім «Маленьких партит» (1973–2003).

латиноамериканської та італійської музики 60-х, джазового мейнстріму (в «Арії», «Диптиху», фіналі Другої скрипкової сонати, п'єсах для фортеп'яно та струнних «Нав'язливий мотив», «Приємна прогулянка», «У народному стилі»)» [8, с. 12].

Та в жодному з випадку щодо творів М. Скорика не йдеться про первинні значення жанру як «послідовність танців» і, тим більше, варіації³. Натомість у інших авторів, які зверталися до партити, і «танцювальність», і варіаційність (Партита для флейти соло (1972) Л. Дичко, Партита на тему DSCH для фортепіано, скрипки і віолончелі (1982) і Партита для двох віолончелей соло «До Ангела Олександрійської колони» (1995) В. Бібика) є важливим джерелом драматургічних концепцій⁴.

Натомість сфера сюїт настільки багата і різноманітна, що виникає доволі складна диференційна система не тільки на основі образно-тематичних характеристик, а й багатоплановості жанрово-стильових витоків. Тут — фундаментальні драматичні концепції «Польської» і «Слов'янської» сюїта (1966) Б. Лятошинського, легкість та вишуканість сюїти для чотирьох віолончелей «Веселі витівки» (1962/1988) В. Годзяцького; передчуття потужності неофольклоризму в Сюїті для струнного оркестру (1961) М. Скорика, синтез елементів неофольклоризму з елементами авангардної стилістики в Сюїті для струнного квартету (1971) Є. Станковича; зразки визначального впливу фундаментального образотворчого мистецтва на концепцію і музичні засоби [як-от експериментальна на час створення внаслідок своєї полістилістичності сюїта для камерного оркестру «Фрески

³ Концепція варіаційності як різновиду жанру і визначального принципу розвитку звучить у назві твору «Сюїта-варіації» (1972) І. Шамо. Проте йдеться про варіаційність на рівні частин (1. *Andantino Cantando*; 2. В темпе вальса; 3. *Moderato*; 4. *Ritmico. Allegro*), а не наскрізний цикл варіацій. Прикметною рисою цієї композиції є збагачення традиційної романтичної стилістики внаслідок використання засобів і прийомів тогочасної естрадно-пісенної творчості.

⁴ Інші зразки жанру у творчості українських композиторів — Партита № 1 (1968) Вл. Золотухіна, Партита для фортепіано (2008) Л. Шукайло, «Готична партита « для віолончелі та органа (1990) В. Ларчикова, Партита для кларнета соло (2011) В. Гончаренка.

Софії Київської» (1966)⁵ В. Годзяцького] і «традиційна» за жанровими витоками, необарокова «Сюїта в старовинному стилі» для двох скрипок, флейти, клавесину та струнного орк. (1986/1989) В. Павенського, наповнена стилізаціями та поєднанням гомофонних і поліфонічних елементів. Набуло звичності використання стилістики різних напрямків джазу [Сюїта для джаз-оркестру (1960) А. Караманова, сюїта для квартету саксофонів «Вітання новому тисячоліттю» для квартету саксофонів (редакція для брас-квінтету (1999) В. Ніколаєва, джаз-сюїта «Ностальгія» для фортепіано (1999) В. Дроб'язгіної]. Гра стилізацій та алюзій створює вельми своєрідну полістилістичність чотиричастинної сюїти № 1 «Портрети композиторів» для баяна (1979/1988) В. Рунчака, у якій композитор формує паралелі між образами митців, які є своєрідними символами різних епох (Й. С. Бах, Д. Шостакович, Н. Паганіні, І. Стравинський).

Сюїти, створені на основі музики до різного роду сценічних вистав, ґрунтуються на типовому для цього різновиду використанні найяскравішого образно-тематичного матеріалу, що пов'язаний з сюжетом, але не набуває функцій розповіді [сюїта з музики до драми «Попелюшка» Є. Шварца (1969/1983) В. Годзяцького, Сюїта з музики до п'єси «Камінний господар» Лесі Українки для симф. орк. (1973) М. Скорика]. У цьому ж руслі, щоправда, засновані на тематизмі найяскравіших номерів, скомпоновані Сюїта з опери «Загибель ескадри» (1967) і дві Сюїти з балету «Камінний господар» (1969, 1974) В. Губаренка, Сюїта № 1 з балету «Катерина Білокур» (2002) Л. Дичко. Яскравим зразком переосмислення сценічних задумів є сюїта для симфонічного оркестру «Метаморфози» (1972) Л. Дичко, створена на основі музики для однойменного раннього балету. Інваріантні засади сюїти — за збереження наглядної «хореографічності» образів (особливо у вальсі) — виявляються у зверненні до чотиричастинної концепції на основі контрастного зіставлення частин. Також активно виявляється прагнення до наскрізного розвитку, внаслідок чого у твір привнесено риси поемності. Ця ж тенденція до

⁵ Цікаво, що до цього цього тематичного напрямку майже 20 років згодом звернувся у Концертній симфонії для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» (1984) Валерій Кікта (Росія).

концентрованості й симфонізації матеріалу, первинно призначених для сценічних постановок, притаманна чотиричастинній симфонічній сюїті-фантазії «Вогонь Еліди» (1986) В. Золотухіна.

Сюїтний принцип із характерним зіставленням різних станів яскраво виявляється у творах, написаних за мотивами літературних і фольклорних творів [«Тарасові думи» з 6 новел для фортепіано (1960) І. Шамо, «Казкова сюїта» для симфонічного оркестру (1961) Л. Дичко, сюїта для оркестру народних інструментів «Ілюстрації до народних казок» (1982) О. Некрасова і сюїта для фортепіано «По мотивам русских народных сказок» (1982) Л. Шукайло].

Образно-стильовий спектр сюїт розширювався завдяки асиміляції і синтезу різноманітних пластів фольклорного і сучасного мистецтва, винахідливого узагальнення закономірностей жанрів-прототипів й переінтонування автентичного матеріалу. Безпосереднє використання фольклорного тематизму на цьому етапі зустрічається тільки у окремих творах – наприклад, у Сюїті для фортепіано на теми українських народних пісень (1973) О. Криволап, сюїті «Українські сюжетні танці» для оркестру українських народних інструментів (1988) А. Гайденко, Сюїті на гуцульські народні теми для блок-флейти або інших духових інструментів (1989) Л. Донник.

Цей процес, що на початкових етапах виявляє міцний зв'язок із традиціями національної класики [«Українська сюїта» для фортепіано (1961) І. Шамо, Сюїта для оркестру народних інструментів на українські теми (1969) М. Стецюна], врешті приводить до формування циклічності на основі специфічної тембральності, семантичного наповнення сонорно-колористичних ефектів і посилення драматургічної значущості інтонаційних елементів. Так, у сюїті «Гуцульські акварелі» для фортепіано (1972) І. Шамо «акварельність» не спричинює ілюстративності. У настроєвій колористичності етюдів-замальовок відчувається витонченість сповненого світлом прозорого повітря (початкова п'єса) й веселкові переливи «Весняного дощу». Поетичність «Вівчарика» і «Гаївки» і відтінює, і водночас готує фінальний вибух нестримної енергії.

Одним із найяскравіших зразків сюїт, заснованих на переінтонуванні автентичного матеріалу, відтворенні його найбільш характерних стилістичних прикмет (речитативно-наспівні звороти «отримують широкий розвиток фактурними, реєстровими, варіантно-варіаційними засобами» [13, с. 79]) й наслідуванні особливостей виконання на народних інструментах, є «Карпатська сюїта» (1978) О. Некрасова. Неофольклорні пошуки поглиблені композитором у «Гуцульській сюїті» (1985) О. Некрасова. Підзаголовок – «гобелени» – вказує на прагнення привнести у музичну стилістику прийоми зі сфери ужиткового мистецтва. Більше того, композитор вдається до досить чіткої регламентації образно-жанрової рефлексії, застосовуючи підзаголовки до назв частин: “Ранок у Карпатах” – «Вступ. Ескіз»; “Коломийка” (єдина частина без такого уточнення); “Сопілка Довбуша” – «Імпровізація»; “Опришки” – «Експромт-токата». Йдучи шляхом симфонізації сюїти, митець створив концепцію, що дозволила Т. Кіреєвій розглядати обидва цикли “в об’єднаному варіанті як сюїтного циклу-диптиха, з концентрацією уваги на трьох образно-сміслових і жанрово-інтонаційних сферах з урахуванням індивідуально-характерних показників музичного матеріалу (формо-визначаючих, мелодико- та метроритмічних, фактурних тощо” [7, с. 100–101].

Цей процес цілком відповідав загальним закономірностям розвитку мистецтва, що розвивалося у радянському, а потім – пострадянському просторі з поодинокими, але активними «виходами» у світовий контекст. Так, аналогічну логіку вбачає Г. Овсянкіна у розгортанні процесів у російській музиці: «Активне включення фольклору пов’язане з новим фольклорним напрямком, початок якого припадає на першу половину 1960-х років. Цей процес заторкнув і багатьох композиторів школи Шостаковича. Твори, написані під впливом фольклору, набувають стійких родових рис, відбиваючи неофольклорну тенденцію вітчизняної музики того часу [14]. Зокрема, відзначимо звернення до раніше невикористовуваним фольклорним пластам, особливо найдавнішим, мелодичний синтез. Або, за словами М. П. Рахманової, «появу «розосередженого тематизму», тобто наскрізне розгортання, оновлення вихідних мелодичних інтонацій на протязі всього твору або його частини», а

також посиленій інтерес до народної гетерофонії, наявність «темброво-фактурної і ладової драматургії» (терміни В. В. Цендровського)» [12, с. 291].

Першорядну роль у створенні національної виразності сюїт є включення до їх основи жанрів, позначених яскравою національною самобутністю, хоча ступінь віддалення від автентичної інтонаційності може бути достатньо різним, особливо у творах, що пов'язані з мистецтвом і традиціями інших народів. Так, виразно апелює до засад російської романтичної школи сюїта «Картини російських живописців» (1959) І. Шамо [«Трійка» (картина І. Голікова); «Берізка» (картина М. Нестерова); «Ранок в лісі» (картина О. Рилова); «Літній вечір» (картина І. Левітана); «На гулянці» (картина Б. Кустодієва)], що продовжує лінію романтичної сюїти із відчутним впливом фортепіанної стилістики М. Мусорського у третій частині пісенно-романсової лірики у другій, і, так би мовити, специфічної зимово-святкової настроєвості квазі-пейзажного характеру у першій та заключній частинах. Композиційна єдність цього твору значною мірою зумовлена спорідненістю обрамлюючих частин, що формують чітку настроєву арку.

Певною ілюстративністю володіє текст тричастинної концертної сюїти для двох фортепіано «Американський альбом» (1999) В. Золотухіна. Її тематизму («Новий Орлеан», «Подих Великого каньйону», «Сільські наїграші старого Техасу») притаманна виразна стилістична єдність, зумовлена опертям на пласти північно-американського фольклору, поєднується із контрастною драматургією, споглядальністю — з рефлексивністю. Саме виразна картинність складає враження відсутності динаміки у розвитку⁶. Натомість виняткова внутрішня динамічність і експресивність виявляються властивими колоритній «Іспанській сюїті» для ансамблю віолончелей і фортепіано (1976) В. Губаренка. Багата мотивна робота у тематичному розгортанні й проростанні сприяє істотному збагаченню змісту, різноплановій образній трансформації.

Отже, інструментальні цикли українських композиторів презентують особливі й різноманітні форми взаємозв'язків між традиціями і новаторством,

⁶ До цього ж типу драматургії належать фортепіанні цикли «Кримська сюїта» і «Караїмська сюїта» (обидві — 1996) В. Іванова.

внаслідок чого часто виникають самотутні жанрові концепції, у яких першорядну роль відіграють не тільки суто музичні чинники. Використовуючи і синтезуючи як найновіші, так і усталені засоби композиторської техніки, українські митці досягають драматургічно значних образно-семантичних ефектів. Образна узагальненість і динамічність, визначеність жанрової семантики чи формування нових закономірностей, інтелектуалізм чи характеристичність, притаманні різним композиціям, утворюють багату палітру прояву різноманітних стильових напрямків.

Список використаної літератури

1. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы / Виктор Петрович Бобровский. – М. : Музыка, 1977. – 332 с.
2. *Бочаров Ю.* О сюитах „правильных” и „неправильных” : [инструм. жанр эпохи барокко] / Юрий Бочаров // Старинная музыка. – 2008. – № 1–2. – С. 2—9.
3. *Друскин М. С.* Клавирная музыка / М. С. Друскин. – Ленинград : Музыка, 1960. – 280 с.
4. *Калашник М.* Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX в. / М. Калашник. – Х. : Форт ЛТД, 1994. – 187 с.
5. *Калашник М. П.* Хронотоп партити в інструментальних творах сучасності / М. П. Калашник // Вісник міжнародного слов'янського університету. Харків. – 2007. – Т. 10. – № 1. – С. 10–14.
6. *Кияновська Л.* Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Кияновська // Бібліотека Ї: Електронний ресурс. — Код доступу : <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm>
7. *Кіреєва Т. І.* Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова / Т. І. Кіреєва // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [зб. ст. Донецької державної консерваторії ім. С. С. Прокоф'єва / упоряд.-ред. Т. В. Тукова]. – К.; Донецьк, 2001. – С. 96–102.

8. *Козаренко О.* Національна музична мова в контексті постмодернізму / Олександр Козаренко // Тернопільський педуніверситет ім. В. Гнатюка. Наукові записки. – Тернопіль: Астон, 1999. – Вип. 1. – С. 9–16. – Серія Мистецтвознавство.
9. *Ливанова Т.* Музыкальная драматургия Й. С. Баха и её исторические связи / Т. Ливанова. – М. ; Ленинград : Музгиз, 1948. – 231 с. – (Ч. 1. Симфонизм).
10. *Манукян Э.* Сюита / Э. Манукян // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. [гл. ред. Ю. В. Келдыш ; члены редкол. : В. А. Белый, В. С. Виноградов, Л. В. Данилевич и др.]. – М. : Сов. энциклопедия ; Сов. композитор, 1981. – Т. 5. – С. 359–363.
11. *Неклюдов Ю. И.* Сюита / Ю. И. Неклюдов // Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Музыка, 1990. – С. 529.
12. *Овсянкина Г. П.* Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича : Монография: В 2-х кн. / Г. П. Овсянкин — СПб. : Композитор, 2003. Кн. 1. — 324 с.
13. *Петренко О. М.* Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України (80–90-і роки XX ст.) / О.М. Петренко, Н.В. Ревенко // Композитор Олександр Некрасов: [зб. ст. / упоряд., заг. ред., автор вст. ст. та коментар. Тукова Т.В.]. – Донецьк : ТОВ Юго-Восток, Лтд, 2007. – С. 76–83.
14. *Рахманова М. П.* О «фольклорном направлении» в современной русской музыке // Советская музыка. – 1972. – № 1. – С. 10–15.
15. *Розеншильд К. К.* Музыка во Франции XVII – начала XVIII века / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1979. – 168 с.
16. *Салдан С. О.* Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів XX століття : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Світлана Олександрівна Салдан; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 17 с.

17. *Соколов О.* К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : сб. статей. – Горький : Волго-Вятское книжное изд.-во, 1977. – С. 12—58.
18. *Ямпольский И. М.* Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха / И. М. Ямпольский. – М. : Музгиз, 1963. – 72 с.