

Юлия Владимировна Москвина

moskvinajulia@mail.ru

Кандидат
преподаватель кафедры теории музыки
Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского

Yuliya V. Moskvinina, Ph.D.

moskvinajulia@mail.ru

Lecturer of the Music Theory Department of
the Moscow State P. I. Tchaikovsky
Conservatory

Понятие *imitatio* в свете аутентичной и современной терминологии (по материалам IV Международного конгресса Общества теории музыки)

Аннотация

Статья посвящена истории возникновения и существования различных смысловых оттенков ренессансного понятия «*imitatio*» (и его более поздних аналогов) в отношении техники музыкальной композиции. Специальному рассмотрению подвергается проблема сходства и различия в толковании понятий «фуга» и «имитация» в теоретических трудах XV – XIX веков. Также в статье освещается дискуссионный вопрос соотношения терминов «пародия» и «*imitatio*» в значении тематического заимствования в музыке XVI – XVII веков и обсуждается проблема перевода английского термина «*imitation mass*» на русский язык.

Ключевые слова

имитация, фуга, заимствование в музыке, пародия, месса-пародия, техники музыкальной композиции

A Term *imitatio* in Authentical and Modern Terminology

Abstract

The article deals with the history of using the renaissance term *imitatio* (and its further analogues) towards the techniques of musical composition. A special consideration is given to the problem of similarities and differences in interpretation of the concepts *fuga* and *imitation* in theoretical works of the 15th – 19th centuries. The article also highlights the controversial issue of the relationship between the terms *parody* and *imitatio* in the sense of thematic borrowing in music of the 16th – 17th centuries and discusses the problem of translating the English term *imitation mass* into Russian.

Keywords

imitatio, *fuga*, musical borrowing, parody, parody mass, techniques of musical composition

Один из ключевых терминов современного полифонического анализа — «имитация» (лат. *imitatio*, букв. «подражание») — со времени своего появления в музыкально-теоретических трудах обладал весьма большим спектром значений, породившим дискуссии о точности и правомерности его применения по отношению к разным техникам музыкальной композиции. Этой проблеме посвящен целый ряд исследований второй половины XX — начала XXI века¹, вызвавших новые терминологические вопросы в отношении одного из самых многозначных и исторически изменчивых музыкальных терминов.

Сегодня термин «имитация» чаще всего используется для обозначения приема, основанного на повторении в одном или нескольких голосах мелодии, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе. В этом контексте применяются словосочетания «виды имитации», «имитационные формы», «имитационная техника», «имитационная полифония» и другие. В таком же значении «*imitatio*» возникает впервые в музыкально-теоретических трудах XV века².

История применения термина «*imitatio*» в отношении техники музыкальной композиции начинается, по-видимому, с трактата Рамоса де Парехи «*Musica practica*» (1482) [12, 89]; [5, 146]. Слово «*imitatur*» (лат. «имитирует») фигурирует в данном труде в связи с повторением мелодии тенора в сопровождающих голосах, вступающих в определенный высотный и временной интервал³. Следует отметить при этом, что Рамос не вводит сам термин «*imitatio*», но использует однокоренное слово в качестве вспомогательного при описании техники *fuga*, то есть канона. Автор «*Musica practica*» высоко ценит эту технику композиции: он характеризует ее как «наилучший способ сочинения музыки» («*modus organizandi optimus*», цит. по: [5, 146]).

После трактата Рамоса во многих пособиях по музыкальной композиции наблюдается разнообразное, порой неоднозначное взаимодействие терминов «*imitatio*» и «*fuga*». В отличие от Рамоса, однако, его современники и последователи часто вводят «*imitatio*» в качестве самостоятельного термина. Так, Флоренциус де Факсолис («*Liber musices*», книга 2, глава «*De compositione*», между 1484 и 1492 годами) возводит *imitatio* в ранг самостоятельного рода (лат. *genus*) композиторского искусства. Говоря о способах сочинения музыки, наряду с «*ad faulx bourdum*» (то есть в технике фобурдона) и «*ad fugam*» (то есть «каноном»), автор выделяет «*genus imitativum*» (букв. «имитационный род»). Последний род, согласно Факсолису, является комбинацией всех остальных, а следовательно, должен считаться максимально удачным способом создания музыкальной композиции [5, 146]. Пьетро Аарон в раннем труде «*De institutione harmonica*» (1516) полагает, что «*imitatio*» является синонимом «*fugatio*» (букв. «фугирование») — приема, в котором каждый новый голос, вступающий с темой вслед за предыдущим, должен проводиться с того же сольмизационного вокса («*easdem nomine*»), но с иной высоты («*locis diversas repetit*»⁴). В трактате «*Lucidario in musica*» (1545) Аарон, противореча своему же более раннему труду, утверждает, что только малообразованные музыканты могут

¹ Среди упомянутых работ — статьи Л. Локвуда [19], Х. М. Брауна [6], Дж. П. Букхолдера [7]; [8], Р. Вегмана [26], К. Рейнольдса [23], Х. Мекони [21], М. Байхе [5], С. Кьюзик [12], В. М. Франке [13].

² Ранее, в XIII веке, в значении повторения одинакового материала в разных голосах употребляется термин «*repetitio*». Так, в приписываемом Иоанну де Гарландия трактате «*De mensurabili musica*» (ок. 1240) употребляет слово «*repetitio*» при описании двух явлений: первое из них связано с повторением мелодического сегмента в одном голосе (что равнозначно колору в изоритмической технике), второе — с воспроизведением одинакового мелодического материала в разных партиях: речь идет о средневековой технике обмена голосами *Stimmtausch*. См.: [5, 145–146]. О трактате Иоанна Гарландского см. подробнее в статье Р. Л. Поспеловой: [2].

³ Оригинальный текст: «*quando organum imitatur tenorem in ascensu et descensu*» (цит. по: [5, 146]; букв. «когда сопровождающий голос имитирует тенор в восхождении и нисхождении»).

⁴ Интересно, что с терминами «*fugatio*» и «*imitatio*» здесь соседствует «предшественник» *imitatio* в отношении описания музыкально-тематического повторения в разных голосах музыкальной композиции — понятие «*repetitio*» (букв. «повторение»), на которое намекает слово «*repetit*» (лат. «повторяет»).

перепутать фугу с имитацией, ведь, в отличие от «fuga», «imitatio» не предполагает сольмизационной идентичности между пропостой и респостой [12, 89]; [5, 147].

Нет ничего удивительного в столь разительной перемене точки зрения автора. В ранней работе Аарона отражены особенности музыкально-теоретической мысли и композиторской практики рубежа XV – XVI веков, тогда как в 1545 году, во время расцвета и кульминации развития сложных имитационных приемов в творчестве последователей Жоскена Дебре, необходимость дифференциации понятий «fuga» и «imitatio» становится для Аарона очевидной. Эта тенденция проявила себя и в других, знаковых для второй половины XVI века, трактатах о музыкальной композиции, среди которых — «Le istituzioni harmoniche» (1558) Царлино. В главах 51 и 52 знаменитый теоретик дифференцирует эти два термина, пользуясь уже их итальянскими вариантами⁵. Так, *fuga* подразумевает максимальное сходство пропосты (*guida*) и респосты (*consequente*) в отношении ритмических фигур и пауз, а также величины мелодических интервалов («intervalli di Tuoni, & di Semituoni» [28, 212]); кроме того, в этом случае регламентируется расстояние вступления между *guida* и *consequente* — унисон, кварта, квинта и октава. Имитация же (*imitatione*), по Царлино, предполагает воспроизведение материала *guida* в партии *consequente* на расстоянии секунды, терции, сексты или септимы. Точность повтора при этом касается ступеней, а не тонов («l'uno, & l'altro procedino per gli istessi gradi; non procedeno però per gli istessi intervalli» [28, 218]). В качестве примера автор трактата приводит имитацию в терцию. Первая интонация *guida* — малая терция *c¹-a* — превращается в большую терцию *e-c* при повторении в *consequente*. Таким образом, именно интервальная неточность повторения в *consequente* является с точки зрения Царлино главным различием между *imitatio* и *fuga*. Кстати, Царлино одним из первых говорит не только о звуковысотной, но и метроритмической точности повторения в фуге и имитации. По аналогии с фугой, он выделяет два вида имитации — строгую («Imitatione legata») и свободную («Imitatione sciolta») [5, 149-150].

В теории музыки Нового времени в контексте изменившихся языковых условий понятия «фуга» и «имитация» продолжают взаимодействовать друг с другом, порой — в неожиданных сочетаниях. Так, в некоторых итальянских и французских учебниках по композиции XVII – начала XIX веков появляется термин «fuga d'imitazione» («fugue d'imitation»), обозначающий свободную повторность материала пропосты в респосте в отношении интервалов, сольмизационных слогов или музыкально-риторических фигур [5, 153].

В дальнейшем в восприятии терминологической пары «imitatio» — «fuga» наблюдается ряд изменений, связанный, в частности, с дифференциацией понятий «фуга» и «канон», с восприятием фуги как самостоятельной формы, типа музыкальной композиции (позднее — музыкального жанра), обладающего сводом законов и правил. В учебниках XVIII – XIX веков региональные аналоги «imitatio» — например, немецкое слово «Nachahmung» (букв. «подражание», «копирование») — употребляются как устойчивые термины в значении композиторского приема, связанного с формами фуги и канона. Понятие имитации продолжает играть важную роль в теории композиции, при этом не переставая обогащаться новыми смыслами. Например, в «Трактате о фуге» («Traité de la fugue», 1805) Оноре Франсуа Мари Лангле термин «l'Imitation» употребляется в качестве синонима интермедии в фуге [17, 6-7], которая, хоть и обладает контрапунктическими изысками, но в целом является таким построением, в котором автор может легко продемонстрировать свою изобретательность, в отличие от экспозиционного раздела с его строго предписанными правилами. Еще один смысловой оттенок национальных аналогов слова «imitatio», который и сегодня имеет место быть, появляется в третьем томе «Учебника по музыкальной композиции» (1860) Иоганна Кристиана Лобе: имитацией немецкий автор называет ответ в фуге. Так, говоря об основных компонентах фуги, он называет тему

⁵ Подробнее см.: [14].

(*Thema*), ответ (*Nachahmung*), противосложение (*Gegensatz oder Gegenharmonie*), интермедию (*Zwischenspiel oder Zwischensatz*) и завершение (*Schluss*) [18, 9]. При анализе первого контрапункта «Искусства фуги» Баха второй вступающий в экспозиции голос Лобе именуется «erste Nachahmung», третий — «zweite Nachahmung» и так далее [18, 7-8].

Так или иначе, именно в значении повторения музыкальной темы в разных голосах понятие имитации укрепилось в своих позициях как важнейшая часть учения о контрапункте. Х. Римаан признает имитацию «одним из основных законов музыкального искусства» [24, 617b].

Вышеперечисленные значения термина «imitatio» и его обновленных вариантов были связаны с принципами организации музыкальной ткани, ее элементов — полифонической фактуры, формы, интервалики — в контексте полифонических приемов. Иной смысловой оттенок, не связанный с повторностью тематического материала в разных голосах канона или фуги, приобретает термин «imitatio» в трактате «Practica musicae» (1496) Ф. Гаффури: термин используется здесь для описания составных интервалов, которые «имитируют» простые на октавном расстоянии [5, 147].

Еще один аспект «подражания» в музыке, не связанный с идеей повторения одинакового материала в разных голосах, относится к звукоизобразительным приемам — отражению значения слов, выражений или аффектов в определенных музыкальных фигурах. Такие столь важные для музыкальных маньеристов XVI века концепты, как «imitazione delle parole» и «imitazione della natura»⁶, находят яркое отражение, в частности, в мадригалах, а впоследствии становятся основой барочного учения об аффектах, «Affektenlehre». В утверждениях многих музыкантов того времени можно встретить глагол «имитировать» именно в качестве отражения смысловых оттенков вербального текста: к примеру, Джованни Габриели, говоря о том, как важно найти музыкальное отражение «энергии слов» («l'Energia delle parole»)⁷, использует слово «imitatione», расширяя ставший уже привычный к тому времени контекст применения этого расхожего музыкального понятия.

В несколько иной плоскости лежит еще одно понимание термина «imitatio», связанное с использованием многоголосного первоисточника в музыкальной композиции. В XVI веке в учебники по музыке, параллельно с трудами по литературе, начинает проникать понятие подражания, соприкасающееся с античной риторической практикой. Согласно классическим принципам риторической педагогики, подражание совершенным античным образцам являлось одной из важнейших составляющих в постижении ораторского искусства [11]. Практика освоения ренессансными писателями классического стиля путем подражания описана и в трудах итальянских гуманистов, среди которых М. Дж. Вида, Б. Риччи, П. Бембо, Дж. Триссино, Б. Томитано и другие [3]. Педагогические труды по литературе предлагали методику обучения стилю, которая заключалась в выписывании показательных фрагментов модели в рабочую тетрадь и в дальнейшем использовании этого материала в собственных текстах. Именно в таком ключе описывает принцип «imitatio» — многоголосного музыкального заимствования — немецкий композитор и теоретик Иоханнес Фрош (Johannes Frosch)⁸. В своем педагогическом издании «Редкое и примечательное сочинение о музыкальных предметах» («Regum musicarum opusculum rarum ac insigne»; Страсбург, 1532)⁹ Фрош говорит о подражании

⁶ Подробнее см.: [20, 193-212]; [10].

⁷ Дж. Габриели пишет об этом в предисловии к знаменитому сборнику «Concerti di Andrea, et di Gio[vanni] Gabrieli organisti della Sereniss. Sig. di Venetia. Continenti Musica di Chiesa, Madrigali, & altro, per voci, & stromenti Musicali; à 6. 7. 8. 10. 12. & 16. Libro primo et secondo», вышедшему в Венеции в 1587 году. См.: [15, 30].

⁸ Впервые на это указал Х. К. Вольф [27], вслед за ним соответствия между литературным и музыкальным «imitatio» в труде И. Фроша подробно рассматривают Л. Локвуд [19, 569] и Х. Мекони [21, 157].

⁹ В связи с подражанием в музыке, о котором говорит Фрош, реинкарнируется термин «mimesis», который употребляется автором как синоним «fuga» и «imitatio». Некоторые другие немецкие педагоги

великим композиторам как о наилучшем способе научиться искусству сочинения музыки. Музыкальные примеры, которыми Фрош иллюстрирует свои указания, при этом свидетельствуют не о реальной композиторской практике сочинения на основе многоголосной модели, а, скорее, о желании соответствовать правилам античных трактатов. Так, в собственных пьесах Фроша, приведенных в качестве примера описываемого им «метода композиции», который опирается на принцип «подражания авторам»¹⁰, заимствуются каденционные построения, а не инициальные фрагменты модели, как это было принято в мессах того времени.

Более подробное, приближенное к музыкальной практике второй половины XVI века описание техники сочинения месс на основе многоголосного первоисточника можно встретить в трактате Пьетро Понцио «Рассуждение о музыке» (Pietro Pontio «Ragionamento di Musica», 1588). Впоследствии ему вторит Пьетро Чероне (Pietro Cerone) в не менее известном издании «Мелопея и маэстро» («El melopeo y maestro», 1613)¹¹. И Понцио, и Чероне употребляют слово «*imitatio*» в значении заимствования в мессах многоголосной темы. Иоахим Бурмейстер в «Musica poetica» (1606) говорит об имитации в духе литературных учений своего времени о подражании, в то же время, учитывая и особенности композиторской практики рубежа XVI – XVII веков. Так, в отличие от других теоретиков, Бурмейстер отмечает, что существует *imitatio* двух видов: «*in genere*» (букв. «в общем»), когда композитор подражает «общему» стилю того или иного автора, и «*in specie*» (букв. «в частности»), при котором используется конкретная «специальная» модель. Список авторов, которым следует «подражать» и чьи произведения следует выбирать в качестве модели, Бурмейстер начинает с Клеменса-не-Папы и Орландо Лассо [9, 74].

Практика использования термина «*imitatio*» в риторическом значении нашла отражение, в частности, и в нотных изданиях эпохи Ренессанса (в особенности, во Франции и Германии). На титульных листах многих месс и магнификатов использовалось словосочетание «*ad imitationem*» (букв. «в подражание»), за которым следовал заголовок *cantus prius factus*. Так, месса Клода Гудимеля (Claude Goudimel) в издании Николя дю Шемена в 1552 году выходит под следующим названием «*Missa quatuor vocum. Ad imitationem cantionis “Il ne se treuve en amitié”*», то есть «Месса четырехголосная. В подражание песне “Il ne se treuve en amitié”»).

В Германии осмысление музыкантами риторического учения привело к введению и использованию, хоть и весьма редкому, нового термина, родственного «*imitatio*», — «*parodia*» (от греч. «*παρωδία*» — букв. «перепев»). Одним из первых на этом пути был композитор Якоб Пайкс (Jakob Paix), творивший в Германии. В 1587 году он озаглавил издание своей мессы в Ловингене так: «*Parodia Motettae Domine da nobis auxilium, Thomae Crequilonis senis Vocibus, ad Dorium*» [16, 168-169].

Известно также, что название «пародия» употреблялось в конце XVI – начале XVII веков немецкими композиторами и теоретиками — Зетом Кальвизием (Sethus Calvisius) и Георгом Квитшрайбером (Georg Quitschreiber). В 1603 году вышел мотет Кальвизия «*Praeter rerum seriem*», к которому автор приписал подзаголовок «*Parode ad Josquini*» (букв. «Пародия на Жоскена»). Интересно, что по степени близости к оригиналу пародия Кальвизия весьма отличается от месс-пародий. Автор пародии не выходит за рамки жанра оригинала (мотет), количества голосов (шестиголосие), формы первоисточника (на крупном уровне все разделы и их тематизм сохранены), текста (имеют место незначительные текстовые изменения) и, частично, техники (в некоторых разделах

последовали примеру Фроша, как, в частности, Иоханнес Штомиус, автор учебного пособия «*Prima ad musicen instructio*». См.: [5, 147-148].

¹⁰ Заключительная глава трактата Фроша носит название «*de ratione componendi*» (лат. «о методе сочинения»), а один из важнейших постулатов описан во фрагменте «*de imitatione Authorum*» (лат. «о подражании авторам»).

¹¹ Перевод фрагмента трактата Пьетро Понцио, касающийся правил сочинения мессы-пародии, см. в работе Т. А. Гордон: [1, 343-350].

Кальвизий отступает от избранной Жоскеном техники *cantus firmus*, изложенного канонически двумя голосами). Мотет-пародия Кальвизия, таким образом, обнаруживает по сравнению с *missae ad imitationem* того времени гораздо более тесную связь с первоисточником и сближается с техникой контрафактуры.

Принципы заимствования многоголосного материала в сочинении-пародии описаны Г. Квитшрайбером в трактате «О пародии» («De parodia», 1611). Автор опирался на образцы музыки Жоскена, Лассо, Люпи, Маренцио, Иеронима Преториуса и других современных ему композиторов.

В качестве устоявшего термина «пародия» (и в связи с ней «месса-пародия») становится общеупотребительной лишь в XIX веке, начиная с «Истории музыки» Августа Вильгельма Амброса [4, 45]. Амброс, описывая мессу-пародию, опирается на упомянутое выше издание месс Якоба Пайкса¹².

В XX веке одним из первых о необходимости пересмотреть термин «пародия» по отношению к ренессансным мессам заговорил Л. Локвуд [19]. Наряду с этим видным исследователем принципа пародии в музыке разных эпох, его коллеги Х. М. Браун [6], Л. Перкинс [22], П. Букхолдер ([7]; [8]) утверждали правомерность использования вместо «пародии» термина «imitatio», ссылаясь на его аутентичность. В связи с этим в англоязычном музыковедении появился устойчивый термин «imitation mass». Локвуд, опираясь на другие исследования, предлагает также альтернативные варианты — «elaboration mass», «second-hand mass», «polytranscription» или «derived mass» [19, 560], однако все они оказались не столь жизнеспособными, как «parody mass» и «imitation mass».

Некоторые упомянутые авторы (Л. Перкинс, П. Букхолдер) стремились экстраполировать термин «imitatio» в сферу более ранней музыки, базирующейся на принципе *cantus prius factus*. Речь идет о произведениях XIV – XV веков, для которых характерен метод контрафактуры, ближайшей «родственницы» пародии. Возникает, однако, очевидное противоречие. Применение «imitatio» по отношению к мессе-пародии XVI века оправдано, поскольку его появление в трактатах этого времени связывают с активным распространением античного учения о риторике, стремлением музыкантов не отставать от литературной практики своей эпохи. Однако о применении термина «imitatio» в музыкальных трактатах XIV – начала XV веков нам ничего не известно. Есть и другие противоречия, неумолимо возникающие при сопоставлении риторического «imitatio» и практики музыкального заимствования, которые подробно рассматривают Х. Мекони [21], К. Рейнольдс [23], Р. Вегман [26]. Эти дискуссии сводятся к главным вопросам. Соответствовали ли в действительности приемы организации месс-пародий XVI века принципам античного ораторского искусства? Являлись ли заголовки «missa ad imitationem» данью моде своего времени, или же композиторы, работавшие с многоголосными первоисточниками, в действительности изучали древнеримские труды настолько подробно, чтобы заимствовать у античных ораторов и писателей не только сам метод подражания модели, но и пошаговую инструкцию работы с заимствованным материалом?

Дополнительные трудности возникают при переводе на русский язык терминов, синонимичных мессе-пародии¹³. Так, русскоязычный аналог «elaboration mass» — «разработочная месса» — не сможет быть устойчивым, поскольку термин «разработка» («elaboration») прочно ассоциируется с сонатной формой классико-романтического периода. Словосочетание «second-hand mass» вовсе сложно перевести на русский язык без транслитерации, которая не приживется из-за отрицательного оценочного оттенка.

¹² Краткая история применения термина «пародия» по отношению к многоголосному заимствованию описана в «Новом словаре Гроува»: [25].

¹³ Справедливости ради скажем, что многозначный термин «пародия» в отношении месс эпохи Ренессанса также неоднозначен. Поскольку сегодня понятие используется, в основном, для жанрового обозначения произведений с комическим подтекстом, словосочетание «месса-пародия» часто вызывает вопросы о том, каков же все-таки сатирический подтекст месс Палестрины, Лассо и их современников.

Наконец, «имитационная месса» («*imitation mass*») — пожалуй, наиболее противоречивое выражение: в нем будет чрезвычайно сложно отделить имитацию в смысле мелодического повторения от имитации-пародии. Например, Дж. Букхолдер в статье о заимствовании в музыке, описывая принцип организации «*imitation mass*» [7, 14-15], отмечает, что в такой мессе, по сравнению с первоисточником, могут несколько меняться *soggetti*, проводимые во всех имитационно вступающих голосах — «*points of imitation*». При этом, в случае с «*imitation mass*» исследователь имеет в виду принцип заимствования многоголосной модели, а в выражении «*points of imitation*» использует термин в значении способа организации фактуры.

Говоря об имитации как о синониме заимствования полифонической модели, отметим, что, в отличие от «имитации–фуги» или «имитации–канона», термин отражает здесь самое общее значение из всех возможных — подражание образцу путем отражения наиболее ярких мелодических, гармонических, контрапунктических и иных особенностей модели. Среди множества значений термина «*imitatio*», применяемого в отношении целого ряда композиторских техник, приемов, форм и их частей, вопрос «имитации–пародии» по сей день остается наиболее дискуссионным, а проблема его понимания — актуальной.

Литература

1. *Гордон Т. А.* Палестрина: мессы на мадригальные источники : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. М., 2011. 359 с.
2. *Поспелова Р. Л.* Трактат «О мензуральной музыке» Иоанна Гарландского, поэта и музыканта // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 2 (2). С. 120-133.
3. *Подгаецкая И. Ю.* Поэтика Пляды // И. Ю. Подгаецкая. Избранные статьи / [Составление П.А. Гринцера и Н.П. Гринцера; Предисл. М. Л. Гаспарова]; Учреждение Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 485-514.
4. *Ambros A.* Geschichte der Musik. Bd. III: [im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina]. Leipzig: F. E. C. Leuckart, 1868. XVI, 592 S.
5. *Beiche M.* Imitatio // Terminologie der musikalischen Komposition / hrsg. von H. H. Eggebrecht. Stuttgart: Steiner, 1996. S. 145-164. (Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie. Sonderbd. II).
6. *Brown H. M.* Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance // Journal of the American Musicological Society. 1982. Vol. 35. No. 1 (Spring). P. 1-48.
7. *Burkholder J. P.* Borrowing / New Grove Dictionary of music and musicians : [in 29 vol.] 2nd ed. Vol. IV: Borowski – Canobbio / Ed. by S. Sadie. London; New York: Macmillan Publishers Limited; Oxford University Press, 2001. P. 5-41.
8. *Burkholder J. P.* Johannes Martini and the imitation mass of the late fifteenth century // Journal of the American Musicological Society. 1985. Vol. 38. No. 4 (Autumn). P. 470-523.
9. [Burmeister J.] Musica Poetica: Definitionibus Et Divisionibus Breviter Delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar συνοπτικῶς addita, edita studiō et opera, / M. Joachimi Burmeisteri, Lunaeburgi Scholae Rostochiensis Collegae Classici. Rostochii: Excudebat Stephanus Myliander, M.DC.VI [1606]. [8], 84 p.
10. *Carapetyan A.* The Concept of «Imitazione della natura» in the Sixteenth Century // Journal of Renaissance and Baroque Music. 1946. Vol. 1. No. 1 (Mar., 1946). P. 47-67.
11. *Corbet E. P. J.* The Theory and Practice of Imitation in Classical Rhetoric // College Composition and Communication. 1971. Vol. 22. № 3 (October 1971). P. 243-250.
12. *Cusick S. G.* Imitation // New Grove Dictionary of music and musicians. 2nd ed. Vol. XII: Huuchir — Jennefelt / Ed. by S. Sadie. London; New York: Macmillan Publishers Limited; Oxford University Press, 2001. P. 89-90.
13. *Franke V. M.* Borrowing procedures in late 16th-century imitation masses and their implications for our view of «parody» or «imitatio» // Studien zur Musikwissenschaft. 1998. Bd. 46. S. 7-33.
14. *Haar J.* Zarlino's deginition of Fugue and Imitation // Journal of the American Musicological Society. 1971. Vol. 24. No. 2 (Summer). P. 226-254.
15. *Kirkendale W.* Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach // Journal of the American Musicological Society. 1979. Vol. 32. No. 1 (Spring, 1979). P. 1-44.
16. *Körndle F.* Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400 // Messe und Motette / Hrsg. von H. Leuchtman, S. Mauser. Laaber: Laaber, 1998. S. 154-188. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 9 / Hrsg. von S. Mauser).
17. *Langlé H. F. M.* Traité de la Fugue. Paris: l'Auteur, 1805. 100 p.
18. *Lobe J. C.* Lehrbuch der musikalischen Komposition. Bd. II: Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1860. XVIII, 576 S.

19. Lockwood L. On "Parody" as Term and Concept in Sixteenth-Century Music // Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustav Reese / Ed. by J. LaRue. New York: W. W. Norton & Co., 1966. P. 560-575.
20. Maniates M. R. Mannerism in Italian Music and Culture, 1530–1630. Manchester: Manchester University Press, 1979. xx, 678 p.
21. Meconi H. Does *imitatio* exist? // The Journal of Musicology. 1994. Vol. 12. No. 2 (Spring, 1994). P. 152-178.
22. Perkins L. L. L'Homme armé masses of Busnoys and Okeghem: a comparison // The Journal of Musicology. 1984. Vol. 3. No. 4 (Autumn). P. 363-396.
23. Reynolds C. A. The Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses // Journal of the American Musicological Society. 1992. Vol. 45, No. 2 (Summer, 1992). P. 228-260.
24. Riemann H. Musik-Lexikon. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1882. 1036 S.
25. Tilmouth M., Sherr R. Parody (I) // New Grove Dictionary of music and musicians. 2nd ed. Vol. XIX: Paliashvili — Pohle / Ed. by S. Sadie. London; New York: Macmillan Publishers Limited; Oxford University Press, 2001. P. 145-147.
26. Wegman R. C. Another 'Imitation' of Busnoys's *Missa L'Homme armé* — and some observations on *Imitatio* in Renaissance Music // Journal of the Royal Musical Association. 1989. Vol. 114. Pt. 2. P. 189-202.
27. Wolff H. C. Die ästhetische Auffassung der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts // Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés. Vol. 2 / Consejo superior de investigaciones científicas (Espagne); [pról. de M. Querol Gavaldá, J. Romeu Figueras, J. M. L. Cistero]. Barcelona: Consejo superior de investigaciones científicas, 1958-1961. P. 1011-1021.
28. [Zarlino G.] Le istituzioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chiogga, Nelle quali; oltre le materie appartenenti alla musica; si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; Si come nel leggere si potrà chiaramente vedere. Venetia: [Pietro da Fino], 1558. 347 p.