

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 783.6:291.315

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/22.166940>**Ярослава БАРДАШЕВСЬКА,**

orsid.org/0000 0002 2315 9757

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування

Навчально-наукового інституту мистецтв

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника»

(Івано-Франківськ, Україна)

yaroslava.bardashevsk@gmail.com

ПРОБЛЕМИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ САКРАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті проаналізовано суперечливі аспекти співіснування богослужбово канонічного й етнокультурного у сучасній українській музиці. Розглянуто розмаїття жанрово тематичного спектра української сакральної творчості, в якій застосування новітньої стилістики є засобом розкриття духовної ідеї.

Виявлено стійку тенденцію до синтезу авторського стилю і стилю національного мислення, який на вищому рівні узгоджується з параметрами богослужбової традиції.

З'ясовано, що важливим є те, наскільки композитор зміг вловити емоційний стрій і сенс сакрального змісту тієї чи іншої молитви, а також передати у своїх творах цей зміст так, щоб не порушити інтравертну природу національних молитвоспівів. А переосмислення культових засад на ґрунті національних традицій і водночас та й сама національна традиція на межі XX і XXI століть осмислюється як сакральна.

Ключові слова: канонічний текст, сучасна виражальна система, жанрово-тематичний спектр, етнокультурні засади, сакральний простір.

Yaroslava BARDASHEVSKA,

orsid.org/0000 0002 2315 9757

Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of

Methodology of Musical Education and Conducting of the

Educational-Scientific Institute of Arts of the

Vasil Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine)

yaroslava.bardashevsk@gmail.com

PROBLEMS OF RETHINKING OF SAKRED TRADITIONS IN UKRAINIAN ART

In modern socio-cultural space the concept of "spiritual music" has a much broader meaning than a century ago. For today it seems quite typical, that relief manifestations in Ukrainian spiritual and musical creativity have as specific canonical, paraliturgical, and secular genres. Therefore, the purpose of the article is to reveal specific habitude of the perception of the spiritual works of Ukrainian composers in the sacred space.

In the article it is described the diversity of genre and theme spectrum of modern Ukrainian sacral works where the use of the newest stylistics is the means of spiritual idea revelation. The influence of non-liturgical art, in particular, paraliturgical and apocryphal epic, is manifested in fairly free use of the subject.

It is discovered a steady tendency to the synthesis of the author's style and the style of national thinking which on the higher level is agreed with the parameters of God serving tradition. The processes of genre-making and genre of deforming character are today much intensive, actively influencing at specific semantic and compositional principles.

It is noted, that typical is the process of more and more active using by composers of the means, belonging to the sphere of modern art.

However, the most important thing is how accurately the composer can catch the emotional tune and sense of sacral content of this or that prayer, as well as convey this content in his work in a way not to break the introvert nature of national prayer singing.

The rethinking of cultural principles on the basis of national traditions and, at the same time the same national tradition on the verge of XX and XXI centuries is conceived as sacred.

In respect that, it can be argued that the coexistence of the god-service-canonical and ethnocultural in modern music, in particular, Ukrainian, doesn't appear to be so problematic. Instead, essential value has the author's factor – a individual composer's "ego" acquires a corrective meaning in the concrete realization of the cult or more broadly – spiritual tradition.

Key words: canonical text, modern expressive system, genre and thematic variety, ethnocultural principles, sacred space.

Постановка проблеми. Багатопланова палітра сучасної української музики поєднує найрізноманітніші чинники. Як і в інших галузях творчості, процеси жанротворчого і жанродеформуючого характеру стали нині значно інтенсивнішими, активно впливаючи на специфічні семантичні й композиційні засади. Високі духовні традиції, наповнюючи сучасну творчість новаційними ідеями, сприяють потужним процесам оновлення національної мистецької системи. Що важливо, така думка не є суб'єктивною. Її в основному поділяють вчені, головне спрямування досліджень яких торкається інших або суміжних аспектів української музичної культури.

Змінюваність потреб аудиторії – часова (стильова) та ареальна – стала вагомим чинником еволюції сенсів та уявлень про сутнісний зміст музичного мистецтва в межах того чи іншого обряду. «Священна музика может быть церковной, религиозной <...> я ставлю религиозную музыку выше церковной. Церковная музыка зависит исключительно от культа, тогда как религиозная музыка охватывает все времена, все страны, касается как материального, так и духовного, и, в конце концов, находит Бога повсюду» (Мессіан, 1999: 233). Таке переосмислення відбулося внаслідок багаторічних модифікацій сенсу питомих властивостей культового мистецтва, того сенсу, який мимоволі зумовлювався авторською парадигмою в культурі Нового часу.

Мистецтво католицьких, протестантських та навіть іудейських чи східних країн не просто співіснує з українською духовно музичною творчістю в одній площині, але й входить до неї з тією чи іншою мірою інтенсивності. За цих умов богослужбові канони посідають тільки певне місце у музиці, яка має б цими канонами обмежитися. Такий стан речей мав би осмислюватись принаймні як суперечливий, але об'єктивна оцінка ускладнена тим, що наразі йдеться про мистецтво, яке постало на канонічному ґрунті, а не про мистецтво, створюване для церковних потреб – таких творів у сучасному доробку небагато.

Аналіз досліджень. У термінологічній сув'язі «канонічний сучасний» (якщо мати на увазі усталений і освячений отцями церкви сакральний містичний закон як сенс «канону», а саме таким він мав би бути у площині музичної літургії) можна побачити бодай дві проблеми. А саме: чи можуть богослужбові канони бути «сучасними» та чи може модерне (постмодерне, авангардне тощо) мистецтво бути осягнене як канонічне (і якщо так, то з яких міркувань). Для з'ясування цих проблем важливими є аналітичні огляди особливостей

розвитку сучасної духовно-музичної творчості. Питання української церковної музики і процесу становлення національної музичної мови представлено у праці О. Козаренка (Козаренко, 2000). Дослідженню сакральних традицій у сучасному стильовому просторі присвячено роботу Н. Костюк (Костюк, 2003). Аналіз української духовної музики здійснено у праці Н. Герасимової Персидської (Герасимова Персидська, 2001).

Мета статті – виявити специфічні особливості сприйняття духовних творів українських композиторів на сакральному просторі та дослідити рельєфні прояви в українській духовно-музичній творчості як питоми канонічних, паралітургійних, так і світських жанрів.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до жанрово-тематичного спектра сучасної української сакральної творчості, спостерігаємо таке ж розмаїття, як і в інших сферах музичного мистецтва. Протягом 80-х – 90-х років ХХ століття на канонічні тексти або за канонічними мотивами були створені численні композиції. Серед виразно «канонічних» за своєю основою – Літургії Л. Дичко (1989, 1990, Урочиста – 1999), Літургія Іоанна Златоустого для солістів та хору О. Козаренка та В. Камінського (1999); Заупокійна для сопрано, тенора та мішаного хору М. Скорика (1999), «Нині отпускаєши» для дитячого хору і чотирьох солістів В. Павенського (1995); «Три молитви до Пресвятої Богородиці» та «Богородице, Діво» для жіночого хору Б. Фільц (2000), значна кількість псалмів («Два псалми Давида» для сопрано, скрипки, кларнета і фортепіано В. Бібика (1995), «Псалом 67» Л. Дичко (1999), № 83 «Як любі оселі Твої, Господи Саваоте» Є. Станковича (2000), «Нехай Бог помилує нас» Б. Фільц (2000), інші твори для мішаного хору а cappella.

Кількісно значну групу утворюють Літургії. Незважаючи на тривале нефункціонування цього жанру в українській музиці (з кінця 20-х до кінця 80-х), у слухачькій аудиторії щодо стильових параметрів Служби Божої або Обідні панують доволі усталені стереотипи. Вони значною мірою зумовлюють уяву про «канонічність» за домінування зовнішніх чинників: розуміння сенсу канонів сакрального ритуалу здебільшого знівелювано. Найяскравіше це виявляється у схваленні звичних стилістичних засобів, до прикладу, перегармонізації найпоширеніших зворотів та поспівок. Безсумнівно, традиція такого принципу вагома і давня. Та чомусь поза увагою – найменший елемент музичної тканини, мелодикоритмічна інтонація, не говорячи вже про те, що

інтонування мелодикою не обмежується. Винятково рідкісними випадками є застосування такого суттєвого стилістичного засобу, як переінтонування. Водночас дедалі активніше у фрагментах Літургії застосовується «інструменталізована» стилістика – засоби, що належать до сфери модерного мистецтва (нетерцеві співзвуччя, кластери, сонорні ефекти тощо). Цей процес також є закономірним; отож проблема полягає не в тому, які саме засоби використані, а у тому, як вони використані – чи автор твору зміг вловити емоційний стрій і сенс сакрального змісту тієї чи іншої молитви. Також і вивчення багатьох праць з проблем літургії та літургійного мистецтва змушує і нині визнавати, що одвічні дискусії довкола проблем «що і як» виконувати (співати), які твори можна вважати відповідними духу обряду, тощо мають істотне і глибоке підґрунтя і зовсім не є надуманими чи поверховими.

Інша річ – коректність однозначного визначення аудиторією творів канонічними чи неканонічними, «концертними», тобто такими, у яких домінують музично естетичні чинники, як і претензії авторів на обов'язковість виконання своїх композицій у відправах.

Врешті, звичні для нас мелодії є надбанням епох, що означені секулярними процесами. Тому «своє», «рідне» у цьому разі – це те, що «впізнається» особистістю певного культурного типу як таке, що певним чином асоціюється із архетипами етнічної пам'яті. Але ж Літургія за своїм містичним і образним сенсом – понадчасовий і всепросторовий ритуал. Його спрямованість, з одного боку, у озвученні істин у душі вірного (і тут, безумовно, індивідуалізація первинна: піснеспіви створюють певну частку універсуму, бо цією часткою є одна людина), а з іншого – всесвітня хвала Творцю, у якій немає «одиниці», а є цілісний, осяяний осягненням єдності з Господом простір, тобто простір сакральний. Видається, що в осмисленні цього сенсу в наш час криється сутнісне новаторство, що розкриває нові джерела та обрії. І ці новації відбуваються на ґрунті переосмислення «резервів» жанру, а не його модифікацій.

Вплив позалітургійного мистецтва, зокрема паралітургії і апокрифічної епіки, виявляється у доволі вільному використанні тематики («Свет во одкровение» для хору і дзвонів О. Щетинського (1989), концерт «Господи, владику наш» для мішаного хору а капела Є. Станковича (1998) та ін.). Певна частина творів постала в межах жанрової сфери католицької канонічної музики, зокрема кантата «Стабат Матер» для жіночого хору І. Щербакова (1992), «Страсті Господа

нашого Ісуса Христа» для читця, солістів, хору і камерного оркестру О. Козаренка (1996). У будь-якому разі визначення характеру співвідношення богослужбових і етнокультурних засад у аспекті сакральності композицій мало пов'язане зі стилістичними засобами та ступенем їхньої «модерності». Щодо цього показовою є анотація до «Заупокійної» М. Скорика: «... поряд з «Панахидою» Кирила Стеценка це одна з небагатьох в українській музиці спроб створити зразок цього жанру. Композитор зберігає основний канонічний текст «Заупокійної», водночас у відборі номерів передбачаючи життя твору на концертній естраді. Музичне озвучення тексту спонукало автора до спорадичного (мабуть, неусвідомленого, інтуїтивного) звернення до давньоукраїнської, зокрема галицької, традиції церковних співів. Тому часто в музичному тексті виникають алюзії до знайомих нам з церковного побуту мелодичних зворотів, інтерпретованих, проте, досить вільно. Це намагання залишитися в традиції поєднується з гострим, дисонуючим озвученням найдраматичніших епізодів тексту. Спроба поєднати ужитковий і концертний характер твору, традиційні наспіви і модерну їх гармонізацію часом приводять до несподіваного творчого результату – стиль «Заупокійної» обіймає широкий музично-історичний діапазон, беручи початок від архаїки давніх церковних мелодій, але трактуючи їх на межі полістилістики чи навіть колажу» (Контрасти, 1999: 11).

У цьому та багатьох інших випадках, вочевидь, можна говорити про переосмислення культових засад на ґрунті національних традицій і водночас про те, що й сама національна традиція на межі ХХ і ХХІ століть осмислюється як сакральна.

Інший приклад – Давидів Псалом № 136 «Дякуйте Господу» В. Степурка (1997), що за рівнем осягнення Старозавітного містичного колориту фактично є унікальним у сучасній українській музиці. Застосована новітня стилістика і введення до партитури саксофона сопрано, що не належить до традиційних засобів православної традиції, у цьому творі не сприймається як суперечність канону, настільки органічно розспівана ця молитва.

Звичайно, в українській культовій традиції ми не зустрічаємо практики використання інструментів. Проте саме сприйняття, переосмислення і адаптація західних католицьких і протестантських новацій у XVI – XVII століттях сприяла розгортанню партесного виконання і партесних жанрів у православному церковному середовищі. Навряд чи логічно буде звучати зараз заперечення творчості М. Дилецького саме у такому ракурсі, який

запропонував О. Козаренко, до новітньої музики (з огляду на правило прецедента). Окрім того, сам жанр основа – псалом – не має чітких канонічних регламентацій щодо мовно виразових засобів. Та й врешті, чи доречно у тому ж контексті української духовної традиції, напрочуд «лояльної» або принаймні поміркованої до запозичень, якщо вони не суперечать містиці біблійних текстів, говорити про «протестантську вседозволеність».

Характерно, що протилежної думки дотримується О. Козаренко. Розглядаючи проблеми феномена української музичної мови, вивчаючи стилістичні сфери, він зазначає: «Використання окремих ефектних прийомів західної музичної технології «останнього зразка» на тлі багатющої національної традиції вимагає від композитора особливих такту і смаку.., не порушити інтравертивної природи національних молитвоспівів. Та, на жаль, досить часто «стварення різних мов» у тілі сучасної української духовної музики супроводжується ефектом відторгнення чужорідних новацій. Вітчизняна традиція не сприймає протестантської вседозволеності засобів, семантичної «глухоти» у використанні окремих звукокомплексів. Так, у творі В. Степурка «Дякуйте Господу» маємо явну невідповідність семантики джазових гармоній, тембру солюючого саксофона духовному змістові 136 Псалму (що може бути цілком органічним для іншої, приміром, афроамериканської традиції)» (Контрасти, 1999: 12). У сенсі цих міркувань: чи доречно зауважувати невідповідність традиційним для того чи іншого засобам виразності, якщо твір перебуває поза межами канонічної сфери, або ж, навпаки, їх відверту традиційність за умови перебування саме в такому полі?

Вельми показовою в аспекті осягнення містичного змісту видається «Херувимська» з Другої Літургії Л. Дичко. Її музичну тканину утворюють розспів у двооктавному (часом терцових або секстових паралелізмах) унісоні солюючих голосів та нетерцова акордика чи кластерові співзвуччя у хоровій партії. Таке вирішення створює відчуття бриніння простору у містичному часі (орієнтир тут цілком виразний – на ефект реверберації під час співу у церкві, коли звук заповнює весь простір храму, і, що суттєво, незалежно від кількісного складу хору чи ансамблю). Окрім цього, у розспіві цієї «Херувимської» нівелюється тактово-організуючий чинник, вочевидь, за прототипом монодійного стилю мелодика спрямована «лінійно». Гармонічні засоби (якщо коректно застосувати саме цей термін) є «вертикальним» доповненням змісту тексту колористикою склад-

них обертоново нетерцових утворень, що ігнорують необхідність лінійно логічних узгоджень одномоментних гармонічних структур. Отже, вертикаль переосмислена композиторкою саме з причини сакрального зумовлення змісту молитви, вони втілюють ідею єдності небесних та земних сил, а отже, ідею єдності світу. «...вірні співають Херувимську пісню, цю славу пісню, яка бачить вірних як співдіючих з херувимами в таємній драмі небесної Літургії, в якій сам Господь – Кіріос входить з невидимим ангельським почтом <...> воно стоїть поза просторово часовим виміром і <...> просякнуте трансцендентною могутністю» (Марусик, 1992: 203).

Як наслідок, ця одномоментність переосмислюється так, що набуває саме сакрального сенсу. Образність сповнюється екстатичного просвітлення, що цілком відповідає духу Херувимської пісні у православної традиції. Отже, стилістика у цьому творі, як і належить, є засобом розкриття сакральної ідеї, а модерний твір набуває відповідності духу та сенсу богослужбового канону.

Показовою тенденцією сучасної музики є вихід духовно культової образності та жанрів за межі традиційної хорової сфери. Важливою основою цього явища є інструментальне виконавство, прийняте католицькою та протестантською церквами. Отож, в українській музиці питома вокальна традиція дедалі частіше зустрічаються композиції, в яких слово зовсім не використовується («Покаянний стих» для скрипки і струнного оркестру І. Щербакова (1989), «Слово проповідника» для сопрано і струнного квартету О. Щетинського (1991), «Роздум на Оливній горі» для камерного оркестру В. Бібика (1993), «Кредо» для віолончелі соло і цифрового рекордера в церковній акустиці С. Крутикова (1999) та ін.). Безумовно, немає підстав вважати такі твори культовими, а їх причетність до сфери сакрального мистецтва в кожному випадку виявляється з різною мірою.

У всьому розмаїтті сучасних музичних зразків, створених на основі церковно культової образності, за винятком деяких означень (псалом, Літургія, Заупокійна), фактично відсутні давні жанрові визначення властиво культового значення. І справді, чи можна без роздумів назвати, скажімо, стихири чи тропарі, кондаки або ікоси у творчості сучасних композиторів (якщо таке можливо взагалі), не кажучи вже про їхні різновиди, котрі мають суттєве значення у системі канонічного обряду. Інший вельми промовистий прояв повсякденно-секулярної реальності – це стереотипізація багатьох питомих культових жанрів, у якій злегковажені їх семантичні властивості

(до прикладу, однозначне жанрове розмежування антифонів та псалмів, хоча, по суті, перший – це радше спосіб виконання того ж псалма, який є «піснею»).

Як зауважила Н. Костюк: «... важливий аспект полягає в тому, що мистецтво періодів «межі циклів» завжди, так би мовити, «стилістично розімкнуте». З одного боку, воно узагальнює тенденції минулого, вбираючи і концентруючи або відмежовуючись від досвіду «попередніх» світів. З іншого, так чи інакше намагається прогностично осягнути можливості майбутнього, неначе наперед аналізуючи те, чого ще немає. І ось тут винятково значиму роль відіграє здатність національної культури до саморефлексії та рецептивності щодо власних ментальних джерел як альтернатива до абсорбування домінуючих ознак світового мистецтва. По суті розуміння сакральних традицій у сучасному стилізовому просторі вийшло далеко за межі типового «musica sacra»: у обшир «священного знання» увійшли самобутні етнічні імпульси, сакраментальна символіка фольклорної метамови, філософські осягнення мислителів Нового часу» (Костюк, 2003: 106).

Зокрема, О. Козаренко у висновку розділу «Українська церковна музика і процес становлення національної музичної мови» пише: «Попри всі можливі прорахунки авторів сучасної церковної музики (найдискусійнішим видається запропонований ними ступінь новизни мовних засобів у контексті відповідності характеру Богослуження), важливим є момент подолання стилізової вторинності сакральної музики щодо музики світської, повернення духовної творчості до основного русла музичного семіозу. Це явище може привести до колосального оновлення і збагачення всіх складників національної музичної

мови, адже сьогодні розуміння новаторства <...> полягає передовсім у перемонтуванні вже відомих історико-культурних блоків. Вітчизняна церковно-музична спадщина (як найбагатша резервація національних артефактів) не тільки уможливує розширення музично-історичної свідомості, на цій основі цілком реальним є вихід у новий вимір етнохарактерності вислову, що може привести до відновлення втраченої колись актуальності української музики в європейському контексті» (Козаренко, 2000: 132).

Висновки. Безумовно, порівняно з музикою попередніх століть відлуння сакральних джерел у естетичному просторі сьогодення часом доволі своєрідне і незвичне, часом невиправдано залежне від особливостей сучасної виразової системи. Та загалом виявляється стійка тенденція до синтезу авторських стилів і стилю національного мислення, який на вищому рівні узгоджується із параметрами сакральних джерел, а отже, поступово долається неприродна ізольованість українського професійного мистецтва від живого коріння національної богослужбової традиції.

Тому співіснування богослужбово канонічного й етнокультурного у сучасній музиці, зокрема, українській, не видається вже таким проблемним. Натомість істотне значення має авторський чинник – індивідуальне композиторське «єго» набуває корегуючого сенсу у конкретній реалізації культурної, або ж ширше – духовної традиції. Власне, йдеться про здатність автора-митця осягнути сенс молитви як прояв містичного знання, а не поставитися до неї як до звичайного поетичного тексту, йдеться не стільки про стилістичні засоби, скільки про канон, в котрому автор та етночинники підносяться до рівня сакрального одкровення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова Персидська Н. Монодія як символ сакрального. Науковий вісник НМАУ. Православна монодія: її богословська, літургична та естетична сутність. Київ, 2001. Вип. 15. С. 13–20.
2. Головацький Р. Пояснення Богослужень. ЧСВВ. Львів, 1998. 172 с.
3. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ ім. Т. Шевченка, 2000. 285 с.
5. Контрасти. 5-й Міжнародний Фестиваль Сучасної Музики. Львів, 1999. 236 с.
6. Костюк Н. Сакральні традиції та етнічні рецепції в українській музичній творчості кінця XX ст. Творчість у контексті розвитку людини: матеріали Міжнародної наукової конференції. Київ, 2003. Ч. 3. С. 98–117.
7. Кривицкая Е. Органное творчество Оливье Мессиаана в зеркале национальных традиций. Музыкальная Академия. Москва, 1999. № 4. С. 225–232.
8. Марусик М. Божественна Літургія. Рим, 1992. С. 28.
9. Мессиаан О. Вечная музыка цвета. Речь на конференции в Нотр-Даме. Музыкальная Академия. Москва, 1999. № 1. С. 233–235.

REFERENCES

1. Herasymova-Persydska N. Monodiia yak symvol sakralnoho [Monodia as a symbol of sacred]. Naukovyi visnyk NMAU. Pravoslavna monodiia: yii bohoslovska, liturhichna ta estetychna sutnist. Kyiv, 2001. Vip. 15. Pp. 13–20 [in Ukrainian].
2. Holovatskyi R. Poiasnennia Bohoslužhen [Explanation of the Divine Services]. ChSVV. Lviv, 1998. 172 p. [in Ukrainian].
3. Kyianovska L. Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX – XX st. [The stylistic evolution of the Galician musical culture XIX – XX st.]: Monohrafiia. Ternopil: Aston, 2000. 339 p. [in Ukrainian].
4. Kozarenko O. Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Lviv: NTSh im. T. Shevchenka, 2000. 285 p. [in Ukrainian].
5. Kontrasty [Contrasts]. 5-y Mizhnarodnyi Festyval Suchasnoi Muzyky. Lviv, 1999. 236 p. [in Ukrainian].
6. Kostiuk N. Sakralni tradytsii ta etnichni retseptsii v ukrainskii muzychnii tvorchosti kintsia XX st. [Sacred traditions and ethnic receptions in the Ukrainian musical work of the late twentieth century]. Tvorchist v konteksti rozvytku liudyny: materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii. Kyiv, 2003. Ch. 3. Pp. 98–117. [in Ukrainian].
7. Kryvytskaia E. Orhannoe tvorcestvo Olyve Messyana v zerkale natsyonalnykh tradytsyi [Organic creation by Olivier Messiana in the mirror of national traditions]. Muzykalnaia Akademyia. Moskva, 1999. No. 4. Pp. 225–232. [in Russian].
8. Marusyk M. Bozhestvenna Liturhiia [Divine Liturgy]. Rym, 1992. 28 p. [in Italian].
9. Messyan O. Vechnaia muzyka tsveta. Rech na konferentsyy v Notr-Dam [Eternal music of color]. Muzykalnaia Akademyia. Moskva, 1999. No. 1. Pp. 233–235. [in Russian].