

Ареф'єва Єлизавета Юрїївна,

доктор філософії,

докторантка

Київського національного університету культури і мистецтв

orcid.org/0000-0001-5060-2251

lisa.arefeva34@ukr.net

ХУДОЖНІЙ СИНТЕЗ У ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ ЯК ЕКОСИСТЕМА

Актуальність проблеми реконструкції долінійних систем нотації пов'язана з метаекологічним підходом щодо збереження національних традицій хорової музики. **Мета статті** – визначити пріоритети застосування екосистемного підходу для розбудови власної моделі хорового виконавства як полісистемної, метакультурної та метахудожньої цілісності, яка поєднує інтенції як монодійних, так і поліфонічних систем голосоведення. **Методологія дослідження** презентується компаративним і системним підходами, що дає можливість коректного порівняльного аналізу для культурно-історичної реконструкції цілісності хорового співу в контексті сакральної традиції виконавства. Феноменологічний і діалектичний методи допомагають визначити образні трансформації звучної матерії співу в системі долінійної, лінійної та постлінійної (нелінійної) нотації. **Наукова новизна статті.** Синтетичні тенденції в хоровому виконавстві були визначені в давньоруській співочій традиції. Слов'янські здобутки партесного співу не виникають як чисте запозичення західної традиції, до чого ми вже звикли. Давньоруські строї хорової музики є еволюційною гілкою, яка перетворює інтенції візантійського грецького зразка, що прийшли в Давню Русь із різних боків, зокрема з Болгарії як симбіоз, своєрідний тип єднання екстенсивної метрики монодії й інтенсивної метрики, яку ми пов'язуємо із синтактикою, що формується з п'ятилінійною нотною системою. **Висновки.** Гострий імпульс трансформації монодії та переведення співу на систему лінійної нотації, що зазначалося як виникнення картезіанського простору в музичному нотаційному інструментарії, відбулися у слов'янському ареалі завдяки тому, що виникає симбіотичний вимір слов'янської писемності, яка формується як адаптований алфавіт грецької візантійської абетки і водночас єднання різних інтенцій, що походять зі Сходу та Заходу. Це приводить до того, що давні співочі книги з музичною нотацією, де вже чітко простежується поліфонія – це початок XVII століття, – мають своєрідний компромісний характер.

Ключові слова: хорова культура, екосистемний підхід, нотація, монодія, поліфонія.

Aref'ieva Yelizaveta,

Doctor of Philosophy,

Doctoral Student

Kyiv National University of Culture and Arts

orcid.org/0000-0001-5060-2251

lisa.arefeva34@ukr.net

ARTISTIC SYNTHESIS IN CHORAL PERFORMANCE AS AN ECOSYSTEM

The relevance of the problem of reconstruction of valley-line notation systems is related to the meta-ecological approach to the preservation of national traditions of choral music. The purpose of the article is to determine the priorities of applying the ecosystem approach for building one's own model of choral performance as a polysystemic, metacultural and metaartistic integrity, combining the intention of both monophonic and polyphonic vocal systems. The research methodology is presented with comparative and systematic approaches, which makes it possible to make a correct comparative analysis for the cultural-historical reconstruction of the integrity of choral singing in the context of sacred performance traditions. Phenomenological and dialectical methods help to determine figurative transformations of the sonorous matter of singing in the system of down-line, linear and post-linear (non-linear) notation. Scientific novelty of the article. Synthetic trends in choral performance were already defined in the ancient Russian singing tradition. Slavic achievements of partes singing do not arise as a pure borrowing of the Western tradition, which we are already used to. Ancient Russian choral music is an evolutionary branch that transforms

the intentions of the Byzantine Greek model, which came to Ancient Rus from different directions, in particular from Bulgaria, as a certain symbiosis, a kind of union of the extensive metric of the monody and the intensive metric, which we associate with the syntax that is formed with a five-line musical notation. Conclusions. The sharp impulse of the transformation of monody and the transfer of singing to a system of linear notation, which was noted as the emergence of the Cartesian space in the musical notation toolkit, took place in the Slavic area due to the fact that the symbiotic dimension of the Slavic script is emerging, which is formed as an adapted alphabet of the Greek Byzantine alphabet and at the same time the union of different intentions originating from the East and the West. This leads to the fact that ancient singing books with musical notation, where polyphony is already clearly visible – this is the beginning of the 17th century – have a kind of compromise character.

Key words: choral culture, ecosystem approach, notation, monody, polyphony.

Постановка проблеми. Крюкова нотація – це своєрідна старовізантійська інтенція, яка переводиться на рівень точної висотності. Формується музична реальність, де архаїзм поєднується з інноваціями. Потрібен ще один крок, і поліфонія усуває всі системи архаїзмів, які існують лише як маргіналії, лише як додаткові комунікативні версії поліфонії, яка визначається як партесний спів.

Якщо візантійська мелодика була експресивною, підкреслено святковою, мала характер гімнічного, навіть більше, піднесеного героїчного співу, то в контексті музичної культури Давньої Русі вона все більше стає камерною, виникають нові оригінальні формули попівок – стихарі, що присвячені святим мученикам Борису та Глібу. Східнохристиянські мелодійні традиції свідчать про те, що виникає нова система, яка трансформує візантійську системну ієрархію. Спів нотується в контексті того письма, яке актуалізує мелізматичний тип мелодії і, так чи інакше, дає можливість визначити розпівний, більш широкий і більш епічний, розгорнутий тип нотоційної логографії.

Логографія плавно переходить у те, що можна назвати синтаксисом лінійної органіки музичного дискурсу, лінійної системи партесного співу. Якихось радикальних зламів системи ми не побачимо, хоча суто релігійно, в апологетичному вимірі естетики цей злам позначається ледве як не катастрофічний.

І. Гарднер зазначає, що квадратні ноти було писати простіше, ніж круглі італійські, бо писали гусячими перами. Адже річ не в тому, наскільки зручно писати. За квадратною нотацією стоїть та система, яка фактично є першим ступенем трансформації монодійного синкретизму та трансформації еманативного естесивного простору морфогенезу до синтаксичної системи, до іншої метрики, яку ми пов'язуємо з інтенсифікацією письма, з інтенсифікацією

співочих можливостей, тобто з поліфонією. Важливо зауважити, що в 1772 р. був надрукований повний збір богослужбових книг із цією нотацією. Тобто були занотовані фонемі у твори по-новому, а фактично синодальна богослужбова традиція всіх співочих книг була переведена в нову систему нотації. Відбулася не просто структурна реформація, а, будемо казати, монархізація всіх регіональних князівств і співочих традицій.

Аналіз досліджень і публікацій. Естетичні та художні виміри хорового співу досліджувалися в роботах І. Гарднера (1967 р.), Н. Герасимової-Персидської (1978 р.), О. Зінкевич (2007 р.), О. Маркової (2002 р.) та інших. Мистецтвознавчі аспекти феномену національної ідентичності музичного твору в контексті української хорової культури визначалися в роботах С. Гріци (2012 р.), О. Зосим (2003 р.), О. Козаренка (2001 р.), Л. Кияновської (2007 р.), Л. Корній (1998 р.), І. Легенького (2015 р.) та інших. Однак проблема екосистемного аналізу музичної творчості як системогенезу вокальних і нотаційних систем ще є малодослідженою.

Мета дослідження – визначити пріоритети застосування екосистемного підходу для розбудови власної моделі хорового виконавства як полісистемної, метакультурної та метахудожньої цілісності, яка поєднує інтенції як монодійних, так і поліфонічних систем голосоведення.

Виклад основного матеріалу. У ХХ ст. процес генералізації й уніфікації хорового співу інвертується. П'ятилінійна нотація завдяки своїй простоті та ясності приводить до того, що зникають національний і регіональний локуси хорового виконавства. Формується потреба вийти за межі картезіанського простору, усунути редукціонізм і автоматизм лінійного дискурсу нотного письма. Виникає бажання актуалізувати втрачені гілки музичного системогенезу, які приводять до збагачення системи

партесного співу, утвореного на терені новітніх аудіовізуальних технологій. Новітні системи виконавства як альтерглобалізаційний проєкт стають більш регіональними, орієнтованими на ту чи іншу школу, а згодом вже на ту чи іншу систему поліфонії, яка пов'язана з композиторською творчістю.

Творчість провідних композиторів стає також часткою системи богослужіння, що розширяє діапазони богослужбового співу. Досвід П. Чайковського, С. Рахманінова, І. Стравінського є неперевершеним. Наскільки це розширення продуктивне? В. Мартинов стверджує, що індивідуалізм композиторської творчості вбиває традицію, інші дослідники вважають, що традиції поляризуються. Проте формується надзвичайно важлива систематика музичного культурогенезу, коли центральним у симбіозі формування новітніх систем нотації та новітнього поліфонічного нотаційного мислення стає регіональна традиція, яка, з одного боку, трансформує бачення абсолюту, а з іншого – спонукає до актуалізації регіональних систем сигніфікації, із чого по суті й почалась еволюція партесного співу. Виникає новітня система актантів (системотворчих чинників), акторів (продуцентів дії) – регіональних, національних, пов'язаних із тією чи тією традицією, з тією чи тією школою, діалогом культур. Це все більше й більше примушує визначати хорове виконавство як акт культуротворчості.

Актантами сучасного екологічного розуміння хору стають ті інтенції в музичній творчості, які можна розшукувати на будь-якій сходинці музичного культурогенезу. Однією із систем актуалізації культурно-історичного потенціалу хорового виконавства є настанова преутворення багатоголосся. Важливо звернутись до цікавих міркувань І. Гарднера щодо кореляції термінів «багатоголосся» та «багатогласся» (Гарднер, 1967). Ці два вирази в жодному разі не можна змішувати та використовувати один замість одного. «Багатогласся» – термін більше літургійний, ніж музичний. Фактично йдеться про софійність як духовний виток художнього мислення. І. Легенький зазначає: «Можна стверджувати, що софійність як мисленнєвий образ є своєрідним конструктором проміжних сфер між людиною й Абсолютом, а водночас як ментальний образ є естетичним феноменом, дає цілісність і повноту світу» (Легенький, 2015, с. 126).

Отже, композитний феномен багатогласся стає модифікаційною системою адаптації монодії до поліфонії, яка в сучасній системі екологічних трансформацій і метаекологічних випробувань культури потребує актуалізації, навіть більше, розшуку регіональних тенденцій культуротворчості як таких. Зокрема, О. Маркова пише: «Музично-художні архетипи містять «згорнуту» інформацію культурних підвалин людства, розшифровку «кодів» якої створює історичне виявлення життя мистецтва. Констатована ідея поширення у старожитності ідеї монодійного – одноголосного – співу становить національно-етнічний «стрижень» музика тих народів, для яких цей історичний етап став культурно визначальним» (Маркова, 2002, с. 83). Кореляція між багатоголоссям і багатоглассям у сучасних постмодерних реаліях свідчить про своєрідну композитність, коли в симфонію приходять вокал, а рецитація єднається з монодійним наспівом, який перетворюється на поліфонію нерегулярного типу. Усе це є цікавим не лише експериментальним майданчиком музичної творчості, але й суто екологічно налаштованим на збереження цілісності художнього образу типу музичного мислення.

Культурно-історична реконструкція богослужбового співу допомагає зрозуміти принцип актуалізації тих інтенцій, які існували в рамках досить камерної, герметичної традиції хорового музикування. Н. Герасимова-Персидська констатує, що з розвитком партесного співу відбувається редукція сакрального мелосу. «Партесний концерт становить яскравий приклад витіснення релігійного начала з вітчизняного мистецтва й утвердження світських форм. Цей процес розвивався протягом XVIII ст. і призвів до занепаду церковної музики в XIX ст.» (Герасимова-Персидська, 1978, с. 12).

Зараз кожен хор стає своєрідним носієм поліфонічної теургії, на яку він претендує, особливо коли виконує сучасні сакральні твори. Так, починаючи від близьких до монодій або чистих монодій, знаменного розспіву, партесних композицій, зокрема концертів Д. Бортнянського, А. Веделя й інших, сучасні хорові виконавчі тенденції орієнтовані на широкий спектр виконавської творчості.

Хорове виконання потребує актуалізації тих традицій, які є системотворчими для певного гурту, що специфікується на українськомовній,

або більш архаїчній традиції, як це відбувається, наприклад, у виконанні сакральних творів в Іонінському монастирі в Києві. Виконавці намагаються бути ближчими до знаменного розспіву й орієнтуються на ранньовізантійську традицію співу. Світські хори Київщини та Києва формують складний, нерегулярний характер виконавської діяльності, який важко назвати постмодерним, бо він потребує самозбереження оригінального обличчя кожного хорового угруповання.

Раніше в Києві було велике розмаїття хорів, а кількість виконавців доходила до астрономічних цифр, адже зараз в Києво-Печерській лаврі хор мало відповідає тому рівню, який повинен бути. Отже, традиції богослужбового співу постають тією матрицею, яка впливає на сучасну реальність формування світських хорових колективів. Якщо звернутися до виконавської практики, яка простежується протягом півстоліття, від «Урочистої Літургії» Лесі Дичко до сучасних літургій (більш автентичних), то можна сказати, що всі виконавські моделі не вийшли за межі сумативної, мало-системної, навіть більше, індивідуальної поліфонії. Постмодерний підхід розмиває ту реальність, яку можна назвати системотворенням у контексті екологічного підходу. Еклектичні тенденції призводять до запозичення постмодерністських поетик голосоведення.

Якщо говорити про більш пізні автентичні сакральні твори, створенні М. Скориком, Є. Станковичем, В. Степурко, та сам тип антиететики музичної творчості в Україні, то він є відкритою системою. О. Зінькевич так характеризує «відкритість» сучасного мистецтва: «Це «теоретичний тип культури», що являє собою відкриту систему. З погляду процесу – це вибух. У цій культурі діє не естетика тотожності, а естетика протиставлення (текст не задається наперед, логіка передбачення знижена). У репертуарі жанрів – відсутність багатофігурних оперних полотен, кантатно-ораторіальних форм, гімнічних пісень; володарює інструментальна непрограмна музика, камерність, що проявляє себе навіть на рівні монументальних форм (таких, наприклад, як симфонія). Жанрова домінанта – не вокально-симфонічні полотна, а інструментальні твори неканонічних форм і складів, полярні та тематичні зони мистецтва» (Зінькевич, 2007, с. 28).

Варто сказати, що відбувається відхід від постмодерністського запозичення фактури, композиційного устрою та створення деяких агломерацій сакральних творів в одній великій композиції, що простежується в «Урочистій Літургії» Л. Дичко, до більш камерного християнського музикування, яке має локальний жанрово визначений характер. Проте Літургії надали поштовх. С. Грица пише: «Дисонантна гармонія звучить у зіставленнях із консонантною, завжди розмитою й імпресіоністично завуальованою» (Грица, 2012, с. 121). Однак це призводить до своєрідної проблематизації сакрального як традиційного виміру культури загалом. Так, ми все більше й більше здатні перебільшувати цінність і цілісність українського бароко, що пов'язано з партесним співом. Адже щоб актуалізувати його в сучасних, постпостмодерних реаліях хорового виконавства, потрібно йти далі, шукати метафізичні засади кореляції багатоголосся та багатогласся.

Так, досвід хору Іонінського монастиря, орієнтований на ранньовізантійські традиції, ранньовізантійську літургійну практику, дає можливість занурення в коріння, довів, що український виконавський мелос у хоровому музичному вимірі не може визначатися лише пізніми конотаціями та презентаціями постмодерної еклектики.

Спалахи екологічного самовдосконалення розвитку систем співу завжди існували в історії культури, адже зараз вони потребують вже більш специфічної рефлексії, яка допоможе хормейстеру. Потрібно також і в системі композиторського навчання надати механізми осмислення цілісного формування потенцій хорового співу, що дадуть змогу приєднатися до національного культурного цілого. Так, можна згадати, що Дмитро Бортнянський, хоча й був прихильником італізованого напрямку в партесній інтерпретації поліфонії, з великим пієтетом ставився до давнього співу.

Давній спів є невичерпним джерелом для новітнього часу, який допомагає вдосконалити нинішні проблемні реалії, які поки виглядають емпіричними, сумативними, позбавленими висоти творчої рефлексії. Можна сказати, що Д. Бортнянський був не поодиноким у цьому почині. Так, через бажання осмислити значення минувшини в музиці В. Одоєвський, а згодом і музиканти, були орієнтовані на «музичну

археологію». В. Ундольський, О. Мезенець, Т. Макаревський та інші намагалися відродити образні строї втраченої поезики, яка була надзвичайно яскравою, а по суті – інтонаційно неперевершеною реальністю, уже в системі ното-лінійного виміру нотації. В. Металлов, Д. Розумовський намагалися актуалізувати досвід крюкової писемності та спроектувати його в систему однозначного лінійного нотування, щоб збагатити її та не втратити ті інтонаційні ходи, які існували раніше.

В. Мартинов зазначає, що в Києво-Печерській лаврі аж до 1962 р. традиційний лаврський розспів успішно розвивався. Здається, що, навіть, недалека минувшина нашої культури, історії свідчить про те, наскільки складно формується реальність збереження традицій. Потрібно узагальнити і переосмислити культурно-історичний потенціал співочої поліфонії, який І. Гарднер називає «літургійним музикознавством», що входить у світський хоровий простір, бо всі хори, так чи інакше, у своєму репертуарі мають величезний відсоток сакральних творів. Співочі колективи на свій страх і розсуд починають здійснювати власні метаекологічні культурні розвідки, звертаються до давніх богослужбових традицій. Можна говорити, що це спорадичний рух, але він потребує досить структурного усвідомлення. Так, у рамках консерваторної освіти чільне місце мають посісти студії з вивчення та реконструкції систем нотації в контексті цілісного осмислення системогенезу виконавського хорового мистецтва.

Важливо поєднати можливості концертного виконавства з тим утраченим механізмом або принципом розспіву, який був синкретичним. Співочий синкретизм, який формувався в рамках традицій старцтва, авторитету навчання із вуст в уста, потребує переосмислення сучасних музичних технологій, зокрема переходу від лінійного картезіанського простору нотації до нелінійного.

Екосистемний підхід спонукає до художнього синтезу, що здійснюється в музиці, актуалізації тих системотворчих механізмів, які можна визначити як «хорову синтезію». Це допомагає реконструювати полімодальну цілісність художнього образу на підставі

синкретизму, який існував у ранній музичній культурі.

Висновки. Якщо звернутись до аналогії архітектури та музики, то можна визначити, що сучасна архітектура підштовхує до того, щоб показати контекст морфогенезу нелінійних конфігурацій, які зламують той простір формотворення, який панував у Європі як суто картезіанський принцип топології. Лінійна нотація – це картезіанський простір, раціональний, метрично виражений, цілком однозначний. Адже він потребує певного тектонічного зсуву, потребує нових інтонаційних «стрибків», які існували раніше, але існували в більш ранньому генеалогічному просторі, що можна визначити як долінійний. Важливо знайти кореляції між долінійними та нелінійними моделями, які зараз виступають не лише як проєктна константа, а як креативна настанова культуротворчості загалом.

Монодійний спів – це та система, яка є самодостатньою, розгортається з універсуму, який дається у слові-логосі, широкому, могутньому, фундаментальному, «єдиному», із якого в неоплатонізмі, зокрема, стікає, еманує світ сутностей. Принцип еманції допомагає переосмислити принцип синергії, зробити його засадничим для формування нових поетик вокального мистецтва, зокрема інституцій партесного співу.

Можна стверджувати, що завершується певний етап розвитку співу. Виникає симбіоз, який свідчить про новітній інструменталізм вокального виконавства. Інструментом стає голос не окремої людини, не окремого співака, а голос у метафізичному вимірі, який, однак, є аналогом монодійного гласу, з якого «еманують» усі інші додаткові мелодії, стає структуруючим «протоголосом» – модусом, який формує множинність поліфонії та можливість поліфонічного мислення в хоровому виконавстві.

Музичний культурогенез як системогенез несе в собі екстенсивну й інтенсивну метрики культуротворчості в їхній цілісності. Отже, інтенсифікація хорового співу як домінанта і, навпаки, морфогенез як розширення морфологічного виміру слова, на підставі якого формується звукова тканина голосоведення, – це ті константи, які є взаємодоповнювальними.

Список використаних джерел:

1. Герасимова-Персидська Н. (1978). Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна. 181 с.

2. Грица С. (2012). Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт. 272 с.
3. Зинькевич Е. (2007). *Mundus musicalae*. Тексты и контексты. Киев : ООО «Задруга». 616 с.
4. Зосім О. (2003). Латинська літургична традиція та українська духовна пісня. *Старовинна музика: погляд у майбутнє*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 57–68.
5. Кияновська Л. (2007). Галицька музична культура XIX–XX століття. Чернівці : Книги. 424 с.
6. Козаренко О. (2001). Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник / упорядк. І. Котляревського*. Вип. 30. Київ : НМА ім. П.І. Чайковського. С. 138–150.
7. Корній Л. (1998). Історія української музики : підручник. Київ – Харків – Нью-Йорк : вид. М.П. Коць. Ч. 2 : Друга половина XVIII ст. 387 с.
8. Легенький І. (2015). Сакральний етос творів у музичному постнонконформізмі України. *Аркадія : мистецтвознавчий і культурологічний журнал*. Одеса : Одеський національний політехнічний університет. № 1(42). С. 124–127.
9. Маркова О. (2002). Проблеми музичної культурології у світлі концепції соціології музики І. Ф. Ляшенка. *Культурологічні проблеми української музики : наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 79–91.
10. Gardner J. (1967). *Das Problem des altrussischen demenstrischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation*. Munich.

References:

1. Gerasimova-Persids'ka, N. (1978). *Khoroviy kontsert na Ukrayini v XVII–XVIII st.* [Choral concert in Ukraine in the 17–18'th centuries]. Kiyiv : Muzichna Ukrayina [in Ukrainian].
2. Gritsa, S. (2012). *Lesya Dichko v zhitti i tvorchosti* [Lesya Dychko in life and work]. Drogobich : Posvit [in Ukrainian].
3. Zin'kevich, Ye. (2007). *Mundus musicalae. Teksty i konteksty* [Mundus musicale. Texts and contexts]. Kiyev : TOV "Zadruha" [in Ukrainian].
4. Zosim, O. (2003). *Latins'ka liturgichna traditsiya ta ukrayins'ka dukhovna pisnya* [Latin liturgical tradition and Ukrainian spiritual song]. *Starovinna muzika: poglyad u maybutnē*. Kiyiv : NMAU im. P.I. Chaykovs'kogo [in Ukrainian].
5. Kiyanovs'ka, L. (2007). *Galits'ka muzichna kul'tura KHKH – KHKH stolittya* [Galician musical culture of the 19'th and 20'th centuries]. Chernivtsi : Knigi [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (2001). *Sakral'na tvorchist' ukrayins'kikh kompozitoriv KHKH stolittya v konteksti natsional'nikh muzichno-semiotichnikh protsesiv* [Sacred creativity of Ukrainian composers of the 20'th century in the context of national musical and semiotic processes]. *Ukrayins'ke muzikoznavstvo : naukovo- metodichniy zbirnik / Uporyadkuvannya I.A. Kotlyarevs'kogo*. Vip. 30. Kiyiv : NMA im. P.I. Chaykovs'kogo [in Ukrainian].
7. Korniy, L. (1998). *Istoriya ukrayins'koyi muziki : pidruchnik* [History of Ukrainian music : a textbook]. Kiyiv – Kharkiv – N'yu-York : Vid. M.P. Kots'. CH. 2 : Druga polovina XVIII st. [in Ukrainian].
8. Legen'kiy, I. (2015). *Sakral'niy yetos tvoriv v muzichnomu postnonkonformizmi Ukrayini* [The sacred ethos of works in musical post-nonconformism of Ukraine]. *Arkadiya. Mistetstvoznavchiy ta kul'turologichniy zhurnal*. Odesa : Odes'kiy natsional'niy politekhnichniy universitet. № 1(42) [in Ukrainian].
9. Markova, O. (2002). *Problemi muzichnoyi kul'turoloiyi v svitli kontseptssyi sotsiologiyi muziki I.F. Lyashenka* [Problems of musical culture in the light of the concept of sociology of music by I.F. Lyashenko]. *Kul'turologichni problemi ukrayins'koyi muziki : naukovі diskursi pam'yati akademika I. F. Lyashenka*. Kiyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs'kogo [in Ukrainian].
10. Gardner, J. (1967). *Das Problem des altrussischen demenstrischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation*. Munich.