

УДК 398.87+82-143

Ірина Зінків
(Львів)

ДУМА І СХІДНІ ФОРМИ МОНОДІЇ

У статті досліджено проблему впливу східних монодичних форм (раги, мугаму, макому, мукаму) на формування жанру думи. До розгляду залучено монодичні форми музичних культур народів індоєвропейської родини, а також тих народів, в основі етногенезу яких лежить потужний індоіранський культурний шар.

Ключові слова: східні форми монодії, дума, мугам, маком, мукам, рага, епічний інструментарій.

В статье исследуется проблема влияния восточных монодических форм (раги, мугама, макома, мукама) на формирование жанра думы. К рассмотрению привлекаются монодические формы музыкальных культур народов индоевропейской семьи, а также тех народов, в основе этногенеза которых лежит мощный индоиранский культурный слой.

Ключевые слова: восточные формы монодии, дума, мугам, маком, мукам, рага, эпический инструментарий.

*The article regards the problem of influence of Eastern monodic forms (**mugam, makom, mukam, raga**) on the formation of **duma** genre. The musical cultures of the peoples of Indo-European family, as well as those which have a massive Indo-Iranian cultural stratum in their ethnogenesis, are involved into our consideration.*

Keywords: Eastern monodic forms, *duma*, **mugam, makom, mukam, raga**, epic instruments.

Взаємозв'язок дум із формами східної монодії в наш час є недостатньо вивченим. Як зазначає С. Грица, думи «переплавили <...> азійські культурні елементи <...> у т. зв. орієнтальних ознаках мелосу, у структурі композиції, близькій за типом <...> до східного макомату» [17, с. 19]. Вияв спільних і відмінних ознак між думами та східною монодією передбачає необхідність огляду основних її форм, які в більшості країн Сходу стали фундаментальними принципами їх класичної музики, покладеними в основу системи національного музичного виховання. До розгляду принципів їх структуротворення ми залучимо народно-професійні жанри музичних культур народів індоєвропейської родини, а також тих, в основі етногенезу яких лежить потужний індоіранський культурний шар.

Як відомо, структуротворення думи спирається на уступовий (тирадний) принцип розгортання речитативу, що передбачає розвиток великими наростаючими хвилями (асиметричними фазами, періодичностями-колами)¹. Кожний з уступів (як утілення конфігурації хвилі) має трифазову будову – початок-заплачку, співомову і кінцівку, з яких друга фаза є найрозгорненішою [10, с. 47; 12, с. 62]. Короткий зачин-заплачка зазвичай складається з двох сегментів – акцентованого вигуку («гей» «ге-гей», «ой». «о», «а») та його орнаментального продовження, яке може набувати форми розгорненої мелізматично прикрашеної фігури в обсягу пента- або октахорду (як у кобзаря Платона Кравченка), з опертям на V або VII щаблі ладу [10, с. 192, № 1; с. 196, № 3, с. 200, № 4]. Іншим типом зачину є висхідна субквартова поспівка, з подальшим завоюванням октавного діапазону, що можна спостерігати в думі «Плач невільників» у виконанні Опанаса Сластіона [17, с. 342]. В обох випадках заплачка стає тематичним ядром композиції, з якого розгортається співомова. Остання структурується за двома основними тематичними принципами. В основі першого з них лежить багатократне повторення фрази (поспівки), що варіюється залежно від словесного тексту і в мініатюрі відтворює будову хвилі (як найдавнішого прототипу кола), формуючи «тематизм» кожної тиради. *Initio* підготовляє перший акцентований звук рецитації, який повторює

(а частіше оспівує) верхній опорний тон однієї з ділянок звукоряду – нижнього пентахорду (D) або верхнього тетрахорду (VII щабель) – і завершується переходом до «півкадансової» зупинки на II щаблі («паузи»), супроводжуваної уповільненням темпу, яка заповнюється перегрою кобзи [10, с. 47]. Морфологія уступу, заснована на віртуозному орнаментуванні, може істотно варіюватися через вилучення виконавцем окремих його компонентів, за винятком центрального елемента тиради – співомовної рецитації, яка може поєднувати функцію заплачки та власне рецитації.

Іншим типом тематичного розгортання уступу є поєднання фраз за принципом контрастного зіставлення². С. Грица, аналізуючи структуру «Думи про Піхотинця» («Про озівських братів») у виконанні Платона Кравченка, тільки в її початковому уступі спостерегла присутність чотирьох різних мелосегментів, що вільно варіювалися в кожному з трьох варіантів виконання по-різному, утворюючи рондоподібну повторність: A(1) B(2) C(3) B(2) C(3) D(4), A(1) в(2) B(2) B(2) C(3) D(4) та A(1) в(2) C(3) B(2) C(3) D(4). При цьому кількість повторів усередині кожного мелосегмента (тематичного утворення) зазнавала вільного коливання (від одного до чотирьох) [5, с. 162] і мала тенденцію до поступового наростання кількості їх проведення. Принцип рондифікації може бути супутнім наслідком вільного коливання кількості музично-часових одиниць усередині кожної ритмічної групи (відповідно до фразування тексту), що викликає асоціації з адитивною ритмікою, властивою східній монодії (наприклад, індійській разі)³. Подібний тип рондифікованих повторів у формотворенні узбецьких макомів помітив Ф. Кароматов, досліджуючи принципи будови вокальних та інструментальних розділів макома «Тасніф-і Бузрук» з циклу «Шашмаком»: АВ–СВ–ДВ–ЕВ–ЕВ–ФВ–ГВ–НВ–ДВ [9, с. 121], що корелює з європейським парним рондо з елементами репризності (ДВ). При цьому внутрішня будова рефрену (В) залишається незмінною, у той час як вражаюче розмаїття епізодів засноване на проростанні тематизму другого епізоду (С). Це може вказувати на те, що, крім варіантно-варіаційного типу розвитку, народно-професійна традиція музики

країн євразійського континенту використовує, по суті, єдиний арсенал формотворчих засобів монодії, які є типовими для загальнологічних, загальнолюдських форм музичного мислення, отримуючи в кожній національній культурі іманентно специфічне втілення.

Розпочнемо огляд принципів структуротворення форм східної монодії з індійської **раги**. Формування принципів індійської класичної музики пов'язане з впливом музичної культури Кушанського царства (I ст. до н. е. – IV ст. н. е.), заснованого скіфськими племенами Середньої Азії, до складу якого входила Північна Індія, Східний Іран, Афганістан, Пакистан [2, с. 13; 14, с. 516–517; 18, с. 276]. У цей період створено один з найдавніших індійських трактатів з танцю «Натяшастра», в якому вперше було сформульовано основи музично-теоретичної системи Північної Індії. Під впливом тісних контактів Північно-Західної Індії зі скіфо-іранським світом Середньої Азії сформувалися спільні риси їхніх музичних традицій, зокрема фольклору. Цим зумовлене і паралельне формування в добу східного еллінізму (I–IV ст.) та середньовіччя (XIII–XVII ст.) жанрів східної монодії – раги, макаму, макому, мугаму, в яких викристалізувалися канони професійного світського музичного мистецтва Сходу. Стиль музики північноіндійської традиції (Гіндустані) гостроекспресивний, йому властива більша імпровізаційність, ніж творам стилю південноіндійської традиції (Карнатік). Значна частина стилю Гіндустані репрезентована творами героїко-епічного характеру, які послужили ґрунтом для формування класичної раги (у своїх витоках – вокальної, що виконувалась у супроводі епічного інструмента). Рага, як і інші форми східної монодії, є мистецтвом імпровізації в межах строго визначеного мелодико-ритмічного канону тих народів Північної Індії, які належать до індоєвропейської мовної родини. Вона сформувалася на основі октавного звукоряду, утвореного внаслідок поєднання двох тетраордів, який містить діатонічні (великі й малі), хроматичні щаблі та мікроінтервальні структури – шруті, кількість яких в октаві сягає 22-х. Крім діатоніки, хроматики та мікрохроматики, значну роль відіграє геміолика, яка у своєму інтонуванні об'єднує два різні півторатонові

інтервали – у 320 і 340 центів [2, с. 37]. У традиції Гіндустані існує 10 основних ладів, що лежать в основі 10-ти циклів раг, кожний з яких є основою окремого циклу. Виконання кожної групи раг (як і макомів) залежить від певного емоційного стану, а також пори доби (ранку, полудня, дня, надвечір'я, вечора, ночі) та року і пов'язане з давньогрецькими вченнями про мімесис і етос.

Ритмічна будова раги – тала – заснована на системі ритмоформул (ритмічних циклів, кіл періодичностей), назви і тривалість яких залежать від кількості ритмічних одиниць, що створюють враження імпровізації за ритмічною моделлю. Ці формули, викладені зазвичай ударними (барабанами табла, мридангами) в діалозі зі струнно-щипковими інструментами (вінами, ситарами), можуть внутрішньо розширюватися або стискатися, поліфонічно накладатися одна на одну, утворюючи так звану адитивну систему ритміки (протилежну європейській часовимірній), в якій найсильніша початкова тривалість («сам», у перекладі – «разом»), об'єднуючи ансамбль музикантів, завжди є стабільною. У ній неначе фокусуються всі фактурні голоси (вокально-інструментальні або суто інструментальні). Кодифіковані музичною теорією ладів і ритмічні формули, зафіксовані в давніх музичних трактатах та сучасних музичних посібниках, ніколи не виконуються з партитур. Це завжди натхненна імпровізація (результат багаторічного навчання), що формує загальну канву композиції раги, виконання якої може тривати від 40 хвилин до кількох годин. Віддалено спосіб побудови мелодико-ритмічних періодичностей раги асоціюється з технікою ізоритмії в європейській поліфонії.

Кожна рага має двочастинну будову, де перший повільний розділ (алап) – експозиційного типу, а другий (гат – пор. з авестійським «гата» – дослівно «пісня») має розвитковий характер і приблизно удвічі довший за перший⁴. Драматургія раги розвивається за принципом наростання динамічного і темпового контрастів. В алапі експонується головний контур ладового модусу, створюється емоційний настрій, у гаті, що має рондоподібну будову, рефрен повторюється не менше 10–15 разів у різних варіантно-варіаційних модифікаціях, чергуючись з епізодами, по-

будованими за принципом «змагання» інструментів, яке провадиться на тлі незворушного ритму тали.

Самобутність інтонування раги полягає у специфічних способах нюансування звука голосом або інструментом. До головних належать гамака – глісандування голосом у межах одного звука, що створює ефект напруженого трелеподібного співу, та аламкара – своєрідне групето, що застосовується для прикрашання мелодичної поспівки або фрази. Суто інструментальним прийомом звуковидобування на струнно-щипкових інструментах (віна, ситар) є відтягування струни вбік та зміна сили натиску на неї пальцем (відмінним від вібрації), завдяки чому звук огортається призвуками, виринаючи ніби здалеку і наростаючи. Ці способи нюансування звука породжені мікротоновим інтонуванням – специфічним уживанням шруті, звучання яких у нотному тексті не фіксується⁵.

Мистецтво раги, як і інших форм мунодії Сходу, лежить в основі системи національного музичного навчання Індії, коли музичний гуру під час індивідуальних занять з учнем не лише дає вузькі професійні знання, а й є виразником філософських, етичних та естетичних проблем національного мистецтва. Рагою в Індії пронизані всі сфери духовного життя народу. Українська дума таку функцію в суспільстві почала втрачати вже в XIX ст., не змогло її відродити і новітнє кобзарство, а тим паче бандурництво, позбавлене належної підтримки державної політики у сфері пріоритетів національного мистецтва. Засади традиційного кобзарства, остаточно знищеного політикою радянської влади у 1930-х роках, так і не змогло відродити в роки незалежності середовище носіїв новітньої епічної традиції.

Мугам. Формування мугамату (музичної системи Ірану та Азербайджану) пов'язане з іменем Барбата, уродженця м. Мерв (Середня Азія, сучасне м. Мари, Туркменістан), який справив великий вплив на розвиток іранської музики доби пізніх Сасанідів (кін. VI – сер. VII ст.), утвердження її ранньокласичних принципів. Вона стала головним джерелом перської та арабської музики часів ісламу й залишила глибокий слід у сучасній музичній культурі. На думку видатного

українського музикознавця В. І. Петра, «вплив персів на арабів був безмежним <...>, останні повністю адаптували квіту-чу тоді музику персів такою мірою, що згодом самі стали удосконалювати засвоєну музичну систему» [13, с. 759]. Унаслідок арабських завоювань вплив перської музики поширився на всю територію Арабського халіфату – від Індії до Андалузії (стиль фламенко).

Традиційне народно-професійне мистецтво мугамату репрезентоване великими циклічними вокально-інструментальними творами сюїтного типу [6]. Звукоряд мугамату містить 17 звуків (у межах октави). Кожному циклу мугамів відповідає певний лад з визначеним забарвленням. Мугам має тричастинну будову: вступ (бердашт), власне мугам, заснований на чергуванні («нанизуванні») контрастних розділів – шобе (за типом ABCDEF...) та аяг, завершення (дослівно – «нога»). Виконавець грає на тарі (довгошийковій лютні), з нав'язаними на грифі ладками, які фіксують традиційний 17-щаблевий стрій інструмента [15, с. 40–41; 1, с. 223]. Можливо, з ладовою системою персо-іранського (і азербайджанського) мугамату пов'язана і назва середньовічного іранського цитроподібного інструмента мугні, який, за припущенням Курта Закса, міг би пролити світло на походження української бандури [8].

Маком, макам і мукам. Мистецтво макомату репрезентоване іранськими дастгахами, узбецько-таджицькими і арабськими макомами, уйгурськими і таджицькими мукамами, вірменськими мугамами, казахськими кюями. Сам термін «маком» був сприйнятий арабськими народами з іраномовного світу країн Сходу (Ірак, Сирія) і утвердився в арабських музичних трактатах після доби арабських завойовницьких походів як синонім історично давнішого індоіранського терміна «парда». Одне з найдавніших значень терміна «маком» – розташування пальців музиканта на грифі (ладках) хордофона – було перенесене в середньовічні східні трактати XIII–XIV ст. і застосоване до назв звукорядів з визначеною послідовністю щаблів, які повинні були містити хоча б два шляхетні (стійкі) інтервали – октаву та квінту (або кварту) [3, с. 391]. Їх порядок наслідував будову Космосу – запоруку світової гармонії. У середньо-

вічній традиції термін «маком» означав сукупність 12-ти мелодичних поспівок (у межах визначених ладів), які в країнах Сходу (Ірак, Іран-Персія, середньо-азійські країни, Сирія, Ліван, Єгипет) відповідали 12 сонячним місяцям (знакам зодіаку). З XVI ст. ці поспівки в музиці двірцевої традиції було зведено до шести музичних композицій – аваре, названих Шашмакомом (дослівно – шість макомів) [16, с. XVIII; 9, с. 118–119].

Якщо у давніх східних трактатах термін «маком» уживався для позначення типу поспівок, які визначали інтонаційну основу музичних творів, то в сучасному музикознавстві він функціонує у значенні ладової основи мелодики, системи ладів, а також як назва великої циклічної композиції сюїтного типу узбецько-таджицької музики, яка складається з двох основних розділів – інструментального і вокального. Кожний з них містить низку самостійних (як обов'язкових, так і проміжних) підрозділів – гуше [3, с. 391–392].

У системі іранського макомату, сформованого на основі епічних традицій іраномовних народів Середньої Азії (епос «Про Рустама») та епічної пісенності народів Ірану (белуджських даптарів, курдських бейтів), значне місце посідають іранські дастгахи. Варіативність діатонічних щаблів породжує складну мікроінтервальну шкалу звукоряду з 22 мікротонами. Останні лежать в основі ладової системи дастгаху, що складається з 12 ладів (7-ми основних і 5-ти додаткових), які відповідають 12-ти макамам. Кожному дастану передують розгорнений вступний розділ (пішдеремед), де експоновано основний ладовий модус та основні гуше, сольні частини (деремеди), танцювальні п'єси (ренджі), віртуозні епізоди (сольні або інструментальні) та завершальний пісенний епізод (тесніф). У виконанні дастгахів значне місце належить орнаментальному розцвічуванню мелодики – мистецтву тахрір.

Уйгурські муками, подібно узбецько-таджицьким макамам, функціонують як циклічні вокально-інструментальні композиції, організовані в цикл з 12 мукамів, з обов'язковим залученням танців. Вони мають два регіональні різновиди – кашгарські (ілійські і хотанські) та доланські (останні вивчені недостатньо). Кашгарський мугам традиційно є тричастинним,

з внутрішнім поділом на дрібніші розділи, вступом до яких служить імпровізаційна «прелюдія» (без усюля). Мукам виконується ансамблем співаків, солістами, танцюристами та великим інструментальним ансамблем [19, с. 149–160].

Туркменські муками («Мукамлар») є циклом з п'яти (за іншою версією – семи) інструментальних п'єс, призначених для виконання на дутарі, кожна з яких є нециклічним твором, подібно до вірменських інструментальних мугамів. Об'єднаний строго канонізованою мелодикою, ритмікою, принципами формотворення, «Мукамлар» є лірико-драматичним (або лірико-філософським) програмним циклом монотематичного типу, витоки якого слід шукати в туркменській народно-епічній традиції (переказах про історичні події). Кожна п'єса циклу має 4-частинну будову, де перші три розділи засновані на послідовному розвитку основного тематичного ядра, експонованого в першій частині, і будуються за принципом наростання і спаду єдиної динамічної хвилі, утворюючи до певної міри завершений твір. Заключний четвертий розділ (муламлама) зазвичай упроваджує новий тематизм поспівкового типу, заснований на модусі кирклар (з півторатоновою секундою в нижньому тетраході). У будові уйгурських мукамів можна виявити спорідненість з куплетно-варіаційною формою (куплет з приспівом, подібно до осетинських кадагів), де кожний наступний розділ є варіантом попереднього, утворюючи своєрідну тотожно-фазову композицію [7, с. 132–137]. Туркменські муками також мають ознаки рондоподібної форми, що споріднює їх з інструментальними частинами узбецько-таджицьких макомів та індійської раги.

Отже, розглянувши структуротворення думи та розмаїті форми східної монодії, можемо провести між ними певні паралелі.

1. Дума, як і східні форми монодії, є «імпровізацією на ладовий модус» [11, с. 319; 6, с. 56–82], у якій «думовий» або дорійський лад з IV високим щаблем (з півторатоновою секундою та збільшеною квартою в основі) виконує знаково-маркувальну функцію. Формам східної монодії не властивий єдиний модус: їхня модальність (як звуковисотна, так і ритмічна) сформувалася на основі східного

(і давньогрецького) вчення про етос кожного з ладів і пов'язана з циклічним (круговим) трактуванням часу, біоритмами людини та її емоціями, що відповідають природно-біологічним процесам.

Думі, як і формам східної монодії (які еволюціонували з давніх народно-епічних традицій), властиве явище орнаментики, експресивного «прикрашання» тонів («додавання жалощів» у кобзарів, уперше зафіксоване М. Лисенком), що корелює з явищем індійської гамаки (нюансуванням тону), аламкари (групетного орнаментування поспівок-фраз) та іранського тахріра. На розвиток орнаментики, органічного композиційного складника жанру в добу його найвищого розквіту, значно вплинула культура українського бароко [17, с. 32].

2. Композиційна будова думи, на перший погляд, не має нічого спільного з композицією жанрів східної монодії. На противагу її розвиненим формам, які подибуємо як у вокально-інструментальному, так і в інструментальному різновидах (у деяких традиціях, наприклад, у туркменському «мукамларі» – суто інструментальному [7, с. 131]), дума існує виключно як вокально-інструментальний твір з драматургією поемного типу (на противагу медитативному драматургічному типові форм східної монодії) ⁶.

Самостійні розгорнені інструментальні розділи у формах східної монодії виникли внаслідок багатовікового двірцевого культивування її жанрів. В українській музиці народно-професійної традиції суто інструментальна музика принаймі з XVI–XVII ст. виокремилась у самостійну галузь традиційної інструментальної культури («троїсті музики»).

Безпосередні паралелі між думами та східними монодичними формами можна проводити хіба що на рівні їх повільних вступних розділів (уйгурських мукамів, іранських дастгахів, північноіндійських раг), які зберегли зв'язок з давніми формами національного епосу Сходу (за незначними винятками, недостатньо дослідженими).

3. Думу з мугамом зближують подібність загальної тричастинної композиційної архітекτονіки. У думі це заплачка, основна частина (співомова) і завершення-«славословіє», в мугамі – вступ (бердашт), власне мугам (фактично циклічний твір)

і аяг (завершення). Частково подібним є й тип тематичного розгортання вокальних розділів – з єдиного тематичного ядра, заснованого на визначеному ладі, експонованому на початку твору.

4. Дума і маком (мугам, мукам, рага) можуть мати споріднені модальні «осередки», що виявляється, зокрема, в особливому типі «нетемперованого» хроматизму (геміюліки, мікрохроматики, останньої – значно слабше вираженої в думах через історично-географічні чинники та вплив європейського мажоро-мінору на пізнішу верству дум) – спільної спадщини давньоіранського музичного пласта всіх музичних культур індо-іранського кореня євразійського континенту.

Явища спільності в модальній основі дум і жанрів східної монодії можуть бути виявлені хіба що на рівні загальнологічних принципів інтонування (вузькообсягова формульність, геміюліка, мікрохроматика) та формальних принципів організації монодії (варіаційна повторність поспівок-фраз, рондоподібність), що виявляють риси загальнологічних закономірностей музичного мислення, отримуючи в кожній національній культурі своє специфічне втілення.

5. Спільним є також тип епічного інструмента – хордофона (струнно-щипкового з плектровим способом звуковидобування або смичкового – у кожній національній культурі – різного), який народні співці-професіонали (кобзарі, ашуги, ханенде, бакси, жирши, думи, дуани, кадагганаги та ін.) виготовляли власноруч, а модус інтонування епіки та породжених нею форм визначається строем національного епічного хордофона.

З початком нотної фіксації думового епосу ознаки мікротонового інтонування зникають.

6. Об'єднувальним чинником є й сам тип засвоєння епічної традиції, спосіб її трансмісії – споконвіків усний, який здобувається багаторічним періодом індивідуального навчання (у кобзарів – 3-річним, у музикантів Сходу – 10–18-річним). Спільним є й тип навчання, який передбачає «роботу за моделлю» – наслідування учнем зразка поведінки і манери виконання свого вчителя.

7. Якщо мистецтво макомату (мугамату, раги) розвивалося і культивувалося при дворах феодалів, у формах двірцевої

музики під покровительством правлячих династій країн Сходу, і опис його закономірностей з доби середньовіччя зафіксований у музично-теоретичних трактатах і зберігся до нашого часу внаслідок залучення цих традицій до системи національного музичного виховання і навчання країн Сходу, то українська дума такої «теоретичної» традиції не виробила з багатьох причин: так звані Вустинські рукописні книги зберегли лише незначну частку інформації про величну епічну традицію, уцілілі рештки якої на початку ХХ ст. зібрали й записали дослідники думового епосу. Мистецтво східної монодії (рага, макомат) дійшло до нашого часу як розгорнені багаточастинні композиції, зафіксовані на сучасних CD- та DVD-носіях, широко тиражованих у світі, у той час як думовий епос ще й сьогодні залишається «річчю в собі», доступною вузькому колу дослідників. Через історичні обставини після втрати панівних позицій козацько-шляхетського соціального середовища (носія ідеї державності), не маючи належної державницько-ідеологічної підтримки після занепаду Козаччини, у XVIII–XIX ст. козацький епос «перекочував» у нижчі соціальні страти українського суспільства (кобзарські цехи) і не зміг так повно розвинути та зберегти давню епічну традицію «кількогадинного» виконання, як жанри східної монодії. Хоча в минулому, можливо, така традиція виконання українського епосу повинна була існувати (вона збереглася дотепер в епічних творах сибірських шаманів). Зафіксовані на фонограф, українські думи донесли до нашого часу лише мізерну частину творів або їх фрагментів (окремі сюжети сягають часів Київської Русі – дума «Про князя Кия»), які через історичні обставини не збереглися на українських теренах (у реліктах – на Кубані). Поглиблене порівняльне студіювання їх музичної поетики та структуротворення залишається невідкладним завданням сучасного епікознавства.

Література

1. *Алиев А.* Мелодическая и ладовая структура азербайджанской мугамной композиции (дестгях) «Забул-Сегях» / А. Алиев // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов: в 2 ч. – М. : Сов. композитор, 1988. – Ч. 2. – С. 220–235.
2. *Виноградов В. С.* Индийская рага / В. С. Виноградов. – М. : Советский композитор, 1976. – 62 с.
3. *Вызго Т.* К вопросу об изучении макомов / Т. Вызго // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. – М. : Музыка, 1972. – С. 387–413.
4. *Грица С.* Українські думи в міжетнічному діалозі / Софія Грица // Родовід. – 1995. – № 11. – С. 68–81.
5. *Грица С.* Традиція та імпровізація в пісенноепічному виконавстві (на матеріалі українських дум) / Софія Грица // Трансмісія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки. – К. ; Тернопіль : Астон, 2002. – С. 152–170.
6. *Джани-заде Т.* Мугам – імпровізація на лад // Современные методы и исследования в музыковедении / Тамила Джани-заде. – М. : Советский композитор, 1977. – Вып. 31. – С. 56–82.
7. *Джумакулиева З.* Туркменские мукамы: типология и терминология // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира» / Зульфия Джумакулиева. – С.Пб. : РИИИ, 2010. – Вып. 1. – С. 131–149.
8. *Зінків І.* Курт Закс про українську бандуру // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 3 (35) : Театр. Музика. Кіно. – С. 27–33.
9. *Кароматов Ф., Эльснер Ю.* Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки / Ф. Кароматов, Ю. Эльснер. – М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 88–135.
10. *Колесса Ф. М.* Мелодії українських народних дум / Ф. М. Колесса. – К. : Наукова думка, 1969. – 587 с.
11. *Колесса Ф. М.* Речитативні форми в українській народній поезії // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 289–351.
12. *Луканюк Б.* Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики. Зб. наук. праць / Б. Луканюк. – К. : Мін-во культури Української РСР, Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1989. – С. 59–87.
13. *Петр В. И.* О персо-арабской гамме / В. И. Петр // Русская музыкальная газета. – С.Пб., 1905. – № 33–34, 35–36. – С. 758–761.
14. *Рага* // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / ред Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 4. «Окунев-Симович». – С. 116–117.
15. *Садькова В. К.* К вопросу о применении системно-этнофонического метода в исследовании инструментального мугама //

Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР / В. К. Садыкова. – Ленинград: ЛГИТМК им. Н. К. Черкасова, 1986. – С. 39–47.

16. Узбекская народная музыка / вступ. ст. Ю. Кона. – Ташкент, 1959. – Т. V. Бухарские макамы. – С. I–XXV.

17. Українські народні думи / вступ. ст. С. Грици. – К. : Вид-во НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. – 824 с.

18. *Фрай Р.* Наследие Ирана / Ричард Фрай ; пер. с англ., предисл. М. А. Дандамаева. – М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1971. – 468 с.

19. *Хашимов А.* Локальные разновидности Двенадцати уйгурских мукаиов // Музыка народов Азии и Африки. – М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 149–160.

20. *Шанкар Р.* Тала: хлопки в ладоши / Рави Шанкар // Музыка народов Азии и Африки. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 5. – С. 329–367.

21. *Юджин-Ринун І.* Силабічні віршування в тактометричній інтерпретації: досвід М. В. Лисенка // Парадигматика фольклору. Ювілейний збірник з нагоди 70-річчя від дня народження Софії Йосипівни Грици. – К. ; Тернопіль : Астон, 2002. – С. 120–128.

Примітки

¹ Зазначимо, що колоподібність є стійкою ознакою епічного перетікання часу.

² Поняття контрасту стосовно принципів розвитку монодії треба трактувати широко – як тип своєрідного монотематичного проростання речитативних поспівок, що у виконаннях різних кобзарів (представників різних шкіл) виявляють різний ступінь їх контрастування (наприклад, в О. Вересая і П. Кравченка).

³ С. Грица називає ритміку дум квалітативною, Б. Луканюк – силабічною. Силабічна ритміка з вільним розташуванням словесних наголосів є ближчою до нормативів мензуральної. Адитивний принцип ритміки ґрунтується на додаванні та об'єднанні найдрібніших тривалостей (подібно до античної «мори»), з нейтралізацією акцентного значення тактової риси [21, с. 121].

⁴ Деякі раги (переважно інструментальні) передбачають наявність третьої частини. Усі частини раги поєднуються за принципом золотого перетину.

⁵ Збирання та сучасну нотацію раги (в умовах 5-лінійної європейської системи) започаткував у 1920-х роках В. Н. Бхаткхананде [20, с. 353].

⁶ Українська епіка ніколи не містила суто інструментальних розділів (хоча в дохристиянських ритуалах Київської Русі традиційно поєднувались як епічний спів (у супроводі інструмента), так і скоморошина – інструментальна гра. Відлуння цієї традиції збереглося в репертуарі кобзарів ХІХ ст., який крім епічних творів містив чимало танців).