

БЪЛГАРИТЕ В СЕВЕРНОТО ПРИЧЕРНОМОРИЕ

ИЗСЛЕДВАНИЯ И МАТЕРИАЛИ

ТОМ ДЕСЕТИ

ИНТОНАЦИОННО-СТИЛЕВОЙ МОДУС МЫШЛЕНИЯ БОЛГАРСКИХ ХОРО («Не найде ли моя меден кавал», «Царските коне опасали босилека на Яна»)

Виктория Бескорся, Инна Щербина

Общечеловеческая система ценностей, включающая в себя социально-юридические, моральные, этические нормы и образцы поведения отдельных человеческих объединений была и остается в центре внимания специалистов различных сфер деятельности. Как система, регулирующая взаимоотношения людей внутри конкретной ячейки общества, в социуме в целом, и возможных взаимоотношений с представителями из других (иногда, чуждых) миров.

Именно изучение составных элементов системы ценностей, к которым относится и песенная традиция, позволяют понять модус мышления представителя того или иного общества, выявить принципы функционирования социума в контексте культурно-исторического процесса и понять суть соотношения универсального и уникального, общечеловеческого и этнически неповторимого, таким образом, решая ключевые проблемы ряда прикладных наук.

Обратимся к исследованию интонационно-стилевого модуса мышления песенной традиции в системе календарного комплекса на примере болгарского фольклора. Исследование болгарской фольклористики сегодня представляет собой фундаментальную область знаний, основанную на работах ряда ученых в области фольклористики, истории, этнографии и т.д. Большое значение в ходе развития болгарской фольклористики имела деятельность М.П. Драгоманова [1, 24-42], взгляды И. Франка на поэтическое творчество болгар [2, 103-121; 3, 385-389], И. Срезневского, А. Потемни, Н. Сумцова, Ф. Вовка, Н. Малярчука [4, 103-106; 5, 62-68], работы по музыкальному фольклору П. Сокальского [6, 375].

Исследуя обряды и объясняя их древнее происхождение, к примеру, Н. Сумцов приходит к выводу, что все народные гуляния первично были составными языческого праздника. Праздник почитался как действие, ко-

торое способствует уравниванию мирового порядка (в таком празднике принимали активное участие боги и люди). Он наполняется комплексом соответствующих ритуалов, которые на протяжении времени выделились в отдельные обрядовые комплексы по своим функциональным предназначениям [7; 8, 3-5; 9, 61-69; 10, 7].

Н. Сумцова поддерживают К. Кавелин, Я. Головацкий и др. В свою очередь, И. Земцовский на основе анализа музыкальной структуры календарно-обрядовых, ритуальных, а также свадебных песен славян, подтверждает выводы ученых XIX в., и развивает их в новом контексте, обосновывая, что обряды направлены на достижение определенной цели — обеспечение порядка и благополучия как в социуме, так и в семье [11; 12].

Совокупность символических стереотипов в обрядовом действии может выражаться в форме ритуального договора, который закрепляется устойчивыми, символически обозначенными, формулами. Он является своеобразным способом установления прямого контакта между представителями «разных» миров. При этом, обозначение взаимосвязи между «своим» — «чужим» на сакральном и социальном уровнях, возможно на основе драматургии календарного обряда.

Следует подчеркнуть, что, как правило, в состав таких формул может входить структурный элемент — звуковысотная вербалика, состоящая из стандартных и специальных семантических кодов, определяющих сущность конкретных ритуальных действий и модус мышления исполнителей. В автохтонных песнях данный элемент выражается через поэтический и музыкальный текст.

О том, что музыкальная иллюстрация является рудиментом обряда, свидетельствует, прежде всего, жесткая силабико-тоническая стихотворная акцентация во взаимодействии с музыкальными фразами, состоящими из кварто-квинтовых группировок тона-полутоновых звукообразований в малом амбитусе, образуя наипростейшие гетераметрические стопы. Таким образом, выполняется функция «сигнала» к началу действия и задается общее настроение и ритуально-магическое содержание [12; 13, 239-242; 14; 15, 124-217]. Отклонение нейтральной терции к большой/малой, отражает отношение исполнителя к обрядовому действию, а значит и его мировоззрение, отношение к жизни и окружающим.

Реконструкция модуса мышления песенной традиции в системе календарно-обрядового цикла требует установления ее функциональной нагрузки и сакрального кода на основе поэтического текста. Рассмотрим интонационно-стилевой модус на примере болгарской хоро «Не найде ли моя меден кавал»*.

*ИМ — БАН. — 1261 — №1196. «Не найде ли моя меден кавал». — с. Попово, Борисовградск, ноябрь, 1837 г. Носители традиционной культуры — Златка Хахалова, Ганка Джангозова, Вида Кобурова.

Смысловое значение текста подчеркивается в музыкальной структуре произведения. Первая строфа поэтического текста частично дублируется вторую. Начинается произведение с интонационного перехода от среднего устоя (g^1) к верхнему (c^2), образуя кварту вверх («внимание, оклик») и возвращаясь к среднему устою.

Вторая строфа распевается секвенционно-вариативно в амбигусе кварты, начиная на секунду выше. Повышение мелодики подтверждает обращение, но с неустойчивой (a^1) на «бьяла» с постепенным нисходящим движением, начиная с устоя g^1 — распевая слог «До» и заканчивая на нижнем устое (e^1) на слог «не», тем самым подчеркивая, что обращение именно к «Доне».

Особое значение имени «Доне» подчеркивается и во второй строфе, вокализируя его в основные устои. Расширение общего амбигуса мелодического текста до квинты («сигнальность, утверждение действия») — раскрывает смысл оклика. Его значимость обозначается в следующей строфе — способом борьбы нижнего (e^1) и среднего устоев (g^1) в амбигусе терции. В целом же, музыкально-поэтический материал имеет циклическую форму, как в рамках одного куплета, так и в рамках всего произведения.

Специфика построения музыкально-поэтического текста хоро «Не найде ли моя меден кавал» свидетельствует о том, что первично могло быть заложено четкое ритуально-сакральное значение. Согласно учета строфичности, закрепление размера $2/4$ — амплифицирован как постоянный — хороводно-танцевальный размер, в котором $2/4$ выступают составляющим для переменного размера — $4(2+2) + 4(2+2) + 8(2+2+2+2)$ или $6(2+2+2) + 2 + 8(2+2+2+2)$, образуя два квадрата (см. таблицу) с дольной пульсацией I I I I I I I I + I I I I Θ ; при этом дольный пульс первого квадрата органично вписывается в дольный пульс второго, что дает возможность предположить, что именно этот дольный пульс — I I I I Θ — первоначально был структурным элементом, скрепляющим весь ритуал.

Та же аналогия прослеживается и в следующем музыкальном примере — «Царските коне опасали босилека на Яна»**. Напев-формула имеет древнейшую мелодико-ритмическую структуру, которая схематически выражается:

1) внимание, начало действия (квинтовый скачок вверх на верхний устой) с последующей персонификацией и конкретизацией действия в строфе $6(2+2+2)$;

2) фрагмент «но, моме» в амбигусе кварты — оклик (обращение), имя — конкретизация индивида плюс фонация на основных устоях подчеркивает важность персоны, к которой обращаются в каждом куплете. Фактически — это модернизированное или трансформированное зазывание («заклик»)

**ИМ — БАН. -1255- №1190. «Царските коне опасали босилека на Яна». — с. Дебер, Борисовградск, ноябрь, 1937 г. Носители традиционной культуры — Маланка Ж. Петрова

— от устоя к устою, гипотетически зашифрованное глосандирующее вниз «Гу!»). + 2;

3) развитие действия — нисходящий ход на септиму во временном пространстве + 8 (2+2+2+2), где предпоследний звук является нижним устоем (a¹), а последний звук g¹ (выполняющий функцию верхнего устоя), во время исполнения самого ритуала, мог также фонироваться носителями традиции на выдох-вдохе, то есть на неопределенной, шумовой высоте (к этой гипотезе нас приводит и такая физиологическая закономерность во время пения, как необходимость взять дыхание). Таким образом, связующий скачок между третьей и четвертой строфой была кварта или квинта;

4) завершение минидрама-сюжета или результат всего действия реализуется в амбитусе кварты как секвенционно-вариативный фрагмент третьей строфы.

Так образуется три квадрата: 8 (6 (2+2+2) + 2) + 8 (2+2+2+2), + 8 (2+2+2+2) — каждый из которых имеет свой метр и ритм но связанные между собой общим дольным пульсом I I I I Θ Θ.

Опираясь на исследования Д. Христова [16, 24-36] и М. Михайлова [1, 6-13] по болгарской музыкальной культуре, мы можем предположить, что носители песенной традиции исполняли данные хоро в унисон*** открытым «белым» звуком, с четкой дикцией, звонкостью, вариативностью нейтральной терции в соответствии с развитием сюжетной линии текста или своего внутреннего отношения к сюжету.

Возможный многоголосный распев выбранных для музыкального анализа хоро мы можем реконструировать, учитывая предполагаемое традиционное музыкальное сопровождение и проведя анализ технических особенностей традиционного инструментария. Можно положиться на тот факт, что интонационно-стилевое мышление исполнителя-вокалиста и исполнителя-инструменталиста одного социокультурного объединения будет схожим.

Так, во время игры на кавале или его аналоге свирке и цевнице, в среднем регистре извлекался натуральный благородный звук, при «передуве» (в высоком регистре) — высокий резкий тонкий звук. В народном коллективном пении всегда присутствует ведущий голос, по отношению к остальным, отличающийся особой силой, уверенностью и благородством звучания. Также присутствует отличительно высокий, тонкий голос, который выстраивает свою верхнюю вариацию-оппевание основного напева-формулы при наличии плотного устойчивого фундамента внизу — группы низких голосов.

Принципы подчеркивания сакрального значения напева-формулы низкими голосами, очевидно, были близки особенностям двойного звукоизвлечения на таких инструментах как двоянка, гласница (по тембру похожие на кавал), дюдук (горловой звук) — духовые инструменты, на которых одновременно исполнитель мог извлекать мелодию и звуковой фон (органный

*** Нотация одноголосная, фонозапись в фондах отсутствует.

пункт), а так же гуцулка — в котором во время игры на кожаных (редко имеет металлические) струнах, резонируют струны-«подгласники», образуя звуковой фон, так называемый органнй пункт.

Таким образом, при коллективном пении звуковое пространство напева-формулы расширяется согласно древним канонам — оппевание основных устоев или их бурдонирование в амбитусе не более сексты в трех регистровых плоскостях, с тремя борющимися устоями и возможными элементами подголосочной полифонии.

Анализ интонационно-стилевого модуса болгарской хоро «Царските коне опасали босилека на Яна» приводит нас к весенне-летнему обрядовому циклу в силу структуры музыкального полотна, особенностей интонационного строя и музыкального диапазона произведения.

На первый взгляд хоро «Царските коне опасали босилека на Яна», а точнее, если говорить об открытом значении поэтического текста, то перед нами шуточная игровая модель. Следует отметить, что песня, сопровождающая обряд, может иметь различную степень соотношения с самим ритуалом: непосредственно возлагая на себя ритуальную функцию или гедонистическую (удовлетворение внеобрядовых, эмоциональных, моторных и ряда других потребностей).

Так музыкально-поэтический материал, сопровождающий обряд, мы можем структурировать как непосредственно закрепленный за обрядом и временно обрядовый. При этом функциональное соотношение ритуала, поэтического текста и мелодико-гармонической конструкции покажут нам непосредственно закрепленные песни за обрядом. А временно-обрядовые будут характеризоваться предназначением песни. Естественно, что они относятся к определенному жанру: лирико-бытовому, игровому, комическому, сохраняя строфичную или куплетную форму и, как правило, развернутый сюжет [18, 58].

Временно-обрядовые песни приобретают миграционный характер в структуре календарного цикла и не поддерживают ритуально-ситуативную линию обряда в целом. Сохраняя миграционный характер, временно-обрядовые песни могут встречаться несколько раз в рамках календарного цикла при условиях сохранения жанрового предназначения и сюжетной нагрузки.

Если рассмотреть представленный пример с позиции временно-обрядового предназначения, то мы имеем шуточную песню о девушке Яне и сюжет песни разворачивается вокруг определенной жизненной ситуации:

*Забравила Яна,
Порти да затвори,
Навлезнали царювите коне,
Опасали ранния босилек.*

Но попробуем обратиться к сакральному скрытому значению музыкально-поэтического текста. Возможно, данный пример приводит нас к обрядовому

комплексу чувствования весеннего солнца. Цикл весеннего праздника отображает приход молодого Солнца на землю (в Явь), пробуждение природы от зимнего сна и зарождение зерна («зарод земле»). С этой позиции мы можем расшифровать поэтическую строки:

*На нова градинка...,
Ранняя босилек.*

Частично поэтический текст может быть отнесен к определенным заговорным действиям, которые проводятся на весенние празднества. Таким образом, анализ музыкально-поэтического текста хора «Царските коне опасали босилека на Яна» позволяет предположить ее миграционный характере, но в рамках весенне-летнего календарно-обрядового цикла.

Следует также заметить, что интонационно-стилевого модус песенной традиции может рассматриваться во взаимоотношении «своего»-«чужого» под разными сакральными кодами (отношение к «своему»-«чужому»: человек — человек, человек — бог): «свое»-«свое» — положительное, «свое» — «чужое» — положительное-отрицательное. При реконструкции мелодико-гармонического песенного состава обозначается формула, которая определяет метрическое развитие и дольную пульсацию ритуала. Метроритмическая пульсация во взаимодействии с ритмами человеческого организма может нести положительное/отрицательное влияние. Также влияние оказывает фонация гласных определенной звуковысотности. Одна и также реконструированная формула может выступать положительной-отрицательной (помогающая-вредящая).

В результате расшифровки музыкально-поэтического текста мы имеем возможность:

1. установить формулу ритуальной песни, на основе которой варьируется поэтический текст;

2. обозначить дольную пульсацию ритуала, которая должна выдерживаться на протяжении исполнения всего произведения и, фактически, та же дольная пульсация является основополагающей для всего ритуального действия;

3. расшифровать поэтический текст, определить диалектические особенности, которые обуславливают повышение/понижение звуковысотности на $1/4$ — $1/8$ тона и корректировку звуковой вибрации;

4. расшифровать сакральное значение текста (скрытое/открытое, сакральное/поверхностное);

5. определить звуковысотность, темп, тесситуру исполнения, звуковые вибрации на основе:

а) горлового звукообразования (разговорное однофазное звукоизвлечение),

б) грудное звукообразование (двухфазовый режим звукоизвлечения),

в) тончик (головной регистр, трехфазовый режим звукоизвлечения).

НЕ НАЙДЕ ЛИ МОЯ МЕДЕН КАВАЛ

хоро

БОЛГАРСКИЙ $\text{♩} = 132$

Soprano

1.1. Ма--ри До--не, бя--ла До--не, ка---то ме---теш дво-----ри. 1.2. До-----не.

Структура поэтического текста			Структура музыкального текста		
1.1. «Мари Доне, бяла Доне, Каго метеш двори.	8 $\left\{ \begin{array}{l} 4(2+2) \\ 4(2+2) \\ 6(2+2+2) \end{array} \right.$	A1 (a1+a2) B1 (б1)+a2 B1 (в1+в2)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I I I + I(Π) I I I + I(Π) I + Θ(I. ф) + Θ	A1 B1 B1
1.2. Мари Доне, бяла Доне, Каго метеш, Доне.	8 $\left\{ \begin{array}{l} 4(2+2) \\ 4(2+2) \\ 6(2+2+2) \end{array} \right.$	A1 (a1+a2) B1 (б1)+a2 B1 (в1+a2)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I I I + I(Π) I I I + I(Π) I + Θ + Θ	A1 B1 B2
2.1. Не найде ли нящо, не найде ли, бяла Доне, Моя меден кавал?	6(1+2+1+2) 8(1+2+1+2+2) 6(2+2+2)	Г1 (г1+г2) Г2 (г1)+Б1(б1)+a2 Д1 (л1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ΠΠ + I(Π)I ΠΠ + Π Π I I + I(Π)I + Θ(I. ф) + Θ	A2 B2 B1
2.2. Не найде ли нящо, не найде ли, бяла Доне, Моя меден кавал?	6(1+2+1+2) 8(1+2+1+2+2) 6(2+2+2)	Г1 (г1+г2) Г2 (г1)+Б1(б1)+a2 Д1 (л1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ΠΠ + I(Π)I ΠΠ + Π Π I I + I(Π)I + Θ + Θ	A2 B2 B2
3.1. Найдох, найдох, млади момко, на мама го дадох.	8 $\left\{ \begin{array}{l} 4(2+2) \\ 4(2+2) \\ 6(1+2+1+2) \end{array} \right.$	Ж1 (ж1+ж1) З1 (з1+з2) И1 (и1+и2)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I I I + I(Π) I I I + I(Π) I + Θ(I. ф) + Θ	A1 B1 B1
3.2. Найдох, найдох, млади момко, на мама го, момко.	8 $\left\{ \begin{array}{l} 4(2+2) \\ 4(2+2) \\ 6(1+2+1+2) \end{array} \right.$	Ж1 (ж1+ж1) З1 (з1+з2) И2 (и1+з2)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I I I + I(Π) I I I + I(Π) I + Θ + Θ	A1 B1 B2
4.1. В сандък да го тури, в сандък да го тури, момко, да се не изгуби.	6(2+1+1+2) 8(2+1+1+2+2) 6(1+1+1+3)	К1 (к1) К1 (к1)+з2 Л1 (л1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ΠΠ + I(Π)I ΠΠ + Π Π I I + I(Π)I + Θ(I. ф) + Θ	A2 B2 B1
4.2. В сандък да го тури, в сандък да го тури, момко, да се не изгуби	6(2+1+1+2) 8(2+1+1+2+2) 6(1+1+1+3)	К1 (к1) К1 (к1)+з2 Л1 (л1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ΠΠ + I(Π)I ΠΠ + Π Π I I + I(Π)I + Θ + Θ	A2 B2 B2
5.1. До вечера сла, момко, На нашга седянка.	8 $\left\{ \begin{array}{l} 6(1+3+2) \\ 2 \\ 6(1+2+3) \end{array} \right.$	М1 (м1) з2 Н1 (н1)	6(2+2+2) 2 8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I I I I(Π) I I I + I(Π) I + Θ(I. ф) + Θ	A1 B1 B1
5.2. До вечера сла, момко, На нашга седянка.	8 $\left\{ \begin{array}{l} 6(1+3+2) \\ 2 \\ 6(1+2+3) \end{array} \right.$	М1 (м1) з2 Н1 (н1)	6(2+2+2) 2 8(2+2+2+2)	I I + I(Π) I I I I(Π) I I I + I(Π) I + Θ + Θ	A1 B1 B2

6.1. Хем да си го вземеш, хем да си го вземеш, момко, и да си посвириш.	6(1+1+1+1+2) 8(1+1+1+1+2+2) 8(1+1+1+3)	О1 (о1) О1 (о1)+з2 Н1 (н1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ПП + I(П)I ПП + П П I I + I(П)I + Θ (I. ♯) + Θ	А2 Б2 В1
6.2. Хем да си го вземеш, хем да си го вземеш, момко, и да си посвириш	6(1+1+1+1+2) 8(1+1+1+1+2+2) 8(1+1+1+3)	О1 (о1) О1 (о1)+з2 П1 (п1)	4(2+2) 4(2+2) 8(2+2+2+2)	ПП + I(П)I ПП + П П I I + I(П)I + Θ + Θ	А2 Б2 В2
Долный пульс				I I I I I I I I I I I I Θ Θ	

ЦАРСКИТЕ КОНЕ ОПАСЛИ БОСИЛЕКА НА ЯНА

БОЛГАРСКИЙ $\text{♩} = 132$ хоро

Soprano

1. За-бра-ви-ла Я-на, Я-на мо-ме, за-бра-ви-ла

6 Я-на, пор-ти да за-тво-ри

Структура поэтического текста			Структура музыкального текста		
1. Забравила Яна, Яна моме,	6 (4+2) 4 (2+2)	A(a1+a2) B(a2+v1)	6 (2+2+2) 2	I I + I I + I I П П	А В
Забравила Яна, Порти да затвори.	6 (4+2) 6 (2+1+3)	A(a1+a2) С	8 (2+2+2+2) 8 (2+2+2+2)	I I + I (П) I + O + O I I + I (П) I + O + I	С Д
2. Забравила Яна, Яна моме,	6 (4+2) 4 (2+2)	A(a1+a2) B(a2+v1)	6 (2+2+2) 2	I I + I I + I I П П	А В
Забравила Яна, На нова градинка.	6 (4+2) 6 (2+1+3)	A(a1+a2) Г	8 (2+2+2+2) 8 (2+2+2+2)	I I + I (П) I + O + O I I + I (П) I + O + I V	С Д
3. Че съ навлезнали, Яна моме,	6 (2+4) 4 (2+2)	Д B(a2+v1)	6 (2+2+2) 2	I I + I I + I I П П	А В
Че съ навлезнали, Царювите коне.	6 (2+4) 6 (4+2)	Д Е	8 (2+2+2+2) 8 (2+2+2+2)	I I + I (П) I + O + O I I + I (П) I + O + I V	С Д

4. Че съ опасали, Яна моме,	6 (2+4) 4 (2+2)	Ж В(а2+в1)	6 (2+2+2) 2	П+П+П П П	А В
Че съ опасали, Ранния босилек.	6 (2+4) 6 (3+3)	Ж З	8 (2+2+2+2) 8 (2+2+2+2)	П+І(П)І+Θ+Θ П+І(П)І+Θ+І V	С Д
5. Да викнала Яна, Яна моме,	6 (1+3+2) 4 (2+2)	И(и1+а2) В(а2+в1)	6 (2+2+2) 2	П+П+П П П	А В
Да викнала Яна, Викна та заплака	6 (1+3+2) 6 (2+1+3)	И(и1+а2) К	8 (2+2+2+2) 8 (2+2+2+2)	П+І(П)І+Θ+Θ П+І(П)І+Θ+І V	С Д
Дольный пульс				П П П Θ Θ	

Графические обозначения:

Θ — половинная длительность,

І. — четвертная с точкой,

І — четвертная длительность,

П — две восьмые длительность,

Ѕ — восьмая длительность,

Ѕ — шестнадцатая длительность,

І. (П Ѕ) — где І. общая длительность склада, (П Ѕ) составляющие слог ноты.

V — четвертная пауза (дыхание).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Франко І. Болгарські праці М. Драгоманова // Франко Іван. Зібрання творів: У 50-ти томах. К.: Наукова думка, 1986.. — Т. 46. — Кн. 2.

²Руда Т.П. Болгарія в колі наукових інтересів Франка – фольклориста і письменника // Руда Т.П. Іван Франко – дослідник слов'янського фольклору. — К.: Наукова думка, 1974.

³Руда Т.П. Южнославянский фольклор в научных интересах И. Франка // Славянские культуры и Балканы: В 2 т. — София: Изд-во БАН, 1978. — Т. 2.

⁴Гольберг М.Я. Проблеми південнослов'янського фольклору в працях О.О. Потебні // А.А. Потебня и некоторые вопросы современной славистики: Тезисы докладов и сообщений III Республиканской славистической конференции, посв. 125-летию со дня рождения А.А. Потебни. — Харків, Вид-во Харків. ун-ту, 1960.

⁵Скрипка В.М., Шумада Н.С. Роль І.І. Срезневського в розвитку міжслов'янських фольклористичних взаємин // Народна творчість та етнографія. — 1962. — № 4.

⁶Сокальський П. Руська народна музика російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики. — К.:

Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959.

⁷Сумцов Н.Ф. Символика славянских обрядов: Избр. тр. — М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 1996.

⁸Сумцов Н.Ф. Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы. (Изд. редакции «Киевской старины») — К.: Тип. Г.Т. Корчак-Новицкого, 1885.

⁹Сумцов Н.Ф. О свадебных обрядах преимущественно русских. — Х.: Тип. И.В. Попова. 1881.

¹⁰Сумцов Н.Ф. Научное изучение колядок и щедривок. / Оттиск из февральской книжки «Киевская старина» за 1886 г. — К.: Тип. А. Давиденко, 1886.

¹¹Виклади давньослов'янських легенд або міфологія. / Укладена Я.Головацьким. - К.: «Довіра», 1991. – (Додаток до журналу «Хроніка — 2000. Наш край». Серія «Відродження»).

¹²Земцовский И. Мелодика календарных песен. — Л.: Музыка, 1975.

¹³Щербіна І.В. Семантика весільної обрядової пісенності / І.В. Щербіна // Культура України. — Вип. 8. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / ХДАК; Відп. ред. О.Г. Стахевич. — Х.: ХДАК, 2001.

¹⁴Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. — Л., М.: Музыка, 1973.

¹⁵Рубцов Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. - Л.: Советский композитор, 1962.

¹⁶Христов Д. Теоретические основы болгарской народной музыки. Метрика. Ритмика. Ладовые и гармонические особенности / Ред. Е.Гордеева. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1959.

¹⁷Михайлов М.М. Болгарська музична культура / Від. ред. Л.Й.Височинська — К.: Радянська Україна, 1963.

¹⁸Весільні пісні у 2-х книгах. — Кн. 1. Полісся, Наддніпрянщина, Слобожанщина, Степова Україна. / Упорядкування, примітки М.М. Шубравської. Нотний матеріал упорядкував А.І. Іваницький. — К.: Наукова думка, 1982.