

Ірина Зінків

УКРАЇНСЬКИЙ ЕПОС ТА ФОРМИ СХІДНОЇ МОНОДІЇ

Ставиться проблема впливу східних монодичних форм (раги, мугаму, макому, мукаму) на розвиток жанру думи. Розглядаються музичні культури народів індоєвропейської родини, а також тих, в етногенезі яких лежить індоіранський культурний.

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

Зв'язки між думовим епосом та монодичними формами музики Сходу на сьогодні є недостатньо дослідженими. Як зазначає С. Грица, думи «переплавили [...] азійські культурні елементи [...] у т.з. в. орієнтальних ознаках мелосу, у структурі композиції, близькій за типом [...] до східного макомату» [17, с. 19]. Для вияву спільних і відмінних рис між думами та формами східної монодії необхідно розглянути основні її форми, які в багатьох країнах Сходу стали фундаментальними принципами національної класичної музики, що лежать в основі системи музичного виховання. До розгляду принципів їх структуротворення передусім варто залучити жанри народно-професійної музики народів індоєвропейської родини, а також тих, в етногенезі яких лежить потужний індоіранський культурний шар.

Як відомо, структуротворення думи спирається на уступовий принцип розгортання речитативу, що передбачає розвиток великими наростаючими хвилями (асиметричними фазами, періодичностями-колами)¹. Кожен із уступів має трифазову будову – початок-заплачку, співомову й 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 розгорнутої, мелізматично прикрашеної фігури в обсязі пента- або окта хорду (як у кобзаря Платона Кравченка), з опорами на V або VII щаблях 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 невольників» у виконанні Опанаса Сластьона [17, с. 342]. В обох випадках заплачка стає ладово-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 інструментальною переграю [10, с. 47]. Морфологія уступу, заснована на віртуозному орнаментуванні, може істотно варіюватися через вилучення виконавцем

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

окремих його компонентів, за винятком співомовної рецитації, яка може суміщати функцію заплачки та власне рецитації.

Іншим типом тематичного розгортання уступу є поєднання фраз за принципом контрастного зіставлення². С. Грица, аналізуючи структуру «Думи про Піхотинця» у виконанні Платона Кравченка, вже в її початковому уступі спостерегла присутність чотирьох різних мелосегментів, вільно варійованих у кожному з трьох варіантів виконання по-різному, утворюючи мікророндифіковану повторність: A(1) B(2) C(3) B(2) C(3) D(4), A(1) B(2) B(2) C(3) D(4) та A(1) B(2) C(3) B(2) C(3) D(4). При цьому кількість повторів усередині кожного мелосегменту зазнавала вільного коливання (від одного до чотирьох) [5, с. 162] і мала тенденцію до поступового збільшення кількості їх проведень. Принцип мікророндифікації, на мою думку, може бути супутнім наслідком вільного коливання кількості музично-часових одиниць усередині кожної ритмічної групи (відповідно до особливостей фразування тексту), що викликає асоціації з адитивною ритмікою, властивою східній монодії (приміром, індійській разі)³. Подібний тип рондифікованих повторів у формотворенні узбецьких макомів спостеріг Ф. Кароматов, досліджуючи принципи будови вокальних та інструментальних розділів макома тесніф і бузрук з циклу шашмаком: AB–CB–DB–EB–EB–FB–GB–HB–DB [9, с. 121], що корелюється з європейським парним рондо, з елементами репризності (DB). При цьому внутрішня будова рефрену (B) залишається незмінною, в той час як вражаюче розмаїття епізодів засноване на проростанні тематизму другого епізоду (C). Це може вказувати на те, що, крім варіантно-варіаційного типу розвитку, усно-професійна традиція музики народів євразійського континенту використовує, по суті, *єдиний арсенал формотворчих засобів монодії*, властивий загальнологічним, загальнолюдським формам музичного мислення, отримуючи в кожній національній культурі іманентно специфічне втілення.

Розгляд принципів структуротворення форм східної монодії розпочнемо 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]. В цей період був створений 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 сформувались спільні риси

² Поняття контрасту стосовно принципів розвитку монодії трактують зазвичай широко – як тип своєрідного монотематичного проростання речитативних поспівок, які у виконаннях різних кобзарів (представників різних шкіл) виявляють різну мірі їх контрастування (напр. 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 базується на додаванні та об'єднанні найдрібніших тривалостей (подібно до античної мори), з нейтралізацією акцентного значення тактової риски [21, с. 121].

їх музичних традицій. Цим зумовлене й паралельне формування в добу східного еллінізму та середньовіччя жанрів східної монодії – раги, макаму, макому, мугаму, в яких викристалізувалися канони професійного світського музичного мистецтва Сходу. Стиль гіндустані – музики північноіндійської традиції – гостро експресивний, йому властива більша імпровізаційність, ніж творам стилю південноіндійської традиції (карнатік). Значна частина стилю гіндустані репрезентована творами героїко-епічного характеру, які слугували ґрунтом для формування класичної раги (у своїх витоках – вокальної, що виконувалась у супроводі епічного інструмента). Рага, як й інші форми східної монодії, є мистецтвом імпровізації в межах строго визначеного мелодико-ритмічного канону в музиці народів Північної Індії, які належать до індоєвропейської мовної родини. Вона сформувалася на основі діатонічного октавного звукоряду, утвореного внаслідок поєднання двох тетраходів, що 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 посідає геміюліка, 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 циклів раг, кожен з яких стає основою окремого циклу. Виконання кожної групи раг, як і макомів, приурочене до певного емоційного стану людини, циклічністю природи (пора доби, року) і пов'язане з давньогрецькими вченнями про мімізис та етос.

Ритмічна будова раги – тала – заснована на системі ритмоформул (ритмічних циклів, кіл періодичностей), назви і тривалість яких залежать від кількості ритмічних одиниць, створюючи враження імпровізації за ритмічною моделлю. Ці формули, що викладаються зазвичай ударними (бубнами табла, мридангами) в діалозі зі струнно-щипковими інструментами (віна, сітар), можуть внутрішньо розширюватися або ж стискатися, поліфонічно накладатися, утворюючи так звану адитивну систему ритміки (протилежну до європейської часовимірної), в якій найсильніша початкова тривалість (*сам* – у перекладі *разом*), об'єднуючи ансамбль музикантів, завжди є стабільною. До неї, неначе у фокус, збігаються всі фактурні голоси (вокально-інструментальні або суто інструментальні). Кодифіковані музичною теорією, ладові й ритмічні формули, зафіксовані в давніх музичних трактатах та сучасних музичних посібниках, не виконуються з партитур. Це завжди натхненна імпровізація (результат багаторічного навчання), що формує загальну канву композиції раги, виконання якої може тривати від кількох десятків хвилин до кількох годин. Віддалено спосіб побудови мелодико-ритмічних періодичностей ги асоціюється з принципами мензуральної ритміки (технікою ізоритмії) в європейській поліфонії строгого стилю.

Кожна рага має двочастинну будову. Перший повільний розділ (алап) – експозиційного типу, а другий (*гат* – пор. з авестійським *tata* – дослівно *пісня, закон*) має розвитковий характер і приблизно удвічі довший за перший.⁴ Драматургія раги розвивається за принципом наростання динамічного і темпового контрастів. В алапі експонується головний контур ладового модусу, створюється

⁴ Деякі раги (переважно інструментальні) передбачають наявність третьої частини. Усі частини г»и поєднуються за принципомі золотого перетину.

емоційний настрій, у гаті, що має рондоподібну будову, рефрен повторюється не менше 10–15 разів у різних варіантно-варіаційних модифікаціях, чергуючись з епізодами, побудованими за принципом «змагання» інструментів, яке провадиться на тлі незворушного ритму тали.

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

Мистецтво раги, як й інших форм монодії Сходу, лежить в основі системи національного музичного навчання Індії, коли музичний гуру під час індивідуальних занять з учнем дає не лише вузькі професійні знання, але й впроваджує у світ філософських, етичних та естетичних проблем національного мистецтва. Рагою в Індії пронизані усі сфери духовного життя народу. Українська дума таку функцію в суспільстві почала втрачати вже в XIX ст., не змогло її відродити й 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.

Формування мугамату (музичної системи Ірану та Азербайджану) пов'язане з іменем Барбата, уродженця м. Мерв (Середня Азія, сучасне Мари, Туркменістан), який здійснив величезний 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 і залишила глибокий слід у сучасній музичній культурі. На думку професора Київського університету В'ячеслава (Ватрослава) Петра, «вплив персів на арабів був безмежним ..., останні повністю адаптували квітучу тоді музику персів в тій мірі, що згодом самі стали удосконалювати засвоєну музичну систему» [13, с. 759]. Внаслідок арабських завоювань вплив перської музики поширився всією територією арабо-мусульманського світу – від Індії до Андалузії (до прикладу, стиль фламенко).

Традиційне народно-професійне мистецтво мугамату репрезентоване великими циклічними вокально-інструментальними творами сюїтного типу [6]. Звуко-ряд мугамату містить 17 звуків (в межах октави). Кожному циклу мугамів відповідає певний лад з визначеним забарвленням. Мугам має тричастинну будову: вступ (бердашт), власне мугам, заснований на чергуванні–нанизуванні контрастних

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

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-ступенний стрій інструмента [15, с. 40–41; 1, с. 223]. Можливо, з ладовою системою персо-іранського (та 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, с. 27–33.].

Мистецтво макомату репрезентоване іранськими дастгахами⁶, узбецько-таджицькими й арабськими макомами, уйгурськими й таджицькими мукамами, вірменськими мугамами, казахськими кюями. Сам термін «маком» був сприйнятий арабськими народами з іраномовного світу країн Сходу (Ірак, Іран, Сирія) та утвердився в арабських музичних трактатах після доби арабських завойовницьких походів як синонім історично більш давнього індоіранського терміну *парда*. Одне з найдавніших значень терміну «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 шаблів, 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 середньовічній культурній традиції Сходу термін «маком» означав сукупність 12 мелодичних поспівок (у межах визначених ладів), які в країнах Сходу (Ірак, Іран–Персія, середньоазійські 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» вживався для позначення типу поспівок, що визначали інтонаційну основу музичних творів, то в сучасному музикознавстві він функціонує у значенні ладової основи мелодики, системи ладів, а також номінації великої циклічної композиції сюїтного типу узбецько-таджицької музики, що складається з двох основних розділів – інструментального й вокального. Кожен з них містить низку самостійних (як обов'язкових, так і проміжних) підрозділів – *гуше* [3, с. 391–392].

У системі персо-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 шаблів породжує складну мікроінтервальну шкалу звукоряду з 22 мікротонами, які лежать в основі ладової системи дастгаху, відповідають 12 макамам. Кожному дастгаху передують розгорнений вступний розділ (пішдеремед), де експоновано основний ладовий модус та основні *гуше*, сольні частини (деремеди), танцювальні *п'еси* (ренджі або ренги), віртуозні епізоди (сольні або інструментальні) та завершальний пісенний епізод (тесніф)⁷.

⁶ В давнішій офографії *дестаг*.

⁷ Іранський дастгах за будовою споріднений з таджикським макомом, але різниться більшою кількістю частин (близько 40 *гуше*) [2, с. 117].

У виконанні дастгахів значне місце належить орнаментальному роззв'язуванню мелодики – мистецтву тахрір.

Уйгурські муками, подібно узбецько–таджицьким макомам, функціонують як циклічні вокально–інструментальні композиції, що об'єднуються в цикл із 12 мукамів, з обов'язковим залученням танців. Вони мають два регіональні різновиди – кашгарські (ілійські й хотанські) та доланські (останні вивчені недостатньо). Кашгарський мугам традиційно є тричастинним (з внутрішнім поділом на дрібніші розділи), вступом до яких слугує імпровізаційна *прелюдія*. Мукам виконується ансамблем співаків, солістами, танцюристами та великим інструментальним ансамблем [19, с. 149–160].

Туркменські муками *мукамлар* є циклом 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 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 у першій частині, й будуються за принципом наростання і спаду єдиної динамічної хвилі, утворюючи до певної міри завершений твір. Заключний четвертий розділ (муламлама) зазвичай впроваджує новий тематизм поспівкового типу, заснований на модусі *кирклар*, з півторатоновою секундою в нижньому тетраорді. У будові уйгурських мукамів можна виявити спорідненість із куплетно–варіантною формою (куплет з приспівом, подібно до осетинських кадагів), де кожен 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, огляд стилістики та принципів структуротворення думи та розмаїтих форм східної монодії дає підстави констатувати спільні й відмінні риси (інтонаційно–ритмічні, формотворчі, виконавські). Спільними рисами є:

- 1) їх еволюція з давніх ритуально–епічних традицій;
- 2) індоіранські витоки типу інтонування (т. зв. індоіранська гама, В. Петр); загальна імпровізаційність, явище орнаментики, експресивне «прикрашання» тонів (Вересаєве «додавати жалощів»), корельоване з явищами індійської гамаки, аламкари, іранського тахріра;
- 3) вузькообсягова формульність, мікрохроматика, геміоліка;
- 4) формотворчі принципи організації монодії – варіаційної або інтонаційно–проростаючої рондифікованої повторності поспівок–фраз, що є наслідком загальнологічних закономірностей музичного мислення;
- 5) засвоєння та спосіб трансмісії музичної традиції (споконвіків усних); тип навчання, що передбачає «роботу за моделлю» – наслідування учнем зразка поведінки й манери виконання учителя.

До відмінних рис належать: 1) трактування функції ладу – як єдиної тематично-інтонаційної моделі (заснованої на одній-двох поспівках-фразах) – у думах, і формотворчої (*імпровізація на лад*) – у формах східної монодії;

2) композиційна модель: сюїтно-циклічна структура медитативного драматургічного типу у формах східної монодії та драматургія поемного типу з варіантно-варіаційною повторністю – у думах;

3) виконавський склад.

Безпосередні паралелі між думою та монодичними формами Сходу можна проводити на рівні повільних вступних розділів останніх (уйгурських мукамів, іранських дастгахів, північноіндійських), які більше зберегли зв'язок із давніми формами національного епосу Сходу.

Дума, як і східні форми монодії, є імпровізацією на ладовий модус» [11, с. 319; 6, с. 56–82], в якій так званий думовий лад виконує знаково-маркувальну функцію, виступаючи єдиною інтонаційно-ладовою моделлю та засобом їх циклізації [4, с. 79]. Формам східної монодії не властивий єдиний модус: їх модальність (як звуковисотна, так і ритмічна) сформувалась на основі східного (і давньогрецького) вчення про етос кожного з ладів і прив'язана до циклічного (кругового) трактування часу, біоритмів людини та її емоцій, що відповідають природно-біологічним процесам.

Думі, як і формам східної монодії (що еволюціонували з давніх народно-епічних традицій), властиве явище орнаментики, експресивного «прикрашання» тонів («додавання жалощів» у кобзарів, вперше зафіксоване М. Лисенком), яке корелюється з явищем індійської гамаки, аламкари та іранського тахріра. На розвиток орнаментики в думах 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 до її розвинених форм [7, с. 131], дума існує виключно як вокально-інструментальний твір з драматургією поемного типу (на противагу медитативному драматургічному типові форм східної монодії).⁸ 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 архітекtonіки (у думі це заплачка, основна частина (співомова) і завершення – «славословіє», в мугамі – вступ (бердашт), власне мугам (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.

⁸ Українська епіка не мала інструментальних розділів, хоча в дохристиянських обрядах 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.

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 в силу історично–географічних чинників та впливу європейського мажоро–мінору на пізнішу верству дум) – спільної спадщини давньоіранського музичного пласта всіх музичних культур індоіранського кореня євразійського континенту. Явища спільності в модальній основі дум і жанрів східної монодії можуть бути виявлені 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 утілення.

5. Спільним є й тип епічного інструмента – хордофона (струнно–щипкового з плектровим способом звуковидобування або смичкового – у кожній національній культурі – різного), який народні співці–професіонали 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'єднуючим чинником є й 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 учителя.

7. Якщо мистецтво східної монодії розвивалося й культивувалося у формах двірцевої музики під покровительством правлячих династій країн Сходу, і опис його закономірностей з доби середньовіччя зафіксований у музично–теоретичних трактатах і зберігся внаслідок залучення цих традицій до системи національного музичного виховання країн Сходу, то українська дума такої «теоретичної» традиції не виробила з багатьох причин. Мистецтво східної монодії дотривало до нашого часу як розгорнені багаточастинні композиції, зафіксовані на сучасних CD і DVD носіях, широко тиражовані у світі, в той час як думовий епос ще й сьогодні залишається «річчю в собі», доступною вузькому колу дослідників. Зафіксовані на фонограф, українські думи донесли до нашого часу лише мізерну частку творів та їх фрагментів (окремі сюжети сягають часів Київської Русі), які в силу історичних обставин не збереглися на українських теренах (у реліктах – на Кубані). Поглиблене порівняльне студіювання їх музичної поетики та структуротворення залишається невідкладним завданням сучасного епікознавства.

Iryna Zinkiv. Ukrainian epos and forms of Eastern monody. The article «Ukrainian epos and forms of Eastern monody» deals with the problem of comparative studies of Eastern monodic forms such as raag, mugam, maqom, mucam, and their affinity with musical stylistics of Ukrainian dumas. Subjected to the study were the oral professionalism traditions of the Indo–European nations and also of those Turkic nations whose ethnic genesis is based on Indo–Iranian cultural layer.

Detection of common and distinguishing features between thoughts and forms of the eastern monody requires consideration of its basic forms, which in the most countries of the East became the fundamental principles of classical music.

*The article consistently considers the compositional and stylistic features of *duma* epos: 1) the triad principle of recitative deployment (beginning–stepping), 2) three–phase composition of its steps (beginning–lamentation, song–like language and ending), 3) variation and repeated and microrondo principle of thematic deployment, masterly melody ornamentation; 4) instrumental refrains (overplay) between tirades involving epic instrument – kobza or bandura. The subject of the study also involves the compositional and performing dramatic features of different national monodic forms of the – Indian raag, Iranian, Armenian and Azerbaijani mughams, Iranian dasthah, Uzbek, Tajik and Arab maqoms, Uyhurskii mukhamams, Kazakh Cui.*

*The investigation of stylistics and structure–building principles of different kinds of Eastern monody and Ukrainian *dumas* gives reasons to state their shared and distinctive features (intonation–rhythmic, formal and performing). Their shared features are following: 1) Their evolution from the ancient ritual–epic traditions; 2) Indo–Iranian roots of intonation (so called Indo–Iranian scale, V. Petr); 3) general improvisation, ornamental phenomenon, expressive decoration of tones (“adding dolorous tones”, O. Veressay) correlated with the phenomena of Indian *hamaka*, *alamkara* and Iranian *takhrir*; 4) narrow–scope formulation, micro–chromatics, hemiolic; 5) form–building organization principles of monody – variable or intonation–rising rondo repeating of musical phrases as the disclosure of universal musical logic regularities. 6) mastering and transmitting manner of oral traditions; 7) learning type “imitation of a model” meaning the apprentice to follow the behavior pattern and the performing manner of the teacher.*

*Their distinctive features are: 1) interpretation of the scale function as a single thematic–intonation model (based on one or two melodic phrases) – in *duma*, and form–building (“scale improvisation”) – in the different types of Eastern monody;*

*2) compositional model: cyclic structure of meditative dramaturgic–type in the types of Eastern monody and the poem–like dramaturgy with optional variable repetition – in *dumas*;*

*3) performing composition. Direct connection between *duma* and Eastern types of monody may be seen in the slow introductory parts of Uygurian *mukams*, Iranian *dastgakh*s, North–Indian raags which preserved their link to the ancient forms of national epos of the East.*

*If the art of the Eastern monody developed and cultivated in the forms of the Palace Music under the patronage of the ruling dynasties of the East, and a description of its regularities from the Middle Ages recorded in the music and theoretical treatises and preserved due to involvement of these traditions into the national musical education of the East, then, the Ukrainian *duma* of such “theoretical” tradition has not developed yet for many reasons. The Eastern monody art preserved until nowadays as deployed multipart compositions. Their records maintained on modern CD and DVD media widely replicated in the world, while the *duma* epos until now remains a “thing in itself” available to a narrow circle of researchers. Ukrainian *dumas* recorded on the phonograph preserved until nowadays a tiny proportion of national epic works and their fragments (some pieces go back to Kievan Rus’). The latter due to the historical circumstances were not preserved within Ukrainian territory (in their relics – Kuban). In–depth comparative study of their musical poetics and structure generation remains an urgent task of the modern music epics science.*

Література

- Алиев А. Мелодическая и ладовая структура азербайджанской мугамной композиции (дестгах) «Забул-Сегях» // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов.* – В 2-х ч. – Москва : Сов. композитор, 1988. – Ч. 2. – С. 220–235.
- Виноградов В. *Классические традиции иранской музыки.* – Москва : Сов. композитор, 1982. – 183 с.
- Вызго Т. К вопросу об изучении макомов // *История и современность: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.* – Москва : Музыка, 1972. – С. 387–413.
- Грица С. Українські думи в міжетнічному діалозі // *Родовід.* – 1995. – № 11. – С. 68–81.
- Грица С. Традиція та імпровізація в пісенноепічному виконавстві (на матеріалі українських дум) // *Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки.* – Київ – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 152–170.
- Джани-заде Т. Мугам – імпровізація на лад // *Современные методы и исследования в музыковедении.* – Москва : Советский композитор, 1977. – Вып. 31. – С. 56–82.
- Джумакулиева З. Туркменские мукамы: типология и терминология // *Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира».* – Вып. 1. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2010. – С. 131–149.
- Зінків І. Курт Закс про українську бандуру // *Студії мистецтвознавчі.* – Львів 2011. – Вип. 35. – С. 27–33.
- Кароматов Ф., Эльснер Ю. Макам и маком // *Музыка народов Азии и Африки.* – Москва: Сов. композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 88–135.
- Колесса Ф. М. *Мелодії українських народних дум.* – Київ : Наукова думка, 1969. – 587 с.
- Колесса Ф. М. Речитативні форми в українській народній поезії // Ф. М. Колесса. *Музикознавчі праці.* – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 289–351.
- Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування // *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики:* зб. наук. праць. – Київ 1989. – С. 59–87.
- Петр В. И. О персо-арабской гамме // *Русская музыкальная газета* (1905/33–34, 35–36). – С. 758–761.
- Рага // *Музыкальная энциклопедия.* – Т. 4. – Москва : Советская энциклопедия, 1976. – С. 116–117.
- Садькова В. К. К вопросу о применении системно-этнофонического метода в исследовании инструментального мугама // *Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР.* – Ленинград: ЛГИТМК, 1986. – С. 39–47.
- Узбекская народная музыка: Бухарские макомы.* – Т. 5 / Вступ. ст. Ю. Кона. – Ташкент, 1959. – XXV. – 242 с.
- Українські народні думи* / Вступ. ст. С. Грици. – Київ : Вид-во НАН України, 2007. – 824 с.
- Фрай Р. Наследие Ирана / пер. с англ., предисл. М. А. Дандамаева. – Москва : Глав. ред. восточ. литературы изд-ва «Наука», 1971. – 468 с.
- Хашимов А. Локальные разновидности Двенадцати уйгурских мукаиов // *Музыка народов Азии и Африки.* – Москва : Сов. композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 149–160.
- Шанкар Р. Тала: хлопки в ладоши // *Музыка народов Азии и Африки.* – Москва : Сов. композитор, 1987. – Вып. 5. – С. 329–367.
- Юдкін-Ріпун І. Силабичні віршування в тактометричній інтерпретації: досвід М. В. Лисенка // *Парадигматика фольклору. Ювілейний збірник з нагоди 70-річчя від дня народження С. Й. Грици.* – Київ; Тернопіль : АСТОН. 2002. – С. 120–128.

