

6. Gkikaki M. Frauenfrisuren auf dengriechischen Münzen. URL : https://www.academia.edu/1858724/Frauenfrisuren_auf_den_Griechischen_Münzen (дата обращения: 01.04.2019).
7. Haas N., Toppe F., Henz B.M. Hairstyles in the Arts of Greek and Roman Antiquity. Journal of investigative dermatology symposium proceedings. 2005. № 100 (3), pp. 298-300. p. 299.
8. Loukopoulou L. Thrace from Nestos to Hebros. An Inventory of Archaic and Classical poleis. M. H. Hansen, T. H. Nielsen (Eds.). New York : Oxford, University press, 2004. pp. 878-902.
9. Mannsperger M. Frisurenkunst und Kunstfrisur. Die Haarmode der römischen Kaiserinnen von Livia bis Sabina. Bonn : Habelt, 1998. 128 p.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2018 р.

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180581>
УДК 78.01.3.8.781.6

Нейчева Лілія Василівна
кандидат мистецтвознавства,
завідувач літературно-драматургічної частини
Одеського національного академічного
театру опери та балету
Liliya.neicheva@gmail.com

БОЛГАРСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗНАК В МУЗИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Мета роботи – виявити характерні фактурно-ритмічні особливості болгарського фольклору на прикладі VI зошита фортепіанного циклу «Мікрокосмос» Б. Бартока та «Етюдів для фортепіано» Д. Лігеті. **Методологічною** основою роботи стала інтонаційна концепція музики, що представлена працями послідовників Б. Асаф'єва в Україні, зокрема в роботах І. Ляшевського [4]. Серед праць болгарських музикознавців з їхнім методологічно базовим сенсом виділяємо теоретичні розробки Д. Христова [8; 9], А. Моцева [5], В. Стоїна [7]. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві виділено як доповнення до зафіксованого в спеціальній літературі загалом деякі аспекти специфіки болгарського культурного феномену в його історичній автономії та зв'язках щодо інших країн. **Висновки.** Аналіз даних творів дав змогу виділити такі спільні риси: використання композиторами однотипних групувань тривалостей, що притаманні болгарській ритміці; застосування подібних прийомів гармонійної мови, серед яких «кластерні нашарування» чорних і білих клавіш, секундово-квартові та секундово-квінтові співзвуччя, терцієві паралелізми, септакорди; використання типу фактури, що імітує принцип витриманого бурдону, на тлі якого звучить мелізматично розвинена лінія; використання в творах груп з п'яти-шести п'єс, що має ознаки зв'язку з просторовою симетрією; застосування своєрідної гри з метроритмами (симетрія ритмоформул у першій п'єсі циклу є основою перестановок груп у всіх інших).

Ключові слова: фольклор Болгарії, болгарська нерегулярна ритміка, «Танці в болгарських ритмах» Б. Бартока, «Шість етюдів для фортепіано» Д. Лігеті, бурдон-ісон.

Нейчева Лілія Василівна, кандидат мистецтвознавства, завідувач літературно-драматургічної частини Одеського національного академічного театру опери та балету

Болгарский национальный знак в музыке XX – начала XXI вв.

Цель работы – выявить характерные фактурно-ритмические особенности болгарского фольклора на примере VI тетради фортепиано цикла «Микрокосмос» Б. Бартока и «Этюд для фортепиано» Д. Лигети. **Методологической** основой работы стала интонационная концепция музыки, представленная работами последователей Б. Асафьева в Украине, в том числе в трудах И. Ляшевского [4]. Среди работ болгарских музыковедов с их методологически базовым смыслом выделяем теоретические разработки Д. Христова [8; 9], А. Моцева [5], В. Стоина [7]. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении выделены как дополнение к зафиксированным в специальной литературе в целом некоторые аспекты специфика болгарского культурного феномена в его исторической автономии и связях по отношению к другим странам. **Выводы.** Анализ данных произведений позволил выделить такие общие черты: использование композиторами однотипных группировок длительностей, в значительной степени присущих болгарской ритмике; применение подобных приемов гармонического языка, среди которых «кластерные наслоения» черных и белых клавиш, секундово-квартовые и секундово-квинтовые созвучия, терцовые параллелизмы, септакорды; использование типа фактуры, имитирующую принцип выдержанного бурдона, на фоне которого звучит мелізматически развита линия; использование в произведениях групп из пяти-шести пьес, имеющих признаки связи с пространственной симметрией; применения своеобразной игры с метроритмом (симметрия ритмоформулы в первой пьесе цикла составляет основу перестановок групп во всех других).

Ключевые слова: фольклор Болгарии, болгарская нерегулярная ритмика, «Танцы в болгарских ритмах» Б. Бартока, «Шесть этюдов для фортепиано» Д. Лигети, бурдон-исон.

Nieicheva Liliia, Ph.D. in Arts, head of the literary and dramatic part of the Odessa National Academic Theatre of Opera and Ballet

Bulgarian national mark in music of the 20th – early 21st century

The purpose of the article is to identify characteristic textural and rhythmical features of Bulgarian folklore, using as an example Volume VI of Béla Bartók's *Mikrokosmos* piano pieces and György Ligeti's *Études pour piano*. **The methodology** of this work is provided by intonation concept of music represented by works of Boris Asafyev's follower in Ukraine, including works by I. Liashevsky [4]. Among the works of Bulgarian music scholars with their basic methodological sense, theoretical findings by D. Hristov [8; 9], A. Motsev [5] and Vasil Stoin [7] are worth noting. **Scientific novelty:** for the first time in Ukraine's music studies, certain aspects of the specifics of Bulgaria's cultural phenomenon in its historical autonomy and relations vis-à-vis other countries have been highlighted as a supplement to what has been recorded in the specialized literature on the whole. **Conclusions.** An analysis of these works allowed to highlight common features, such as the use by composers of same-type length groupings, which to a large extent are typical for Bulgarian rhythms; the use of similar techniques of harmonious language, including –cluster stratification of black and white keys, second-fourth and second-fifth consonances, tertiary parallelisms, seventh chords; the use of the texture type that imitates the principle of sustained drone, with melodically developed line sounding in the background; the use in these works of groups of five-six pieces having the signs of connection to spatial symmetry; the use of a kind of a play with metro rhythms (symmetry of rhythm formulas in the first piece of the cycle constitutes the basis for group permutations in all others).

Key words: Bulgarian folklore, Bulgarian irregular rhythms, Béla Bartók's *Dance in Bulgarian Rhythms*, György Ligeti's *Six Books of Études pour piano*, burdone-ison sounding.

Актуальність теми дослідження визначена важливістю болгарської ідеї в сучасному музичному світі. Вагомість болгарського внеску в музичний професіоналізм визначається позиціями, закладеними угорцями Б. Бартоком, Д. Лігеті, – як осмислення болгарських ритмів і фактурних показників національної співочої традиції як однієї з основ новаційних позицій світового музичного мистецтва ХХ ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Методологічною основою роботи стала інтонаційна концепція музики, що представлена працями послідовників Б. Асаф'єва в Україні зокрема в працях І. Ляшевського [4]. Методологічно-базовим сенсом виділяємо теоретичні розробки болгарських музикознавців Д. Хростова [8; 9], А. Моцева [5], В. Стоїна [7], які проаналізували особливості ритмічної, гармонічної мови фольклору країни. Базовими стали монографії та статті Гаккеля Л. [1], Єкимовського В. [2], Лобанової М. [3], Нестьєва І. [6], що присвячені аналізу творчості Б. Бартока, Д. Лігеті та О. Мессіана. Але в наукових працях не пояснювався «болгарський феномен» фортепіанних творів Б. Бартока і Д. Лігеті, в основі яких – фракійсько-античні корені болгарської танцювальної традиції.

Мета дослідження – виявити характерні фактурно-ритмічні особливості болгарського фольклору на прикладі VI зошита фортепіанного циклу «Мікрокосмос» Б. Бартока та «Етюдів для фортепіано» Д. Лігеті. Наукова новизна полягає у тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві виділено, аспекти специфіки болгарського культурного феномену в його історичній автономії та зв'язках щодо інших країн.

Виклад основного матеріалу. Бела Барток належить до тих музикантів-реформаторів, які свідомо бажали вивести європейську музику зі звичної колії пізньоромантичних традицій. З цією метою він відходив від рамок тональної системи, оновлював і динамізував мелос, ритміку, лад і тембр. Композитор шукав джерела поновлення в архаїчному, локальному музичному фольклорі, аналогічно як це здійснювали І. Стравінський, Л. Яначек, К. Шимановський, а згодом К. Орф, Дж. Крамб, Вангеліс та інші.

У період з 1906 по 1918 рр., Б. Барток збирав народні пісні в Чехії, Угорщині, Словаччині та Болгарії, намагаючись виявити особливості музичного мистецтва цих культур. Не випадково «нерегулярні ритми» болгарської музики знаходимо у багатьох його авторських творах, зокрема в «Музиці для струнних, ударних і челести» (1936), «Сонаті для двох фортепіано та ударних» (1937).

1937 року композитор закінчив роботу над великим циклом фортепіанних п'єс, які побачили світ у шести зошитах під загальною назвою «Мікрокосмос». 153 п'єси розташовані в порядку зростання технічної складності для виконавця. Задуманий в якості навчального посібника для піаністів початківців, цей цикл виріс у збірник п'єс, що містять в собі весь комплекс композиційно-стилістичних засобів. У «Мікрокосмосі» композитор ставив перед собою дві мети: з одного боку – збагатити педагогічний репертуар, а з іншого – привчити виконавців до виразних засобів нової епохи. Цикл п'єс своїм змістом тісно пов'язаний зі школами епохи бароко. Досить згадати «Інвенції»

Й.С.Баха, в яких відображена та ж ідея – поєднання практичного посібника для навчання гри на клавирі і високохудожнього твору.

Особливо цікавими є «Танці у болгарських ритмах» (назва була дана самим автором) з VI зошита фортепіанного циклу «Мікрокосмос», що підтверджує перспективність використання Б. Бартоком болгарських ритмів для поновлення сучасної музичної мови.

Питаннями ритміки в циклі займався дослідник Л. Гаккель, який надав класифікацію ритмів, відображених в «Мікрокосмосі». Першу категорію він називає асиметричними: «Мова йде як про змішані метри, так і про асиметричну розбивку ритмічних часток всередині такту. Ці обидва явища мають фольклорні походження» [1, 154]. Другий ритмічний тип – це метроритмічні зміщення, в основі яких лежать зміна ритмічних або метро-ритмічних акцентів всередині звукової структури. І найпростішим способом є зміна розміру. Третій тип – остинато, особливо активно застосовується в асиметричному малюнку. Сам вчений стверджує, що невичерпним джерелом ритмічних нововведень для Б. Бартока є народні зразки музичного фольклору Болгарії, про що свідчить і назва останніх шести п'єс циклу – «П'єси у болгарських ритмах» (№№ 103, 113, 115, 148-153).

У зазначеному творі використаний здебільшого перший ритмічний принцип (відповідно до класифікації Л. Гаккеля): «П'єси у болгарських ритмах» багатогранні в своїх етнічно-музичних проявах, оскільки в них присутні не тільки яскраво виражений болгарський танцювальний елемент, але й контури угорської пентатоніки (№№ 149, 151) і лідійські-давньогрецькі лади, властиві трансільванського фольклору (№№ 148, 150), про що згадує у своїй монографії про угорського генія відомий музикознавець І. Нестьєв [6, 520].

Саме ритмічна сторона болгарської музики стає головним елементом фольклору цієї країни, що представлено в циклі Б. Бартока. Що стосується інших засобів музичної виразності, то в арсеналі композитора ми бачимо застосування інонаціональних елементів, про що згадував вищезазначений І.Нестьєв, який справедливо цитує самого Бартока, що в творі вони «мають мало спільного з болгарським характером» [6, 520].

Суть болгарських ритмів в комбінаториці дво- і тридольності [6, 9], що підкреслює взаємозв'язок європейського і азійського мислення в культурі цієї країни. Об'єднання таких групувань в одне ціле в швидкому темпі становить привілей грецької і слов'янської музики, адже в Європі була поширена тридольність, що в теологічних уявленнях відповідала троїчності Бога, трьом чеснотам – Вірі, Надії, Любові, трьом групам інструментів – ударним, струнним, духовим. Прикладом служить стародавня вокальна музика і так звана «Система фермат».

У «VI танцях у болгарських ритмах» Б. Бартока представлені різноманітні групування тривалостей, які широко представлені у болгарській ритміці: 4/8 - 2/8 - 3/8; 2/8 - 2/8 - 3/8; 3/8 - 2/8 - 3/8; 2/8 - 2/8 - 2/8 - 3/8. Композитор використовує і своєрідну гру з метроритмом: відносна симетрія ритмоформул у першій п'єсі є основою перестановок груп у всіх інших. Групування циклу з п'яти-шести п'єс показове для Б. Бартока, як і для музики ХХ століття в цілому. Шестичастина будова має ознаки просторової симетрії, яка спостерігається і в даних п'єсах. А саме: 1-ша, 2-га, 5-та і 6-та п'єси циклу – рухливі, з вираженими внутрішніми контрастами і яскравими динамічними ефектами, а 3-тя і 4-та – полегшені динамічно і по темпу повільніші.

Якщо у творчості Б. Бартока ми отримуємо вихід болгарських ритмів на планетарну ідею музично-розумових підходів ХХ століття з продовженням даного відкриття Д. Лігеті у 80-ті і 90-ті роки, то болгарський мелодизм, невід'ємний від староцерковного літургійного принципу, органічно вростає в ідеї ХХІ століття.

Для стилю Д. Лігеті, незважаючи на різкі зміни й експериментальний характер творчого шляху, характерна загальна риса – один з найяскравіших композиторів-авангардистів ХХ століття зберіг прихильність до класики. Почавши свій композиторський шлях як послідовник Б. Бартока, згодом Д.Лігеті не розриває з ним зв'язку, постійно звертаючись до його стилю навіть в останні роки життя [3, 141-152].

Звернення Д. Лігеті до болгарської ритміки закономірно. Вплив угорської школи, а саме ідей Б. Бартока, при всіх національних тяжіннях Д. Лігеті до Кельна і Відня все ж залишився базовим і вирішальним.

У 1980-х і 1990-х рр. в стилі композитора відбуваються значні зміни. Цікаво, що в цей час композитор, який ніколи не був піаністом, що концертує, працює в сфері фортепіанної музики. У нього поступово формується нова концепція, втілена у першому зошиті «Етюдів для фортепіано» (1985 р.).

При порівнянні «VI танців у болгарських ритмах» Б. Бартока та вище вказаного твору Д.Лігеті знаходимо спільні риси. Так, у бартоківському циклі представлені різні групування тривалостей, які властиві болгарській ритміці: 4/8 - 2/8 - 3/8; 2/8 - 2/8 - 3/8; 3/8 - 2/8 - 3/8, у Д. Лігеті в аналізо-

ваних п'єсах ми спостерігаємо подібне – застосування розмірів $3/8 - 3/8 - 2/8$; $2/8 - 3/8 - 3/8$; $3/8 - 2/8 - 3/8$.

У гармонічній мові Д. Лігеті застосовує ті ж прийоми, що і його попередник, а саме: «класстерні нашарування» чорних і білих клавіш, секундово-квартові і секундово-квінтові співзвуччя, поширені і терцієві паралелізми, септакорди.

Б. Барток вказував на глибинні зв'язки ритму і висотних орієнтацій з архаїчною гетерофонією. Ця позиція представлена в церковному грецькому ісоні, який і в наш час розповсюджений у болгарській культурі. Таке мислення виражено і у Д. Лігеті в третьому етюді, фактура якого є витриманий бурдон, на тлі якого звучить мелізматично розвинена лінія.

Для Б. Бартока, як і для музики ХХ століття в цілому, характерно поєднання в єдиний цикл 5-6 п'єс, що створює ефект просторового контрасту. Цикл етюдів Д. Лігеті побудований за цим же принципом. Але його можна розцінювати двояко. Етюди № 1, 3, 4, 6 носять активний, рухливий характер, № 2 і № 5 – повільніші, що утворюють улюблений Бартоком метод концентричного мосту, який перебуває в деякій опозиції несиметричним ритмоформулам кожної окремої п'єси.

Цикл етюдів Д. Лігеті містить в собі елементи «троїчності», які композитор взяв у творчості К. Дебюссі. Другий і третій етюди пов'язані між собою спрощенням фактурної і ритмічної насиченості, а п'ятий і шостий об'єднані схожим мелодійним матеріалом. Перший і четвертий етюди є «концентрованим виттям» мелодійного матеріалу, де мелодійні поспівки в кожному такті подібні, але постійно варіюються.

Спадкоємні зв'язки між композиторами відчуваються і в своєрідній грі з метроритмом. Відносна симетрія ритмоформул в першій п'єсі складає основу перестановок груп у всіх інших. Якщо перший етюд Д. Лігеті починається групуванням $3/8 - 3/8 - 2/8$, то в тому ж етюді ми бачимо використання розмірів $3/8 - 2/8 - 3/8$ і $2/8 - 3/8 - 3/8$. Подібний принцип зустрічається протягом усіх етюдів.

На процес створення етюдів Лігеті вплинув і О. Мессіан. У 1949 – 1950 рр. він створив «4 ритмічних етюди» для фортепіано, в яких підкреслив нові можливості розширення метроритмічного мислення. Саме ідея створення ритмічних етюдів, як основи музичного твору вразила Д. Лігеті. Якщо О. Мессіан використовував індійську і грецьку метрику, то Д. Лігеті – болгарську.

У Д. Лігеті, як і у інших композиторів, етюди призначені для розвитку певних навичок виконавської майстерності, але найбільша їхня складність пов'язана саме з ритмічною стороною. Композитор акцентує увагу на різний тип поліритмії, представленій в кожному етюді.

Так, протягом усього першого етюдів «Безлад» звучить безперервний фон, викладений восьмими тривалостями. Групування ритмічних формул, що представлені в етюді, властиві болгарській музиці: $3/8 - 3/8 - 2/8$ і її варіант $3/8 - 2/8 - 3/8$. На цьому тлі розвиваються дві самостійні лінії у правій і лівій руці. Ліва рука грає по чорних клавішах, а права по білим. Цей рух зберігається до кінця твору, за винятком останньої ноти з п'ятої октави, т. я. сіс цієї октави не існує. Таким чином, ліва рука зберігає пентатонний лад, найпоширеніший у болгарському фольклорі, а мелодійний матеріал правої руки будується на мелодійному фрагменті, який має інтервальний склад, практично не змінний протягом етюдів: ч. 1 вгору - ч. 4 вниз - б. 2 вгору - б. 3 (м. 3) вниз - б. 2 (м. 2) вниз і ч. 5 вниз. Така побудова мелодії типова для архаїчних фольклорних зразків, що складаються з короткої легко запам'ятованої поспівки.

Приєм гри по білих і чорних клавішах Д. Лігеті використовує не першим. Можна згадати Ф. Шопена (ор. 10, № 5), К. Дебюссі (сюїта для двох фортепіано «По білому і чорному»), і, нарешті, Б. Бартока, у якого подібний прийом став «візитівкою». Виконавська складність полягає не тільки в цьому. Композитор, починаючи з 4 такту, ритмічну лінію у правій руці починає скорочувати: замість 8-ми восьмих в такті, які були заявлені заздалегідь, проходять 7, а потім 6 восьмих. Виникає зміщення акцентів, проставлених автором, що приводить до розбіжності метра. Групування $7/8$ найбільш характерне для болгарського фольклору [5, 257], а саме для танцю «р'чченица», який розповсюджений і в звичаях болгарських переселенців в Одеській області.

Другий етюд «Порожні струни» сповнений імпресіоністичного мислення. Він повністю збудований по квінтам в мелодійному і гармонійному вигляді. Даний етюд написаний у повільному темпі, але провідне місце залишається за моторикою, як і в п'ятому етюді. Ідентично першому етюдів, він збудований на болгарських ритмоформулах.

Один з найоригінальніших етюдів – третій, під назвою «Блоковані клавіші», до якого композитор дає технічні вказівки. Необхідність такого коментаря викликана використанням авторської нотації. Функції рук змінюються протягом усього етюдів, але фактура незмінна в тому плані, що витриманий бурдон і мелізматична звукова послідовність залишаються. Фактура етюдів імітує звучання народного болгарського інструменту (гайда), який досить часто зустрічається в побуті болгар. Перший і третій розділи етюдів мають фактурні подібності. Середній розділ написаний ще в більш

рухомому темпі і являє собою контраст до крайніх частин як фактурний (збудований в акордової вертикалі), так і ритмічний (в кожному такті змінюється число тривалостей від двох до п'яти). Мелодійні лінії «Блокованих клавіш» побудовані по звуках хроматичної гами. Одна рука блокує клавіші, а інша грає рівні пасажі, які через блокування перетворюються в аритмічні фігури. Як і у попередніх етюдах використана ритмічна фігура, притаманна фольклору Болгарії: 3/8 - 2/8 - 2/8. В етюді використовується типовий для болгарської народної традиції лад, який, за переконанням Д. Христова, часто зустрічається в пісенних та інструментальних зразках фольклору країни – лад зі зменшеною квінтою в основі [8, 35]. Гармонійно етюд збудований на чергуванні різних інтервалів, пізніше тризвуків, а потім септакордів. Ускладнення гармонійної насиченості відповідає загальному руху до кульмінації.

Четвертий етюд служить яскравим контрастом до п'ятого – «Веселка». Як і другий – це повільний етюд імпресіоністського типу. Фактура етюду досить щільна: акордові звучання, що доходять до п'яти звуків в одній руці. Д. Лігеті виписаний оригінальний розмір: у правій руці – 3/4, а в лівій 2/4 з точкою. Через весь етюд по черзі проходять хроматичні гами від різних звуків.

Етюд «Осінь у Варшаві», написаний спеціально для фестивалю «Варшавська осінь», є одним з тих, які виконують найчастіше. У ньому відбувається синтез різних видів техніки. Етюд є кульмінацією всього циклу. В основі мелодійної лінії лежить інтонація *lamento*, яка проходить у творі багато разів.

Висновки. Узагальнюючи сказане, відзначаємо, що в області музичної творчості органічним для ХХ століття стає тяжіння до неофольклорного архаїчного пласту народного мистецтва. Цей факт створював особливо сприятливі умови для розвитку болгарського елемента як однієї з ліній актуального фольклору, який отримав втілення в музиці Б. Бартока та Д. Лігеті. Угорські композитори затвердили у своїх творах ритмічно складну варіабельність ритмів Болгарії як одну з істотних ідей музичних новацій минулого століття.

Література

1. Гаккель Л. Микрокосмос Бела Бартока // Вопросы фортепианной педагогики. 1976. № 4. С. 147–170.
2. Екимовский В. Оливье Мессиа: жизнь и творчество. Москва : Сов. композитор, 1987. 304 с.
3. Лобанова М. Дьердь Лигети – эстетические взгляды и творческая практика 60-70 гг.: Критика и размышления / М. Лобанова // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. 1987. № 94. С. 140–172.
4. Ляшевский С. История Христианства в Земле Русской с I по XI век. М.: ФАИРПРЕСС, 2002. 320 с.
5. Моцев А. Ритъм и такт в българската народна музика. С. : ЕАН, 1949. 368 с.
6. Нестьев И. Бела Барток : жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1969. 798 с.
7. Стоин В. Българската народна музика – метрика и ритмика. С. : С. М. Стайковъ, 1927. 45 с.
8. Христов Добри. Учение за интервалите: Продължение от книга та Общочение за музика. София : С. М. Стайков, 1923. 58 с.
9. Христов Д. Теоретические основы болгарской народной музыки. М. : Музыка, 1959. 54 с. 216.

References

1. Gakkel, L. (1976). Bella Bartok's Microcosmos. Questions of piano pedagogy, 4, 147–170 [in Russian].
2. Lobanova, M. (1987). György Ligeti – aesthetic views and creative practice of 60-70: Criticism and reflections. Theory and practice of modern bourgeois culture: problems of criticism, 94, 140–172 [in Russian].
3. Lyashevskyy, S. (2002). History of Christianity in the Russian land with I the XI centuries. Moscow: FAIR PRESS [in Russian].
4. Motsev, A. (1949). Rhythm and tact in the Bulgarian folk music. S.: EAN [in Bulgarian].
5. Nestjev, I. (1969). Bela Bartok: life and work. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Stoin, V. (1927). Bulgarian Folk Music – Metrics and Rhythmic. S.: SM Staikov [in Bulgarian].
7. Hristov, Dobri. (1923). Doctrine of Intervals: Continued from the book Total Music Teaching. Sofia: SM Staykov [in Bulgarian].
8. Hristov, D. (1959). Theoretical Foundations of Bulgarian Folk Music. M.: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2018 р.