

## РОЗДІЛ II.

### Мелодії українського весілля (типологія, ареалогія)

УДК 784.4:781.68]:398.8(477.41)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2024.19.319756>

**Євген Єфремов**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9649-1227>

Кандидат мистецтвознавства, в.о. професора

Кафедри історії української музики та музичної фольклористики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 01001 Київ, Україна

Тел.: +38 066 175 25 66; e-mail: [evg-50@ukr.net](mailto:evg-50@ukr.net)



### ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ БАСЕЙНУ НИЖНЬОЇ ПРИП'ЯТІ В МЕЖАХ УКРАЇНИ: ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА І МІСЦЕВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

У статті представлено весільну пісенно-обрядову традицію частини українського Полісся, розташованої у пониззі Прип'яті та її приток — річок Уж і Тетерів. Це північні землі сучасної Київщини. До недавнього часу весільна обрядова система цієї території зберігала багато архаїчних елементів, які також виявляються у весільних мелодіях.

Основною метою статті є огляд весільного пісенного репертуару з точки зору ритмокомпозиційної структури та типології (втім, увагу приділено й іншим рівням музичної організації пісень). З'ясовано, що повний місцевий набір типових весільних мелодій загалом відповідає музично-типологічній системі центральнополіського весілля. Характерною рисою весільних пісень цієї частини Полісся є значне переважання двомірного принципу ритмічної організації над тримірним. Унаслідок цього спостерігається активне використання варіантного потенціалу в процесі ритмічної та мелоінтонаційної реалізації наспівів.

До цього додаються непередбачувані ситуації, які іноді виникають під час завжди живої весільної дії, а також традиційне прагнення місцевих співачок до індивідуального орнаментального варіювання. Усі ці чинники створювали умови для виникнення несподіваних трансформацій окремих обрядових мелодій або навіть нових їх текстових і композиційних варіантів. У статті прокоментовано кілька таких трансформованих зразків.

Текст статті доповнено авторськими нотними транскрипціями пісень, зібраних автором від мешканців окресленої території впродовж 1978–2019 років, як самостійно, так і в межах різних фольклорно-етнографічних експедицій.

*Ключові слова:* український музичний фольклор; басейн річок Прип'ять, Уж, Тетерів; Київське Полісся; весільні наспіви; музична стилістика; архаїчні риси; ритмоструктурна типологія.

Питання музичної типології українського традиційного весілля достатньо глибоко і всебічно розроблено за останні десятиліття. При тому найбільш широко й системно ця тема представлена в працях вчених-етномузикологів Львівської і Київської Національних музичних академій. Теоретичні розробки й на-

працювання Б. Луканюка та І. Клименко<sup>1</sup> отримали подальше практичне втілення, зокрема, й у працях їхніх учнів і колег.

На теперішній час типологічні описи весільно-обрядової пісенності, представлені у різного роду публікаціях, вже охоплюють значну частину української

<sup>1</sup> Див. праці (Добрянська, Луканюк, 1993; Клименко, 2004).

етнічної території – в одних випадках на рівні цілого регіону, в інших – локальної традиції, а то й окремого села. Втім, є на карті й білі плями.

Мета цієї статті – представити весільну пісенну традицію тої частини українського Полісся, яка розташована у нижній течії річок Уж, Тетерів і Прип'ять. Ця територія, яку ще називають Київським Поліссям, за сучасним адміністративним поділом охоплює північ Київської області<sup>1</sup>, зокрема й так звану чорнобильську «зону».

Виклад базується на матеріалах, зафіксованих мною самостійно, починаючи з 1978 року, та у складі різних експедицій, зокрема: власних, Київського державного інституту культури імені О. Корнійчука, Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського<sup>2</sup>, Української експериментальної лабораторії фольклору, Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (далі – ДНЦЗКСТК)<sup>3</sup>.

Для огляду весільного репертуару обраний типологічний ритмокомпозиційний ракурс. Одразу підкреслимо, що лев'яча частка місцевих весільних ритмотипів базується на двомірній (спондеїчній) основі. І лише два є тримірними (ямбічними); один із них завжди зберігає цю якість, а другий проявляє здатність змінювати своє ритмічне «обличчя».

Названий типологічний підхід, втім, не обмежується згаданими рівнями організації пісенного матеріалу – ритмічним і композиційним. Насправді важливими є ще як мінімум два структурні компоненти – словесно-текстовий і ладоінтонаційний. Так ритмічна модель в пісні завжди тісно пов'язана з будовою і розміром віршових рядків. А той чи інший варіант композиційної форми виростає із закономірностей мелодії; адже саме логіка її ладового розгортання – у вигляді інтонаційних повторів, «хвиль» і кадансів – регулює процес становлення пісенної форми. Є й інші причини, з яких варто тримати на увазі такі аспекти музичної організації, як ладомелодичний, фактурний, виконавсько-стильовий. Саме вони створюють той комплекс ознак, що в цілому характеризує конкретну регіональну чи локальну пісенну традицію. Ось короткий – кількома пунктами – перелік стилістичних рис весільної вокально-обрядової традиції в межах окресленої території.

Ладозвукорядній організації весільних пісень на Київському Поліссі в цілому притаманний вузький обсяг звукової шкали – переважно 3–4 шаблі із субквартою. Терцієвий тон може мати різні висотні градації – як у різних версіях виконання пісні, так і безпосередньо у процесі співу. Ладова опора, на якій відбувається кадансу-

вання мелодії, завжди одна – нижній тон звукоряду<sup>4</sup>. Фактура під час гуртового співу (жіночого у весільному обряді) гетерофонна або гетерофонно-бурдонна без помітного прагнення до виключно консонантного звучання. В умовах реальної обрядової ситуації жінки, не виходячи за межі грудного регістру, співають дуже високо і голосно, особливо, коли дійство відбувається просто неба – на подвір'ї, біля воріт або на вулиці, під час ритуальної ходи<sup>5</sup>. Манера інтонування у традиційних співачок часто декламаційно-імпровізаційна, насичена орнаментикою<sup>6</sup>. Ритуальний спів, особливо, на відкритому просторі, регулярно чергується з т. зв. гуканням наприкінці строф – моментальним різко акцентованим переключенням голосів із грудного резонатора у головний і стрибком вгору на септиму або октаву<sup>7</sup>. Тембр дещо подібний до академічного сопрано, але значно гостріший. Фонетичне наповнення жіночого гукання має такі варіанти: «У», «Гу» або (рідше) «і»<sup>8</sup>. Окремим видом гукання, яке застосовується лише на весіллі, переважно у процесі обрядової ходи, є чоловічі вигуки. Вони супроводжують завершення кожної строфи пісень, виконуваних жінками без гукання. Чоловічі вигуки двоскладові – «і-го» або «ві-го». Їх інтонаційний малюнок нагадує хвилю з двох фаз, що відповідають двом складам: глісандовий підйом до граничної висотної межі на першому складі та довгий глісандовий «з'їзд» протягом другого складу. Обидві фази відзначені потужними акцентами. На відміну від жіночого гукання, чоловічі відбуваються без зміни голосового резонатора.

Переходячи до огляду весільних мелотипів на окресленій території, відмітимо, що серед них є такі, що найчастіше звучать під час весілля, супроводжуючи всі його етапи, і такі, що трапляються рідше. Деякі наспіви можна охарактеризувати як рідкісні, бо вони за весь час збирацької роботи були зафіксовані у зовсім незначній кількості варіантів. Втім, причини цього можуть бути різними – як об'єктивними, так і суб'єктивними, наприклад: респондентки не змогли пригадати потрібну пісню або текст до неї; обрядовий

<sup>4</sup> Ті випадки, які не відповідають описаним ознакам, будуть прокоментовані окремо.

<sup>5</sup> У 1980 році мені, разом із учасниками київського фольклорного ансамблю (пізніше був названий гуртом «Древо»), довелося спостерігати важливий фрагмент справжнього весілля у селі Вільшанка Поліського району: приїзд Молодого з боярами до воріт Молодої, долання ними «перешкоди», щоби потрапити у двір, «зліплення свічок» над порогом і наступний перехід до застілля. Як слідує з цього переліку, більша частина дійства відбувалася просто неба, зокрема й обрядовий спів, характер якого повністю відповідав наведеному описові.

<sup>6</sup> Щоправда, вже наприкінці 90-х років така манера траплялася все рідше.

<sup>7</sup> Йдеться саме про ритуальний спів або такий, що за стилістикою наближений до нього. Втім, під час збирацького сеансу, коли респондентки не намагаються відтворити ритуальну манеру виконання, гукання досягає лише рівня квартиквінти і не супроводжується значним акцентом.

<sup>8</sup> Цей вокальний прийом притаманний більшості обрядових пісень на Центральному та Східному Поліссі, про що згадують майже всі дослідники. Тут підкреслимо відмінність центрально-поліського гукання, яке завжди є потужним, але коротким, від східно-поліського, котре представлене значною кількістю локальних різновидів (Гончаренко, 2012).

<sup>1</sup> Невелика частка цієї території – узбережжя річки Тетерів – потрапила в поле зору Ганни Коропніченко у зв'язку з розглядом нею весільних пісень у т. зв. «перехідній зоні» між етнокультурними регіонами (Коропніченко, 1998). Значну увагу дослідженню весільних пісень на північних територіях сусідньої Житомирщини (географічно і етнографічно близьких Київському Поліссю) приділила М. Скаженник (2013).

<sup>2</sup> Тепер це Київський Національний університет культури і мистецтв та Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

<sup>3</sup> До 2001 р. ця установа мала інший статус і була науковим підрозділом МНС України «Історико-культурна експедиція».

епізод давно вийшов з ужитку у місцевому весіллі, а разом з ним пішла з пам'яті й важлива ритуальна пісня; збирач занадто пізно дізнався про існування певного пісенного типу і тому своєчасно не спитав про нього.

У зібраних матеріалах по весіллю утворилася ще одна, дуже дрібна група наспівів, які належать до напливових. Її склали кілька зразків різних типів, котрі, як поступово з'ясувалося, не притаманні весільно-пісенній традиції окресленої території, але за її межами є звичайним явищем.

Оскільки «будівельними блоками» пісенної композиції є рядки, зручно буде звести усі типові ритмо-моделі до Таблиці 1. В ній представлені в узагальненій формі:

- силабічна будова пісенних рядків (ліва колонка),
- їх ритмічний малюнок-модель із зразками текстів (середня колонка) та
- різновиди композиційної форми, складені із цих рядків та поширені у місцевій весільній традиції (у вигляді умовного коду – права колонка).

**Таблиця 1.\***

Складочислова схема вірша	Ритмоформули (рядків), приклади текстів	Ритмокомпозиційні коди**
6-10	22222 – «А в нашої дружки»; 1111 111122 – «Да хвалиться своєю женою»	♩6 <sup>3</sup> , ♩T6
4+5 <sub>4-6</sub>	1111 11222 – «Ой на дубе да на яворе»	♩♩6 <sup>3</sup>
5-8+3-4	22224 224 – «Летев горносталь через сад»; 1111224 2114 – «Деся у тебе, Галочко, батька нема»	♩♩53 <sup>3</sup> , ♩T53
4+4 <sub>3</sub> +4 <sub>5</sub>	1111 1124 11114 – «Ой запали, мамко, свечку, постав на столе»	♩♩53 <sup>2</sup>
5 <sub>6</sub> +5 <sub>6</sub>	22224 22224 – «Девички має, приступіте ка мне»	♩♩55 <sup>2</sup>
5 <sub>4</sub> +5 <sub>4</sub> +3	1212 11112 123 – «Ой добрая да годинонька настала»	♩♩553 <sup>2</sup>
4-5+4-5+3	2222 2222 224 – «Сядьмо, мамко, поговорімо з тобою»	♩♩443 <sup>2</sup>
5+5+7	11115 11112 1111222 – «Ой за горою, за каменою там криница з водою»	♩♩557 <sup>2</sup>
p4- <sub>6</sub> ,4- <sub>6</sub> +3	2222 2222 224 – «Ой рано ми, рано Да кому іти по коровай»	♩p4,43 <sup>2</sup>
4+4+p4	1122 1122 1122 – «Ой у саду вишневому, Рано-рано»; 1111 1111 1122 – «Ой у саду вишневому, Ранесенько» (Луб'янка)	♩44p4;44p4
4-6+4-6+6-7	2222 2222 222244 – «Захочай мене, да мой батенько, за камене гори»	♩446 <sup>2</sup>
(5+3) <sup>2</sup> ; 5 <sub>4</sub> +5 <sub>4</sub> +7	1 і 2-й рядки: 11112 123 – «Ішла Ганночка на посад»; 3-й рядок: 11112 1212 1111212 – «Богослови мене, мой батенько, на посадоньку сесті»	♩53 <sup>2</sup> ;557
(4+3) <sup>2</sup> ; 4-5+4-5+6-8	1 і 2-й рядки: 2222 224 – «Ой чия то родина»; 3-й рядок: 2222 2222 222244 – «Із скрипками, з цимбалами, з молодими боярами»	♩43 <sup>2</sup> ;446
4 <sub>5</sub>	2222 – «Нехай живуть»	♩T4 <sup>4</sup>
7 <sub>6</sub>	1111242 ; 1111212 «До луку дороженька» (Вільча); «Сороки з хати, з хати» (Луб'янка)	♩7 <sup>3</sup> , ♩T7
4+4+5	1212 1224 12123 – «Ой запали, мати, свічку, постав на столі» (Стовпне)	♩♩53 <sup>2</sup>

\* У таблиці викладені форми від найбільш до менш поширених та одиничних і нетипових зразків.

\*\* Ритмокомпозиційні коди розроблені Іриною Клименко (2004; 2020).

### Форми на основі 6-дольника

Найбільшою за кількістю зафіксованих зразків і словесних текстів є група наспівів на 6-дольній основі. Трапляються пісні повністю монохронні, але такі випадки дуже рідкісні; практично завжди в текстових рядках є додаткові склади, котрі спричиняють дроблення від першої долі до четвертої.

Як і в інших регіонах, з 6-дольних рядків утворюються два основні композиційні різновиди весільних пісень – строфа і тирада. Пісні строфічної форми звучать на весіллі в різних обрядових ситуаціях – і під час обрядової дії, і в моменти ліричної «зупинки».

Класичні строфічні форми на основі шестидольника трирядкові (нотація 1).

На відміну від строф, тиради «обслуговують» виключно активні, дієві епізоди весілля. Можливо, саме тому весільні тиради настільки різноманітні за обсягом і формою. Звичайним явищем є тиради, цілком побудовані з рядків 6-дольної структури. Переважають серед них найкоротші – 4-рядкові форми, але трапляються й тиради більшого масштабу – від 5 до 8–9 рядків. На Київському Поліссі традиційними є чотири основні способи розростання тирадної форми:

тиражування рядків всередині форми (1), використаня т. зв. додатку (2), прийому «вторгнення»<sup>1</sup> (3), а також різноманітне комбінування з рядками інших ритмоструктур (напр., 5+3). Трапляються тиради з відокремленим заспівом (нотація 2); частіше вони фіксувалися у 70–80-х роках минулого століття. Схоже, що вони поступово вийшли з ужитку, як і частина інших весільних типів.

Тепер про деякі не зовсім нормативні форми у весільних піснях-шестидольниках. Окрім трирядкової, зафіксована й дворядкова строфа «6<sup>2</sup>». Маємо кілька зразків з різних сіл, деякі з них створюють враження відтворених «наспіх» – короткий текст гранично стиснений співаками (сюжет у більшості випадків вичерпується двома рядками). Помічено, що дворядкова строфа завжди має пряме відношення до обрядового дійства. І ця риса не єдина, яка пов'язує дворядкову строфу з тирадою. Адже за своєю будовою (текстовою, ритмічною і мелодичною) така вкорочена строфа точно відповідає так званому додатку – послідовності з двох рядків, що з'являються наприкінці тиради після начебто остаточного кадансування<sup>2</sup>. У такому разі походження дворядкової строфи можна трактувати два способами: це або «недоспівана», вкорочена трирядкова строфа, або тирадний додаток, що «відірвався» від основної частини форми.

Ще одна «аномалія», пов'язана із шестидольними тирадами, не один раз була помічена у місцевому весільному репертуарі. Йдеться про такі зразки, де відбувається заміна шестидольника на структуру з іншою кількістю музичного часу – чотири-, п'яти- або семидольний рядок. У селі Корогод в одній із весільних тирад перший рядок постав у формі 4-дольника, хоча, з огляду на кількість складів мав би бути монохронним шестидольником; другий рядок набув звичного розміру:

1 1 1 1 2 2 ||  
Печ - ка мо - я, печ- ка,  
1 1 1 1 2 2 2 2 ||  
Печ-ка мо - я кам' - я - на - я [...]

У більшості подібних випадків, навіть не зважаючи на, часом, природність отриманого звучання, причиною аномалії вважаємо звичайну помилку виконавців. Втім, цілком припустимий такий варіант, що подібна похибка іноді може стати звичною нормою, і помилкове виконання буде сприйняте кимось із наступного покоління носіїв традиції як правильне. Адже траплялося так, що варіант, заспіваний із ритмічними відхиленнями від норми, наступного разу – при повторі одразу чи через деякий час – був відтворений абсолютно так само, а інформанти запевняли у його достовірності.

<sup>1</sup> Про сутність цього композиційного прийому див. нижче. Тут важливо відзначити різну трактовку цього терміну нами та І. Клименко (2014; 2020, с.121). Для явища, яке вона називає вторгненням, більше б пасувала назва «формообрив» за аналогією з терміном «словообрив».

<sup>2</sup> Саме така тирада з додатком представлена у нотації 2.

### Форми на основі віршового рядка 5+3

На другому місці за популярністю у весільному обряді означеної місцевості стоять пісенні форми, організовані на основі цезурованого рядка 5+3 в дольному ритмі. Як і шестидольники, ці рядки в піснях об'єднуються у строфу «53<sup>2</sup>» або в тираду «Т53». І тут теж, як наслідок змінності кількості складів, діє принцип ритмічного дроблення.

Якщо строфічна композиція первинної структури 5+3 (нотація 3) суроводжують будь-які обрядові ситуації, то тирадні композиції завжди звучать під час дієвих епізодів.

Ще один момент, вартий уваги у контексті співвідношення строфічних і тирадних форм різної ритмобудови – це їх мобільність і здатність до трансформування, перетворення однієї форми в іншу. Так, неодноразово спостерігалось, коли в тому самому селі чи в сусідніх селах, протягом одного збирацького сеансу чи різних, респондентки відтворювали один текст то як послідовність трирядкових строф на шестидольній основі, то як тираду, наприклад:

(дві строфи 6<sup>3</sup>:)

1. Закидай, мамко, дрова, (2)  
Да бувай же здорова.
2. А ти, свекрухно, трески, (2)  
Дожидайсе невестки.

(тирада 6<sup>4</sup>:)

- Закидай, мамко, дрова,  
Да бувай же здорова.  
А ти, свекрухно, трески –  
Дожидайсе невестки.

Щось подібне іноді трапляється і з піснями на основі рядків 5+3. Наступні три приклади демонструють різний ступінь наближення строфи до тирадної композиції. У нотації 4 форма скоріше строфічна «53<sup>2</sup>»; деякий сумнів виникає хіба у зв'язку з відсутністю фермати на кінцевому тоні кадансу першої строфи і дещо поспішним переходом до наступної. Нотація 5 інтерпретує той самий текст, але вже безсумнівно у формі тиради «Т53<sup>4</sup>». Нотація 6 («Т53<sup>2</sup>; 3,53<sup>2</sup>; 53<sup>2</sup>») являє собою дивну послідовність начебто окремих форм: дворядкової строфи («Ой з гори, з гори в долину | Бегло коників чотири») та однорядкової форми з катеном («Чотири | Везли карету синюю»). Але ці форми, внаслідок їх виконавського поєднання мелодичною зв'язкою і переносу паузи-цезури в середину форми (після катена), фактично зливаються в одну безперервну композицію, подібну до тирадної. Остаточну крапку в перетворенні окремих коротких композицій на цілісну форму ставить послідовність двох останніх рядків, які завершують форму цілком у дусі заключного розділу тиради.

Говорячи про тиради «Т53», важливо відмітити і схильність місцевих співачок до досить вільного трактування цієї ритмічної структури, і їх фантазійну здатність до поєднання в таких композиціях рядків різної будови. Прикладом подібної форми і однією зі специфічних тирад є пісня з таким одиничним текстом:

Ми ж тебе, Галочко, завиваємо,  
Щастям, здоров'ям наделяємо.  
Ой будь здорова, як вода,  
Ой будь багата, як земля,  
Ой будь пригожа, як рожа.

Її код можна визначити як  $\langle \text{♩}55^2; 53^3 \rangle$ , тому що перші два рядки відтворюють не очікувану ритмоструктуру 5+3 з дробленням (ритмічна модель 22224|224):

2 1 1 2 2 4 | 1 1 1 1 4 ||  
Ми ж те-бе, Га – ло-чко, за-ви-ва-є-мо

2 2 2 2 4 | 1 1 1 1 4 ||  
Ща - стям, здо-ро-в'ям на-де-ля-є-мо,

а іншу форму – 5+5 (ритмомодель 22224|22224):

2 1 1 2 2 4 | 2 2 2 2 4 ||  
Ми ж те-бе, Га – ло-чко, за-ви-ва-є-мо

2 2 2 2 4 | 2 2 2 2 4 ||  
Ща - стям, здо-ро-в'ям на-де-ля-є-мо.

В останніх трьох рядках з'являється «правильний» ритмічний малюнок, котрий відповідає моделі – 22224|224. У такій формі ця пісня побутує у західній частині Київського Полісся, в селах Поліського району. Вона звучить у ритуалі завивання-покривання Молодої: в цей момент дві свахи, взявшись за чотири кінці хустки, махають нею над головою нареченої.

### Вторинні форми

І шестидольник, і тип на основі 5+3 в процесі еволюції виробили вторинні форми з похідними віршами – (4+5)х3 та (4+4+5<sub>4</sub>)х2. Відомо, що у весільному обряді більшості регіонів вони найчастіше пов'язані з лірико-драматичною образною сферою весільного ритуалу, що відбилося не лише на змісті й будові їх текстів, але також на ладовій, мелоінтонаційній організації наспівів та виконавській стилістиці. Втім, на Центральному Поліссі ці мелодії – і за їх будовою, і за способом виконання – здебільшого не надто контрастують з власне ритуальними наспівами. Їх лірична функція поза словесним текстом може проявлятися хіба що в повільнішому темпі та, як наслідок, у ряснішому орнаментуванні мелодії. Великою мірою цьому сприяє незмінність ладової організації – той самий вузький звукоряд з мінливим терцієвим тоном і одна-єдина ладова опора (нотація 7 –  $\langle \text{♩}53^3 \rangle$ ). Але трапляються й інші, наче не в поліському стилі, зразки, коли звукоряд пісні розширюється до сексти, а мелодія призводить до утворення іншої ладової системи, складеної з двох простих. Слух відмічає кадансування то на 1-му, то на 2-му щаблі, котрі стають опозиційними ладовими опорами, кожна зі своїм звукорядом – мажорним пентахордом на 1-му щаблі і мінорним із субквартою на 2-му (нотація 8 –  $\langle \text{♩}6^3 \rangle$ ). У такого роду піснях лірико-драматичний характер відобразився не лише у змісті й будові текстів, але також на ладовій, мелоінтонаційній організації наспівів та виконавській стилістиці. Подібні пісні зафіксовані від мешканців сіл на лівобережній частині нижньої Прип'яті (Зимовище, Красно, Страхолісся, Чапаївка).

### Тип $\langle \text{♩}557 \rangle$ (з композиційними варіантами)

Він відомий на більшій частині України як тримірний – тому тут ми зберігаємо його відповідне кодування (із застосуванням символу  $\text{♩}$ ). Втім, на Київському Поліссі він проявляє себе як цілком дольний, зокрема через відчутну парність у чергуванні силабохрон і наявність дроблення початкових долей.

Комбінування віршових рядків 5+5+7 може утворювати три варіанти композиційної форми – однорядкову, строфічну 2-рядкову і форму з катеном. При тому в одній пісні можуть чергуватися однорядкова і форма з катеном. Ще одна цікава особливість типу 557: він може виступати у двох контрастних ситуаціях: як ліричний наспів, пов'язаний із сумом, прощанням нареченої з дівочтвом та як наспів активно-обрядового спрямування. У першому випадку мелодія утворює форму однорядкову або однорядкову з катеном, у другому – дворядкову строфу (віршова будова АА або АБ).

У виконавсько-стильовому відношенні цей тип виявляє певні відмінності. У більшості випадків ладовий зміст, фактура і характер виконання не створюють помітного контрасту з рештою весільних пісень. І все ж деякі варіанти, пов'язані насамперед з мотивом прощання Молодої з дівочтвом, співачки відтворюють не так бравурно, як інші весільні, святкові наспіви. Особливо яскраво відчутна лірико-драматична наповненість таких пісень у традиціях, локалізованих на лівому березі Прип'яті. Звукоряд цих мелодій розширюється до пентахорду (іноді з дещо зменшеною квінтою), ліричний образ поглиблюється й засобами ритму, зокрема, проявом рубатності (нотація 9).

У сольному виконанні найкращих співачок ці пісні ще більше перетворюються на справжній ліричний імпровізаційно-орнаментальний спів, як у зразку, зафіксованому в 1998 році від найстаршої мешканки села Теремці Лесі Корніївни Дещі (нотація 10).

### Тип $\langle \text{♩}55^2 \rangle$

У мелодіях типу  $\langle \text{♩}55^2 \rangle$  усі силабогрупи ритмічно однакові – чотири короткі склади і останній довгий, але внаслідок варіювання кількості складів звичайно відбувається різноманітне дроблення початкових долей:

«Ой тихо-тихо, скуля вітер веє» – 22224|112224||;

«До мене дорожка торная, ровная» – 211224|211224;

«Ой едь, да приеьд, мой батенько, до мене» – 22224|1111224.

Статистично цей тип виявився вельми рідкісним. Кілька його зразків «розсіпані» по всій досліджуваній території, але на досить далекій відстані. У 1979 році, коли ще не була розроблена класифікація весільних ритмотипів, цей наспів мені вперше відтворила старенька мешканка с. Весняне Поліського р-ну. Це були два тексти, пов'язані зі звичаєм відвідування Молодої її батьками у домі Молодого в понеділок після весілля (нотація 11).

За змістом текстів і характером виконання можна було припустити, що мелодія має супроводжувати сумні, ліричні моменти обряду. Але в інших зразках, зафіксованих пізніше, тексти були різними, зокрема й власне ритуальними – наприклад, «до комори».

### Типи $\langle \text{♩}553^2 \rangle$ та $\langle \text{♩}443^2 \rangle$

$\langle \text{♩}553^2 \rangle$  – це єдиний однозначно тримірний (ямбічний) мелотип. Його виконання і тексти пов'язані з абсолютною різноманітністю моментів весільного ритуалу, і всюди він звучить приблизно однаково – голосно й динамічно. Ладова система, фактура і виконавський стиль не виходять за межі звичайних ознак централь-

но-поліської обрядової пісенності (нотація 12). Цей мелотип з різноманітними текстами найчастіше фіксувався у західній частині обраної території – в селах Поліського району (за адміністративним поділом до 1986 року). Щодо східної частини – Чорнобильського району, то тут цей наспів не траплявся.<sup>1</sup>

Втім, наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років в експедиціях МНС під час фольклористичних сеансів із переселенцями з лівобережної Прип'яті, замість весільного типу « $\downarrow 553^2$ », був виявлений його спондеїчний «близнюк» « $\downarrow 443^2$ » з різними текстами (нотація 13). Згідно з властивостями дольних ритмів, початкові долі силабічних груп піддаються дробленню, якщо у віршах трапляються додаткові склади:

2 2 2 2 | 1 1 2 2 2 | 2 2 4  
Сядь- мо, мам-ко, по-ве-че-рай-мо з то-бо - ю (...)  
1 1 1 1 2 2 | 1 1 2 2 2 | 2 2 4  
Ой ну-те, бо-я - ре, да не гай- те- ся, бо вже свет (...)

Щодо звуковисотної організації цих наспівів, то в них діапазон звукоряду виявився, у порівнянні з правобережними весільними піснями, розширеним до пентакорду (нотація 13).

### Тип « $\downarrow p4,43^2$ »

Мелодії цього типу – з рефреном – звучали на весіллі у різних ситуаціях. Та під час фольклористичних сеансів респонденти згадували ці пісні насамперед у зв'язку з весільним короваем в момент його виносу з комори для розподілу між гостями. Якщо не брати до уваги мелодичну будову і наявність рефрену, то з ритмічного боку наспів цілком відповідає тій самій моделі, що й тип « $\downarrow 443^2$ »:

2 1 1 2 2 | 1 1 2 2 2 | 2 1 1 4 ||  
Ра-но ми, ра- но, Да ко-му і- ті по ко-ро-вай?

Рядки зазвичай групуються у 2-рядкову строфічну композицію з однаковим текстом в обох рядках, де початковою силабічною групою є рефрен «Рано ми, рано» (нотація 14). Звукоряд цих наспівів значно ширший, ніж в інших типах місцевих весільних пісень – сягає септими від нижнього тону (головної ладової опори). Закономірно, що за таких умов ладова система з простої переростає у складну, а один з верхніх звуків мелодії – найчастіше 4-й щабель – набуває значення тимчасової ладової опори. За мелодикою варіанти пісні в різних селах помітно відрізняються. Зокрема, зовсім по-іншому – як однорядкову форму – заспівали пісню в Ораному. Тут вона прозвучала як наскрізна композиція, бо завершення кожного рядка мелодично з'єднувалося з початком наступного, а справжня цезура виникала щоразу після рефрену (нотація 15). Ще один варіант форми постає тоді, коли у тексті трапляється якийсь перелік («з семох курочок, курушечок, сокотушечок»; «на тонесенькой, на белесенькой»). Тоді в середині рядків виникає черета

мелоритмічних повторів – т. зв. тиражування, яке, подібно до тиради, розширює масштаби форми:

2 1 1 2 2 | 1 1 2 2 2 | 2 2 4 ||  
Ра-но ми, ра-но, да з се-мох ку- рок,  
ку - ру- ше- чок,  
со- ко- ту- ше- чок е- єч- ко.

В цілому наспіву типу « $\downarrow p4,43^2$ » яскраво вирізняються – насамперед своєю ладомелодичною будовою – на тлі решти місцевих весільних пісень.

Лиш один раз у селі Луб'янка (з котрого походить і попередній приклад «Рано ми, рано») був зафіксований пісенний зразок типу « $\downarrow 44p4;44p4$ » з інципітом «Ой у саду вишневому, Рано-рано» (1981 рік, автор запису А. І. Іваницький, виконання сольне, респондентка цілком традиційна, місцева). Для місцевої традиції цей наспів є напливовим, ймовірно він колись потрапив сюди випадково (наприклад, разом із нареченою – мешканкою з іншого далекого села, або був «підслуханий на стороні» кимось із місцевих і завезений додому).

### Тип « $\downarrow 446^2$ »

Якщо розглянутий вище тип « $\downarrow 443^2$ » є двомірним «близнюком» ямбічного типу « $\downarrow 553^2$ », то таким самим аналогом наспіву « $\downarrow 557^2$ » можна вважати двомірний мелотип « $\downarrow 446^2$ ». Його можна умовно назвати «коломиївким» з огляду на структуру словесного тексту – 446<sup>2</sup>, ритмічну організацію та тип композиційної форми. Від справжньої коломиївкової форми він відрізняється наявністю майже постійного дроблення початкової долі у кожній силабогрупі:

2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 4 4 ||  
1 1 1 1 2 2 | 1 1 2 2 2 | 1 1 2 2 2 4 4 ||  
За-хо- ва- ю те- бе, мо-я до- неч- ко, за ду-бо-ви- є сто- ли  
Пісні цього типу досить розповсюджені у місцевому весільному репертуарі, особливо західної частини території, тобто в селах колишнього Поліського району. В ході весілля він звучить у різних обрядових ситуаціях: і як короткий, часто дотепний коментар, і як багатострофний пісенний епізод лірико-драматичної сфери весілля (нотація 16). При тому співацьки можуть іноді припускатися несподіваних ритмічних «вольностей» у процесі виконання.

### Тип « $\downarrow 44^2$ »

Ритмокомпозиційний тип « $\downarrow 44^2$ » у ролі самостійної форми траплявся серед зразків весільних пісень скоріше як виключення (наприклад, у селі Вільшанка):

1 1 2 1 1 2 :|| 1 1 1 1 | 1 1 1 1 :||  
Ой ми віл-ца ві-ли, | Ой ми ві-лець за-ві-ва-ли, ||  
Ми га-ріл-ку пі-ли, || Ми га-ріл-ки до-пі-ва-[ли]. ||

Проте 4-дольні силабогрупи беруть активну участь у творенні інших форм – переважно тирад. Найчастіше послідовність таких 4-дольників стає контрастною вставкою в середину 6-дольної тиради. Поява між шестидольними рядками 4-дольників, стиснутих у музичному часі та ще й із дробленим ритмом, скандованих і трохи прискорених у процесі виконання, дуже подібна до такого драматургічного

<sup>1</sup> Щоправда я, як ініціатор експедиційних досліджень і автор більшості записів, на той час не мав на меті зафіксувати геть усі типи весільних пісень.

ефекту в академічній музиці, як «вторгнення» (наприклад, село Діброва, Таблиця 2):

Таблиця 2.

Ритмомалюнок:	Текст рядка:
2 2 2 244	Коли б ми схотели,
2 2 2 222	Коли б ми схотели,
2 11 2 222	Ми б її розвертели,
<b>112 112</b>	<b>І в садок повели,</b>
<b>112 112</b>	<b>І венки надели,</b>
2 2 2 222	І строчки наклали,
2 2 2 24 4	На вечорки позвали.

Подібне вторгнення трапляється і в інших композиціях, створених із 3–4-х різних ритмічних формул. Приклад – весільна тирада (див. Таблицю 3) з села Новий Мир<sup>1</sup>. У ній два початкові рядки базуються на ритмосхемі  $\downarrow 53$ . Наступний, середній розділ – це два чотиридольники, а завершує композицію шестидольний рядок, в якому, з огляду на його місце у формі, останній склад не доспівається. Передостанній склад наділений довгою ферматою. Нерідко композиції таких пісень нагадують т. зв. «велику кільцеву форму»<sup>2</sup>, котра має ознаки тричастинної репрізносності: подібність (насамперед ритмічну) крайніх розділів і наявність контрастної середини (з «тиражуванням»).

Таблиця 3.

Ритмомалюнок:	Текст рядка:
11 2 224   224	Наехали свати з чужих сьол,
1111224   224	А на їх сорочечки у сьом пол –
11222	І сюди пола,
11222	І туди пола,
11 2 2 2 4 4	А передниця гола.

Такі тиради відрізняються особливо жвавим, дієвим характером; поява чотиридольної послідовності в середині форми завжди активізує і навіть прискорює рух пісні. Очевидно, з цим пов'язане часте використання подібних пісень в моменти ритуальних сутичок, сперечань, лайок («передирок») між учасниками опозиційних весільних груп – свахами від Молодого і Молодої, дружками та боярами, свахами та дружками тощо.

Інші випадки застосування 4-дольних колін у весільних піснях – так звані «передладканки» або «ритуальні зачинні формули»<sup>3</sup>. Одним із перших це явище на західно-українських землях описав Ю. Сливинський (1991). Він його називає весільним заспівом і характеризує як «закінчений музично-поетичний мікродвір, який у минулому, мабуть, був наділений певними магичними властивостями» (Сливинський, 1991, с. 20). За словами дослідника, заспів «являє собою двоколіний 8–12-складовий вірш з од-

<sup>1</sup> Форма тиради, про яку йдеться, близька до композицій іншого типу – «e53<sup>2</sup>;557» та «q43<sup>2</sup>;446». Про них мова піде нижче. Зараз варто лише звернути увагу на незалежність середньої вставки від будови сусідніх рядків: вона завжди залишається 4-дольною, на відміну від композицій, чий коди тут представлені.

<sup>2</sup> Вперше названа й описана Богданом Луканюком у 1980 році (Возняк, Луканюк, 2015).

<sup>3</sup> Терміни «передладканка» та «ритуальна зачинна формула» (РЗФ) запропоновані відповідно Б. Луканюком (1994) та І. Клименко (2019). Вивченню передладканок на Західному Поліссі приділив увагу і Ю. Рибак (2011).

нією внутрішньою цезурою» (там само). На Київському Поліссі передладканка – це послідовність 4-дольних колін, мелодично оформлених або як «тиражування», або як двоколіний рядки. Передладканка не є повноцінним пісенним твором, а лише виконує функцію вступу до власне весільної пісні. Разом із тим аналіз текстів свідчить, що для наших предків ця музично-словесна «мініатюра», можливо, втілювала чи не найголовніше призначення обряду, а саме, символічне ритуальне звернення до потойбічних сил з вимогою допомогти довершити утворення молодої сім'ї та забезпечити їй лад, здоров'я і плодючість.

У цій частині Полісся передладканки належать до рідкісних, призабутих явищ. Одна з них вперше була зафіксована у 1982 році консерваторською групою (керівник О. Мурзина) в селі Страхолисся Чорнобильського району, інші – у 1998 році експедицією МНС у селах Обуховичі та Стельмашівка Іванківського району<sup>4</sup>. В першому випадку дворядкова передладканка відповідного змісту передують ритуальному цілуванню свих (ним завершується обряд завивання-покривання Молодої); одразу після цього звучить тирада <Т6<sup>5</sup>>, яка оголошує результат обряду:

Да нехай живуть да любече,  
Де повернуце – поцілуєце.  
Ой так нарядили, [2]  
Як самі схотели –  
З коржа паленицу,  
З девки молодичу.

В селах Іванківського району відтворили іншу передладканку. Її наспів охоплює один рядок і виконується під час прикрашання («завивання») обрядового деревця, вільця, коли дружки чіпляють до нього паперові квіти. Після зачинної формули звучить тирада композиція <Т6<sup>4</sup>>. Текст передладканки адресований спочатку нареченій, а потім нареченому, тому все проспівується двічі:

Перша квітка – да й до Верочки.  
Благослови, Боже,  
Пречистая зможе  
Цее вілечко звити,  
Цей двір звеселити.  
Друга квітка – да й до Колика.  
Благослови, Боже [...]

Отже, передладканки виконуються як єдине ціле з наступною піснею, хоча за змістом, мелодією та ритмічною організацією вони відчутно контрастують між собою. Контраст може посилюватися внаслідок можливих місцевих модифікацій наспіву. Зразок – приклад із села Страхолисся, у якому респондентка перетворила деякі чотиридольні ритмічні фігури на п'ятидольні. Ще одна риса передладканок із текстом «Нехай живуть» – вони мають ширший за інші обрядові зразки мелодичний діапазон (нотація 17).

### Типи <43<sup>2</sup>;446> і <53<sup>2</sup>;557>

З-поміж весільних пісень Київського Полісся переважають ізоритмічні форми, тобто такі, де всі рядки мають однакову ритмічну будову. Гетероритмічні зразки – з рядків різної довжини і структури – трапляються переважно в тирадах. Але існують і строфі-

<sup>4</sup> Втім, не виключено, що за попередні роки досліджень передладканки не потрапили до поля нашої уваги цілком випадково.

чні пісенні типи, що організовані за гетероритмічним принципом. У місцевому весільному репертуарі це ще одна пара весільних мелотипів, споріднених композиційно й мелодично. Але засади їх ритмічної будови відрізняються.

Один з них – тип  $\langle 43^2; 446 \rangle$  – є трирядковою строфою з двомірним ритмом:

2 2 2 2 | 2 2 4 :||

Десь у те-бе, Га-ли-но,

Ка-ме-не-с сер-деч-ко –

2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 2 1 1 2 2 4 4 |||

Ве-чер си-диш, не за-пла-чеш, ба-тень-ка не роз-жа-лиш.

За музичним часом два однаково короткі початкові рядки разом складають першу фазу і рівно половину музичного часу строфи; другу її половину займає третій рядок, який сприймається в межах композиції як етап їх ритмічного об'єднання. Таким чином, обидві фази наче врівноважують одна одну ([16+16]+32), і загальна композиція виступає як довершена, квадратно-симетрична форма. У нотації 18 спостерігаємо ритмічну «збивку» в третьому такті, що порушує цю квадратність; подібні вольності не є рідкістю у поліських співачок.

Тип  $\langle 53^2; 557 \rangle$  побудований на тримірній (ямбічній) основі, але на рівні композиції і часових пропорцій рядків – (12+12)+24 – є повним аналогом попередньої форми:

1 1 1 1 2 | 1 2 3 :||

Бла-го-сло-ві-лась Га-леч-ка

В свай-го род-на-го ба-теч-ка:

1 1 1 1 2 | 1 2 1 2 | 1 1 1 1 2 4 2 |||

Бла-го-сла-ві-мне, мой ба-теч-ко, на па-са-донь-ку се-сті.

Спорідненість форм досить часто призводить до змішування ознак ритмічної двомірності й тримірності, коли, наприклад, пари рівних силабохрон у наспіві  $\langle 43^2; 446 \rangle$  неочікувано перетворюються на ямби.

Схильність поліських співачок до імпровізаційності, вільного відтворення пісенного ритму (рубатність) і мелодики (різноманітна орнаментика) часом спричиняє в обрядових наспівах значні порушення ритмомоделі<sup>1</sup>. Достатньо пригадати описані вище трансформації шестидольних тирад, де співачки можуть стиснути рядки до чотирьох-п'яти метричних часток або навпаки, розтягнути до семи.

### Напливові весільні форми

Окрім представлених, були записані й рідкісні, нехарактерні для цієї місцевості типи весільних мелодій, оскільки повсюдно на їх місці (іноді навіть з аналогічним текстом) побутують відповідні зразки з двомірним ритмом. Маються на увазі форми на основі ямбічного семискладника – тирада  $\langle 7 \rangle$  та строфічна композиція  $\langle 7^3 \rangle$ . Перша з них зафіксована двічі: один раз у Луб'янці<sup>2</sup>, а другий – у Володарці (нині Левковичі), обидва села Поліського району. Строфа 7x3 за-

фіксована в подинках зразках – в Поліському районі та в Чорнобильському.

У селі Стовпне Поліського району зафіксований один зразок з ямбічною формою другого покоління  $\langle 53^2 \rangle$  (силабічна форма віршів 4+4+5).

### Випадки поєднання різних пісенних типів

Справжній (не сценічний) весільний обряд у традиційному середовищі – це завжди живе, часом стихійне дійство, у якому беруть участь люди з різним характером і темпераментом. На хід обрядового процесу можуть впливати випадкові різноманітні чинники: ситуація в родині молодят, погода, стосунки між учасниками весілля, якісь несподівані випадки. Цілком вірогідно, що на ці обставини певним чином «реагує» якщо не весь обрядовий комплекс, то принаймні окремі його елементи – насамперед пісенний репертуар. Внаслідок цього може змінитися порядок чергування пісень, жінки раптом заспівають «незаплановану» пісню, яка влучно відповідає ситуації; може навіть імпровізаційно народитися новий весільний текст. Правдоподібно припустити, що деякі з таких вдалих імпровізацій затримувалися в пам'яті учасників, потім повторювалися вже на наступних весіллях і поступово ставали традиційними в місцевому репертуарі.

Імовірно, саме з такими випадками пов'язані явища, котрі умовно можна назвати «**піснями-циклами**»<sup>3</sup>. У кожному з таких обрядових творів є сюжет, котрий під час співу розгортається як звичайний пісенний текст. Але в якийсь момент раптом відбувається зміна мелодії. І це не результат варіювання, а повна зміна мелотипу. Фактично починається НОВА – з музичної точки зору – пісня, хоча в тексті продовжується виклад того самого сюжету. Щоправда, змінюється і структура словесного тексту, бо вона підкоряється ритмоструктурі мелодії. Отже, далі виклад сюжету здійснюється вже зовсім в іншій музичній формі. У наступному прикладі (нотація 19) представлена пісня, виконувана при «завиванні» (прикрашанні) весільного деревця – вільця. Перша частина пісні має форму тиради  $\langle 7 \rangle$ . Друга частина, котра виконується одразу після першої, продовжуючи сюжетну лінію, організована як трирядкова строфа з шестидольними рядками –  $\langle 6^3 \rangle$ .

Ще один зразок наводимо у вигляді тексту (з сіл Поліського району – Вільшанка, Діброва та ін.). Перша частина пісні (дві строфи) побудована на основі мелотипу  $\langle 53^2 \rangle$ ; з третьої строфи («Кого любила, з ким говорила...») мелотип змінюється на  $\langle 557^2 \rangle$ , хоча зміст тексту свідчить про те, що це та сама пісня:

1. Ой запали, мамко, свечку, постав на столі,  
Ой хоча я подивлюся, чи пара мінє.
2. Запала мамка свечку, неясно горить –  
З ким хотела, з тим не села, серденько болить.
3. Кого любила, з ким говорила – той стоїть за дверіма. (2)
4. Стоїть за дверіма да плаче вельмі, да й у дудочку грає. (2)  
[...]

Подібних прикладів чимало, і зрозуміло, що вони не є приналежністю виключно весільної традиції Київського Полісся. Але доцільно було б звернути увагу на мож-

<sup>1</sup> Подібна, вельми індивідуальна інтерпретація типового наспіву  $\langle 557 \rangle$  продемонстрована у нотації 10.

<sup>2</sup> І це здається дивним, адже село Луб'янка за всіма параметрами – етнографічними, звичасво-обрядовими, мовно-діалектними, музичними – виявилось одним з найтипівіших для цієї частини Полісся, до того ж вельми співочим. Втім, пригадаємо, що саме тут зафіксований ще один винятковий весільний мелотип  $\langle 44p4; 44p4 \rangle$ .

<sup>3</sup> Слово «цикл» тут застосовується у тому значенні, як воно трактується в академічній музиці – тобто, твір, що складається з кількох контрастних частин.



ливу роль цього явища як своєрідного гіпотетичного стимулу в процесі розвитку, становлення і локальних змін весільної обрядовості й пісенності.

### Висновки

У результаті здійсненого огляду може створитися враження, наче обрядові весільні пісні на Київському Поліссі являють собою нагромадження різноманітних мелодій, які між собою мало пов'язані, а отже цей матеріал є громіздким і зсередини мало організованим. Втім, це зовсім не так.

По-перше, основу ритмокомпозиційного «багатства» весільних наспівів складають всього лише 5 різновидів силабічних груп (обсягом від 3 до 7 складів), які в мелодіях набувають простої, але сталої ритмоформи на основі двомірності або тримірності та поєднуються між собою по два-три в рядку. За таким принципом організовані й існують вже не одне століття усі українські обрядові пісні, і не тільки весільні. Всі інші випадки – різні ускладнення, екзотичні видозміни, несподівані модифікації, котрі наче виходять за межі названих чітких принципів, є результатом споконвічної дії закладених у фольклорі засобів варіювання.

По-друге, описані мелотипи весільних пісень і принципи їх ритмокомпозиційної організації притаманні не лише цій території і не тільки Поліссю. Адже

більшість типів побутують майже на всій українській етнічній території, а деякі за її межами. Особливо виразно й переконливо це положення продемонструвала у своїх працях І. Клименко (2020). Отже, комплекс весільних наспівів Київського Полісся можна охарактеризувати як певну ритмотипологічну систему, яка, у свою чергу, є складовою частиною іншої, значно ширшої і складнішої системи.

Що ж до весільної пісенності на обраній території дослідження – у басейні нижньої течії Прип'яті та її притоків Ужа і Тетерева, то справедливим буде наступне судження: висвітлені у цій статті специфічні риси, котрі відрізняють деякі пісенні зразки від звичного модельного стандарту, їх складні, дивні, іноді наче «викручені» форми часто є ознакою того, що весільний обряд ще донедавна був для місцевих поліщуків проявом актуальної традиції, важливою частиною самого життя, з усіма несподіванками, неочікуваними подіями. І незвична, нестандартна пісенна «відповідь» могла бути в ряді випадків наслідком миттєвої реакції на подібні сюрпризи. Ще одним джерелом виникнення неординарних пісенних варіантів безумовно є схильність традиційних місцевих співачок до орнаментального індивідуально забарвленого варіювання. Особливо яскраво ця тенденція проявляється у весільних піснях лірико-драматичної сфери, виконаних сольо.

### Цитована література

- Возняк, О., Луканюк, Б. (2015). *Гайки: Спроба генотипної систематизації (На архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії ім. Миколи Лисенка)*. Львів: Сполом. 154 с.
- Гончаренко, О. (2012). Мелодонетичні чинники діагностування локальних діалектів (за типами кадансування у традиціях північного сходу України). *Проблеми етномузикології*, 7, 63–71 + карти К4. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Добрянська, Л., Луканюк, Б. (1993). Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та Західної Волині. *Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*, 45–51. Львів. (1993, 1–3 квітня).
- Клименко, І. (2004). Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (погляд з Прип'ятського Полісся). *Проблеми етномузикології*, 2, 135–165. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Клименко, І. (2014). Українські весільні тиради на шестидольній основі. *Етномузыка*, 10 (Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка; вип. 33), 31–53. Львів.
- Клименко, І. (2019). Весільна макроареалогія слов'яно-балтського меломасиву. *Проблеми етномузикології*, 14, 7–48. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183849>
- Клименко, І. (2020). *Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Т. 1: Монографія. 360 с. Т. 2: Атлас. 100 с. + DVD*. Київ.
- Коропніченко, Г. (1998). Перехідна зона як об'єкт мелогеографії (за матеріалами весільних наспівів межиріччя Тетерева та Ірпеня). *Проблеми етномузикології*, 1, 137–166. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Луканюк, Б. (1980). К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке «Вийди-вийди, Йванку»). В кн: В. Гусев (Сост.). *Актуальные проблемы современной фольклористики*: Сб. ст. и материалов, с. 83–107. Ленинград: Музыка.
- Луканюк, Б. (1994). Передладканки вздовж Ікви. *П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*, 73–74. Львів. (1994, 15–16 грудня).
- Рибак, Ю. (2011). Весільні передладканки на Західному Поліссі. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 10, 148–154. Львів.
- Скаженник, М. (2013). Трирядкові весільні наспіви з шестидольною основою на полісько-волинському пограниччі (північна Житомирщина): ритмічні та звуковисотні різновиди. *Проблеми етномузикології*, 8, 141–142+ карта. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Сливинський, Ю. (1991). Заспіви весільних ладканок: типи і поширення. *Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*, 20–29. Львів (1991, 27–31 березня).

### References

- Dobrianska, L., Lukaniuk, B. (1993). Sproba ty polohii vesilnykh ladkanok i pisen zakhidnoho Polissia ta Zakhidnoi Volyni [An attempt at a typology of wedding ladkankas and songs of western Polissya and western Volhynia]. *Chetverta konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel* [Fourth conference of researchers of folk music of the Red Rus' (Galician-Volodymyr) and Adjacent Lands], 45–51. Lviv, (1993, 1–3, April) [in Ukrainian].

- Honcharenko, O. (2012). Melofonetychni chynnyky diahnostuvannia lokalnykh dialektiv (za typamy kadansuvannia u tradytsiakh pivnichnoho skhodu Ukrainy) [Melophonetic factors of diagnosing local dialects (by types of cadence in the traditions of the north-east of Ukraine)]. *Problemy etnomuzykologhii [Problems of Music Ethnology]*. Iss. 7, 63–71, map K4. Kyiv [in Ukrainian].
- Klymenko, I. (2004). Rytmostrukturna systematyka vesilnykh melodii ukrainsko-biloruskoho meloarealu (pohliad z Prypiatskoho Polissia) [Rhythm-structural taxonomy of wedding melodies of the Ukrainian-Belarusian melo-areal (view from Pripyat Polissya)]. *Problemy etnomuzykologhii [Problems of Ethnomusicology]*. Iss. 2, 135–165. Kyiv [in Ukrainian].
- Klymenko, I. (2014). Ukrainski vesilni tyrady na shestydolnii osnovi (Ukrainian wedding tirades on a six-part basis). *Etnomuzyka [Ethnomusic]*. Iss. 10, 31–53. Lviv [in Ukrainian].
- Klymenko, I. (2019). Vesilna makroarealohiia sloviano-baltskoho melomasyvu [Wedding Macroareology of Slavic-Baltic Area]. *Problemy etnomuzykologhii [Problems of Music Ethnology]*. Iss. 14, 7–48. Kyiv [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183849>
- Klymenko, I. (2020). *Obriadovi melodii ukrainsiv u konteksti sloviano-baltskoho rannotradytsiinoho melomasyvu: typolohiia i heohrafiia [Ritual Melodies of the Ukrainians in the Context of the Slavic-Baltic Early-Traditional Melomassive: Typology and Geography]*. V. 1: Monograph. 360 p. V. 2: Atlas. 100 p.+DVD. Kyiv [in Ukrainian].
- Koropnichenko, H. (1998). Perekhidna zona yak ob'iekt meloheohrafi (za materialamy vesilnykh naspiviv mezhyrichchia Tetereva ta Irpenia) [Transition zone as an object of melogeography (based on the wedding chants of the Teteriv and Irpen rivers)]. *Problemy etnomuzykologhii [Problems of Music Ethnology]*. Iss. 1, 137–166. Kyiv [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (1980). K krytyke muzykalnykh tekstov narodno-pesennoho tvorchestva (O vesnianke «Vydy-vydy, Yvanku») [On the criticism of musical texts of folk songs (On the spring song «Vydy-vydy, Yvanku»)]. In: V. Gusev (Comp.). *Aktualnye problemy sovremennoi folkloristiki [Current Issues in Modern Folklore Studies]*: Collection of Articles and Materials, p. 83–107. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Lukaniuk, B. (1994). Peredladkanky vzdovzh Ikvy [Preladkanki along the Ikva river]. *Piata konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel [Fifth conference of researchers of folk music of the Red Rus' (Galician-Volodymyr) and Adjacent Lands]*: Materials, 73–74. Lviv. (1994, 15–16, December) [in Ukrainian].
- Rybak, Yu. (2011). Vesilni peredladkanky na Zakhidnomu Polissi [Wedding Pre-songs in Western Polissya]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya: Mystetstvoznavstvo [Bulletin of Lviv University. Art Series]*. Iss. 10, 148–154. Lviv [in Ukrainian].
- Skazhenyk, M. (2013). Tryriadkovi vesilni naspivy z shestydolnoiu osnovoio na polisko-volynskomu pohranychchi (pivnichna Zhytomyrshchyna): rytymichni ta zvukovysotni riznovydy [Three-line wedding chants with a six-part base on the Polis-Volyn border region (northern Zhytomyr region): rhythmic and pitch variations]. *Problemy etnomuzykologhii [Problems of Music Ethnology]*. Iss. 8, 131–142. Kyiv [in Ukrainian].
- Slyvynskiy, Yu. (1991). Zaspivy vesilnykh ladkanok: typy i poshyrennia [Introductory melodies to wedding ladkankas: types and territorial distribution]. *Druha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervono ruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel [Second conference of researchers of folk music of the Red Rus' (Galician-Volodymyr) and Adjacent Lands]*: Materials, 20–29. Lviv. (1991, 27–31, March) [in Ukrainian].
- Vozniak, O., Lukaniuk, B. (2015). *Haivky: Sproba henotypnoi systematyzatsii (Na arkhivnykh materialakh Kabinetu narodnoi tvorchosti Lvivskoi derzhavnoi konservatorii im. Mykoly Lysenka) [Haivki: An Attempt at Genotypic Systematization (Based on Archival Materials of the Cabinet of Folk Art of the Mykola Lysenko Lviv State Conservatory)]*. Lviv: Spolom. 154 p. [in Ukrainian].

## Нотні приклади

### 1.

Чорнобиль: КОРОГОД

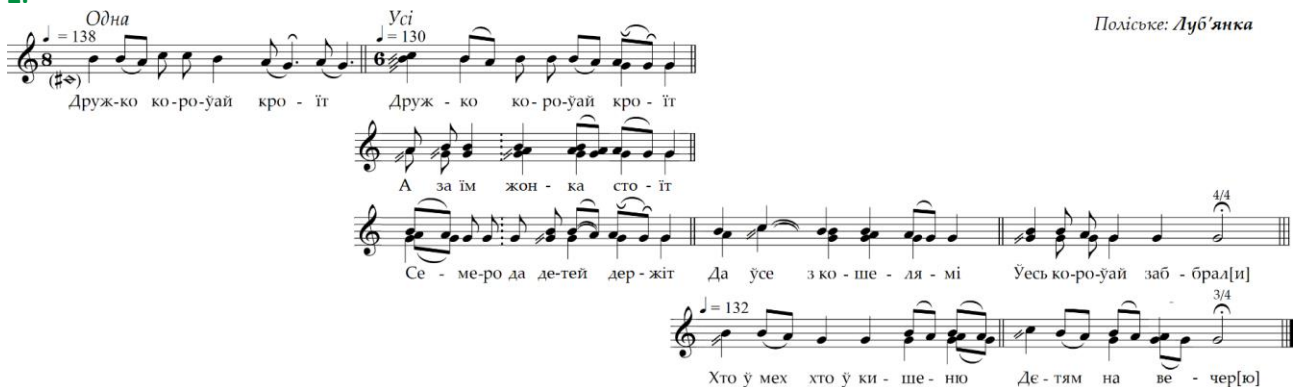


1. Жа-лей же ме-не мой ба-те-нько Жа-лей же ме-не мой ба-те-нько Ой цей де-ньок аж до ве-чо-ра

2. Ой цей де-ньок аж до ве-чо-ра Ой цей де-ньок аж до ве-чо-ра А з ве-чо-ра да до ра-ноч-[ку]

### 2.

Поліське: Луб'янка



Друж-ко ко-ро-уай кро-їт Друж-ко ко-ро-уай кро-їт

А за ім жон-ка сто-їт

Се-ме-ро да де-тей дер-жіт Да ўсе з ко-ше-ля-мі Ўсь ко-ро-уай заб-брал[и]

Хто ў мех хто ў ки-ше-ню Де-тям на ве-чер[ю]

3.

Чорнобиль: РІЧИЦЯ

$\text{♩} = 141$  Одна  $\text{♩} = 120$   $\text{♩} = 133$   $\text{♩} = 122$

1. А в по-лі в по - лі ба - бри б'ють А в на-шом до-ме ве - лце в'ють

4.

Поліське: ЛУБ'ЯНКА

$\text{♩} = 132$  Одна  $\text{♩} = 114$

Ле - теї гор - но - сталь че - рез сад По-гу-биї пер' - еч - ко на ўесь сад  
А ўі де - ўоч - ки збі - рай - те Да хлоп-чи - ку ўе - леч - ка зуй - ўай - те

5.

Поліське: ВІЛЬШАНКА

$\text{♩} = 76$  Одна  $\text{♩} = 118$   $\text{♩} = 118$   $\text{♩} = 118$   $\text{♩} = 118$   $\text{♩} = 118$   $\text{♩} = 118$

Ле-те-в(и) гор-но-стай че-рез сад По-гу-бив пер'-є-чко на весь сад  
Зби-рай-те де-во-чки пе-р'є-чко  
Зо-в'єм І-ван-ку ві-ле-чко

6.

Іванків: ОРАНЕ

$\text{♩} = 132$  Одна  $\text{♩} = 156$

Ой з го-ри з го-ри ў до-ли-ну Бе-гло ко-ни-коў чо-ти-ри  
Чо-ти-ри Ве-зли ка-ре-ту си-ню-ю  
Си-ню-ю Зўен-ча-ли На-та-лю си-ло-ю  
Не так си-ло-ю за гро-ші  
Ї-є То-лі-чок ха-ро-ший

7.

Поліське: ВІЛЬШАНКА

1. Вчо - ра бу - ла су - бо - то - нька йа сьо - го - дні день Ой чо - го ти да де - во - чко по ма - мку не йдеш

2. Ой ра - да б'я та де - во - чки по ма - мку єт - ті Ой хі - тка - я да кла - до - чка не - лъзя пе - ре - йти

8.

Чернобыль: ЗИМОВИЩЕ

1. Ой на ду - бе! дай на я - во - ре Ой на ду - бе дай на я - ва - ре Там се - де - ло аж два ян - го [ла]

2. Там се - де - лі га - ва - рі - лі Там се - де - лі га - ва - рі - лі Из - ня - лі - се па - ле - те [лі]

9.

Чернобыль: КОШВКА+ ПАРИШВ

1. Ой Бо - же Бо - же що ми - лий ва - же Що ма - ти (й) на - ра - би [ла]

2. Що ма - ти на - ра - бі - ла Ой ко - го ж бо я (й) зро - лу лю - бі - ла з тим ме - не ра - зу - чи [ла]

10.

Чернобыль: ТЕРЕМЦІ

1. Ох ка - ли б'я зна - ла да ка - лі б(и) у'є - да - (га) - ла да близ - кі - є за - (га) - ру - (гу - гу) - чи - ни

2. Ох то б'я па - сла - ла да с'ю - го ба - те - н(і) - ка да да йу луг па ка - (га) - лин[у]

11.

Поліське: ВЕСНЯНЕ

Ой єд да при - єд мой ба - тень - ко до ме - не Ой єд да при - єд мой ба - тень - ко до ме - не

12.

Поліське: ЛЕВКОВИЧІ

Зне - сли з'є - зли міє - рку пше - ни - ці на ко - ро - ўай Зне - сли з'є - зли ме - рку пше - ни - ці на ко - ро - ўай

13.

Чернобыль: КРИВА ГОРА

1. Ся - дьмо ма - мко по - го - во - рі - мо со мно - ю По - го - ўо - рі - ши по - де - лім да - бро з то - бо - ю

2. Да то - бе ма - мко ха - та се - ні ка - мо - ра А мі - не ма - мко бо - дня пла - ття ще й ко - ро - ва

14.

Одна Удвох Усі Поліське: ЛУБ'ЯНКА

Ра-но мі ра-но да ко-му йі - ті по ко-ро-ўай Ра - но мі ра - но да ко - му і - ті по ко - ро - ўай

15.

Усі Іванків: ОРАНЕ



3. Ой ра - но ми ра - но А з трох по - льоў пше - ни - ца  
4. Ой ра - но ми ра - но А з трох крі - ниц во - ди - ца [...]

16.

Одна Удвох Усі Поліське: ВІЛЬШАНКА



1. Ой ра-ді-це ві-ра-жа - є-це І - ва-нко в до-ро - гу Ой ря - ді-це ві - ража - є - це І - ва - нко в до - ро - [гу]  
2. А за їм хо-дить даПре-чи - ста-я Во-зьміме - не з со-бо - ю А за їм хо-дить даПре-чи-ста-я Во-зьмі ме - не з со - бо - [ю]

17.

а) Одна Чорнобиль: СТРАХОЛІСНЯ



Да не-хай жі - вуть да лю - бе - це Де по-ве - рну - це по - цо - лу - ю - тсе

б) Одна Удвох



Ой не-хай жі - вуть і лю - бе - це Де по-ве - рну - це по - цо - лу - ю - це

18.

Одна Удвох Чорнобиль: КОРОГОД



Ри-ла-га-я вчи-ня - ла Да ци-ца-га-я да хо - ро - ша-я А кра-сна-я хо - ро - ша-я да ў печ по - са - дил[а]

19.

Одна Удвох Усі Поліське: ДІБРОВА



1. Ми вам ве - лца ве-ли ви га-рі-лки не да-ли Ви на Бо - га гля-ньте Нам га - ре - лі дай - [те]  
2. На - ші ру-ки по - по - те - ли На-ші ру-ки по - по-те-ли Го-ре-лочки за - хо-те - [ли]

**Yevhen Yefremov**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9649-1227>

Candidate of Art Studies, professor

Department of Ukrainian Music History and Music Folk Studies

Ukrainian National Tchaikovsky Academy Of Music

Architect Horodetskyi St.,1-3/11, 01001 Kyiv, Ukraine

Tel.: +38 066 175 25 66; e-mail: evg-50@ukr.net

## **WEDDING SONGS OF THE LOWER PRIPYAT BASIN WITHIN UKRAINE: TYPOLOGICAL CHARACTERISTICS AND LOCAL INTERPRETATION**

This article examines the wedding song and ritual tradition of the Ukrainian Polissya region, specifically the area located in the lower reaches of the Pripyat River and its tributaries – the Uzh and Teteriv rivers. These territories correspond to the northern part of the contemporary Kyiv region. Until recently, the wedding ritual system in this area retained numerous archaic elements, which are also evident in the wedding melodies.

From the perspective of pitch organization, most wedding melodies exhibit notable uniformity: they consistently feature a narrow ambitus, with scales typically consisting of 3–4 pitches and incorporating a sub-fourth interval. However, the upper fourth pitch is not consistently present and is primarily used in ornamental variations of the melody. The tonal center and melodic anchor is the lowest tone of the scale, which invariably concludes each stanza with a sustained fermata. Wedding songs are performed during the ceremony collectively, utilizing the full intensity of female voices. The texture predominantly leans toward monophonic unison; however, due to the performers' inclination toward individual variation, heterophonic textures frequently emerge, often accompanied by drone-like elements and occasional dissonances.

Another archaic feature of these songs is the conclusion of each stanza with "hukannia" (a vocal exclamation), characterized by a sudden shift in vocal resonance from chest to head and a leap upward, typically spanning a seventh or an octave. This distinctive pitch organization and performance style aligns closely with similar characteristics found in local calendar songs, including spring songs (vesnianky), Mermaid songs for Trinity, and harvest songs.

The primary objective of this article is to analyze the wedding song repertoire through the lens of rhythmic and structural organization, as well as typological classification. The study reveals that the full array of local wedding melodies corresponds to the broader typological system of Central Polissya wedding music. A distinctive trait of wedding songs in this area is the predominance of binary rhythmic patterns over ternary ones. This binary preference facilitates extensive use of variation potential in both rhythmic structure and melodic-intonational realization.

This inherent variability is further enriched by the dynamic and often unpredictable nature of wedding rituals, alongside the traditional tendency of local singers to apply ornamental variation. Together, these factors created fertile ground for the spontaneous transformation of certain ritual melodies, and even the emergence of entirely new textual and compositional variants. The article discusses several examples of such transformations.

The study is complemented by the author's transcriptions of wedding melodies, collected from local residents between 1978 and 2019, through both independent fieldwork and participation in various folklore and ethnographic expeditions.

**Keywords:** Ukrainian musical folklore; Pripyat, Uzh, Teteriv river basins; Kyiv Polissya; wedding songs; musical style; archaic elements; rhythmic-structural typology.