ISBN

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО
Проблемна науково-дослідна
лабораторія етномузикології
Кафедра історії української
музики і музичної фольклористики

MINISTRY OF CULTURE
AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY
ACADEMY OF MUSIC
The Problematic Scientific Research Laboratory of
Music Ethnology
Department of Ukrainian Music History
and Music Ethnology

Ірина Клименко

ОБРЯДОВІ МЕЛОДІЇ УКРАЇНЦІВ У КОНТЕКСТІ СЛОВ'ЯНО-БАЛТСЬКОГО РАННЬОТРАДИЦІЙНОГО МЕЛОМАСИВУ:

ТИПОЛОГІЯ І ГЕОГРАФІЯ

Том 1. Монографія

Київ, 2020

УДК 781.7:784.4(477;476;474.5)+398
К 49

Друкується за ухвалою Вченої ради
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(протокол № 3 від 27.10.2020 р.)

Рецензенти:
доктор мистецтвознавства, професор Віктор Москаленко
доктор, професор Густав Юзала
доктор, професор Дайва Вічінене

К49 КЛИМЕНКО Ірина

Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. Т. 1: Монографія. 360 с. Т. 2: Атлас. 100 с. + DVD
ISBN

Українці за свою довгу історію створили розвинені цикли пісенних мелодій для ритуального супроводу давніх свят (зимового й літнього поворотів сонця, весняного новоліття), для магічної підтримки трудових процесів весняно-літнього землеробського сезону, для церемоній громадського оформлення шлюбу, обрядів народження дитини та для ритуалу поховання. Пісні цього найстаршого – обрядового – шару зберігають до наших днів глибинну історичну інформацію, захована у канонічних формах мелодій та в ареалах їх поширення. У монографії вперше здійснені системне типологічне вивчення усього жанрового масиву українських ранньотрадиційних наспівів та їх ареалогічна проєкція (способом картографування).

Методи «музичної археології» виявили типологічну й ареальну спільність обрядових мелоформ українців з піснями білорусів, частково – з суміжними традиціями сусідніх етносів (поляків, литовців, росіян). За матеріалами майже 60 000 зразків поліетнічного фонду встановлено близько 160 типів різножанрових пісенних форм системного ритмосилабічного устрою. Вони відображені на 132 картах, які охоплюють українську етнічну територію (УЕТ – за мовною ознакою на початок XX століття, передусім її історичне ядро), білоруську етнічну територію (БЕТ) та суміжні терени інших етносів. Отримана серія з понад 400 моноетнічних та поліетнічних макроареалів ілюструє спільність принципів морфології пісень давнього походження на великому географічному просторі, який визначено як «слов'яно-балтський ранньотрадиційний меломасив» (СБРМ).

Уперше в науковий обіг уводиться повний реєстр обрядових мелоформ українців та велика частина споріднених пісенних типів білорусів.

В Атласі та на DVD вміщено 132 мелогеографічні карти (значкові й оглядові), серію джерельних та мелотипологічних таблиць, проєкт електронної бази даних «Реєстр обрядових мелодій українців та сусідніх етносів» (РОМУ$^{+}$), численні нотації ранньотрадиційних мелодій – переважно нові їх публікації.

Книга адресована етномузикознавцям, музикознавцям, фахівцям різних галузей народознавчих дисциплін, які досліджують питання географії явищ традиційної культури.

Klymenko, Iryna (2020). Ritual Melodies of the Ukrainians in the Context of the Slavic-Baltic Early-Traditional Melomassive: Typology and Geography. Kyjiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. V. 1: Monograph. 360 p. V. 2: Atlas. 100 p. (with DVD).
ISBN

Over its long history, Ukrainians have created the developed cycles of song melodies for ritual accompaniment of ancient holidays (winter and summer sun turns, spring New Year), for magical support of labor processes of spring-summer agricultural season, for public wedding ceremonies, for a child birth rituals and for a burial ceremony. The songs of this oldest – ritual – layer preserve, to this day, a deep historical information, hidden in the canonical forms of melodies and in the areas of their distribution. In the monograph, for the first time, a systematic typological study of the whole genre array of Ukrainian early traditional melodies and their areological projection is carried out (by mapping).

The methods of "musical archeology" revealed the typological and areal commonality of the ritual melo-forms of Ukrainians with the songs of Belarusians, partly – with contiguous traditions of the neighboring ethnic groups (Poles, Lithuanians, Russians). According to the materials of almost 60,000 samples of the polyethnic fund, about 160 types of song genres of various rhythmic-syllabic structure have been established. They are displayed on the 132 maps covering the Ukrainian ethnic territory (UET, its historical core – on the basis of language, at the beginning of the XX century), Belarusian ethnic territory (BET) and adjacent areas of other ethnoses. The obtained series of more than 400 monoethnic and polyethnic macro-areas illustrate the commonality of the morphology principles of songs of ancient origin in a large geographical area, which is defined as "Slavic-Baltic early-traditional melo-massif" (SBEM).

For the first time, a complete register of ritual melo-forms of Ukrainians and most of the related song types of Belarusians are introduced into scientific circulation.

The Atlas and DVD contain 132 melogeographic maps – iconic (with signs) and overviews ones, a series of source and melo-typological tables, an electronic database project "Register of ritual melodies of Ukrainians and neighboring ethnoses" (RRMU+), numerous notations of early traditional melodies – mostly new publications.

The book is addressed to ethnomusicologists, musicologists, specialists in various fields of ethnographic disciplines who study the geography of traditional culture phenomena.

ISBN

© Ірина Клименко, кандидат мистецтвознавства
© НМАУ ім. П. І. Чайковського

З М І С Т

СКОРОЧЕННЯ 6
ВСТУПНІ ЗАУВАГИ 7

Розділ 1. СПІВ ЯК САКРАЛЬНА МОВА РИТУАЛУ. КЛЮЧОВІ ОБРЯДОВІ ОБСТАВИНИ 14
1.1. Ключові об'єкти обрядового оспівування 14
1.2. Обставини співу. Виконавці. Специфіка виконання 17
1.3. Ознаки обрядових пісень 19
1.3.1. Питомий репертуар. Сюжети. Стилістика 19
1.3.2. Напливовий репертуар. Мелостилістика 20
1.4. Система базових обрядових пісенних жанрів СБРМ. Порівняльна потужність 21

Розділ 2. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА. ПОЛЬОВА РОБОТА 22
2.1. Реєстр обрядових мелодій українців та сусідніх етносів (РОМУ+) 22
2.2. Методика польової роботи. Статистичні методи «у полі» і в роботі з даними 26
2.3. Устрій бази. Проблеми логістики 28

Розділ 3. МЕЛОГЕОГРАФІЯ: ЗАВДАННЯ, МЕТОДИ КАРТОГРАФУВАННЯ 30
3.1. Метод документального картографування в Україні 30
3.2. Оглядовий атлас «Обрядові мелодії українців»: засади укладання 31
3.3. Інтерпретація ареалів. Проблеми 34

Розділ 4. МЕЛОАНАЛІТИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ 36
4.1. Методика типологічного аналізу. Силаборитміка. Моделювання 36
4.2. Термінологічний апарат. Формалізація (кодування) 42
4.3. Фактор звуковисотності в мелотипологічних дослідженнях 46

Розділ 5. СИСТЕМАТИКА РИТМОСИЛАБІЧНИХ ФОРМ 50
5.1. Систематика первинних ритмосилабічних фігур 50
5.2. Варіювання ритмічних моделей 54
5.2.1. Алгоритм ритмосилабічного дроблення (АРД) 54
5.2.2. Прийом додавання силабохрон (ПДС) 57
5.2.3. Інші видозміни первинних фігур 57
5.3. Спільний фонд ритмофігур – «будівельних елементів». Принципи систематизації 58
5.4. Види компонування ритмоформул 59

Розділ 6. СИСТЕМАТИКА МЕЛОКОМПОЗИЦІЙ. ТИПОЛОГІЧНІ ГРУПИ / СІМ'Ї 66
6.1. Загальні проблеми аналізу мелокомпозицій 66
6.2. Кореляція поетичних і музичних форм 67
6.3. Композиції-примітиви 69
6.4. Тирадні форми 70
6.5. Строфічні форми (класичні) 71
6.5.1. Ізоритмічна дворядкова строфа (респонсія) 71
6.5.2. Ізометрична дворядкова строфа 72
6.5.3. Дворядкова гетерометрична строфа 72
6.5.4. Трирядкові строфи 72
6.6. Специфічні строфічні форми 73
6.6.1. Чотирирядкові форми 73
6.6.2. Строфи з зачинами. Конкатенація 73
6.6.3. Прийоми нарощування / скорочення форми 74
6.6.4. Однорядкові (стихічні) форми 76
6.6.5. Асиметричні гетероритмічні формули-строфи (ГФС) 76
6.7. Композиції з рефреном 78
6.8. Принцип переритмізації семантично тотожних силабогруп (ПСТС) 79
6.9. Обрамлені (рамкові) композиції 81
6.10. Композиція ‹пара періодичностей› 81
6.11. Контамінація / мікшування як структуротворчий прийом 83
6.12. Складені (поліблокові) композиції 83
6.13. Жанрова специфіка обрядових композицій 84
6.14. Поняття мелотипологічної групи (сім'ї) 85
6.15. Жанрові цикли та кросжанрові макротипи: алгоритми вивчення 86

Розділ 7. БАЗОВІ ЖАНРОВІ ЦИКЛИ. ВНУТРІШНІЙ УСТРІЙ: ФУНКЦІЇ, МЕЛОСТИЛІСТИЧНІ ГРУПИ 88
7.1. Зимовий цикл. Святки (К1) 88
7.2. Перехід ‹зима / літо (весна)› (К2: Колодій, Масниця, Волочебні обходи / Ранцювання) 90
7.3. Ранньовесняний цикл (К3) 93
7.4. Перехід ‹весна / літо› (К4: Юрій, Зелені Святки, Русальний (гряний) тиждень, Трійця) 94
7.5. Літнє сонцестояння та середина літа (К5): Купало, петрівка 96
7.6. Сезон жнив (К6): літо, жнива, косовиця 98
7.7. Співи осіннього сезону (К7). Оказіональні співи 99
7.8. Шлюбний ритуал (Р1) 99
7.9. Обставини родинного життя. Народини (Хрестини) (Р3) 102

Розділ 8. ВЕСІЛЬНИЙ ПІСЕННИЙ ЦИКЛ. ТИПОЛОГІЯ 104
8.1. Система ритмічних форм у весільних традиціях СБРМ 104
8.2. Ладо-звукорядна організація весільних меломасивів 107
8.3. Типи весільних мелокомпозицій: строфи, тиради, особливі форми 114
8.4. Типологічні сім'ї / групи: засади групування 123
8.5. Макросім'я весільних композицій на шестидольній основі 124
8.6. Макросім'я весільних композицій на основі ямбічного 6/7-складника 132
8.7. Макросім'я весільних композицій на основі вірша V53 143
8.8. Макросім'я весільних композицій на основі вірша V557 (V446) 159
8.9. Весільні мелоформи з великими ареалами 164
8.9.1. Весільна типологічна сім'я з силаборитмічною основою V55 164
8.9.2. Весільна типологічна сім'я з силаборитмічною основою $V^*4_54_53$: ямбічний різновид 167
8.9.3. Весільна типологічна сім'я з силаборитмічною основою V34 168
8.10. Весільні мелоформи середньої та малої статистики 172
8.10.1. Сім'я спондеїчних комбінованих ритмоперіодів (V43, V34, V443, V334) 172
8.10.2. Гетероритмічна пара формул-строф (ГФС) $V53^2;557$ / $43^2;446$ 173
8.10.3. Монотекстові типи мобільної структури 178
8.10.4. Мелотип ‹44,р4-Рано› з переритмізацією семантично тотожних силабогруп (ПСТС) 179
8.10.5. Ритуальні зачинні формули українського весілля (РЗФ) 180
8.11. Перспективні завдання весільної мелотипології 171
Розділ 9. ПІСНІ ЗИМОВИХ СВЯТ ЯК МАКРОТИПОЛОГІЧНА СИСТЕМА 182
9.1. Мелотипологічна автономія зимового циклу 182
9.2. Контекстові чинники зимової мелотипології 184
9.3. Індексований реєстр зимових мелоформ: структура 185
9.4. Ключові зимові макросім'ї 190
9.5. Зимова макросім'я ‹55,р4› 192
9.6. Зимові макротипи з тридільними ритмоформулами: ‹55,р3› і ‹44,р3› 197
9.7. Макросім'я творів до обряду «Водіння Кози» 201
9.8. Кантові колядки з переритмізацією та обрамленням (3м20) 205
Розділ 10. ПІСНІ РАННЬОВЕСНЯНОГО СЕЗОНУ. ТИПОЛОГІЯ 206
10.1. Проблеми морфології пісень весняного сезону 206
10.2. Типологічні групи співної функції (Всн-А): 4- й 6-дольні, 7-складові, V446, V55, V53, ПСТС 208
10.3. Сюжетні ігри / танки (Всн-Б). Персонажі (*Шум*, *Жук* та ін.), операційні сюжети (*Мак*) 219
10.4. Група весняних сюжетів з різними мелореалізаціями (Всн-В): *Кривий танець*, *Володар* 222
10.5. Ритмотип V433 ‹просо› у весняному репертуарі 226
10.6. Веснянки-примітиви (заклички, ігри, «знижені форми») 228
10.7. Весняні ритмокомпозиції тримірного устрою 228
Розділ 11. ПІСНІ СЕРЕДИНИ ЛІТА (КУПАЛО). ТИПОЛОГІЯ 229
11.1. Основні купальські пісенні форми. Загальна характеристика 229
11.2. Кросжанрова формула V54 232
11.3. Макросім'я купальських мелотипів на основі здвоєного диспондея 232
11.3.1. Лівобережний обрамлений тип і його різновиди 233
11.3.2. Дніпроберезинський (білоруський) ареал 234
11.3.3. Субареали Подвіння 234
11.3.4. Правобережний тип ‹V*44;Р33› 235
11.3.5. Лівобережний вільно-тирадний тип 236
11.4. Купальсько-петрівські мелотипи з основою V53 237
11.5. Локальні купальські мелотипи 238
11.5.1. Случанський мелотип ‹V*4; 66› 238
11.5.2. Собіткові наспіви лемків, східних поляків 239
Розділ 12. ПІСНІ СЕЗОНУ ЖНИВ. АРЕАЛЬНІ МЕЛОМАСИВИ 240
12.1. Ключові макромасиви жнивних пісень 240
12.2. Поліська-білоруський меломасив «жниво-голосіння» (ЖГ) 241
12.3. Лівобережний (деснянський) масив літніх мелодій моделі V*44;33 245
12.4. Дожинковий масив мелодій моделі V*43 (Погориння, Волинь, Надбужжя) 247
12.4.1. Масив V^*43^2 247
12.4.2. Волинсько-холмський різновид ‹V433› 249
12.5. Формула V53 у жнивному циклі Волинського Полісся й Надбужжя 250
12.6. Дожинкові мелодії з 7-складовою основою (південь і захід СБРМ) 252
12.6.1. Галицько-волинсько-подільський регіональний тип 252
12.6.2. Турійський локальний різновид 253
12.6.3. Західна смуга острівних осередків 253
12.7. Меломасив Поозер'я: група рамкових жнивних мелоформ 253
12.8. Польські традиції дожинкового співу 256
12.9. Група мелотипів регіонального та локального значення 256
12.10. Поліжанрові перехрещення. Цитування мелотипів 260
12.11. Ритмотипологічний огляд мелоформ літнього трудового сезону 261

Розділ 13. ГЕОГРАФІЯ БАЗОВИХ ЖАНРОВИХ ЦИКЛІВ: КЛЮЧОВІ МЕЛОАРЕАЛИ **262**
13.1. Весільні макроареали 262
13.2. Зимові макроареали 267
13.3. Ключові весняні макроареали 271
13.4. Перехід весна/літо: макроареалогія 271
13.5. Купальсько-петрівські макроареали 273
13.6. Жнивні макроареали СБРМ 275
13.7. Поліетнічні жанрові макроареали 278
13.8. Локальні або малопотужні жанрові типологічні групи 279
Розділ 14. КЛЮЧОВІ КРОСЖАНРОВІ ФОРМИ ТА ЇХ АРЕАЛИ **280**
14.1. Шестидольні ритми СБРМ як мелогеографічна система 281
14.2. Формула V*53 в обрядовій мелотворчості СБРМ 283
14.3. Формула ямбічного 6/7-складника в західних традиціях СБРМ 288
14.4. Формула V54 у системі обрядових жанрів СБРМ (купало, весна, весілля) 290
14.5. Формула V57 у системі обрядових жанрів СБРМ (весілля, весна, літо) 290
14.6. Формула V43 у системі обрядових жанрів СБРМ 291
14.7. Ритмоформула ‹просо› в обрядових жанрах СБРМ 293
14.8. Ритмоформула ‹стріла› в обрядових жанрах СБРМ 294
14.9. Ареалогія особливих видів компонування 296
14.9.1. Макрозони особливих форм. Жанрова «спеціалізація» 296
14.9.2. Макрозона тирадного компонування 296
14.9.3. Макрогеографія рамкових (обрамлених) форм 296
14.9.4. Побудови з ПСТС: жанрова статистика, ареали 298
14.9.5. Композиції з виокремленими зачинами: географія 299
14.9.6. Ареалогія форми ‹пара періодичностей› 299
14.9.7. Ареалогія форми ‹V*44;33› 300
14.10. Ареалогія особливих прийомів компонування 300
14.10.1. Зони поширення зачинів-катенів 300
14.10.2. Зони поширення прийомів дублювання побудов (ДОП, ДМС) 300
14.10.3. «Аплікації хоріямба» 301
Розділ 15. РИТМОТВОРЧІ МАКРОВЕКТОРИ СБРМ **302**
15.1. Головні ритмостилістичні зони СБРМ 302
15.2. Макропростори тримірного і двомірного мислення (опозиція захід ↔ схід) 302
15.2.1. Опозиційні макрозони та лінія їх розмежування 302
15.2.2. Макропростір двомірних ритмів 303
15.2.3. Макропростір тримірних ритмів 303
15.2.4. Внутрішньожанрові ритмічні опозиції 303
15.2.5. «Внутрішньосімейні» опозиції 304
15.3. Макрозони ‹стабільності / мобільності› ритмоформ (опозиція північ ↔ південь) 305
15.4. Алгоритм чергування у тримірних ритмах: жанрова географія 307
15.5. Особливості варіювання 5-складових ритмофігур 308
15.6. Західна «ямбічна дуга» з прийомом додавання силабохрон (ПДС) 310
15.7. Зони алгоритмічної, рубатної та мікстової мелостилістики 311
15.8. Погляд на жанрові макротипи через призму дії ритмостилістичних векторів 314
Розділ 16. ЖАНРОВА МАКРОГЕОГРАФІЯ ТА МАКРОЗОНАЛЬНІ ПОДІЛИ **315**
16.1. Порівняльні характеристики ключових жанрових груп (БОЖЦ) 316
16.2. Кореляція жанрових макроареальних картин 318
16.3. Макрозональний поділ української етнічної території за сукупностями обрядових мелоареалів 319
16.3.1. Ключові сектори поділу УЕТ 319
16.3.2. Поліський макроконтинуум та його субзони 320
16.3.3. Південно-західний сектор УЕТ (Галичина, Карпати) 322
16.3.4. Правобережжя: центральне пасмо (Поділля) 322
16.3.5. Середня Наддніпрянщина: Лівобережжя 323
16.3.6. Середня Наддніпрянщина: Придніпровське пасмо-пустка 324
16.3.7. Екстенсив Правобережжя – інтенсив Лівобережжя 324
16.4. СБРМ: Макрозонування. Розмітка «тектонічних розломів» 325
16.4.1. Генеральні ритмічні макровектори. Пунктир ЯД / САД 325
16.4.2. Алгоритм дроблення: Білоруська північ – поліетнічне Полісся – середньоукраїнська смуга 326
16.4.3. Пасма ізомел. Вузлові «розломи». Річки-бар'єри 327
16.4.4. Віддалені ареальні репліки 328
16.4.5. Зовнішні кордони СБРМ 329
ВИСНОВКИ **331**

БІБЛІОГРАФІЯ. А. Архівні фонди. Рукописні праці 338
Б. Опубліковані праці. Дисертації 339
ДИСКОГРАФІЯ (звукові публікації) 353
РЕЗЮМЕ 354
SUMMARY 356

СКОРОЧЕННЯ

ЗАКЛАДИ Й УСТАНОВИ. АРХІВИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ. СЕРІЙНІ ВИДАННЯ

ІМФЕ	Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної Академії Наук України
КДК, КНТ КДК	Київська державна консерваторія імені П.І. Чайковського (до 1995). Кабінет народної творчості КДК (до 1991)
ЛНМА	Львівська національна музична Академія імені М. В. Лисенка (з 2007)
ЛЕК	Лабораторія етномузикології, м. Київ = Проблемна науково-дослідна Лабораторія етномузикології НМАУ
ЛЕК-86-01	Коди експедицій в Аудіофонді ЛЕК (рік і порядковий номер виїзду протягом року)
ЛЕЛ = ПНДЛМЕ	Лабораторія етномузикології, м. Львів = Проблемна науково-дослідна Лабораторія музичної етнології ЛНМА
МНС = ДНЦЗКСТК	Історико-культурна експедиція Міністерства України з питань надзвичайних ситуацій, пізніше Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф МНС
НМАУ	Національна Музична Академія України імені П.І. Чайковського (з 1995)
ОАЗ	Особистий архів збирача
ОМУ	Мелогеографічний атлас «Обрядові мелодії українців» (доданий до книги у паперовій частині (т. 2) і на диску)
ПЕ1-14 (СМ1–6)	Проблеми етномузикології, щорічник НМАУ (та внутрішня серія «Слов'янська мелогеографія»)
ПРП	Аудіофонд «Прип'ятське Полісся», зібраний авторкою
РАМ	Російська академія музики імені Гнєсіних (Москва)
РДГУ	Рівненський державний гуманітарний університет
СМ1–СМ6	випуски серії «Слов'янська мелогеографія»

СКОРОЧЕНІ ПОЗНАЧЕННЯ БАЗОВИХ ОБРЯДОВИХ ЖАНРОВИХ ЦИКЛІВ (БОЖЦ) ТА ЇХ КОДИ У БАЗІ ДАНИХ

Влч	*волочебний* (К2а)	Куп(Птр)	*Купальський* (*петрівський*, *іванський*) (К5)
Всл	*весільний* (Р1)	Лт(Кср/Ягд)	*літній* (*косарський*, *ягідний*, інше) (К6л)
Всн	*весняний* (К3)	Мсл	*Масляничний* (*масницький*) (К2б)
Жн	*жнивний* (К6)	Нрд	*народинний* (*хрестильний*) (Р2)
ЖГ	*меломасив «жниво-голосіння»*	Рнц-Влч	*ранцювальний* / *волочебний* (К2в)
Зим: Кл, Щд, Кз, Мл	*зимовий* (К1): *колядки*, *щедрівки*, обряди *Водіння Кози*, *Меланкування* / *Маланкування*	Рсл	*русальний* (К4а)
		Тр(ДХ)	*троїцький* (*духівський*, *семицький*) (К4б)
Зм01–Зм20	індекси зимових мелотипів (див. §9.3, табл. 9.5Д)	Осн	*осінній* (К7)
Клд	*Колодій* (К2в)	Юр	*юріївський* (К3б)

ТЕРМІНОЛОГІЧНІ АБРЕВІАТУРИ

АРД	алгоритм ритмосилабічного дроблення	ПБК	поліблокова композиція
АЧ	алгоритм ритмосилабічного чергування	ПЕТ	польська етнічна територія
БЕТ	білоруська етнічна територія	ПО	побічна ладова опора
БОЖЦ	базовий обрядовий жанровий цикл (К1–К6, Р1–Р2)	ПП	пара періодичностей
БТГ	базова типологічна група	ПСТС	переритмізація семантично тотожних силабогруп
ВКФ	велика кільцева форма (термін Б. Луканюка)	ПФ	первинні ритмічні фігури
ВЦ	вільна (рухлива, пересувна) цезура	РЕТ	російська етнічна територія
ГО	головна ладова опора	РЗФ	ритуальна зачинна формула (весільний цикл)
ГФС	гетероритмічна формула-строфа	РОМУ+	електронна база даних «Реєстр обрядових мелодій українців та сусідніх етносів» (Excel)
ДМС	дублювання малої силабогрупи		
ДОП	дублювання останньої побудови (рядка, великої силабогрупи)	РТ	ритмічний тип (без врахування меліки)
ДСТ(у)	давня сільська традиція (українців), за мелостилістикою	РФ	ритмічна формула (комбінація з кількох ПФ)
ЖЦ	жанровий цикл (див. БОЖЦ)	СБРМ	слов'яно-балтський ранньотрадиційний меломасив
КБК	контрастно-блокова композиція	СДО	синтаксис довготних опор (пояснення див. на с. 48)
КО	композиційна одиниця	СКТ	система кінцевих тонів (пояснення див. на с.49)
Кт	конкатенація у поетичному тексті (катен, катена)	СЛК	система ладових констант (пояснення див. на с. 48)
МКт	мелоритмічна конкатенація	ТГ	типологічна група (мелотипологічна група)
МТ	мелотип, змодельована типова мелоформа певного жанру в сукупності її ритмосилабічних та звуковисотних (мелічних) параметрів	ТМГ	типологічна макрогрупа
		ТС, ТМС	типологічна сім'я, макросім'я
		УЕТ	українська етнічна територія
МФК	мобільна формула-композиція	УБ-ареал	сумарна українська та білоруська етнічна територія

РИТМОСИЛАБІЧНІ ФОРМУЛИ І КОДИ

V446	віршова формула (4+4+6) та інші за цим зразком	‹♩.53²›	формули двомірного ритму (пояснення див. на с. 44)
V*43	силабічна модель у віршах звільнено-силабічного типу	‹♪.53²›	формули тримірного ритму (пояснення див. на с. 44)

СПЕЦІАЛЬНІ ПОКЛИКАННЯ, ШРИФТОВІ МАРКЕРИ ТЕХНІЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ

1.1… – 15.1…	нумерація ілюстрацій – таблиць, нотних прикладів, схем – у тексті книги: номер розділу + порядковий номер в межах розділу
табл. 1.1Д…	покликання на великі таблиці до відповідного розділу, розміщені в 2 томі (нумерація після крапки наскрізна в межах розділу)
карти А1…	покликання на карти на обкладинках і форзацах книги та на сторінках друкованого атласу ОМУ, розміщені у 2 томі
карти D-II-1…	покликання на електронні карти, вміщені на доданому DVD
[А-1997-01_5]	покликання на аудіопублікації. Нумерація альбомів згідно друкованого реєстру (Клименко, 2010б), пояснення на с. 24

Етнічна приналежність мелоформ у таблицях передається сполученнями початкових літер: УБПЛР (українці, білоруси, поляки, литовці, росіяни)

Технічна й додаткова інформація (статистичні дані, відсилки до параграфів, прикладів, таблиць, покликання на джерела) дається шрифтом Arial Narrow. Так само виписані сучасні адміністративні (обласні, районні тощо) центри місцевостей на відміну від їх етнографічних назв.

Адміністративне підпорядкування сіл вказане за схемою ‹село (літерний код області за табл. 2.4Д: район / повіт)›, наприклад: с. Вичівка (РВН: Зарічне).

Курсивом без лапок передається мова народних виконавців – тексти пісень, коментарі, народні терміни

ВСТУПНІ ЗАУВАГИ

Передумови дослідження. Обрядова музика української сільської традиції у слов'янобалтському контексті. Слов'янські мелоструктурні школи. Джерельна база. Електронний реєстр. Проблеми мелоаналітики. Метод мелотипологічного картографування. Стратегія дослідження і структура книги

Передумови дослідження

Українська етнічна територія станом на початок XXI століття залишається однією з раритетних європейських зон, які зберігають традиційну музичну культуру в живому функціонуванні. Чи не найцінніша складова автентичної музики українців – ***обрядова творчість***, розвинені ***цикли пісень***, приурочених до свят річного кола й землеробських сезонів, до ритуалів санкціонування шлюбу сільською громадою та народження дитини. Колективні (гуртові) оспівування певних природних явищ (поворотів сонця та інших) і соціально важливих подій є ознакою підвищення їх статусу в системі цінностей традиційного суспільства. Мелодії, створені для цих обставин, за сторіччя музичної практики набули стійких форм і стали ***канонічними***.

Формування окреслених пісенних циклів сягає епохи язичництва, тому обрядові мелодії є носіями не тільки суто етнографічних функцій і відповідних художніх (мистецьких) смислів, а й хранителями прихованих історичних значень. Останні відкриваються завдяки ***ареальному характеру*** поширення певних типів наспівів: вони займають географічно визначені території (ареали), обриси яких можуть вказувати на давні історичні зв'язки чи, навпаки, на колишню «опозиційність» жителів окремих земель.

Такі ідеї ще у 20-х роках минулого сторіччя проголосив видатний український етномузиколог *Климент Квітка* (1923а, б, 1941, 1971а–в). Він був одним з тих вчених, хто, у когорті класиків української етномузикології *Станіслава Людкевича* (1906) та *Філарета Колесси* (1906=1970в), запропонував метод типологічного порядкування народних мелодій. Теоретично узагальнивши накопичений протягом XIX століття досвід емпіричного вивчення пісенного фольклора східних слов'ян, К. Квітка проголосив, що засадничим принципом утримання пісенної форми є *ритм промовляння складів поетичного тексту під час співу*. Послідовність музичних тривалостей, що відповідають силабам співаного вірша, утворює ***типовий ритмомалюнок квантитативного*** (часомірного, безакцентного) ***типу***, який є музично-ритмічною моделлю пісні, узгодженою з числовою формулою будови поетичного тексту. Вірші та відповідні їм музично-ритмічні малюнки впродовж віків викристалізувалися в набір стійких ***ритмосилабічних формул***. За такими моделями закріпилася назва «пісенних типів». Для класифікації народних наспівів ритміка має *типологічний пріоритет* над мелікою (звуковисотними параметрами), тому головний метод ритмоаналітичних досліджень – визначення типу наспіву за його ритмосилабічною формою.

К. Квітка першим заговорив про ареальне функціонування пісенних типів. Він став «ідеологом» майбутньої дисципліни «мелогеографії», виголосивши в статтях 1930–1940-х років програму географічного вивчення обрядового мелосу слов'ян. Учений писав, що історико-географічні межі, обумовлені подіями давнього минулого, нині проступають у локальних комплексах культурологічних компонентів, за якими різняться певні території. До найважливіших ***ареально диференційних ознак належить система ранньотрадиційних наспівів – календарно-сезонних і родинно-обрядових***.

Понад сторічна (Михальчук, 1872) практика географічного вивчення різних явищ традиційної культури (найплідніша в царині мовних діалектів), довела продуктивність цього наукового методу. Сучасні народознавчі науки – слов'янська діалектологія, етнолінгвістика, фольклористика, етнографія, культурологічна географія – сформували *автономні географічні дисципліни* з власним предметом і методикою (Гриценко П., 1994, с. 10). Етнолінгвістка *Тетяна Агапкіна*, здійснюючи порівняльно-типологічне дослідження весняно-літнього календаря у загальнослов'янському контексті, наголошує на тому, що ***ареалогічні спостереження передують типологічним***, оскільки «географічний розподіл різних варіантів реалізації певного типового сюжета чи мотива зі сфери календаря дає необхідну інформацію для встановлення внутрішньої типології явища, яке вивчається» (2002, с. 24–25).

У колі вищеназваних дисциплін своє місце посідає й мелогеографія, яка, за *Володимиром Гошовським*, вивчає «аутентичний музичний фольклор під кутом зору територіального поширення цілісних об'єктів або їх елементів» (1992, с. 318). Народна музика, за *Богданом Луканюком*, є «складовою історико-етнографічної культури» (2010, с. 17), тож особливої вагомості мелогеографічному напряму надає той факт, що значна частина української етнічної території (далі – УЕТ), а саме – її «історичне ядро» (Яковенко, 2006, с. 17) знаходиться у Вісло-Дніпровській зоні. Археологи вважають її можливою прабатьківщиною слов'ян.

Ідея пошуку спільності ранніх (обрядових) мелодій у різних групах слов'янства хвилювала дослідників різних поколінь. К. Квітка виявив кілька однакових ритмів у творчості українців, білорусів, болгар, росіян (1923а, 1923б, 1941, 1971в та ін.)[1]. З кінця 1960-х років тематика пісенних форм давнього походження активно увійшла в науковий обіг. У порівняльно-статистичному аспекті ці питання порушувала *Анна Ельшекова* (Братислава) (Эльшекова, 1972, с. 114–125). *Анна Чекановска* (Czekanowska, 1972) (Варшава) окреслила спільний макроареал старших польських, українських та білоруських мелодій вузького тонального обсягу (у межах квінтового амбітусу). *Ізалій Земцовський* (1968; 1975) шукав спільностей у мелодиці календарних пісень східних слов'ян[2]. *В. Гошовський* (1971а) знаходив варіанти галицьких колядок, лемківських весільних пісень у західних та південних гілках слов'янства. *Віктор Гусєв* та *Юрій Марченко* (С.-Петербург) вивчали традиції східноукраїнсько-білоруського порубіжжя, та дійшли висновку про зростання значення ***музичних форм календарно-обрядового фольклора як носіїв ознак ареальної культури*** та про важливість «суто музикознавчого (музично-текстологічного) вивчення джерел, за якого інші відомості (історія, географія, поетика) можуть розглядатися лише як супутні» (1996, с. 346).

Сучасний науковий контекст. Слов'янські школи структуралістів-мелогеографів

Попри надвелику значимість українських обрядових мелодій для експлорацій такого роду, на жаль, за століття, що минуло від революційних ідей С. Людкевича – К. Квітки, вітчизняна етномузикологія не уклала повного, ***системного типологічного реєстру старовинних пісенних форм***. Серед причин – довгі десятиріччя наукового застою з його обмеженням на вивчення пісень, що трактувалися як релігійні, а також мізерна кількість вчених (етномузикологів, фольклористів), які займалися цією проблематикою.

Відродження інтересу до типології обрядового мелосу пов'язане з постаттю В. Гошовського – його польовою, дослідницькою та педагогічною діяльністю (Львів) з кінця 1960-х років. Систематичні теренові дослідження розпочалися з кінця 1970-х, коли у Київській та Львівській консерваторіях (тепер це, відповідно, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (далі – НМАУ) та Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, далі – ЛНМА) розгорнулася планова збирацька робота. Її головні ініціатори – *Юрій Сливинський, Б. Луканюк, Євген Єфремов* –

[1] Спираючись на нові матеріали, до піднятого К. Квіткою питання міжетнічного ритму ‹просо› повертається *Галіна Кутирова-Чубаля* (2009б).

[2] Його роботи виконані в руслі петербурзької «інтонаційної школи», яка не застосовує структурно-типологічний підхід.

скеровували студентів-збирачів на заповнення майже суцільних «білих плям» на етномузичній карті України та на отримання передусім інформації про сітку обрядів та супровідних їм пісень. Цьому сприяло відкриття у 1991–1992 роках Проблемних науково-дослідних лабораторій етномузикології та Кафедр музичної фольклористики в обох вишах. До 2010-х років у фондах ЛЕК[3] і ЛЕЛ[4] нагромадилися десятки тисяч записів обрядових мелодій[5].

Свою лепту у призбирування матеріалів вносили й збирачі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського (ІМФЕ)[6] та інших установ, але вони не ставили завдань фронтальних обстежень намічених теренів.

Після опрацювання частини архівів Лабораторій при музичних академіях з'явилися доволі численні регіональні описи пісень обрядових жанрів та їх мелоформ за *базовими мелотипологічними критеріями*. Вони опубліковані в статтях 1990–2010-х років або вміщені в дисертаціях, дипломних роботах НМАУ, ЛНМА та кількох інших навчальних закладів[7].

Основні теоретичні позиції сучасної української типологічної школи представлені в працях *Б. Луканюка* (роботи 1980–2017 років). До групи дослідників 1980-х, що працювали над українськими матеріалами в руслі типологічної методики В. Гошовського, слід зарахувати ще *Ярослава Мироненка* (1988, 1992), *Анатолія Завальнюка* (1983, 1994). Нові ідеї Б. Луканюка апробовані в дисертаціях *Юрія Рибака* (2005б), *Василя Коваля* (2006а), *Лариси Лукашенко* (2013), статтях цих та інших авторів та численних дипломних роботах, виконаних на кафедрі музичної фольклористики ЛНМА. Усі дослідження включають картографування ритмотипологічних даних.

Київські дослідники-структуралісти – це *Євген Єфремов* (статті 1985–2017 років) та його учні й колеги, пов'язані з ЛЕК: *Ірина Клименко* (статті 1992–2019), *Ганна Коропніченко* (1995–2017), *Олена Гончаренко* (Суми – Київ) (1996–2018), *Тетяна Сопілка / Зачикевіч* (1996, 2004, 2009, 2013), *Олександр Терещенко* (Кропивницький – Київ) (2009–2017), *Маргарита Скаженик* (2003–2018), *Ганна Пеліна* (2013, 2016, 2017), *Ірина Данилейко* (2010, 2013, 2019), *Галина Качор / Пшенічкіна* (2014–2020). Майже всі автори супроводять статті мелогеографічними картами.

Окремі роботи належать перу авторів, вихованих в інших наукових традиціях, що сформувалися поза межами НМАУ та ЛНМА. Через приналежність цих авторів до різних дослідницьких шкіл, результати їхніх описів нелегко узгодити для створення загальної картини функціонування певного жанру чи пісенного типу. Часом буває важко розпізнати в окреслених пісенних формах типологічно тотожні явища. Іноді вузьколокальні підходи не враховували досвід вивчення подібних матеріалів із сусідніх, а тим більше – з віддалених регіонів.

Поза межами України близькими структурними методами користуються послідовники *Євгенія Ґіппіуса* (1980, 1982, 2003). Його аналітичні підходи, вибудувані ***на засадах теорій К. Квітки,*** розвинула *Бориславa Єфімєнкова* (1993, 2001) та перевірили на практиці російські етномузикологи, які вивчають традиції суміжних з Україною Брянської, Курської, Бєлгородської, Воронізької, Ростовської областей, а також Смоленської області. Це *Ольга Пашина* (1988, 1992, 1999, 2005, 2006, 2012), *Катерина Дорохова* (1987, 1992, 2008, 2013а,б), *Ларіса Вінарчик / Бєлогурова* (1992; 2008а,б, 2010, 2011а, б, 2013а, б, 2014, 2018), *Ніна Савєльєва* (1986, 1995, 2005, 2013, 2014), *Татьяна Рудиченко* (2006, 2014), *Галина Сисоєва* (2011), *Татьяна Карташова* (2004а, б), *Варвара Калюжна* (2010), *Ґаліна Хрістова* (2010, 2015), *Наталія Кузнєцова* (2012, 2013), *Свєтлана Жиґанова* (2008а, б, 2014), *Свєтлана Латишева* (2008; 2014), *Ольга Токмакова* (2009) та ін.

У близькому структурному ключі, інспірованому співробітництвом з Є. Ґіппіусом, з 1970-х років працювали білоруські етномузикологи *Зінаїда Можейко* (1975, 1981, 1983, 1985, 1999), *Тамара Варфоломєєва* (1988, 1998, 2001–2013), *Галіна Кутирова (Чубаля)* (1996, 2006, 2009а, б), *Галіна Тавлай* (1985), *Тамара Якименко* (2012, 2018). Цей напрямок у 2000-х продовжують їхні молодші послідовники *Кацярина Кривошейцева (Крывашэйцава)* (2008, 2011), *Василина Прибилова* (2010, 2011), *Таццяна Бярковіч* (2012, 2015), *Таццяна Константінова (Канстанцінава)* (2012, 2013), *Настасся Даніловіч* (2017а, б, 2018а, б). Їх роботи теж містять карти.

В особі З. Можейко білоруси мали дослідницю, яка в першому наближенні позначила великі музично-традиційні зони Білорусі та ескізно окреслила ареалогію *основних календарних жанрів*. Жанрові серії карт ключових для білорусів мелодій – з їх охопленням у загальнобілоруському масштабі – створені З. Можейко (*зимові*, *весняні*, *купальські* та ін.), Г. Кутировою-Чубаля (*жнива*), Т. Канстанціновою (*волочебні*), В. Прибиловою (*масляничні*). Сьогодні реалізується ідея аналітичного атласу білоруських пісенних форм (Кутирова-Чубаля, 2019).

Структурні студії у Польщі, на жаль, нечисленні: це окремі роботи *Богуслава Лінетте (Bogusław Linette,* 1981), *Пйотра Дагліґа (Pjotr Dahlig,* 1996, 1997), *Януша Мрочека (Janusz Mroczek*, 1966, 1970). У 2000-х роках такі дослідження поступилися місцем домінуючому в західній етномузикології антропологічному напрямку. Чи не поодинокою фігурою на полі польської мелоструктурної типології сьогодні залишається *Ґустав Юзала* (*Gustaw Juzala,* 2007, 2009, 2012, 2017).

У Литві морфологічні спільності традиційних мелодій сусідніх етносів як доказ їх культурних контактів сьогодні вивчають *Дайва Рачюнайте-Вічінєнє* (*Daiva Račiunaite-Vičinienė*, 2012, 2018, 2019), *Рімантас Слюжинскас* (*Rimantas Sliužinskas,* 2006, 2016, 2018), *Лорета Юцуте (Loretta Juciutė*, 2000).

Ритмотипологічна методика (слідами В. Гошовського) з включенням мелогеографічної проблематики застосовується у Сербії (*Єлена Йовановіч / Јелена Јовановић,* 2002, 2012, 2014; *Мір'яна Закіч / Мирјана Закић*, 2009, 2013), *Македонії (Родна Велічковска / Rodna Veličkovska,* 2012, 2016).

Активізація наукових контактів

В останнє 10-ліття завдяки налагодженню серій щорічних спеціалізованих наукових видань та проведенню регулярних фахових етномузикологічних конференцій намітилася тенденція до координації зусиль мелотипологів різних шкіл та країн. Консолідації київських та львівських дослідників посприяли щорічні наукові конференції «Слов'янська мелогеографія» (проводиться з 2010), «Колессівські читання» (з 2007), «Конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель» (2010, 2017, 2018) та інші, організовані осередком фахівців ЛНМА. У 2008–2013 роках відбулися плідні конференційні контакти з представниками Гнєсінської типологічної школи (на московській (Російська академія музики ім. Гнєсіних, далі – РАМ) і київській (НМАУ) платформах), які після 2014 року припинилися. Взаємно корисною стала співпраця з білоруськими науковцями під час київських та мінських (у Білоруській державній академії музики, далі – БДАМ) конференцій. Зустрічам з литовськими й польськими дослідниками посприяли конференції у Литовській

---

[3] У Київській консерваторії розвідкову експедиційну роботу вели *Олександр Юсов* (кін. 1950-х), *Володимир Матвієнко* (1960-ті), продовжили у 1970–80-х *Олена Мурзина* (Мурзина, 2004) й особливо активно – *Євген Єфремов*. З 1985 р. їхні учні системно громадили матеріали для Кабінету народної творчості Київської консерваторії, у 1991 році реорганізованого у Проблемну науково-дослідну лабораторію етномузикології НМАУ (далі – ЛЕК: Лабораторія етномузикології, м. Київ) (Клименко, Мурзіна, 2008).

[4] Умовна абревіатура ЛЕЛ (Лабораторія етномузикології, м. Львів) відсилає до архіву ПНДЛ музичної етнології ЛНМА.

[5] Частина з них транскрибована й зберігається в рукописах, мала частка – опублікована у нотаціях або звукозаписах.

[6] Загальновідомі «обрядові» томи серії «Українська народна творчість» (1963, 1965, 1980, 1982), упорядковані *О. Деєм*, *О. Шубравською*, *О. Правдюком* та ін. Частина фондів ІМФЕ стає доступною у нотаціях завдяки об'ємним серіям жанрових або регіональних збірників XXI ст. (Гайдай, 2010; Іваницький (Ред.), 2007б, 2008, 2013, 2015; Єфремова (Ред.), 2006а, 2012–2017); Пилипчак (2007, 2014, 2020 та ін.).

[7] Київського національного університету культури і мистецтв, Рівненського державного гуманітарного університету (РДГУ), Харківської державної академії культури.

академії музики і театру (2013, 2015), у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки (2018, 2020) та у НМАУ (2012–2020).

З 2008 року активізувалося й видання наукових збірників, у яких типологічно-ареалогічні розробки займають чільне місце, з-поміж них – серійні київські *Проблеми етномузикології*, львівські *Етномузика*, мистецька серія Наукового вісника Львівського національного університету (ЛНУ), збірники РАМ, БДАМ та ін. 2010 року з моєї ініціативи була запроваджена спеціалізована серія «Слов'янська мелогеографія» (у межах щорічника «Проблеми етномузикології»), у 6-ти випусках якої опубліковано 71 статтю українських, білоруських, російських, польських, литовських та сербських авторів, супроводжених 204-ма мелоареалогічними картами (див. бібліографічний список). 2016 року вийшов том серії «Історія української музики» (за передмовою *Олени Шевчук*), повністю присвячений фольклору – зі статтями обрядового циклу від київських та львівських авторів структурної школи (Шевчук, 2016). Деякі статті ілюстровані картами (Клименко, 2016а, б, в).

Накопичені фонди записів, струнка мелотипологічна методика, спільні теоретичні напрацювання у вивченні обрядової музики кількох близьких етносів нарешті зробили можливою реалізацію **гостроактуального, довгоочікуваного атласу «Обрядові мелодії українців» (ОМУ)**. Цей дуже відкладений в часі проєкт, серцевина якого – велика серія оглядових карт, покликаний хоча б із запізненням виправити ситуацію відсутності базових відомостей про поширення найстарших шарів української традиційної музики на давніх етнічних територіях. Мета Атласу – системно заповнити прогалину в наших уявленнях про типологію й географію обрядової музичної культури українців. Атлас супроводять мелотипологічні реєстри всіх обрядовопісенних жанрів та роз'яснення їх будови в теоретичному томі.

Терени дослідження.
Від Полісся до слов'яно-балтського меломасиву

Будучи вихованкою київської структурної школи, опертої на традиції К. Квітки, я працювала в межах цієї течії, зробивши акцент на картографуванні мелоаналітичних даних. Мій польовий досвід з 1984 р. і дотепер щасливо пов'язаний з Прип'ятським Поліссям – однією із зон «архаїчного поясу», відомою збереженістю культурних реліктів, у тому числі й давнього обрядового мелосу. Розбудовуючи типологічну систематику поліських *календарних* і *весільних* мелодій та картографуючи їх, я зрозуміла необхідність залучення матеріалів з набагато більшого простору – адже більшість ареалів не закінчувалась на поліських чи українських теренах. Порожні клітини в таблиці ритмічних форм стали заповнюватися з розширенням джерельної бази до *спільного українсько-білоруського ареалу* (УБ-ареалу). Пізніше, при створенні масштабних оглядових карт, виявилося, що ця система діє в ширшому просторі. У багатьох пісенних типів (мелотипів) з великими ареалами немає етнічних кордонів, вони **поліетнічні (багатомовні)**. Ще й сьогодні в Україні (окрім південних земель пізнього заселення), Білорусі (в розумінні етнічних, а не адміністративних територій), а також у східних воєводствах Польщі (до Вісли), у південній Литві (Дзукії) та в прилеглих до України й Білорусі районах Росії функціонують мелодії, які виявили ***спільність засадничих морфологічних ознак***. Це дозволяє застосовувати уніфіковану мелотипологічну методику до всього корпусу обрядових мелодій, поширених у названих географічних межах. Спільна типологія ключових мелоформ підтвердила їх історичні зв'язки ще й спільною ареалогією. Окреслився поліетнічний простір, який я запропонувала називати «слов'яно-балтським ранньотрадиційним меломасивом» (СБРМ) – враховуючи потужний балтський субстрат археологічних культур Полісся й Білорусі. Саме в цих масштабних границях стали відслідковуватися показові тенденції поширення та варіантних видозмін обрядових мелодій, *непомітні з регіональних ракурсів*. Так мої різножанрові розвідки, розпочаті з прип'ятського «плацдарму», переросли у *макроареальне дослідження*. Розширення території не було безкінечним: припинення просування далі на схід, північ та захід майже усіх спільних явищ логічно обмежило географічні контури масиву фактично в усіх напрямках.

Реалізації проєкту посприяла поява цілого ряду ґрунтовних регіональних праць високого фахового рівня, що представляють географічно протилежні окраїни колишньої давньослов'янської «ойкумени»: на південному заході – Передкарпаття (Коваль, 2006а), Опілля (Мишанич, Луканюк (Упор.), 2017); на заході – східну Польщу (Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011а, б), Підляшшя (Лукашенко (Ред.), 2006; Лукашенко, 2013), Волинське Полісся (Рибак, 2005), Берестейщину (Варфаламеева (Ред.), 2008), Понімання (Варфаламеева (Ред.), 1998, 2006); на півночі – білоруське Поозер'я (південь Псковської обл.) (Мехнецов (Ред.), 2002); на північному сході – верхнє Подніпров'я (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003; Белогурова, Никитина (Ред.), 2016); на сході – Сіверщину і Слобідщину (Гончаренко, 1995–2018; Дорохова, 2013; Савельева, 1995, 2005, 2013, 2014; Сысоева, 2011); на півдні – Передстепове Правобережжя, Середню Наддніпрянщину (Терещенко, 1995–2018; Пшенічкіна, Любимова, 2016, 2019), Слобідщину (Красиков, 1998; Дорохова, Осадча, 2002), Подоння (Тюрикова, 2005, 2009), Кубань (Супрун-Яремко, 2006).

Джерельна база. Формування фонду даних. Реєстрація

А. Ельшекова обрахувала, що на кінець 1960-х років було опубліковано ≈70 000 слов'янських мелодій різних жанрів. В архівах зберігається ще більше не нотованих зразків. Загальну цифру дослідниця вважала наближеною до 200 000 (Эльшекова, 1972, с. 115). Процитую сучасну думку про надважливу роль кількісних показників для вивчення фонду фольклорних мелодій: «Сьогодні в етномузикознавстві ... особлива епоха. ... Завдяки фронтальним обстеженням [...] фактологічний обсяг нашої науки настільки збільшився, що ми змушені **корегувати свої наукові погляди** [виділення моє – І. К.]. Адже всі основні теоретичні положення сучасної етномузикології спиралися на досить фрагментарний матеріал. Сутність фундаментальних, базових понять була схоплена вірно, але й вони вимагають постійного уточнення, перевірки, конкретизації. Виникає багато нюансів, які [...] здаються другорядними, але в певних випадках можуть бути ключовими.» (Дорохова, 2013а, с. 62).

Для потреб цього дослідження знадобилася спеціальна реєстрація джерел, оскільки кількість призбираних одиниць інформації (пісенних творів, мелотипологічних описів, позначок у документальних картах) у підсумку перевищила **60 тисяч** (61 850). Відомості про пісні обрядового призначення, відібрані з архівних (у великих обсягах мені були доступними звукові архіви ЛЕК та ЛЕЛ) і опублікованих нотних та аудіовізуальних джерел, були внесені в електронну базу даних (таблиця Excel).

Початково База планувалася як така, що обіймає українську етнічну територію за мовною ознакою[8], з принагідними виходами на сусідні території, та мала назву «Реєстр обрядових мелодій українців» (РОМУ). Перевага надавалась джерелам, які представляють землі з автохтонним населенням, уцілілим в катаклізмах XI–XIII століть (північ і захід УЕТ). Там сформувалися ареальні (можливо, ще племінні) культури, найбільш цікаві для **історичної етномузикології** («музичної археології», за Ф. Колессою). У ході подальших великих переміщень (XV–XVII ст.) було відновлене постійне проживання українців у центральній смузі (приблизно до лінії Кодима – Балта – Кропивницький на Правобережжі та до річок Ворскла й Оріль на Лівобережжі). Музична творчість цього регіону в XVII–XVIII ст. встигла виробити ознаки культури ареального типу (за О. Мурзиною (2010), це смуга «вторинної автохтонності»). Південно-східна частина УЕТ (Степ, Причорномор'я) через більш руйнівні спустошення старого і нового часу, та, особливо, в результаті складних міграційних процесів останніх століть (кінець XVIII–XX), виявилася заселеною «черезполосно» вихідцями з різних регіонів

[8] Згідно карти Костя Михальчука (1872), пізніших досліджень В. Кубійовича (1937), М. Грушевського (1991), Ю. Лози (1994), Т. Назарової (1985).

України в сусідстві з іншими етнічними групами. Тут склалися традиції «*не*ареального типу», тож цьому регіону в базі РОМУ відведена на порядок менша роль (тим більше, що й польові обстеження цих теренів є фрагментарними).

Після розширення *об'єкту дослідження* база охопила, крім українських матеріалів, ще й обрядові мелодії білорусів[9], росіян (тих районів, що примикають до України та Білорусі), поляків верхньої та середньої Вісли, литовців (Дзукія, Аукштайтія) і (в одиничних зразках) латишів (Латгале), тому назву бази було видозмінено на «Реєстр обрядових ритмотипів українців та сусідніх етносів» (РОМУ+). Українські матеріали складають серцевину цієї бази – на них припадає 79% записів (білоруські пісні складають ≈15%, російські – 3,5%, польські – 2,2%, литовські – 0,6%).

Показники паспортної, технічної (носії аудіо-, відеозаписів, види збереження даних) реєстрації одиниць інформації та вимоги сучасного мелоаналітичного інструментарію зайняли у базі 83 стовпчики. Макет бази розміщений на DVD.

Проблеми мелоаналітики

Заведення згромаджених даних в електронну базу уможливило статистичні підрахунки та роботу з великими масивами інформації. Опрацювання записів фонду за ключовими мелоритмічними параметрами виявило значну кількість пісенних типів споріднених форм. Деякі з них мають ***велику*** та ***дуже велику статистику фіксацій*** – від 250–300 одиниць (певні типи ***весняних, зимових*** мелодій) до 1000–4000 (деякі ***колядки***, ***жнивні***, численні ***весільні*** типи). Такі форми задемонстрували великі ареали поширення, через що отримали назву «макротипів».

За кількістю морфологічних розгалужень макротипи представляють собою ***типологічні групи (ТГ)*** або ***типологічні сім'ї (ТС).*** Друге означення вживається до мелодій спільної ритмоструктурної генетики, що групуються в ієрархічну систему видів / підвидів. Процедуру побудови системи обрядових мелоформ СБРМ ускладнювали такі проблеми:

– великі відмінності у підходах до структурування власне «обрядових обставин», викладених як концепції (Можейко, 1985; Луканюк, 2006; Пашина, 2006=1998), або застосованих в регіональних описах жанрових систем;

– відсутність вичерпної реєстрації основних українських пісенних типів обрядового шару,

– відсутність комплексних монографічних описів ключових обрядових наспівів,

– несформованість критеріїв розрізнення ключових та локальних мелотипів,

– незлагодженість аналітичних підходів у різних школах.

Строкатість методів аналітичної інтерпретації даних перешкоджає продуктивному освоєнню сучасних надбань структурної етномузикології. Попри відносно добру розпрацьованість ***ритмосилабічного методу*** все ж залишається доволі багато дискусійних питань. За словами *Б. Єфімєнкової*, розгляд проблеми структурної типології музичного фольклора залежить від доступності матеріалу й представленості його в публікаціях, якості його фіксації, різноманітності чи однотипності його структурних принципів: "Саме поняття ритмічного типу певною мірою відносне й визначається кругозором дослідника. Адже родові й видові ознаки типу міняють свій ранг при розширенні чи звуженні обсягу аналізованого матеріалу, від чого система ритмічних типів перебудовується" (Ефименкова, 2001, с. 81). Б. Луканюк, на чиї методи українські типологи спиралися протягом понад 20 років, сьогодні пропонує нові революційні концепції (2016, 2017), які мають ще бути апробовані й адаптовані. У цій книзі дотримуватимуся вивірених на власній практиці підходів.

Проблемною ділянкою залишається аналіз *пісенних композицій.* Для них не вироблено усталених понять, прийнятних для представників різних шкіл[10]. Невпорядкованість, різнобій бачимо в аналітичних характеристиках *звуковисотних параметрів* фольклорного матеріалу – за малими винятками, це описові констатації окремих спостережень, що не виходять на рівень структуризації параметрів і не дають підстав для узагальнень.

Тож, препаруючи матеріали у пошуках їх модельних праоснов, я мусила вирішувати чимало питань з ***методики аналізу***, випрацьовуючи нові специфічні підходи, які можна було б застосувати до всього поліетнічного масиву обрядових мелодій. Призбирані матеріали, як стало зрозуміло в ході роботи з масивами даних, нерідко не «вписувалися» у систему класичних ознак (типових силабічних формул зі сталими цезурами, характерних ритмічних малюнків з означеними часовими характеристиками), навіть у їх сучасному широкому трактуванні, з врахуванням виявлених складних механізмів варіювання (Луканюк, 2016). Та своєю масовістю групи нетипових мелодій (нерозпізнаних наукою як структурні моделі) іноді підказували нові способи моделювання й типізації форм, а, будучи розміщеними на мелотипологічних картах, підтверджували окремі здогадки своїми виразними ареалами. Отже, ***картографування мелоформ*** стало тим прийомом, який, у зв'язці з ***оновленими типологічними підходами***, дозволив вирішувати деякі складні питання типології традиційних мелодій. Саме шляхом поєднання аналітичного й картографічного методів було здобуто головні результати цієї роботи, обумовлена її **новизна**.

Картографування: здобутки, пошук нових методів

У становленні мелогеографії в Україні окреслюються три періоди. *Перший період* пов'язаний з діяльністю *К. Квітки*, який заклав засади аналітичного апарату й зробив перші практичні кроки: *зондування територій, загальну розмітку й опис окремих ареалів* (ще *без спроб картографування*), *виявлення їх суцільності / подільності*[11]. Ідеї К. Квітки наприкінці 1950-х підхопив *В. Гошовський*. Він обґрунтував «методику музично-діалектологічного аналізу» (2003=1968) і, закликаючи до вивчення фольклору в комплексі з археологією, етнографією, антропологією, дав *визначення мелогеографії* як спеціалізованого напрямку етномузикології (1992, с. 318, див. цитату на с. 7). Гошовський *закартографував* окремі жанрово-типологічні об'єкти, відкривши цим *другий період* мелогеографії. Дослідник укладав карти пісенних типів виключно за їх ритмічними формами. Цей підхід і нині домінує в роботах львівських авторів.

Порівнюючи ранні (1970–80-ті) і новітні (2000–2010-ті) східнослов'янські мелокартографічні студії, відзначу їх принципово різне спрямування. У географічних роботах 1970–1980-х років[12] охоплювалися значні території – великий етнографічний регіон, або й вся країна чи навіть кілька країн (умовно – *макрорівень*). Панувала тенденція увінчувати нотні й теоретичні публікації картами, де подавалися одноманітно заповнені значками або заштриховані ареали, окреслені за сумою розрізнених фактів, часом досить далекого (в географічному плані) походження, або й некритично запозичених з друкованих джерел. Спосіб механічно-рівномірного покриття площин умовними символами застосову-

---

[9] Факт типологічної спільності обрядових пісенних систем українців та білорусів був озвучений за матеріалами весільного мелосу (Клименко, 2004). Пізніше спільна територія фігурувала під назвою «українсько-білоруський (польський) ранньотрадиційний меломасив» (УБ(П)РМ).

[10] Наприклад, важко на практиці використати ідеї ретроспективних реконструкцій фольклорних форм А. Іваницького (2003, 2009).

[11] Властиві періоду становлення мелогеографії словесні описи ареалів, їх орієнтовне окреслення без позначення кордонів не втратили чинності й пізніше. Карти з мелоареалами не стали **обов'язковим атрибутом** праць 1990 – поч. 2000-х років, які торкаються питань ареалогії.

[12] В. Гошовський (1971а, б), A. Czekanowska (1972), Людмила Тестова / Єфремова (1986=2006б, карти опертi на систематизацію наспівів за інтонаційними контурами), З. Можейко (1975, 1981, 1983), Лариса Костюковець (1983), Г. Кутирова-Чубаля (2009а), О. Пашина (1998) та ін.

вався і для локальних традицій (тоді він давав менше похибок), і для великих регіонів. Такі карти супроводились масштабними висновками про ареал досліджуваного явища, але, підперті замалими й нечітко зареєстрованими даними, вони часом затьмарювали справжню ареальну картину. Описана метода сформувалася через те, що в ті часи системна польова робота фронтальним способом не проводилася – це були розвідувальні дослідження, але на їх базі врешті-решт виробилась методика сучасних студій.

Старі карти *не мали точної локалізації аналізованих явищ – це* обмежує можливості їх міждисциплінарного використання (для прикладу – у лінґвістів кожен значок пронумерований, тобто закріплений за населеним пунктом). Ще одна проблема полягала в тому, що картографуванню підлягали тільки *основні ритмічні моделі – без їх внутрішньовидової диференціації*. Ареал певного мелотипу на такій карті виглядає однорідним, а в реальності він поділяється на *субареали*, яким відповідають локальні морфологічні різновиди (ритмічні й мелічні), а також має *ядерну зону*, де мелотип виявляється у повному вигляді, та *маргінальні зони*, де він постає у розмитих формах. Також не картографувалися звуковисотні параметри[13].

Попри застійні періоди нашої науки, малочисельність і слабке фінансування дослідницьких установ, зусиллями поодиноких мелокартографів було проторовано шлях до формування Атласу артефактів традиційної музики. Від середини 1990-х в українській етномузикології розпочався *третій період мелогеографії* з усвідомленням окреслених проблем й пошуком шляхів їх розв'язання у спеціальних дискусіях. *О. Пашина* у вступній статті до наукового збірника, цілком присвяченого ареальним дослідженням традиційної музики (Пашина (Ред.), 1999), зазначає, що розвиток ареалогії гальмує відсутність єдиних принципів і єдиного категоріального апарату для опису матеріалу, несистемність картографування, що робить його результати неспівставними. На брак продуктивної методики мелогеографічного аналізу нарікав *Б. Луканюк* (1991=2010а), пропонуючи у пошуках мелодіалектних границь спиратися на географічно-історичне членування теренів. Один із продуктивних підходів – спільне картографування кількома дослідниками визначеного обрядового жанру. Його втілено в ідеї тематичних жанрових збірників. У випуску СМ1 опубліковано 4 роботи про поширення в Україні *купальсько-петрівських* мелодій із супутніми картами, зводом відповідних записів з Полісся та Поділля, та розміщено оглядову карту цього жанру. У випуску СМ4 об'єктом колективної дослідницької уваги шести авторів стали *весільні* 6-дольники, представлені у 4-х регіональних та одній зведеній українсько-білоруській карті. Випуски СМ5 та СМ6 повністю присвячені *зимовій* мелотипології та мелоареалогії.

У роботах цього періоду стався методологічний перехід до ретельних локальних експлорацій зі статистично вагомою кількістю авторських записів (приклади вимірюються сотнями, а то й тисячами зразків) та документальним картографуванням чітко паспортизованих явищ та їх структурних елементів за конкретними населеними пунктами. Документальне картографування утверджується як обов'язкове для карт, що публікуються в матеріалах «Конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель» (CIMP, 1990-ті, 2010-ті), книгах київських серій «Проблеми етномузикології» (ПЕ), «Слов'янська мелогеографія» (СМ) та львівського щорічника «Етномузика»[14]. Якщо описові характеристики явищ залишають чи-

[13] Карти, де враховано або виведено на перший план мелічні (звуковисотні) характеристики, у кілька разів менш численні, ніж ритмічні (Клименко (Ред.), 2010=СМ1, карти К11-13, К18-1, К20-22, К23–26; Клименко (Ред.), 2013=СМ4: карти К9, 11, 18, 19).

[14] У Росії провідниками й реалізаторами сучасних мелогеографічних ідей є передусім представники школи Є. Ґіппіуса – О. Пашина, Л. Бєлоґурова, Г. Сисоєва (2011), В. Калюжна (2010) та ін. Карти локальних діалектів зустрічаємо в роботах Наталі Ґіляровой (2015), петербурзької групи дослідників під керівництвом Анатолія Мєхнєцова (2002).

тачеві простір для власної інтерпретації, то процедура нанесення даних на карту вимагає дотримання чітких алгоритмів моделювання, щоб під певним значком відчитувалися однозначні структуровані значення. Цією строгістю закладається фундамент для подальшої трактовки отриманих ареалів.

Успішність картографування напряму залежить від ***щільності польових розвідок***, якості отриманих матеріалів та методів їх аналітичного препарування. У гіркі для української етномузикології 1930-ті роки, коли про щільне картографування годі було й мріяти (не вистачало «рук» навіть для фахового збору матеріалу), геніальному провидцеві Квітці не лишалось іншого шляху, як вдатися до узагальнень макромелоареалогічного масштабу, порівнюючи не тільки різні регіони, а й різні етноси. Сьогодні макроареалогічне прогнозування може спиратися на фронтальні обстеження певних локусів. Однак і сучасні польові відомості призбирані нерівномірно, чимало регіональних традицій досі лишаються незвіданими. Більша достовірність даних сьогодні забезпечена для теренів Прип'ятського Полісся, Східного Поділля, східної Волині, Наддніпрянщини, Посейм'я та Карпатської зони – ці території були системно обстежені науковцями ЛЕК та ЛЕЛ.

Стратегія дослідження

Я поставила собі **за мету**, по-перше, інтегрувати величезний досвід українських науковців та дослідників структурного напрямку з сусідніх країн (насамперед Білорусі та Росії) і ***створити узгоджену платформу для структурного опису пісенних форм давнього шару за єдиним аналітичним алгоритмом***. По-друге, на цій аналітичній платформі запланувала ***виготовити серію ключових мелогеографічних карт***, які продемонструють ***кореневу спільність окресленого етнічно-географічного макропростору***, що об'єднав певні ***гілки балтів і слов'ян***.

Дослідницьким об'єктом було обрано передусім українські мелодії, задіяні в ритуалах давнього походження. Обрядова творчість українців та інших етносів СБРМ не обмежена піснями з кристалізованими музичними формами – ритуали згідно їх міфологічних функцій, озвучуються голосовими діями різних типів: напівскандуваннями, вигуками, ритмізованими примітивними приспівуваннями, вокалізами без слів, речитативно-декламаційними ламентаціями (голосіннями), приспівками танцювального характеру та іншими видами магічних голосових практик (Дорохова, Жуланова (Ред.), 1995). Морфологічні характеристики таких творів чи інтонаційних примітивів відмінні від пісенної системи з її сталими ритмосилабічними формами, вони мають вивчатися у спеціальних дослідженнях. Такі явища коментуватиму побіжно.

Морфологія питомого обрядового наспіву спирається на типову музично-ритмічну модель та відповідний їй ритмовіршовий ряд. Моделі існують у системі пісенних форм, відібраних традицією за певними канонами компонування. Саме ці пісенні моделі стали **предметом** дослідження, який розглядався в кількох аспектах:

– алгоритми формотворення ранньотрадиційних мелоформ,

– закономірності їх географічного поширення та

– перехресні з ними закономірності їх прикріплення до певних ритуальних обставин (тобто формування жанрових циклів).

Отже, стрижнева проблематика **роботи** – виявлення й опис алгоритмів творення ритмомоделей пісень, вибудова меломорфологічних моделей та компонування їх в типологічні групи, установлення їх ареалів у ширшому слов'яно-балтському контексті. Ареальний компонент функціонування ранньотрадиційних пісенних форм винесено на перший план – вивчається наявність зв'язаного простору як певних музично-етнографічних явищ, так і окремих морфологічних закономірностей.

У зв'язку з окресленим колом значимих проблем на шляху до обраної мети було спроектовано наступні групи робочих завдань.

Методичні завдання:

– формування спільного контекстного «етнографічного поля», у якому діють наспіви давнього шару – систематизація «обрядових обставин»;

– пошук спільних позицій мелотипологічного аналізу в підходах головних структурних шкіл, відбір *«неконфліктних»* методів аналізу ритмоформ, пропозиція власного аналітичного алгоритму;

– формування базових структурних позицій у сфері звуковисотності, придатних для продуктивного картографування;

– випрацювання нових методик картографування: документальних за характером роботи з матеріалом, але узагальнено-оглядових за візуальними результатами,

– спеціалізоване використання статистичних методів.

Джерелознавчі завдання:

– нагромадження якнайповніших джерельних даних (звукозаписів, нотацій) з української етнічної території (УЕТ), наскільки можливо рівномірних за географією;

– залучення надійних джерел із сусідніх етнічних територій для встановлення продовження українських ареалів;

– формування критеріїв відбору / відсіву даних, придатних для виконання мети дослідження;

– визначення способів залучення препарованих аналітичних даних – виконаних іншими авторами типологічних описів, картографованих матеріалів;

– упорядкування даних в електронній Базі (Excel): формування критеріїв систематизації (головно – параметрів мелоаналітичного опису), відповідно до них створення структури Бази, розробка типологічних кодів, розробка «пошукових ключів», узгоджених з можливостями програми Excel.

Мелоаналітичні завдання:

– виявити й описати алгоритми творення ритмомоделей у піснях ранньотрадиційного шару та їх компонування в цілісні пісенні форми, зокрема, вивчити види кореляцій поетичних і музичних форм;

– укласти жанрові реєстри мелоформ (згідно їх функцій у певному обрядовому циклі та мелостилістичних особливостей);

– випрацювати параметри монографічних описів обрядових мелоформ, ключових для слов'яно-балтського простору.

Мелогеографічні завдання:

– закартографувати всі статистично потужні мелоформи у вигляді узагальнених значкових карт та перенести найбільші ареали на інтеграційні жанрові та кросжанрові карти;

– окреслити характер отриманих ареалів;

– дослідити просторову дистрибуцію ключових пісенних форм на теренах СБРМ, охарактеризувати географічні «стосунки» жанрових мелоформ через взаємодію їх ареалів;

– намітити великомасштабне зонування макропростору СБРМ, виявити вузлові межі його тектонічних розломів.

Головні методи, використані в роботі – *мелоаналітичний* та *мелогеографічний*. Аналіз мелодій здійснювався як загальномузикознавчими прийомами (аналіз музичних форм), так і спеціальними етномузикологічними (структурно-типологічне моделювання). *Мелогеографічний* метод включає документальне й інтеґраційне картографування та аналіз ареалів. Методологічною опорою роботи були концепції українських класиків К. Квітки, С. Людкевича, Ф. Колесси, розвинуті Є. Ґіппіусом, В. Гошовським, Б. Луканюком, Є. Єфремовим, Б. Єфімєнковою та апробовані у 1980–2010-х роках численними дослідниками з України, Білорусі, Росії. Для вирішення контекстових по відношенню до головного предмету роботи завдань у нагоді стали праці з суміжних наукових дисциплін: етнографії й етнології (О. Потебні, Хв. Вовка, А. Ван-Геннепа, А. Байбуріна, В. Балушка, Л. Виноградової, Н. Гаврилюк, М. Глушка, О. Курочкіна, І. Несен та інших), лінґвогеографії та етнолінґвістики (діалектологічні карти К. Михальчука, Ю. Карського, В. Кубійовича, Т. Назарової; праці П. Гриценка; студії школи Н. Толстого), вітчизняної філологічної фольклористики (розвідки О. Голубець, Л. Іваннікової, О. Чебанюк, О. Харчишин та інших), історії та археології (Н. Яковенко, В. Войтович, А. Прищепа та ін.).

Також використано методи фронтальної польової роботи, джерелознавчий, бібліографічний, статистичний.

Новизна отриманих результатів:

– уперше поліетнічні пісенні матеріали ранньотрадиційного шару *зведено в єдину електронну базу* з різноплановими описами аналітичних параметрів музичних творів;

– створено *реєстр базових обрядових обставин*, які в традиціях етносів СБРМ віддавна супроводилися ритуальним співом громади; їх згруповано у вісім базових обрядових жанрових циклів (БОЖЦ);

– у межах кожного БОЖЦ виокремлено та проіндексовано *функціонально-стильові підгрупи* пісень;

– укладено повний *граматичний фонд ритмічних форм* українських і білоруських обрядових пісень, де розрізнено алгоритмічну (85%) та неалгоритмічну (15%) підгрупи;

– систематизовано *способи компонування* пісенних форм раннього шару;

– укладено системні *жанрові реєстри* типових мелоритмічних моделей для всіх БОЖЦ;

– уведено в обіг нові музичні матеріали у вигляді нотацій;

– проведене *макромасштабне картографування* усіх статистично значимих типологічних груп пісень, які охопили **усі ключові «обрядові обставини»** (усього встановлено понад 400 ареалів, розміщених на 132 картах);

– окремі жанрові позиції забезпечені картографуванням документального типу (*жнивні, купальські, весняно-троїцькі* у відповідних регіонах);

– виявлено й картографовано ≈20 *кросжанрових мелоритмічних моделей*;

– проаналізовано й окреслено стосунки мелоареалів у межах кожного БОЖЦ;

– проаналізовано й окреслено стосунки кількох груп кросжанрових мелоареалів;

– установлено кілька *ритмотворчих алгоритмів*, що об'єднують певні географічні макрозони, протиставляючи пари опозицій: ‹захід / центр + схід СБРМ› та ‹північ / південь СБРМ›;

– установлено десятки мелотипологічних груп, спільні ареали яких об'єднують поліетнічний макропростір СБРМ й водночас відділяють його від прилеглих іззовні географічних теренів;

– намічені кілька ліній «тектонічних» поділів всередині макропростору СБРМ;

– за сумою ареалів сформовано сегменти зовнішнього кордону СБРМ.

Структура книги

Дослідження оформлене як двотомне видання: 1 том – теоретичний, 2 том – Атлас і таблиці. Також доданий DVD.

Теоретичне дослідження

Уведення в світ обрядової пісенної культури етносів СБРМ розпочну з окреслення та упорядкування обрядових обставин, за яких звучать ці мелодії (розділ 1), Розгляну їх спочатку як загальну систему, укладену з 8-ми базових обрядових жанрових циклів (БОЖЦ). У такий спосіб буде окреслено ***об'єкт дослідження***.

У розділі 2 представлю ***базу дослідження*** – **поясню** специфіку роботи з джерелами та проблеми створення й подальшої експлуатації електронного реєстру даних.

Два наступні розділи пояснюють методологію дослідження. Тут уточнюю різниці завдань і відповідних методик *документального* та *макроареального картографування* (розділ 3) та коментую особливості *мелоаналітичного апарату*, зокрема, прийомів моделювання, кодування форм, термінологічний інструментарій (розділ 4).

Розділи 5 і 6 теоретичні. У них описано структурні засади обрядового мелосу СБРМ: систематизовано граматичний фонд первинних ритмофігур, окреслено алгоритми їх варіювання

(розділ 5), упорядковано способи компонування мелодій (розділ 6). Огляд отриманої ієрархії форм виводить на проблему поняття «пісенного типу» – пропонується перекваліфікувати його на «типологічну групу» (§6.14).

Окреслю й можливості наджанрового підходу до музичного матеріалу, коли об'єктом вивчення стає власне ***мелоформа***, а її жанрові втілення показують спектр потенційних функціональних можливостей цієї структури (§6.15).

Теоретичні напрацювання застосовано в жанрово-аналітичних розділах 8–12. Їм передує розділ 7, у якому показано специфіку формування кожного «обрядового блоку» згідно його етнографічного контексту. Оскільки одна книга не може вмістити повного розгляду всіх 8-ми БОЖЦ, обрано найбільш представницькі для українців цикли. Менш вагомі періоди *Масляної / Колодія*, *Зелених свят / Трійці* та *народинного циклу* подані у вигляді коротких етнографічно-мелотипологічних екскурсів – §§7.2, 7.4, 7.9.

На відміну від календарних та народинного жанрових циклів, кожен з яких поширений у своєму визначеному ареалі, *весільні* пісні «вкривають» всю давньослов'янську територію і за кількістю фіксацій (≈29 150 од.) є співставними з цілим календарним циклом (≈26 830 од.). Це робить *весільні* мелодії найзручнішим жанром для встановлення міжетнічних зв'язків (розділ 8).

У розділі 9 розглядається масштабна картина складної типології та ареалогії мелодій, якими супроводяться *зимові свята*. Типологічна автономність і різностильова природа пісень зимового циклу спонукала створити спеціальну систему комбінованих цифрових індексів на позначення їх мелоформ (§9.3).

Розділи 10–12 вивчають мелодії *весняного* (раннього й пізнього сезонів) та *літнього* (*Купало* і *жнива*) періодів. Складність цього матеріалу полягає у розмаїтті обрядових обставин та дискретності їх ареалів. Весняно-літні мелодії не вкривають всю територію СБРМ: кожен жанр цього сезону творить власну, неповторну макроареалогічну картину, у якій певні зони є щільно заповненими, а сусідні з ними – загадковими пустками.

Після серії жанрових розділів проведено порівняльний аналіз отриманих ареальних «макрокартин» – внутрішньожанрових (розділ 13) і кросжанрових (розділ 14).

Макроареалогічний підхід дає можливість розглянути локальний матеріал у контексті великих «***морфологічно-стилістичних***» зон. Виявлено різні регіональні тенденції варіювання ритмомалюнків – так звані ***макровектори ритмотворчих алгоритмів***, що об'єднують певні простори слов'яно-балтського масиву, долаючи мовнодіалектні кордони та формуючи територіальні опозиції за чисто музичними ознаками (розділ 15). «Розвідувач» певного діалекту може звірятися з цими ***великомасштабними алгоритмами***, підкріплюючи їх новими фактами.

За сумою жанрових і меломорфологічних ареалів, установлених макростильових закономірностей окреслені **макрозональні поділи** на теренах України, а також у СБРМ в цілому (розділ 16).

Головні результати роботи коротко підсумовано у Висновках.

Ілюстрації до теоретичних розділів (нотації, таблиці, карти) даються у трьох форматах: безпосередньо у тексті, у другому томі та на DVD. У тексті 1-го тому вміщено нотації та малі таблиці – вони нумеруються послідовно в межах кожного розділу, наприклад, 1.1, 1.2 і т.д. У другому томі розміщено великі таблиці – вони вписані в послідовну нумерацію ілюстрацій відповідного розділу з додаванням індексу Д, наприклад, 5.1Д і т.д.

Другий том: Атлас, таблиці, додатки. Другою частиною роботи можна користуватися до певної міри автономно. Вона містить 132 мелогеографічні карти. За технологією створення карти діляться на (а) значкові документальні (детальні з зазначенням сіл), (б) значкові оглядові, (в) оглядові зведені (інтеграційні). Видруковано серію карт типів (в) та, частково, групи (б). Оглядові карти Атласу нумеруються A1–A78. Нумерацію розпочато з кольорових карт, поданих на обкладинках і форзацах першого й другого томів. На обкладинці 2 тому розміщена карта джерел, де позначені зони системних або принагідних польових обстежень. Значкові карти (нумерація D-I-1 – D-VII-19) знаходяться на DVD.

Картам передує серія пов'язаних з ними мелотипологічних таблиць: реєстр жанрових обставин, устрій бази даних, типологічно-аналітичні таблиці, жанрові реєстри пісенних типологічних груп, реєстри найвідоміших поліжанрових ритмоформ.

На DVD також розміщено проєкт бази даних РОМУ

Значний обсяг книги не дозволив розмістити *нотні ілюстрації* до всіх обговорюваних мелоформ. При покликаннях на публікації перевага надавалася тим джерелам, які викладені на сайтах (серії «Слов'янська мелогеографія» та «Етномузика»), звуковим публікаціям, а також знаним класичним збірникам чи антологіям. Правом першості користувалися сучасні нотації, зроблені з якісних аудіозаписів, здобутих у системних польових обстеженнях. Такі зразки більшою мірою гарантують читачеві, що перед ним – не випадковий творчий акт, а типове явище традиційної музичної культури. Нотації, як прийнято в українській науковій традиції від часів Роздольського-Людкевича (1906), зведено до умовної висоти g^1. У зв'язку з домінуванням структурних завдань, деякі зразки даються в узагальнених нотаціях (опущена мелізматика, внутрішньоскладові розспіви узагальнені до співзвуч).

Покликання в тексті книги апелюють до прикінцевого списку джерел, який ділиться на (А) список опублікованих теоретичних праць і нотних зібрань, (Б) список архівних (рукописних) праць, зокрема, дипломних робіт НМАУ і ЛНМА, (В) список опублікованих аудіозаписів (Дискографію). Для останнього вжито систему авторських скорочень, яка відповідає опублікованому довіднику (Клименко, 2010б). Покликання на звукові альбоми відкривається індексом А-, наприклад, (А-1997-02_04), де код 1997-02 вказує на альбом, а цифри після нижнього підкреслювання позначають номер треку.

Оскільки в книзі використане значне число спеціальних абревіатур та скорочень, текстовому викладу передує їх список (с. 6). Для розрізнення певних типів інформації вжито такі **спеціальні шрифти**:

найважливіші положення маркую різними видами *курсивів* / ***напівжирних курсивів*** / **напівжирних** шрифтів групи Calibri;

назви обрядових циклів та відповідних пісенних жанрів маркую спеціальним курсивом: *зимові*, *веснянки* тощо, також вживаю їх скорочені позначення з 3-х літер (див. с. 6);

інформацію технічного призначення (відсилки до параграфів, таблиць, нотацій, доповнення, бібліографічні покликання, покликання на дискографію, а також назви сучасних адміністративних областей і районів) даю шрифтом Arial Narrow;

відсилки до матеріалів, розміщених у другому томі або на DVD, даю шрифтом Franklin Gothic Medium.

Практичне використання результатів дослідження може бути різнобічним. На його висновки можуть опертися дослідники різних регіональних традицій України, щоб визначити наявність у місцевих репертуарах типових канонічних мелоформ й описувати їх з урахуванням загального системного підходу.

Робоча версія реєстру даних апробована в архівній і науковій роботі ЛЕК, у студіях викладачів і аспірантів НМАУ.

Створення сучасних карт макрорівневих мелоареалів прислужиться для координації наукових зусиль різних фахівців, що працюють у царині географічних досліджень традиційної культури. Установлені етномузикологією «тектонічні розломи» у просторі СБРМ допоможуть уточнити попередньо окреслені лінії музично-етнографічного районування УЕТ.

Використання карт актуальне й у педагогічному процесі. Оскільки закартографована інформація вже пройшла певну «перевірку часом», вона може бути запропонована студентам.

Також цей матеріал послугує для візуалізації дотичних тем у довідкових виданнях – наприклад, картами суповоджено статті про обрядові пісні в Українській музичній енциклопедії, «Історії української музики» (т. 1).

Розділ 1

СПІВ ЯК САКРАЛЬНА МОВА РИТУАЛУ. КЛЮЧОВІ ОБРЯДОВІ ОБСТАВИНИ

1. Обрядові обставини, що супроводжуються співом на теренах СБРМ. Ключові об'єкти обрядового оспівування, дати, терміни. Модель «ритуального переходу». Кодування ключових обставин
2. Міфологічні адресати. Обставини, характер виконання. Реєстр типів виконавців пісень
3. Питомий репертуар. Сюжети. Морфологічні та мелостилістичні ознаки обрядових пісень. Напливовий репертуар – мелостилістика
4. Система базових обрядових жанрових циклів (БОЖЦ). Порівняльна статистична потужність жанрів

Таблиці в додатку (т. 2): **1.1Д–1.3Д**

1.1. Ключові об'єкти обрядового оспівування

1.1.1. Об'єкти, дати, терміни

На території СБРМ збирачами XIX–XXI століть зафіксовано розвинені **цикли культових мелодій давнього походження**, які були обов'язковим компонентом світоглядної системи стародавнього населення цього континууму. Міфологічна картина світу давніх слов'ян і балтів, як і інших тогочасних європейців, спиралась на уявлення про існування двох взаємопов'язаних світів – «цього» (profane – людського, профанного) і «того» (sacre – потойбічного, сакрального світу непізнаних вищих сил природи та померлих предків) (Ван-Геннеп, 1999). «Спілкування» між світами відбувалося через систему ритуалів, а спів виступав як важливий учасник обрядового макротексту. У діалозі соціуму з вищими силами гуртові співи (зрідка підсилені інструментальним супроводом) були одним з найвпливовіших *магічних* чинників, так званим *звуковим кодом ритуалу* (Байбурин, 1993; Пашина, 2006).

Далеко не всі з усталених обрядових практик супроводжувалися піснями. Лише певні, очевидно, *найважливіші обрядові обставини* підключали колективний спів, що вказувало на високий статус цих обставин у світотворчій картині давніх суспільств. Об'єктами колективного публічного «оспівування» на просторі СБРМ стали певні природні явища (зміна сезонів (танення снігу, льодохід), приліт птахів, рух сонця, дощ, блискавка), астрономічні дати сонячного циклу й виробничі сезони землеробського річного кола (оранка, сівба, жнива різних культур, косовиця). Вокальні твори, приурочені до цих обставин, сформували ***річний*** або ***календарний пісенний цикл.***

Співом освячували також події з життя людини, значимі для традиційної спільноти: створення нової родини (публічний шлюб, ***весільний пісенний цикл***), народження дитини (***народинний цикл***), смерть (***поховальний цикл***).

Франко-бельгійський етнолог Арнольд Ван-Геннеп на поч. XX століття пов'язав обряди обох циклів світоглядними поняттями традиційного суспільства. Скористаюся переказом Е. Гаврилюк: «Життя людини є чітко стратифікованим і постає як серія переходів від однієї соціально-вікової групи до іншої, де головними моментами вважаються народження – одруження – смерть. Розвиток Всесвіту також відбувається в певному ритмі, точками у якому стають природні зміни. Ритми життя людини (мікрокосму) і ритми Всесвіту (макрокосму) у певному сенсі є ізоморфними і реалізуються у серії ритуалів особливої структури, так званих rites de passage – ритуалів переходу" (1996, с. 63–64).

● **Річний цикл.** У пісенному оформленні річного землеробського кола звуковий фактор представлений нерівномірно: «Найбільш насичені [співом]... ініціальні періоди, а також перехідні етапи, ... великі календарні свята» (Агапкина, 1995а, с. 11). Потужний шар обрядової пісенності формують групи творів, які

(а) *маркують* астрономічні / природні *дати* / *періоди*,

(б) *заповнюють* активним звучанням продуктивний весняно-літній сезон вирощування й збору врожаю.

Урочистими співами позначені передусім три дати з чотирьох ключових моментів руху сонця:

– зимовий поворот сонця або дні зимового сонцестояння (сучасна дата – 21 / 22 грудня),

– літній поворот сонця або дні літнього сонцестояння (сучасна дата – 20 / 21 червня),

– весняне рівнодення (22 березня)[1].

У традиційних європейських культурах ці дні та прилеглі до них сезони набули значення великих свят (або святкових циклів), але протягом віків трактування їх смислу дуже змінилося. Також відбувалася кореляція дат їх проведення, обумовлена історичними *перемінностями календарів* (юліанського та григоріанського) та *змінами пануючих релігій*. Так, на періодизацію, номінацію і трактовку річних обрядів східного слов'янства протягом останнього тисячоліття значно вплинула *християнська церковна традиція*. Православ'я ввело обмеження на спів протягом релігійних постів (зокрема, й найактивніше оспівуваного весняного сезону), що призвело до переприурочування певних пісенних циклів, сформованих з огляду на астрономічні та кліматичні чинники, до подій християнського календаря. З переплетення цих чинників станом на XX століття постала така доволі заплутана картина.

● **Зимове сонцестояння** – астрономічна дата, відома всім давнім європейцям: після найдовшої ночі починає збільшуватися світовий день, сонце «повертає на літо».

[1] Осіннє рівнодення (22 вересня) відзначалося в українців (зокрема, як *Весілля свічки*), але не було оформлене співами.

У 45 році до н. е. Юлій Цезар оголосив днем святкування «нового сонця» 25 грудня. Дні зимового сонцестояння відзначаються практично у всіх світових культурах. У період становлення основних християнських свят Нікейський собор (325 рік) призначив на цей день свято Різдва Христового. Українці та білоруси святкували подію «народження нового сонця» як *Коляду* / *Коляди*, до неї примикав сакральний час зимових Святок (наступні два тижні).

● Протилежне зимовому **літнє сонцестояння** святкувалося в ніч з 23 на 24 червня під назвою *Купало*, також на цей час припадали тижневі *Зелені святки* (або *Русальний тиждень*). Християнські приписи поєднали день *Купала* з днем Різдва Іоанна Хрестителя / Іоанна Предтечі (свято стало називатися *Івана Купала*), *Зелена неділя* стала пересувним святом *Трійці*.

Разом із заміною смислів змінилися й дати обох святкувань. Розбіжність дат сучасних поворотів сонця (найкоротший / найдовший день щороку коливаються у межах відповідно 21/22 грудня та 20/21 червня) та перенесення колись прив'язаних до них свят на 7 січня та 7 липня пояснюється перемінністю календарів – переходом з юліанського на григоріанський[2]. Православні Церкви (зокрема, й українська) досі використовують юліанський календар[3], за яким дата Різдва, яка дві тисячі років тому збігалася із зимовим сонцестоянням, змістилася пізніше на півмісяця.

● **Весняне рівнодення** (22 березня) було осмислене землеробськими культурами минулого як початок Нового року, який зручно збігався з початком нового рільничого сезону. Вважають, що Новий рік святкували з появою нового Місяця в перші весняні дні, найближчі до весняного рівнодення. Можливо, його святкування у різних етнічних груп залежало від кліматичного поясу та погодних умов. Свято отримало назву «*Нове літо*». Релікти цієї архаїчної традиції досі зберігають поліщуки Турівщини, з початком танення снігів співаючи веснянки *Ой віходьте, дівочки, но* ***новеє лєто*** (з моїх записів 1990-х у Рокитнівському районі Рівненської обл.).

Під впливом християнства колишнє **весняне новоліття** було відтіснене Великим Постом та перенесене на терміни ближчих релігійних свят: в одних місцевостях воно закріпилося за передпостовим *Масницьким тижнем* (український *Колодій*, білоруська *Масляна*), в інших перенеслося на кінець посту й було приурочене до Великодня (білоруські / польські / литовські *волочебники* / українське *ранцювання*; українські весняні співи й танки-*гаївки*), зрідка – до *Провідної неділі* (після Великодня). Пізніше відбулися ще кілька офіційних перенесень початку Нового року (на 1 березня, 1 вересня, 1 січня[4]), протягом яких ідея весняного новоліття розмилася. *Масляна* стала святом *проводів зими*. Острівними реліктами до відносно недавнього часу побутували обряди *зустрічі* (*закликання*) *весни* (здебільшого на Поліссі, у басейнах Прип'яті та Десни). *Волочебники* стали вітати односельців переважно з воскресінням Христа. Колишнім магічним хороводам була відведена роль короткотермінових (3 дні) *великодніх забав* на церковних майданах.

Закріплення офіційного Нового року за 1 січня надало додаткової ваги Зимовим святкам, можливо, перемістивши на цей сезон традиційні ритуали ініціальної магії та пов'язані з нею пісенні твори. Християнське Різдво й цивільний Новий рік опинилися по-сусідству, спричинивши плутанину у способах їх святкування сільськими громадами, дублювання обрядів, диференціацію жанрів пісень (*колядки, щедрівки*). Відмова Церкви від переходу разом з державою на європейський григоріанський календар (1918) ще більше віддалила зимовий святковий комплекс від його початкової прив'язки до сонячного циклу.

Розділилися також ритуали, зосереджені в минулому навколо літнього сонцестояння: частина обрядів солярного культу – старого свята «середини літа» – перемістилася дійсно ближче до його середини (сучасне 7 липня), інша частина стала рухатися разом з Трійцею в діапазоні з кінця травня до середини червня, при чому домінантними тут стали *ритуали з зеленню* – деревами, гілками, рослинами. Ці останні стали знаменувати перехід від весни (сезону вегетації) до літа (сезону колосіння хлібів). Рідше зустрічається їх прив'язка до Вознесіння.

Перехід ‹*зима* / *весна*› (старе новоліття) тим чи іншим способом відзначали на всій території СБРМ як Проводи зими або Зустріч весни, натомість перехід ‹весна / літо› (*Зелені святки*) виявився менш значимим. Включення його у перелік важливих річних святкових подій має регіональні обмеження.

1.1.2. Модель «ритуального переходу»

Тлумаченню давніх народних ритуалів – їх смисловим функціям та їх морфології – присвячена величезна література. Виокремлю відносно недавню роботу (Пашина, 2006), де за матеріалами російських фольклорних традицій з залученням відомостей з порубіжних російсько-білорусько-українських територій консеквентно проведена ідея «ритуалів переходу» у *річному землеробському циклі*[5] (без покликання на Ван-Геннепа). О. Пашина висунула концепцію обрядового оформлення всіх сезонів року за однією моделлю: ритуального запрошення духів «предків / дідів» та їхнього приходу у світ живих, перебування з-поміж людей певний час (сезон) та випроводжання «на той світ». У цій книзі дається глибокий етнографічний аналіз календарно-обрядових ситуацій (виконаний за методикою етнолінгвістичної школи Нікіти Толстого), висновками якого скористаюся у своїй роботі.

Важливим є положення про *заповнення календарних сезонів* (між названими ключовими датами) специфічними *звуковими маркерами*. Частину з них становлять пісні строго організованих форм, приурочені до певних термі-

---

[2] За рахунок різниці між календарним роком (365,25 днів) і тропічним роком (~365,2421897 днів) (*Астрономічний словник*, 2003, с. 482) стався зсув фактичного астрономічного сонцестояння приблизно на три дні за кожні чотири століття, досягши в XVI столітті дати 12 грудня. У 1582 році Папа Григорій XIII відновив відповідність між сезонами й цивільним роком, але оперся не на епоху Цезаря, а на собор 325 року. Анулювавши 10-денну помилку, накопичену з IV по XVI ст., Папа не врахував 3 дні, що набігли між I і IV століттями нашої ери – тому свята стали припадати на астрономічно неточні дні (Тарасенко, 2004, с. 20–24 та ін.).

[3] У 1918 році Церква на територіях, підпорядкованих тодішній Росії, відмовилася від переходу на новий стиль.

[4] До XIV ст. Новий рік відзначався 1 березня, яке вважалося днем Створення світу. Згідно церковного календаря у 1492 р. його було перенесено на 1 вересня. Є свідоцтва, що на землях, які входили до складу Великого князівства Литовського, а пізніше – Речі Посполитої, з 1362 року початок Нового року встановлено на 1 січня, літочислення велося від Різдва Христового (римська традиція) (Курочкін, 1978, с. 114). З 1701 року Петро I запровадив у Росії європейський рік з 1 січня.

[5] Спробу цілісного опису календарного пісенного кола за білоруськими матеріалами з акцентом на поліфункціональності пісень раніше зробила З. Можейко (1985). О. Пашина критично оцінила цю роботу, дорікнувши, що «функції виділені a priori і не є результатом систематично проведеного аналізу ритуальних контекстів» (1998, с. 17).

нів. Музичне наповнення календарних циклів О. Пашина розглядає тільки з точки зору функцій пісень, музичних зразків у книзі немає, проте інші статті свідчать про домінування в її науковому методі класичної мелотипології.

В українській фольклористиці співіснують різні підходи до окреслення обрядових пісенних жанрів, часто обумовлені регіональними традиціями. Б. Луканюк чи не єдиний з авторів характеризує жанрову систему українського музичного фольклору як цілісний комплекс, спираючись на положення культуро-жанрової концепції С. Людкевича (Луканюк, 2006, с. 428–431). У цій системі, побудованій з акцентом на західноукраїнських (здебільшого галицьких) матеріалах, надто строго трактується принцип календарної приуроченості співу – визнаються тільки чіткі дати (Різдво, Новий рік, Великдень, Купало). Фактор сезонної приуроченості пісень відкидається. Через це блок літніх мелодій, пов'язаних з сезоном жнив, вилучений у окрему категорію «*трудових*».

Такий підхід суперечить гіпотезі, сформульованій Н. Толстим: «У найзагальніших ... рисах можна сказати, що розвиток йшов від оказіонального обряду до календарного, від обряду, викликаного необхідністю, до обряду превентивного, попереджуючого, від обряду, темпорально (часово) не закріпленого, до обряду, закріпленого у часовому відношенні, тобто календарного. Цей процес ... продовжує відбуватися ... у тих слов'янських зонах, де ще живі традиції народної духовної культури» (Толстиє, 1981, с. 97). Думку продовжує О. Пашина: «...Приурочування певних ритуальних практик (у тому числі й співу) до конкретних календарних дат є доволі пізнім досягненням, ..., імовірно, пов'язаним з прийняттям християнства й суміщенням двох календарних систем: народної землеробської і церковної» (2006, с. 40).

Численні етнографічні відомості свідчать про те, що сезонний фактор домінує в структурі календарного обрядово-пісенного циклу. Більшість обрядових комплексів не є «подією одного дня», вони розтягнуті в часі – адже для реалізації ідеї ритуального переходу потрібно пройти принаймні три фази: виокремлення зі звичного «профанного режиму», власне лімінальну фазу (сакральну, за участі потойбічних сил, найчастіше – предків) та повернення до світу у новій якості. Цю модель найкраще реалізують обхідні обряди – *колядування* / *щедрування* / *волочебники, Водіння Куста, Проводи русалок, Похорони стріли* / «*кукушки*» та інші, описані у численній літературі (покликання будуть дані у відповідних параграфах). Всі ці обряди входять у ширший комплекс дій і магічних практик, що тривають протягом тижня (рідше – двох, як зимові Святки), і лише в такому контексті можуть привідкрити свою скерованість і мету (за публікаціями у 5-томнику «*Славянские древности*» (Толстая (Ред.), 1995–2012).

З-поміж календарних сезонів виокремлюються специфічні «кризові моменти» (як правило, обумовлені згадуваними астрономічними подіями), коли ритуальна діяльність активізується, та «міжсезоння», заповнене виробничими процесами. Однак звукове поле у міжсезоння не «німе»: увесь весняно-літній період аж до збирання врожаю був заповнений голосними співами на відкритому повітрі – *весняних, троїцьких, русальних, петрівських, жнивних, косарських, ягідних* мелодій (таку практику майже до кінця XX ст. зберігало Полісся), оскільки спів вважався сприятливим для росту збіжжя. У сезонній системі знаходилося місце і *весільним* пісням, які виходили на перший план у час «осіннього затишшя» в календарному циклі. Виходячи з цього, формуватиму сітку ключових календарних обставин, у якій буде місце для пісенних традицій усіх етносів СБРМ (за винятком вузьколокальних явищ), наближено до концепції О. Пашиної.

● **Родинний цикл. Весілля.** У пісенному оформленні обрядів, якими маркуються головні *події життя людини*, домінантну роль відіграє *весільний* цикл. У більшості місцевостей він розрісся у кількаденне дійство з великим числом пісенних творів, що супроводили всі важливі акції шлюбної церемонії. У традиційному суспільстві весільний комплекс також мав сезонну прикріпленість: влаштовуючи весілля, оминали гарячі сезони польових робіт – оранку, сівбу та жнива, а також періоди християнських постів, тож для шлюбних церемоній залишалися осінь (найзручніший час), м'ясоїд (час між Водохрещам і Великим постом) та пізньовесняний сезон (ближче до Троїцького тижня). Осіння пора весіль якраз «закривала прогалину» в озвучуванні календарних сезонів року, адже весна і літо були щільно заповнені спеціальними приуроченими творами.

Сучасна концепція функцій *весільних* творів, яка стосується й території СБРМ, була висунута Б. Єфіменковою (2008). Дві основні лінії обряду, які підсилені співом спеціальних пісень – це

(а) ритуальний перехід Молодої / Молодого у новий стан та

(б) озвучення лінії контактів двох родів (2008, с. 12).

● **Народини (хрестини).** Важливий в минулому *народинний цикл* – пісні, що співаються при обрядах першого відвідування породіллі (пізніше, з переміщенням домінанти обряду на церковне хрещення дитини – *хрестильний цикл*), схоже, українцями майже втрачений. В останнє століття він представлений відносно незначним числом мелодій переважно з теренів Білорусі, до того ж, лише частина з них є питомими обрядовими. Значна частка «*хрестильних*» пісень чи творів, де згадуються куми (в жартівливому контексті), може виконуватися при будь-якому застіллі. Хоча в Білорусі й в Україні видані два грубих томи народинних (хрестинних) пісень (Пятроўская (Ред.),1998; Іваницький, 2013), супроводжені коментарями, тема їх типологічного опису з врахуванням обрядового контексту залишається відкритою (§7.9).

● **Поховальний цикл.** Акти поховального обряду в українській традиції обслуговуються вокальними творами специфічної морфології. Віками похорон супроводжувався спеціальним жанром ***голосінь*** – напівімпровізаційних, напівречитативних афектованих співів-плачів, кардинально відмінних за формою від співних традицій інших обрядів. Посилення позицій християнської церкви потіснило цей жанр, висунувши на перший план моралізаторські *псальми* кантового типу та *духовні пісні* пізнього (кічевого) походження. Похоронні пісні є творами напливовими. Обидва види співів при похованні стилістично чужорідні масиву мелодій-пісень до календарних та родинних обрядів, тому тут вони не розглядатимуться.

● **Дитячий цикл.** Також не стали нашим об'єктом ***колискові / колисанки***. Їх функція (приколисати дитину, чому сприяє комплекс мелодико-ритмічних засобів) є частково побутовою. Та в колискових текстах знаходимо не тільки заспокійливі мотиви, але й магічні (захист від темних сил) з архаїчною символікою (Коропніченко, 2016). Та за меломорфологією колискові не «вписуються» у систему структурно оформлених обрядових мелодій, вони потребують окремого вивчення.

1.1.3. Кодування ключових обрядових обставин

Виокремлені обрядові пісенні цикли за обставинами (або приводами) виконання можна об'єднати у 8 спеціалізованих груп – ‹базових обрядових жанрових циклів› (БОЖЦ). Їм надано умовні літерні коди (К – календарний цикл, Р – родинний цикл) та порядкові номери:

К1 Зима (зимове сонцестояння і Святки)
К2 Перехід зима/весна (релікти весняного новоліття)
К3 Весна
К4 Перехід весна/літо (Зелені святки)
К5 Купало (літнє сонцестояння) і Петрівка
К6 Літо=Жнива
Р1 Весілля
Р2 Народини (хрестини)

У межах кожної з восьми «ключових обставин» функціонує група різноманітних обрядів, прив'язаних до більше чи менше визначених дат або сезонів. Певні з них набули великого поширення, охопивши всі етноси СБРМ (*колядування* / *щедрування*, *жнива* (з деякими регіональними винятками), *шлюбні ритуали*) або тільки сусідні етногрупи (*волочебники* у білорусів / поляків / литовців; *Купало* в українців та білорусів, *Масляна* у білорусів та росіян), побутування інших обмежене регіональними (*Русалки, Похорон стріли* у Подесенні) або локальними (*Водіння Куста, Проводи зими* на західному Поліссі) й острівними (*народинні* у білорусів, українців, релікти *Новоліття* у поліщуків та ін.) ареалами. Список «оспіваних» обрядових обставин та спробу їх систематизувати (включно зі статистичними даними) представлено у **таблицях 1.1Д–1.2Д** (том 2). Глибший розгляд виокремлених циклів буде представлено у §1.4 та розділі 7.

1.2. Обставини співу. Виконавці. Специфіка виконання

Окрім приурочування до обставин з вказаного списку, пісні, відібрані для дослідження, характеризуються ще й такими обов'язковими вимогами до їх виконання, як обумовлений для кожної обставини *склад виконавців*, *місце виконання* та *особливі способи виконання*. Традиції *виконання творів певними групами соціуму певним способом* безпосередньо пов'язані з ритуальним призначенням (функцією) твору. Також обрядові пісні мають специфічний *набір морфологічних ознак*, за якими вони відрізняються від інших жанрово-стильових груп пісень (§1.3).

1.2.1. Міфологічні адресати пісень

Реконструйована етнологами міфологічна картина світу язичників, що спричинилася до постання обрядового співу, може знайти додаткові аргументи у таких контекстових (позамузичних) чинниках: умови виконання обрядових творів, регламентація складу виконавців, характер звукових послань.

Первинними адресатами ритуальних співів вважалися персонажі «того світу»: залежно від функції й обставин конкретного дійства – покійні «предки=діди», антропоморфні сили природи (*Зима*, *Весна* та ін.), а також їх християнізовані заступники – *Господь* (*Христос*), *Богородиця* та святі, що «розподілили між собою відповідальність» за певні сезони чи події: *Меланія /Меланка*, *Василь* – зима, *Юрій, Свята Трійця* – весна, *Петро*, *Ілля* – літо, *Кузьма і Дем'ян* – шлюб, *Миколай* – «загальні питання», зокрема, особисте покровительство, світотворення (у цій царині з *Творцем* «співпрацює» також *Петро*) та ін.

Далека відстань до адресата (його знаходження поза межами освоєного людьми простору) спонукала до виконання пісень «відкритим голосом» – максимально *гучним горловим співом*, спорідненим з криком. Нормою *ритуального співу* є і його колективність. Одна з функцій голосного співу – охоронна: «на відстань, на яку розноситься голос, не може проникнути небезпека. [Для цього] поруч з криком використовується й спів спеціально призначених для цього пісень [тут наводиться текст польської веснянки, яка захищає від граду]» (Левкиевская, 1995, с. 45). Зародившись в обставинах обряду, голосна звукоподача була поширена (принаймні, в українців) і на пізніші необрядові, ліричні (звичайні) твори.

Винятки – спів «*тонким голосом*» (з головним резонатором) – в українців нечисленні. Він практикується як стилістична оздоба, що властива лише деяким регіонам. Це *дворегістровий спів* Середньої Наддніпрянщини, Поросся (Зачикевич, 2013; Скаженик, лекція «Традиційний спів Середньої Наддніпрянщини» https://www.youtube.com/watch?v=1uWzhXFbj0k&list=PLsTaJAO7X-eWZyJKgmQtpVkMxs8PbA_4J&index=7), точково – вторування «*тонким голосом*» в октаву (Карпати, Підляшшя).

1.2.2. Виконавці, як носії міфологічних функцій

В обрядах *початку року* – зимового чи давнього весняного – переважав ***чоловічий спів***, натомість *продуктивний період рільництва* озвучувався ***жіночими (дівочими) голосами***. Це теж обумовлювалося тим міфологічним значенням, яке традиційне суспільство надавало певним статевим і віковим групам людей.

● **Чоловічий спів.** Відомо, що «чоловіки лише у двох випадках можуть бути основними учасниками ритуалу й при цьому мати свою інтонаційну характеристику – у зимових та весняних обходах дворів» (Дорохова, 1995, с. 90). Установлено, що зимові обходи мали на меті отримання дарів – жертовної їжі (хліба, паляниці, книша, калача) від світу живих для померлих предків, аби їх задобрити на майбутній рік (Виноградова, 1982, с. 231). Роль духів-дідів виконували ***парубки*** – члени ***парубочих громад*** та кандидати до них. Василь Балушок (1998) аргументовано показав етапи проходження парубками ініціальних випробувань, одним з них було *колядування* / *щедрування* (у т.ч. з театральними дійствами *Водіння Кози*, *Меланкування*) як іспит і посвячення у дорослі чоловіки, що готові до вступу в шлюб. Перебування в лімінарній фазі підпарубоцтва та парубоцтва (тобто ще не повноцінного чоловіка-господаря, голови родини) добре пасувало їх ролі заступників померлих в зимових обрядах, оскільки всі особи, що проходили певну стадію обряду (підлітки-ініціанти, молоді на весіллі, малі діти), на цей час вважалися приналежними до «того світу». Така специфічна функція відчитується як з візуальних характеристик персонажів колядування (рядження, накладання масок, вимазування обличчя сажею, переміна голосу з метою невпізнання особи – класичні символи їх потойбічного статусу), так і з їх „антиповедінки", яка виявлялася у явному порушенні загальноприйнятих норм (бешкетування, парубоцькі „розваги"). Новорічний цикл свят закінчувався обхідними ритуалами *засівання*, одна з функцій яких – випроводжання тимчасово присутніх на землі духів померлих предків на „той" світ. У засіванні брали участь хлопчики й дорослі чоловіки, однак їм відповідав статус представників „цього" світу (Балушок, 1998, с. 98 і далі; Коропніченко, 2012, с. 102 і далі).

У XX столітті виконавцями *колядок* були не тільки парубки, але й поважні ***ґазди*** (численні приклади *колядування* з Карпат, факти з Полісся, зібрані у моїх експедиціях), а також *мішані гурти* (Лівобережжя) або *дівочі групи* (Полісся, Поділля). Це свідчить про втрату первісної архаїчної функції колядних обходів і формування нової «ідеології» зимових обходів – привітальної.

● **Жіночий спів.** Весняний жіночий спів корелює з уявленнями про «продукуючу силу голосу, особливо у сіль-

ськогосподарській сфері» (Агапкина, 1995а, с. 11). «Ритуальний спів-крик в найбільшій мірі притаманний періоду плодоношення землі, сезону польових робіт, від сівби до збору врожаю. Основні учасниці ритуалів та виконавиці пісень – дівчата шлюбного віку та молоді жінки, причому вони «ділять» сезон між собою: дівчатам «належить» його початок (весна), а жінкам – завершення (жнива). Навіть якщо представниці обох вікових груп беруть участь в одному ритуалі (троїцько-купальські обряди, весілля), вони завжди розведені у ньому» (Дорохова, 1995, с. 90).

● **Повноцінний / неповноцінний спів.** Згідно міфологічних уявлень співати повноцінно (в міфологічному значенні) вміють тільки *люди дітородного віку*. Молодіжне виконання нерідко характеризується терміном «кричати», а не співати. *Молодші діти*, які вважаються пов'язаними з «тим світом», ще не мають виразних характеристик, їх виконання обмежується напівречитативами, скандуванням, примітивними поспівками (Дорохова, Жуланова (Ред.), 1995, с. 89–92). У російських традиціях в часи живого побутування співочих традицій могли бути обмежені у співі *старші люди* (там само). У практиці українців таке не зустрічається – ще й сьогодні реліктові фрагменти колишніх дівочих / жіночих обрядів демонструють (часом зі сміхом) бабусі серйозного віку.

1.2.2. Локуси, характер виконання

Первісні магічні функції обрядових пісень вимагали певних локусів для їх виконання та спеціального характеру співу. Наведу кілька прикладів.

Обхідні пісні виконувалися тільки ***під вікном*** (заборона заходити в хату представникам «того світу»), найчастіше вони мають структуру сольного заспіву (виклад сюжету, побажання) з гуртовим рефреном (ніби громадська санкція (*Ой дай Боже*) на виконання сказаного). Винятком були твори, що супроводили театралізовані дійства з рядженням персонажів (зимові обходи з *Козою*, *Меланкою* тощо), які належали до чоловічої традиції. Вистава зі смертю та воскресінням *Кози* відбувалася ***в хаті***, супроводжувалась унісонним гуртовим співом парубків, часто мала інструментальний супровід (скрипка).

Ритуальні *засівання* ***в хатах*** вранці на Новий рік були обов'язком малих хлопців.

Веснянки на різних ***підвищеннях*** (ближче до неба) співали молоді дівчата, інтонуючи їх на межі крику.

У ритуалах з використанням зелені, викликаннях / відвертаннях дощу, різних ритуалах обходів або «проводів» (*русалок, стріли, Куста*) співали виключно дівчата та / або жінки. Хлопці були присутні тільки на загальносільських *Проводах русалок*, де виконували шумову функцію відлякування духів (пострілами, хлопавками) та супроводу їх ***на кладовище***.

Різні обряди випроводжання духів включали спів ***на кладовищі*** або ***на полі*** чи іншому відкритому просторі, що трактувався як нежилий, придатний для мешканців «того світу». Спів під час ***жнив на полі*** на Поліссі (меншою мірою – на територіях давнього балтського розселення) набув форми сольного жіночого вокалізованого голосіння з прозоро виявленою ідеєю спілкування з померлими предками (§8.2).

При збиранні ягід у лісі сезонні сольні пісні слугували *сигналом-повідомленням* про місцезнаходження жінки.

● **Антифони, «борона», гукання.** *Контактну* та *охоронну* функції співу-крику підсилюють *особливі форми виконання*. Білоруси Поозер'я співають свої *купальські* антифонно, накладаючи спів другої групи на витриманий унісон попередньої, в результаті звучання нагадує спів з бурдоном. Справжні антифони практикують на Поліссі: у *веснянках-закличках* (*Володар* у с. Старі Коні (РВН: Зарічне)), у берестейських *весільних*, де дві групи свах по черзі повторюють строфи пісні (Дрогичин і околиці), *колядках* (10 випадків, зокрема: с. Пекарів (ЧНГ: Сосниця), с. Велемичі (БРС: Столін (Можейко, 1983, № 12); с. Волосянка (ЛЬВ: Сколе (карпатська зона) – з накладанням сольного зачину на кінець гуртового рефрену *Дівойка*…). Ці форми реліктові, збереглися одинично. За певних обрядових обставин практикується одночасний спів різних пісень (так звана «*пісенна борона*»), що створює хаотичне звучання (Пашина, 1998; Беркович, 2012; Єфремов, 1996).

У басейні нижньої Десни та суміжних теренах відома традиція завершувати строфу характерним «гуканням». Специфічний ефект, що нагадує відлуння, часом може трактуватися як відповідь «з того світу».

Названі та численні інші обставини показують, що для традиційної культури *тип виконавця* та *характер виконання* в обрядових ситуаціях входили в систему міфологічних «факторів впливу», відповідно до потреб дійства.

1.2.3. Типи виконавців пісень

Укладемо список регламентованих учасників обрядів та виконавців пісень (це, як бачимо, часом не ті самі групи). За ознакою – хто може / має співати твори певного жанру – відслідковуються такі соціально-вікові пари виконавців з функціональною протиставністю та характерним для кожної групи репертуаром:

дорослі / діти	
чоловіки / жінки (дівчата)	
жінки (свахи) / дівчата (дружки)	
сольний спів: /	гуртовий спів:
(чоловік-«береза», жінка-жниця, ін.)	(жіночий, чоловічий, мішаний)

Дорослі озвучують співом майже всі ритуали, поділяючись за статевою та віковою ознаками таким чином. ***Чоловіки*** мають першість в обрядах новоліття – зимових і весняних обходах (причому канти церковної традиції виконують жонаті господарі, а з рядженою *Козою* (Україна, Білорусь) ходять переважно парубки). Чоловічий спів практикується під час косовиці – це *ліричні* твори умовної сезонної приуроченості, але з формульним наспівом – наприклад, V57 та ін. в українців, литовців. Зрідка трапляються відомості про виконання чоловіками антифонних *веснянок* / *купалок-передирок* (Полісся, Волинь).

Жінки домінують у подіях *весняно-літнього* сезону: дівчатам відводиться головна роль у *весняному* сезоні (українці, білоруси), жінки співають на *жнивах* (українці, білоруси, поляки, литовці).

У *весільному* дійстві основне навантаження падає на старших жінок. Чоловіче підспівування на весіллі зустрічається як виняток. Зокрема, на Берестейщині, де практикуються *весільні антифони* (околиці Дрогичина), є й така рідкісна їх форма, коли одну «партію» веде *весільний староста* (за матеріалами власної експедиції 2012 року). Зазвичай роль чоловіків у «весільній партитурі» – це музичний супровід (скрипкова капела). *Весільні скрипалі* знають увесь обрядовий пісенний репертуар і нерідко стають нашими інформантами (з практики моєї роботи на Поліссі).

Загальнопоширеною акцією українського весілля є музичне протистояння жіночого (*свашки* від Молодого) та дівочого (*дружки* від Молодої) хорів, з певного моменту ритуалу неодружена молодь видаляється з хати.

Окремий обрядовий репертуар мають ***діти***. Вони задіяні у *зимовому* циклі (*колядування* / *щедрування* / *новорічні засівання* (тільки ***хлопчики***)) й *весняно-літньому* циклі (пісеньки-*закликання* весни, пташок (для їх ритуального годування), сонця, дощу; *великодні* «*христосування*», «*христослави*» (пізнішого походження). Твори дитячого

репертуару зазвичай є простими приспівками у діапазоні терції (рідше – секунди або кварти), переважно 4-дольного розміру, побудовані як серіація простої поспівки. Часто вони виконуються напівдекламаційно, або можуть не мати сталої висоти, переходячи у ритмізоване скандування. У подальшому таку групу мелодій називатиму «*примітивами*». Різниця між дитячими 4-дольними *веснянками* і *колядками* / *щедрівками* полягає виключно у їх сюжетах.

1.3. Ознаки обрядових пісень

1.3.1. Питомий репертуар. Сюжети. Стилістика

Сільська пісенна традиція не є закритою системою, вона втягує в свою орбіту й новіший музичний матеріал, адаптуючи його до вимог ритуалу та місцевого стилю (Квітка, 1925, с. 15–17; Терещенко, 2017). Тож з-поміж творів, які «приписуються» сільськими інформантами до певних ритуальних обставин, маємо розрізняти *питомий обрядовий репертуар давньої сільської традиції (ДСТ)* та *напливові верстви*. Ознак традиційності репертуару шукаємо в поетичних сюжетах, специфічній морфології та мелостилістиці наспівів.

● **Сюжети. Розмивання семантики.** У традиційній культурі СБРМ поширене таке явище, як *політекстовість* наспівів, коли на одну мелодію розспівується ціла група сюжетів – від 2–3-х до кількох десятків (3–60 і більше) (Клименко, 2014а; 2001, с. 60–63). Це ознака саме обрядового фольклору, хоча вона зустрічається (у значно менших масштабах) і в неприуроченій (ліричній) верстві пісень. У зв'язку з цим В. Гошовський писав про набагато більшу консервативність меліки, порівняно з текстами (1971в, с. 12).

Поетичні сюжети мали би слугувати орієнтиром у визначенні ритуальної функції пісенного твору. Однак століття (можливо, й тисячоліття) розвитку традицій, географічні переміщення їх носіїв, нові ідеологічні та стилістичні впливи та інші контекстові фактори призвели до того, що лише частина текстів обрядових пісень мають виразні семантичні та стильові ознаки ритуального призначення: певну сюжетну лінію чи її окремі мотиви, символіку, персонажний ряд, поетичну стилістику та морфологію. Велика частина текстів на час їх масової фіксації у XIX–XX століттях повністю втратила обрядовий сенс. Вони є по суті ліричними творами. Фольклористи-філологи, зокрема, відзначили координацію багатьох баладних сюжетів з обрядовими мелодіями. Висловлюються думки про кардинальну переміну первинної поетики, затрату обрядовими піснями їх первинних смислів (Іваницький, 2007а, с. 32). У таких випадках роль *маркеру* обрядового твору бере на себе *мелодія*, саме вона несе в собі *системні мелотипологічні ознаки*.

● **Обрядова меліка. Питомий шар і маргінес.** На музичну стилістику обрядових творів впливали контекстові фактори. Найпомітнішу роль відігравали наявність у групи музичних творів *специфічної обрядової функції* та відповідна до неї *регламентація типу виконавців*. Наведу приклади.

(а) Твори для *закликання весни* (Полісся, Подесення) виконуються співом-криком, виключно високими дівочими голосами. Вони мають переважно терцієвий діапазон, що дозволяє протягом всього твору утримувати максимально можливу для відкритого голосу висоту, зберігаючи інтенсивість звучання. Це потрібно для того, щоб заклик «*прийди, весна / тепле літечко*!» долинув до потойбічних «слухачів». Часто заклички відкриваються ямбічними фігурами, які добре передають кличну інтонацію (типу *А-гов! А-гу!*). Ефект підсилюють прикінцеві (зрідка й серединні) інтоновані вигуки (*Гу! У! И!* тощо) з переходом на октаву-септиму угору (Гончаренко, 2012; Клименко-Крута, 2004).

(б) Твори, пов'язані з *хореографічним компонентом* (*весняні хороводи, ігри* Галичини, Поділля, Прип'ятського Полісся) вирізняються дводольними ритмами (переважно) та швидким темпом, а також відсутністю значних мелодичних розспівів та мелізматики – адже співаки мусили одночасно рухатися, виконуючи доволі складні фігури, часом навіть бігти. Частіше ці мелодії мали комфортний для співу квінтовий діапазон у середньому регістрі.

(в) *Колядки* / *щедрівки* старого стилю (середнє Полісся, Поділля) співалися увечері під вікнами гуртом парубків або гуртом дівчат, також дуже голосно (аби почули в хаті) й у дуже швидкому темпі (колядники, потерпаючи від морозу, поспішали донести довгі розгорнуті сюжети).

Пісенні твори, виконувані як за специфічних обрядових обставин (пов'язаних з рухом, спеціальним локусом тощо), так і у відносно спокійних ситуаціях (наприклад, в хатніх *весільних* ритуалах, при застіллях на *хрестинах*, або як сезонний спів під час відпочинку на полі, в лісі) дуже різні – за темпами (швидкі або повільні), ритмікою (дво- чи тридольна, строга чи рубатна), фактурою (монодія, багатоголосся, одноголосся). Та всіх їх об'єднує важлива якість: це повноцінні пісні зі *сталими ритмосилабічними формами*, які входять до *певної стрункої системи.* Ці питомі обрядові мелодії будуються за строгими алгоритмами, використовуючи *відібрані традицією типові ритмовіршові моделі квантитативного устрою. Фонд моделей є усталеним*, хоча й розгалуженим – від найпростіших форм-примітивів до складених композицій з ритмікою вторинної генерації (§6.3–6.12). Тож розпізнати належність твору до групи ДСТ можна, відшукуючи в його структурі спеціальні мелоритмічні моделі та відповідні композиції.

Пісенні форми з усталеними характеристиками складають серцевину обрядових співів і є ***головним об'єктом*** дослідження. Та окрім них, на просторі СБРМ донедавна побутували ще й інші види обрядового інтонування – напівскандування, вигуки, ритмізовані примітивні приспівування (часом перенесені до дитячого репертуару), вокалізи, речитативно-декламаційні ламентації (голосіння), приспівки танцювального типу. Такі форми співу є в рази менш численними. Морфологічна відмінність цих маргінальних груп потребує осібного вивчення.

Найближчими з них до питомого масиву пісень є ритуальні *твори приспівкового типу,* присутні у багатьох жанрових циклах. Помічено, що такі твори з легкістю переміщуються між різними обрядовими обставинами, а також часом виходять за їх межі у звичайний побут (наприклад, весільні приспівки до застілля). Вони творять типологічно автономний шар, нерідко пов'язаний з танцювальними рухами та інструментальним супроводом, що обумовлює інший тип ритмоорганізації, а саме – акцентний. Морфологічна окремішність та розмитість обрядових функцій стала причиною виключення приспівок з дослідження, вони будуть окреслені побіжно у розділі 7.

● **Стилістика питомих наспівів.** Справжні (питомі) обрядові мелодії СБРМ мають *специфічну мелоінтонаційну стилістику*, яка вирізняє їх з-поміж необрядових народновокальних жанрів – ліричної, розважальної, соціальної (стройові, чумацькі, історичні, пияцькі) функцій.

Одна з ключових ознак старших обрядових мелодій – *вузький амбітус*, переважно у терцієво-квінтових межах[1].

[1] Дослідження слов'янських мелодій «вузького обсягу» (Czekanowska, 1972) містить карту, де штриховкою окреслений ареал поширення таких структур: вони займають українсько-білоруський простір до Дніпра та сягають Вісли, але не переходять на її лівий берег.

У регіонах Наддніпрянщини, Лівобережжя, Подесення оліготонні обрядові мелодії ускладнені участю звуків субзони – тонів, розташованих нижче головної опори (умовної «тоніки»). Ширші за квінту звукоряди є або регіонально специфічними (наприклад, септимовий у прикарпатсько-буковинській зоні, частково – на Поділлі), або виступають в окремих жанрах як їх особливі регіональні різновиди (септима у *весільних* Погориння, октава у певному типі подільсько-середньополіських *колядок*).

Важливі також **типи ладових систем**. Ознаками архаїчності мелодії є ангемітоніка, нецентралізовані лади (такі, де немає опорного тону), пентатоніка, оліготонна діатоніка, різні тетрахордові системи. У більшості мелодій можна розпізнати дві–три ладові опори, які утримують її каркас. Мобільна висотність (як, правило, *нетемпероване підвищення*) 3, 4 і 6 щаблів на тлі умовно «мінорного» ладу також є маркерами старовинних мелодій. Для 2 щабля властиве *нетемпероване заниження*, для субсекунди – часткове підвищення, що нагадує ввіднотоновість.

До ознак обрядової пісенності належить і **тип фактури**. Залежно від регіонального типу мислення це гуртова монодія, гетерофонія різних видів, упорядковане 2–3-голосся. Важливою ознакою «обрядової» фактури є *унісони в кадансах і відсутність октавного подвоєння фінального тону*, властивого ліричним творам.

Оскільки питомі обрядові мелодії є продуктом архаїчних епох, вони часто зберігають оригінальні інтонації, екзотичні для вуха сучасного академічного музиканта. Яскрава інтонаційна специфіка зазвичай є регіональною ознакою, тому навіть етномузиколог може сприймати мелодії нового для нього етнографічного регіону як незвичні. Навпаки, більш звичні «гладенькі» мелодії насправді є налетом пізніших стилів – це, зокрема, група популярних галицько-подільських *веснянок, колядки* кантового типу тощо.

1.3.2. Напливовий репертуар. Мелостилістика

Частину творів, які респонденти під час збору матеріалів називали приналежними до тієї чи іншої обрядової обставини, досить легко можемо розпізнати як напливову за ознаками новіших стилів мелодії та тексту.

У зимовому циклі новоприуроченими є твори кантової стилістики XVII–XVIII століть, які склали потужний масив *християнських колядок* (*різдвяних кантів*).

У *весільному, народинному* та інших (меншою мірою) циклах певна частка творів має *танцювальний характер*, їх мелодії швидкі (чотиридольні, рідше – тридольні) або *приспівкові* малого амбітусу. Зазвичай такі твори мають розважальну функцію і з легкістю переносяться від одних обрядових обставин до інших, які включають *застілля* та/або *танці*.

До всіх обрядових обставин можуть долучитися так звані *новотвори* – пісні пізньої мелостилістики з рисами акцентної ритміки, натяками на гармонічні функції (тоніко-домінантові співвідношення, ввіднотоновість, відхилення в паралельну тональність тощо), популярними інтонаціями (як, наприклад «*Горіла сосна*» чи «*Вже би м була їхала*» у якості весільних пісень в Галичині).

Також маргінальною частиною обрядових співів у традиціях українців є *пісні іноетнічного походження* (колядки «*виноградьє*», *весняні хороводи* й *ігри* російської генези з рефреном *Люлі*; колядки, запозичені у поляків («*Учора звечора*», «*Лелія*» та ін.).

Названі групи пісенних творів, які мають безсумнівні ознаки пізнішого прикріплення до багато старіших за них ритуальних обставин, вилучено з цього дослідження, адже вони влилися до обрядового репертуару вже після завершення формування системи типових мелоформ й через це не дотримуються її «правил», а мають свої, інші.

Та крім цих очевидних випадків іностильових запозичень, розрізнити питомі й адаптовані (асимільовані) твори лише через аналіз мелостилістики іноді буває нелегко. Певні групи необрядових пісень *ліричного шару* успадкували свої силаборитмічні конструкції від обрядових (V55, V46, V446, V57, V557, V66;446 та ін.[2]). Особливо важко вирізнити такі «новонадходження» з-поміж пісень весняно-літнього сезону. Досить часто в розряд сезонно-приурочених пісень потрапляє старовинна квінтова *лірика* з подібними віршовими формулами (Полісся, Білорусь, Лівобережжя). Це відбувається завдяки *характерним інципітам* (початковим віршовим рядкам), що змальовують сезонні стани природи. Наприклад, пісні про цвітіння калини зараховуються до «весняних», сюжети про родинні стосунки, що розгортаються на тлі жниварських робіт – до «жниварських», приворотні сюжети – до «купальських»[3], рідше – «весільних» пісень. Ця закріпленість не є сталою, пісні можуть переміщуватися між сезонами. Якщо збирач допитується виконавця, чи можна таку «веснянку» співати влітку – зазвичай відповідь буває позитивною (з власного збирацького досвіду). Чи співається вона ще й взимку – залежить від локальних обмежень, та нерідко співачки погоджуються, що така пісня годиться й для зимових вечорниць.

Зимовий та ранньовесняний цикли виявилися відносно закритими для «втягування» в їх орбіту ліричного репертуару. Тут не беру до уваги північнобілоруські традиції, для яких властиве виконання ліричних, а також ігрових пісень під час Святок та зимових вечорниць (Даніловіч, 2017б, с. 56).

Усе ж в окремих локальних традиціях певні типи ліричних мелодій закріплені за певним сезоном досить стало, можуть навіть мати «обрядову ознаку» політекстовості – наприклад, V446 «*Пора, мати, жито жати, колос похилився*» з кількома іншими текстами виступає як *жнивна* в локальних традиціях Середньої Прип'яті (Овруччина) та у басейнах Десни, Сейма, Снова, Іпуті (карта D-VI-7). Подібні групи пісень прийнято називати «*умовно приуроченими*». В останні десятиліття їм приділено спеціальну дослідницьку увагу (Коропніченко, 2004).

З-поміж інструментів, які допомагають розрізнити канонічні та умовно приурочені форми – *статистика* й *ареалогія*. Питомі форми завжди мають велику або відносно значну кількісну вагу – це сотні або й тисячі зразків. Окрім цього, канонічні мелодії, сформовані у давніші часи, як правило, мають певні ареальні характеристики. Окремі реліктові форми могли й втратити свій ареал протягом століть, залишивши лиш острівні локалізації – див. §14.8 про *народинні* мелодії з ритмом ‹стріла›.

Тож для віднесення твору, декларованого інформантами (або збирачами минулого) як виконуваного за певних ритуальних обставин, дійсно до питомого обрядового репертуару, спираємося в першу чергу на *мелоструктурні* й стильові *характеристики*. Саме за такими орієнтирами відбиралися матеріали для цієї роботи. Вони послужили визначенню базових обрядових жанрових циклів (БОЖЦ) на міжетнічному слов'яно-балтському просторі.

---

[2] Пояснення силабічних формул дається у §5.1.

[3] Наприклад, балада про приворотне зілля

«На Івана Купала цілу нічку не спала,
Викопала коренця… Приставила до жару…
Іще корінь не скипів, А вже козак прилетів…»

1.4. Система базових обрядових пісенних жанрів СБРМ. Порівняльна потужність

Розгляньмо ближче систему обрядових обставин. Тут нас цікавитимуть внутрішній поділ базових жанрових циклів та їх пісенне наповнення. Застосовую для кожного циклу в першу чергу *функціональний* поділ матеріалу (обставини, мету виконання, тип виконавців), а в другу – його диференціацію за *мелостилістичними особливостями*.

У таблицях 1.1Д–1.2Д подано зведений «***Реєстр обрядових обставин***», які отримали канонізований пісенний супровід у групи етносів СБРМ та сформували відповідні БОЖЦ. Тут об'єднано всі відомі з опрацьованих джерел «оспівані» обставини річного (календарного землеробського) і родинного циклів та розподілено за хронологічним принципом (наскільки це було можливим при рухливості окремих циклів та їх взаємному перехрещуванні). Нагадаю, що у цьому зводі кількісно переважають українські матеріали як основні для даного дослідження (≈80%), та домінує «українська точка зору» на організацію обрядових циклів.

Головні дати або часові терміни для кожного з восьми БОЖЦ даються спочатку за народним календарем, зорієнтованим за природно-кліматичними сезонами (стовпчик 2). У наступних стовпчиках (3, 4) розміщено відповідні цим термінам християнські свята – наводяться їх офіційні назви та відповідні народні, а також дати за старим (григоріанським) та новим (юліанським) календарями. Далі (5) коротко схарактеризовані види ритуальних та сезонно-виробничих дій та їх найпоширеніші назви, види їх пісенного наповнення та специфіка виконання, дається перелік учасників дійства й виконавців пісень (ст. 8: жінки, чоловіки / парубки, дівчата, діти). Учасники та співаки – не завжди ті самі люди. Для певних ритуалів є обмеження на участь чоловіків (*Колодій, Куст, Кумління*) або, навпаки, жінок (*Коза*) В інших випадках присутні всі, але співають тільки певні статево-вікові групи, частіше жінки й дівчата (*Купало, Проводи русалок, дожинки, весілля*, ін.).

Для кожного дійства позначені субетнічні групи, які його практикують, або названі регіони, де побутує дане явище, з поділом на основне середовище (9) та маргінальних носіїв певних традицій (10). Наприкінці (11) вказано, які іностильові жанри за певних обставин можуть долучатися до ядерних масивів мелодій ДСТ, утворюючи периферію (маргінес) обрядового меломасиву.

Таблиця містить також окремі статистичні дані (стовпчики 7, 8). Більш точні відомості про кількість типів мелодій, які обслуговують означені цикли, та про кількість їх фіксацій не дозволяє навести нечіткість (розмитість) окремих функційних критеріїв. Оскільки та сама мелодія в різних регіонах може мати різне приурочення, неможливо обрахувати, скільки, наприклад, *зимових* обхідних пісень є *колядками*, а скільки *щедрівками*, або *купальськими* і *петрівками*, або *веснянками* і *троїцькими* тощо.

Та й наведені відносні цифри цих стопчиків мають значення для порівнянь. Очевидно, що такі обрядові обставини, як *зимовий, ранньовесняний, весільний* цикли затребували різних мелодій і дали значний поштовх мелотворчості, що виражено як у якісній характеристиці (кількість різних пісенних типів, ст. 8), так і в кількісній (число їх фіксацій записувачами, ст. 7). Натомість реліктове Новоліття (*Масляна* / *Колодій* / *волочіння*) та *пізньовесняно-літній* сезон (К4–К6) «обходяться» малим числом наспівів, кожен з який набуває неабиякого значення як *маркер певного сезону* і *певного локусу*.

Порівняймо «сумарні потужності» виокремлених ключових обставин за ступенем їх пісенної «наповненості». Зведені статистичні характеристики за кількістю фіксацій мелодій кожної групи БОЖЦ подані у табл. 1.3Д. У її статистичних стовпчиках перша цифра означає кількість *канонічних творів* відносно чіткої морфології, відібраних для цього дослідження (ядерний масив ДСТ), друга – запасний фонд (маргінес традиції: нетипові версії, іноетнічні форми, що не мають аналогів в українців, умовно приурочені до обрядових обставин мелодії інших жанрів або стилів, зразки нетипової морфології тощо, а також відомості про ще неопрацьовані архівні дані), третя – сумарну кількість фіксацій творів, «приписаних» до відповідних циклів у джерельних матеріалах.

Наведені цифри говорять про дуже різну відносну потужність виокремлених циклів. Упадає в очі вага ***весільного*** меломасиву, який переважує навіть сумарну цифру календарних мелодій (Р1=**29 150** проти К=**26 830**). Він відрізняється ще й тим, що географічні кордони кількох весільних мелоареалів помітно виступають на схід за межі СБРМ, охопивши деякі прилеглі райони з російським населенням (Орловська, Брянська (схід), Калузька, Курська, Бєлгородська, Воронізька обл.).

З-поміж календарних найпотужнішим є ***зимовий*** цикл (К1=8900). Його посилює ще й велика частка неканонічних мелодій (понад 1200 творів пізньої кантової християнської традиції, тоді як в інших циклах «домішка» з умовно приурочених творів сягає, як правило, не більше 2–3% від загального числа записів). Зимові твори (різних функцій) вкривають всю територію СБРМ.

Другий за масовістю записів календарний цикл – ***весняний*** (К3=8150), попри те, що побутування весняних пісень обмежене територіями двох етносів – українців і білорусів. На прилеглих російських теренах відомі лише дитячі приспівки-заклички весни тонічного устрою. Згадки про весняні твори у поляків одиничні.

Значне число записів дає ***літній трудовий*** (***жнивний***) цикл (К6=4600), представлений у традиціях 4-х етногруп СБРМ: українців, білорусів, поляків і литовців.

Співставну з жнивним цифру у 4445 записів отримуємо від суми груп К4 і К5 – відповідно до гіпотези, що сучасні ***троїцький*** та ***купальський*** цикли є продуктом пізнішої диференціації єдиного комплексу обрядів весняно/літнього переходу під впливом християнства (Пашина, 2006, с. 91–132). Та географія розводить ці два цикли: *Купало* святкують українці та білоруси, *Трійцю* – білоруси та росіяни, локально – також українці. У поляків та литовців спеціальних творів для троїцького сезону не засвідчено, *купальські* представлені одинично.

Слабку потужність пісень, задіяних у ***весняному новолітті*** (К2=650), імовірно, можна пояснити перенесеннями давньої традиції весняного святкування Нового року на період зимових свят, відповідно – занепадом *весняної* традиції та переходом її в стан локальних реліктів. Це північно-білоруські, польські та литовські ***волочебники / лалинщики / дингуси / конопельки***, галицьке ***ранцювання***, волинсько-подільська ***Колодка*** / ***Масляна***, середньополіські (Туровщина) обходи з ялинкою на початку весни.

Також мала кількість ***народинних пісень*** (Р3=320) українців і білорусів може свідчити про реліктовість традиції, яка швидко занепала в останнє століття.

Глибший огляд кожного обрядового циклу з його внутрішнім членуванням на функційні підгрупи дамо у розділі 7.

Окресливши об'єкт дослідження, у наступному розділі (2) схарактеризую працемісткий етап збирання джерельних даних: особливості польової та архівної роботи, а також проблеми формування електронної джерельної бази, яка допомогла згромадити і попередньо систематизувати значні відомості.

Розділ 2

ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА. ПОЛЬОВА РОБОТА

1. Джерела. Обсяги електронної бази даних «Реєстр обрядових ритмоформ українців» (РОМУ). Критерії відбору матеріалів. Характер інформації
2. Особливості польової роботи. Статистика як дослідницький інструмент
3. Засади укладання, загальний устрій бази. Оптимізація параметрів. Формально-технічні інструменти. Проблеми логістики. Кольорове маркування

Таблиці в додатку (т. 2): **2.1Д – 2.5Д**

Для оперування значними масивами різнорегіональних матеріалів потрібно було зосередити основні мелоаналітичні відомості на одному носії, де твори народної музики були б описані за єдиною системою. Формуванням електронних баз одночасно з пошуками їх найбільш раціонального устрою київські (НМАУ, ЛЕК) та львівські (ЛНМА, ЛЕЛ) дослідники займаються два десятиліття. Для реєстрації записів обрано формат таблиць книги Excel, який задовольняє потреби у сортуванні масивів з кількох десятків тисяч записів і не є затяжким для опанування.

Дослідницький і джерельно-систематизаційний етапи моєї роботи проходили паралельно, взаємно впливаючи на хід пошуків. Знаходження нових закономірностей у ритміці обрядових мелодій відбилося на формуванні структури бази – введенням нових параметрів, кодуванням явищ, які проявили себе значним числом випадків тощо. Накопичення відомостей у базі через статистичні показники увиразнювало ці новознайдені закономірності.

Реєстр створювався початково за українськими матеріалами. Його робочу версію оприлюднено на DVD до збірника *Слов'янська мелогеографія-2*, 2011. Після розширення етнічної бази він здобув назву «***Реєстру обрядових мелдій українців та сусідніх етносів***» (РОМУ⁺). Серцевину Реєстру склали польові матеріали, здобуті автором та його колегами з НМАУ та ЛНМА, які дотримувалися спільних засад польової роботи. Практикувався *фронтальний метод* обстеження намічених територій (масове охоплення поселень обраного терену), акцент робився на збиранні *обрядового фольклору*. Домінуючим був мелотипологічний ракурс з обов'язковим вивченням *обрядового контексту пісень*. Макет РОМУ⁺ вміщено на доданому DVD. Структура бази показана в табл. 2.2Д (том 2).

У цьому розділі обговоримо питання, що виникли при громадженні бази даних й набули окремої ваги: характеристика джерел і критерії відбору матеріалів (2.1), специфіка польової роботи, скерованої на ареалогічні дослідження (2.2); проблеми географічної нерівномірності даних, їх статистичної ваги (2.2.2), проблеми логістики реєстру (2.3).

2.1. Реєстр обрядових мелодій українців та сусідніх етносів (РОМУ+)

2.1.1. Обсяги бази

● **Географічний обсяг**. База охоплює українську етнічну територію (УЕТ); практично всю білоруську етнічну територію – БЕТ[1]); східно-польські воєводства в басейні Вісли: Підкарпатське (Жешув), Любельське (Люблін), Підляське (Білосток) і прилеглі до річки повіти Малопольського (Краків), Свєнтокшиського (Кельце), Мазовецького (Варшава) воєводств, землі з російським населенням (пограничні з Україною райони Брянської, Курської, Белгородської, Воронізької, Ростовської областей, окремі райони Орловської та Калузької областей); литовські регіони – Сувалкію, Дзукію з незначними виходами в Аукштайтію та – фрагментарно – у латиську Латгалію. Цей полі-етнічний територіальний континуум позначений на карті «Слов'яно-балтський ранньотрадиційний меломасив (СБРМ): контури та етнічні території (на поч. XX ст.)» (обкладинка 1-го тому). Великим пунктиром позначена ядерна зона СБРМ, стрілки за її межами вказують напрямки міграції окремих типових явищ або груп явищ (Клименко, 2016г).

● **Кількісні параметри.** Обсяги записів у базі РОМУ⁺, створюваній понад 10 років, на сьогодні такі. Зареєстровано майже **62 тисячі одиниць інформації** – повної (аудіозаписів або нотацій пісенних творів) або часткової (їх достовірних мелотипологічних описів чи картографованих позначок, далі – ритмотипів або РТ). З них біля **30 тис.** – це мелодії, що супроводжують обряди й сезони землеробського року (*календарна група*), та понад **31 тис.** – мелодії сімейного циклу (ті, що обслуговують *шлюбні* та *народинно-хрестильні* ритуали) – див. відомості у табл. 1.3Д (том 2). Опрацювання архівних матеріалів головних фольклористичних установ країн, чиї етноси входять до СБРМ, збільшить кількість записів орієнтовно до 100 тис.

Не всі призбирані дані були використані в цій роботі. Частина фактів зареєстрована лише номінально (наприклад, інформація про неоцифровані записи на старих носіях – магнітних плівках бобін, касет). Інша частина матеріалів вилучена з аналітичної роботи через її невідповідність строгим критеріям обрядової приуроченості та мелотипологічним характеристикам (§1.3.2).

2.1.2. Джерела

До РОМУ⁺ з доступних звукових і нотних публікацій, архівів кількох спеціалізованих установ та десятків приватних архівів, з детальних карт, типологічних описів у статтях чи рукописах вносились усі явища, приурочені до обрядових обставин *календарного*, *весільного* та *народинного* циклів. Окреслю ці джерела, розрізняючи їх за видами носіїв інформації: аудіозаписи, нотації, описи (табл. 2.1Д).

[1] Установлена за мовними ознаками на основі карт поч. 20 ст., передусім – Є. Карського (1903), тобто включає західні частини сучасних Брянської та Смоленської областей, південні райони Псковської області, північну частину Білостоцького воєводства, прилеглі землі Литви (перехідна зона), але не включає україномовну Берестейщину.

2.1.2.1. Архівні звукові та рукописні зібрання. Основою бази РОМУ⁺ послужила особиста колекція автора – ≈10 000 записів обрядових мелодій з ≈350 сіл, зроблені у 1986–2017 роках переважно на Прип'ятському Поліссі (включно з Берестейщиною). Меншою мірою мені довелося працювати на Київщині, Черкащині, Чернігівщині, Полтавщині, Сумщині, Підляшші. Специфіку моєї польової роботи, з кінця 1980-х рр. зорієнтованої на мелогеографічні дослідження, буде висвітлено у §2.2.

Звуковий архів ЛЕК сформували системні обстеження Прип'ятського Полісся, Східного Поділля (Уманщина, Побужжя), Подесення, Полтавщини, зроблені у 1982–1990-х роках *О. Мурзиною*, *Є. Єфремовим*, *О. Шевчук*, *С. Копил*, *Г. Коропніченко*, *М. Хаєм*, *Т. Сопілкою*, *М. Скаженик* та ін. збирачами (Клименко, 2004а, б; Данилейко, 2010). У ЛЕК зберігаються копії авторських колекцій, зібраних у 1980–2000-х роках, зокрема, розвідкових записів з Закарпаття, зроблених *Т. Мельником і В. Щуровим*, з Харківщини, зроблених *В. Осадчою*, циклу експедицій МНС за участі *Є. Єфремова* та авторки, окремих білоруських обласних і районних архівів та багатьох інших.

Вагому частину РОМУ⁺ склали записи, призбирані львівськими етномузикологами *Ю. Сливинським*, *Б. Луканюком*, *М. Мишаничем*, *В. Ковалем*, *Л. Лукашенко*, *Л. Добрянською*, *А. Поточняком*, *Ю. Рибаком*, *І. Федун* та іншими. З ними з дозволу завідувача Львівської лабораторії музичної етнології В. Коваля можна було ознайомитися або в цифрових аудіокопіях, або ж в рукописних нотаціях Графоархіву та бібліотеки ЛЕЛ.

Дружнім жестом від *Ю. Рибака* став доступ до його власних звукозаписів з Волинського Полісся (верхня Прип'ять) та Берестейщини (1990–2000-ні) та до архіву РДГУ (звукового й нотного).

Аудіозаписи жнивних пісень з Холмщини та Люблінщини були надані для прослуховування й транскрибування у 1998 р. тодішнім керівником фоноархіву Польської академії наук (ПАН) *П. Далігом*. Доступ до окремих записів БДАМ забезпечили *Т. Бярковіч* та *Н. Даніловіч*. Також задіяно аудіоматеріали (і транскрибовані поетичні тексти), вивішені на сайті ЛНУ – з експедицій, проведених під орудою *І. Довгалюк та А. Вовчака* (https://folklore-archive.org.ua) (Вовчак, 2018; Вовчак, Довгалюк, 2012). Білоруський архів Студентського етнографічного товариства (СЕТ, Мінськ) під проводом *М. Лук'янової* частково був удоступнений в копіях, частково відкритий на сайтах (http://set.ethno.by/, https://www.youtube.com/channel/UCk8YwLN6qXJjSgRu3qipZ4g).

У РОМУ⁺ зареєстровано окремі *жнивні* мелодії з рукописного фонду ІМФЕ ім. М. Рильського, що були доступними для ознайомлення у 1990-х роках.

Суттєвим доповненням стали матеріали *приватних архівів.* Зі списку біля 100 осіб, чиї прізвища значаться у відповідних комірках бази, назву тих, чиї записи склали потужні фонди. Ці збирачі (за винятком подружжя Дубравіних) водночас є авторами мелотипологічних та мелоареалогічних студій. Це великі регіональні або локальні зібрання:

Олени Гончаренко (записи 1990–2000-х у Сумській обл., представлені в звукозаписах, нотаціях (частково опубліковані) – ≈400 од.);

Ірини Данилейко (аудіозаписи й типологічні описи 2007–2019 років з Чернігівського Подесення, інших теренів – ≈450 од.),

Валентини Григорівни та Валентина Володимировича Дубравіних (звукозаписи 1960–1980-х років з Чернігівської, Сумської, Вінницької, Черкаської обл. в опрацюванні О. Ка-рапати (оцифрування, реєстрація) та О. Гончаренко – ≈1000 од. Нотації частково опубліковані (Дубравін, 1989, 2001, 2004, 2005),

Євгена Єфремова (переважно рукописні нотації та часткові публікації записів кінця 1970–2000-х років з Київського та Житомирського Полісся, Чернігівщини, Берестейщини – понад 900 од.),

Анастасії Друзюк / Колодюк (опубліковані та рукописні нотації, типологічні таблиці з Середньої Волині (2010-ті, межиріччя Горині й Случі) – ≈150 од.);

Ганни Коропніченко (аудіозаписи 1990-тих з Київської обл., частково опубліковані у звукозаписах або нотаціях, рукописні нотації – ≈1500 од.);

Ганни Пеліної (аудіозаписи та нотації з Марамарощини (2010-ті) – ≈100 од.);

Галини Пшенічкіної (аудіозаписи 2010–2018-х років, нотації з Черкаської, Чернігівської обл. – ≈800 од.);

Маргарити Скаженик та *Олега Коробова* (аудіозаписи 1996–2016-х років та рукописні нотації з різних місцевостей України та Білорусі – понад 2300 од.);

Наталі та *Олександра Терещенків* (Кіровоградська обл.), 1990–2005 років: до архіву входять також записи їх учнів / колег *Н. Керімової*, *С. Постольнікова*, *І. Барамби*, *О. Вовка*, *А. Філатової*, опрацьовані О. Терещенком; матеріали частково опубліковані у звукозаписах, нотаціях – ≈600 од.).

Також використано окремі колекції інших збирачів, надані для ознайомлення на моє прохання: *Л. Алієвої* (верхня Горинь, 2010-ті), *О. Долі* (Середнє Полісся, 1990-ті), *О. Карапати* (Кодима, 2009), *Я. Кніттель* (Берестейщина, 2012, ін.), *А. Коломицевої* (Переяслав, 2013), *Г. Кутирової-Чубаля* (Білорусь, 1980–90-ті), *О. Нагорнюка* (Полісся, 2000-ні), *І. Перевертнюка* (2000-ні, Сер. Полісся), *О. Серко* (Сер. Волинь, 2010-ті), *О. Собко* (Красилів, 2010-ті), *Г. Тавлай* (Підляшшя, зах. Білорусь, 1990-ті), *І. Телюх* (Хмельницька обл., 2000-ні), *О. Шевчук* (різні регіони, 1990-ті) та ін.

Висловлюю щирі подяки всім, хто прислужився нагромадженню такої значної колекції, особливо тим, хто нераз був моїми супутниками у польовій роботі – *Є. Єфремову* (1985–1989, 1996, 2012), *О. Шевчук* (1985, 1992), *А. Загайкевич* (1986–1988, 2007), *О. Мархелю* (1986–1995, 2007), *С. Копил* (1987–1989), *П. Товстусі* (1987–1989), *М. Ковалінасу* (1988), *О. Михай-ловій* (1989), *Г. Коропніченко* (1989–1992), *А. Шелудьку* (1989), *М. Семиногу* (1991–1997), *Р. Єненку* (1992–1993), *Т. Сопілці* (1992, 1998), *Г.* та *С. Охрімчукам* (1993–1995), *О. Клименко* (1994–1995), *С. Карпенко* (1995), *М. Мархель* (1996, 2007), *О., К.* та *Г. Гончаренко* (2007), *О. Карапаті* (2007), *І. Данилейко* (2007–2009), *Д. Данилейку* (2007), *О. Нагорнюку* (2007, 2014, 2015), *М. Скаженик* (2009, 2012), *О. Коробову* (2009–2015), *Г. Пшенічкіній* (2009, 2015), *Я. Кніттель*, *М. Біконт* (2012), *Р. Слюжинскасу* (2015), *Л. Лукашенко* (2014–2017), *В. Татарову* (2014–2015), *А. Вовчаку* (2010, 2017) та іншим помічникам і асистентам.

2.1.2.2. Звукові публікації (аудіоальбоми)

Практика публікації звукозаписів автентичного пісенного фольклору українців бере початок у 1925 році (Клименко, 2010а, б). Обрядові твори, придатні для аналізу, публікуються в численних альбомах, виданих у форматах грамплатівки LP (1928–1980-ті), магнітних аудіокасет (1990-ті), компакт-дисків (CD, DVD з 1991 – спочатку як самостійної продукції, пізніше як додатків до книжок). Найміcткіший формат представили фольклористи Санкт-Петербурзької консерваторії імені Н. А. Рімского-Корсакова: їх диск «Песни псковской земли» (2012) містить понад 330 творів календарного циклу. Це єдиний прецедент *повної публікації обрядових матеріалів регіональної колекції*.

В останнє десятиріччя набуло розмаху розташування звукових колекцій безпосередньо на ресурсах світової мережі Інтернет. Такі проєкти викладають як організації, що займаються збиранням фольклора, так і приватні особи, які розміщують окремі призбирані ними треки на каналах YouTube, у Facebook (*О. Бут, В. Гладунець, В. Максимович, І. Данилейко (ЕГЕ-films), О. Собко, Я. Кніттель* та інші).

Опубліковані звукоальбоми, що стосувались українських традицій, були упорядковані в електронному реєстрі «Фонотека етномузики українців» (ФЕУ). Для реєстрації треків ФЕУ розпрацьовані хронологічні коди: вони розпочинаються з «[А-», містять рік видання альбому, порядковий номер для цього року та – після нижнього підкреслювання – номер треку в альбомі, наприклад, [А-2005-1_03]. Коди опубліковані у вигляді друкованого каталогу (Клименко, 2010б). За цим зразком створені також білоруський, російський, польський, литовський підрозділи (з частковою інформацією), та включено окремі диски латиської музики. Всі ці дані внесено в РОМУ$^{+}$. Усього для потреб дослідження задіяно ≈4000 опублікованих треків з понад 200 аудіальбомів або інтернетколекцій.

У РОМУ$^{+}$ також зареєстровані матеріали, оприлюднені у звуковому або нотному вигляді під час виступів збирачів та дослідників на наукових конференціях, етнографічних концертах та інших заходах.

2.1.2.3. Нотні публікації.

Вивчено понад 500 нотних збірок 1840–2020 років видання на предмет знаходження в них обрядових мелодій – передусім українських та білоруських, а також тих російських, що представляли прикордонні з Україною та Білоруссю області, та порубіжних польських та литовських. Огляд історичних типів публікацій для орієнтації в них можна знайти у статті (Довгалюк, 2003). Усі опрацьовані джерела можна знайти в електронній базі у стовпчиках K, L, M, N, частина з них внесена в бібліографічний список книги.

● **Українська етнічна територія.** Системні, кількісно вагомі та нотовані за сучасними вимогами записи було знайдено у виданнях, задепонованих рукописах і дисертаціях львівських (Сливинський, 1982; Мишанич, 1984, 1988, 1991, 1992, 1996; Лукашенко (Ред.), 2006, 2013; Рибак, 2005б, 2016; Коваль, 2006; Мишанич, Луканюк (Упор.), 2017; Харчишин, 2005; Пастух, Харчишин, 2020) та київських (Єфремов, 1989; Скаженик, 2011; Пеліна, 2017; Пшенічкіна, 2020) авторів.

Не обійдені увагою класичні старші видання з паспортизованими творами (Kolberg, 1962d, 1964a–d, 1968a, b, 1974, 1994, 2002, 2004, 2011; Чубинский, 1872, 1874, 1877; Янчук, 1886; Колесса І., 1902; Роздольський, Люкевич, 1906; Сєнчик, 1916; Конощенко, 1909а, б; Квітка, 1918, 1922; Колесса Ф., 1929, 1938а та ін; Грица (Ред.), 1995);

академічна серія видань ІМФЕ: *Ігри та пісні; Колядки та щедрівки*, (Дей, Гуменюк (Ред.), 1963, 1965); *Весілля* (Шубравська, Правдюк (Ред.),1970а, б); *Весільні пісні*, (Шубравська, Іваницький (Ред.) 1982; Шубравська, Бучель (Ред.)1982);

регіональні збірки другої половини XX – поч. XXI століть (Костюк, 1958; Цимбора, 1963; Гижа, 1972; Мушинка, 2002; Гошовський, 2003; Дубравін, 1989, 2001, 2004, 2005; Завальнюк, 2008; Смоляк, 2001б, 2015; Єфремова, 2006а, б, 2012–2017; Іваницький, 2007б, 2008, 2013, 2015; Єфіменко, Гончаренко, 2006, 2008; Ошуркевич, 1998; серія «*Муравський шлях»* (Красиков, Олійник, Осадча, 1998; Дорохова, Осадча, 2002; Осадча, 2007 та інші); Новікова, 2006; Танцюра, 1998; Тюрикова, 2005, 2009; Супрун-Яремко, 2005, 2014; Н. і О. Терещенки, 1998, 1999, 2016а; Ященко, 1963; Ященко, Міщенко, 2005; Пшенічкіна, Любимова (Упор.), 2016; 2019) та численні інші.

З деякими джерелами (стародруками, регіональними збірками й антологіями, випущеними під егідою ІМФЕ як в часи СРСР, так і в нові часи) доводилося працювати методом *мелотипологічної реконструкції*. Найслабшим джерелом були регіональні збірки (Вінницької, Волинської, Львівської, Тернопільської, Чернівецької, Чернігівської областей), випущені місцевими збирачами, які містили (за малими винятками) нотації низької якості. Однак за відсутності інших джерел з тих місцевостей такі дані враховувалися, якщо в записі можна було розпізнати мелотип.

● **Білоруську етнічну територію** представляють:

(а) академічна жанрова серія «Беларуская народная творчасць»: *Зімовыя песні* (Грынблат, Мажейка (Рэд.), 1975), *Веснавыя песні* (Барташэвіч та ін. (Рэд.), 1979), *Купальскія і пятроўскія песні* (Тавлай, Ліс (Рэд.), 1985); *Жніўныя песні* (Фядосік та ін. (Рэд.), 1974); *Валачобныя песні* (Барташэвіч та ін. (Рэд.), 1980); *Вяселле. Мелодыі* (Мажейка, Варфаламеева (Рэд.), 1990); *Радзіны. Абрад. Песні* (Пятроўская (Рэд), 1998).

(б) регіональні збірники (Эвальд, 1979; Мажейка, 1981, Можейко, 1983; Ліцвінка, Кутырова (Рэд.), 1995; Варфаламеева, 1988; 1998; Мажейка, Варфаламеева, 1999); потужна авторська серія *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў* (Варфаламеева (Рэд.), 2001, 2004, 2008, 2009, 2013).

Східні та північні окраїни БЕТ й прилеглі до них терени російського пограниччя представлено у збірниках (Свитова, 1966; Лукьянова, Земцовский (Ред.) 1972; Рубцов, 1971, 1991; Савельева, 1995, 2005; Марченко, 1999, 2001, 2004; Гилярова (Ред.), 2015 та ін.). Особливу роль відіграли капітальні кількатомні фоліанти псковських та смоленських мелодій зі змістовними аналітичними коментарями, видрукувані, відповідно у С.-Петербурзі (*Народная традиционная культура Псковской области* (Мехнецов (Ред.), 2001) та Москві (*Смоленский музыкально-этнографический сборник*, тт. 1, 4 (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003; Белогурова, Никитина (Ред.), 2016). Російсько-українське пограниччя вивчалося за збірниками (Руднева, 1975; Дорохова, 2013б; Сысоева, 2011; Кузнецова, 2012) та нотними ілюстраціями до статей.

● **Польська етнічна територія** вивчалася ознайомчо. Основу склали збірання О. Кольберга (усі томи, що стосувалися басейну верхньої та середньої Вісли та польсько-українського пограниччя, зокрема, (1962a–d, 2005 та ін.). Кількісно значні, але специфічні за стилем виконання нотації уміщено в сучасному польському етнографічному багатотомнику, присвяченому культурі Любельського воєводства *Polska pieśń i muzyka ludowa. Zródła i materiały, t. 4.* (Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011a, б), також у локальних зборах (Czekanowska, 1961; Linette, 1981; Galązka, 2011, 2012).

● **Литовські матеріали.** Допомогу у доборі литовських матеріалів (Juškos, 1955; Korsakas (Ed.),1962; Četkauskaitė (Ed.), 1981, 2007; Burkšaitienė, Krištopaitė (Ed.), 1990; Nakienė, Žarskienė (Eds.), 2003, 2005; Ūsaitytė, Žičkienė (Eds.), 2007 та численних інших) та доступі до них (передачу в дар Лабораторії НМАУ колекції нотних і звукових литовських пісенних зборів надали Рітіс Амбразявічюс та Рімантас Слюжинскас.

Зареєстровано також численні нотні зразки зі статей українських, білоруських, російських, польських авторів.

2.1.2.4. Нотні рукописи.

З-поміж рукописних джерел лідерство належить ЛЕК і ЛЕЛ, де зібрано об'ємні Графоархіви рукописних нотацій, виконаних за матеріалами експедицій цих установ. Також при обох Лабораторіях діють малі бібліотеки, де зберігаються рукописні збірники та кілька десятків студентських дипломних (бакалаврських та магістерських) робіт, захищених протягом останніх десятиліть за матеріалами обрядових традицій. У НМАУ випущено 16 таких дипломів (Клименко, 1988; Копил, 1991; Сопілка, 1996; Тищенко, 1996; Лабінська, 1997; Сніжко, 1998; О. Клименко, 1999; Сербіна, 2000; Скаженик, 2003; Карапата, 2005; Вовк, 2006; Котельнікова, 2006; Корінь, 2004; Пеліна, 2011; Мархель, 2012; Шворак, 2015). З доробку ЛНМА

вивчено 15 робіт (Карпеко, 1966; Бодак, 1972; Степаняк-Турянська, 1972; Уграк, 1980; Ортинська, 1984; Возняк, 1985; Яцків, 1996; Мокану, 1998; Рибак, 1998; Поточняк, 1999; Турянська, 1994; Скобало, 2002; Мартинів, 2005; Масловська, 2011; Мотрук, 2020). Джерелом нотних рукописів став і фонд студентських дипломів та курсових робіт РДГУ, частково удоступнений Ю. Рибаком або авторами робіт (Кучерук, 2014; Гуменюк, 2018 та ін.) та дипломна робота Н. Терещенко (1998).

2.1.2.5. Типологічні дані без мелодій (ритмотипи)

● **Текстові зразки без мелодій.** Певні групи *зимових* театральних вистав (*Коза*, *Меланка*, *Цярэшка*) мають доволі чітко означені типи мелодій – тож для позначення локалізації жанру в оглядовій карті з великою ймовірністю могли прислужитися тільки їх тексти або й навіть згадка, наприклад, про колишнє «*водіння Кози*». Подібним чином можна використати тексти деяких «персонажних» веснянок (*Жельман*, *Сам хожу*, *Ой як-як*, ін.), окремих кантів (*Учора звечора*, *Миколай*, *У печі пироги*, ін.). У базі РОМУ⁺ відведено колонку D «Тип джерела», де такі часткові відомості реєструються під кодом РТТ.

● **Класифіковані типологічні відомості.** Великі обсяги регіональних даних були попередньо опрацьовані колегами й систематизовані у вигляді таблиць, картографованих позначок або рукописних типологічних реєстрів (польові зошити). Частина таких даних опублікована, частина зберігається у приватних архівах і була надана мені у копіях або детально відкоментована на моє прохання. Ритмотипологічні відомості приймалися від певного кола дослідників, які працюють за мелоструктурною методикою. У стовпчику D вони зареєстровані як ритмотипологічні описи (РТО) або значки карт (РТК). Найбільші масиви *системної мелотипологічної інформації* надали такі збирачі:

О. Гончаренко (записи з Сумської обл., представлені у типологічних таблицях і значкових картах (2010), відкоментовані за окремими жанрами);

І. Данилейко (записи з нижнього Подесення);

Є. Єфремов (Київське Полісся, консультації за окремими жанрами та мелоформами);

Г. Коропніченко (Київська обл.: рукописна картотека форм; опубліковані таблиці, окремі значкові карти (1998, 2013); консультації за окремими жанрами);

Б. Луканюк (усні консультації за різними жанрами та регіонами західної України);

Г. Пшенічкіна (польові описи та значкові карти з Наддніпрянщини (2016, 2017б), Волинського Полісся та коментарі до них);

Ю. Рибак (польові описи з Західного Полісся та коментарі до них, значкові карти з верхньої Прип'яті (Рибак, 2005б, 2010, 2011б, 2017б);

М. Скаженик (польові типологічні описи з Житомирської, Київської, Полтавської та ін. областей та коментарі до них, значкові карти з басейну Уборті (2009–2014);

Т. Зачикєвіч (весільний цикл Полтавщини за записами 1990–2000-х років у типологічній таблиці та значкових картах (Зачикєвіч, Клименко, 2013);

О. Терещенко (типологічні описи матеріалів з Кіровоградської області та суміжних районів, тематичні консультації за окремими жанрами і типами);

Л. Бєлоґурова (коментарі до польових матеріалів зі Смоленських та Брянських експедицій).

Друкована ритмотипологічна інформація здебільшого походить від дослідників Львівської школи *В. Коваля* (2006), *Л. Лукашенко* (2013), *Ю. Рибака* (2005б) та з публікацій Російської академії музики ім. Гнєсіних (автори та редактори *Л. Бєлоґурова, К. Дорохова, О. Пашина* та ін.). Консультації про традиції окремих білоруських регіонів у різні роки надали *Г. Кутирова-Чубаля, Г. Тавлай, Н. Даніловіч*.

2.1.3. Критерії відбору даних

Не всі матеріали, які в джерелах подавалися з ремарками про їх приналежність до певного обрядово-сезонного комплексу, стали об'єктом дослідження. Зі згромаджених даних (майже 62 тисячі одиниць інформації) були відібрані ≈**56300** одиниць, які *строго відповідали критеріям приуроченості* та демонстрували *стійкі типологічні характеристики* й *ранньотрадиційну стилістику*.

«За дужки» було винесено кілька типів творів:

– пісні пізніших стилів (зокрема, масив християнських коляд «кантової» стилістики);

– твори приспівкового характеру, морфологія яких має іншу природу;

– умовно приурочену лірику;

– одиничні твори з вузьколокальними або випадковими приурочуваннями;

– іноетнічні (польські, російські) твори специфічної морфології, відмінної від типів СБРМ;

– інші напливові зразки (критерії їх виокремлення описані у §1.3.2).

Відомості про ці записи зберігаються як запасний фонд на окремих листах книги Excel (т. 2, табл. 2.2Д).

Величезний масив інформації складають *контекстові відомості*: етнографічні описи (що визначають функційне навантаження творів) та етномузичні коментарі – відомості про відсутність певного жанру чи типу пісень у певній місцевості, які наносяться на карти. Усі ці дані після уточнення жанрів та заповнення «зон відсутності» на картах були віднесені на запасний «лист обставин». Статистичні підрахунки проводилися тільки з масивом суто меломорфологічних даних, вже після виокремлення контекстових відомостей.

2.1.4. Характер інформації

Призбирані джерела групуються у кілька позицій за ступенем їх інформативності, що впливає на якість дослідження. Аби більш-менш впевнено діагностувати приналежність певного зразка до регіонального мелостилістичного алгоритму, необхідно аналізувати його повну версію з усіма виконавськими варіантами та повними текстами пісень. Цього неможливо досягти, послуговуючись лише опублікованими нотаціями, переважно обмеженими 1–2 початковими строфами. Та все ж певна статистично вагома кількість нотацій дозволяє сподіватися, що головні тенденції вловлено вірно[2].

Відомості у стовпчику D таблиці Excel означають ту форму, у якій на час дослідження була можливість знайомитися з певними колекціями: звуковими / нотними публікаціями чи архівними даними. Не завжди вдавалося переслухати архівні звукозаписи й за ними визначити форму зразків. У випадках, коли доступ до аудіозаписів був неможливим або працемістким (неоцифровані матеріали або не поділені на треки, без реєстрів), зате існували рукописні нотації – пісенний тип визначався за останніми.

У РОМУ⁺ розрізняю й відзначаю спеціальними скороченнями такі *види носіїв інформації*:

аудіозапис: Арх – архівний певного закладу (код закладу) / з особистого архіву збирача (ОАЗ+прізвище),
АА – опублікований в аудіоальбомі,
нотація: НД – друкована, НР – рукописна,

[2] Потрібно зважати й на різниці у якості нотацій. Перевага у визначенні локальних норм надавалася аудіозаписам або транскрипціям, виконаним досвідченими нотаторами.

поетичний текст з ознаками певної ритмоформи (РТТ),
ритмоаналітичний опис твору, дані з типологічних таблиць (РТО, з адресами твору / типу),
позначки певної ритмомоделі в мелотипологічних картах (РТК) різного виду: в документальних картах останнього 10-річчя з певних місцевостей з точною локалізацією явищ, або ж в оглядових картах 1990–2018 років, опублікованих в наукових виданнях України, Білорусі, Росії, Польщі,
оглядовий типологічний / ареалогічний опис творів локальної традиції (РТ-опис).

За *видом доступу до інформації* (це важливо при звертанні до бази інших користувачів) розрізняю:
публікації звукові: альбоми (АА);
відомості з мережі Інтернет (А + лінк);
публікації нотні (НД): друковані зібрання мелодій (НДЗ) або ілюстративні нотації в наукових працях (НД)
нотації з рукописних наукових праць: дисертацій, дипломних / магістерських робіт (Нрд),
нотації з архівів установ / навчальних закладів (НРА),
нотації з приватних архівів (НРАП).

Також розділяю записи РОМУ$^{+}$ за *видами відповідальності* за достовірність відомостей:

а) моя відповідальність за типологічну атрибуцію опублікованих зразків, яка легко піддається перевірці за посиланням на джерела;

б) моя відповідальність за типологічну атрибуцію неопублікованих зразків, що важко піддається перевірці через важкодоступність першоджерел;

в) *відповідальність надавачів інтерпретованої інформації* – авторів типологічних таблиць, карт, описів, та моя суміжна відповідальність за відбір достовірних відомостей. Оскільки типологічну достовірність даних у випадку їх подачі тільки у вигляді РТ гарантують ті, хто надав або оприлюднив інформацію, цей вид відповідальності спеціально обумовлений на картах атласу ОМУ: в легендах вміщено прізвища інтерпретаторів інформації та географічні зони їхньої відповідальності.

Відносну статистику публікацій та рукописних (архівних) джерел у базі за кожним видом інформації (за жанрами та в цілому) подано у табл. 2.1Д. Переважають нотації (47%); безпосередні звукові враження для визначення типології мелодій були можливі у 40% випадків (вдалося переслухати близько 20 тис. мелодій, з них понад 15% здобуті у власних експедиціях); у 14% випадків я довірилася мелотипологічній інформації, отриманій від колег.

2.2. Методика польової роботи. Статистичні методи «у полі» і в роботі з даними

2.2.1. Особливості польової роботи

Н. Толстой вважав, що «"сучасні" дані, зібрані систематично, за спеціально складеними програмами, можуть дати для реконструкції слов'янських древностей більше, ніж скупі свідоцтва письмових пам'яток і навіть більше, ніж нерідко багаті, але уривчасті, локально обмежені записи збирачів минулого» (Толстой, 1995, с. 47). Для забезпечення ареалогічних розвідок *статистично вагомою кількістю достовірних польових фактів* етномузикологи НМАУ і ЛНМА з 1980-х років розгорнули *фронтальні польові обстеження* певних регіонів за *рівномірною і густою географічною сіткою* (особливо в архаїчних зонах – Карпатах, на Волині й Поліссі) з застосуванням спеціальних питальників. На сході України у цей час активно працювали харківські збирачі. Усіма командами (а також меншими локальними групами) виконано такі види обстежень.

● А – тривалі фронтальні обстеження регіонів /локусів за плановою щільною сіткою:

– **Прип'ятське Полісся** включно з Берестейщиною (50–80% населених пунктів: експедиції *Є. Єфремова*, 1970-ті, *І. Клименко*, 1980-90-ті, *М. Скаженик*, 2000-ні, *Ю. Рибака*, 1990-ті; цикл щорічних експедицій МНС (1996–2019);
– **Київщина** (*Г. Коропніченко*, 1990-ті);
– **Передстепове правобережжя** (Кіровоградська обл.) (*подружжя Терещенків*, 1990-ті);

● Б – системні обстеження певних локальних кущів:

Центр і Північ:

– **Уманщина** (*Є. Єфремов, О. Шевчук, І. Клименко, С. Копил*, 1985–1990);
– **Черкащина наддніпрянська** (*О. Вовк*, 1990-ті; *Г. Пшенічкіна*, 2010-ті);
– **захід Полтавщини** (*Є. Єфремов, Т. Сопілка, М. Скаженик*, 1990–2000-ні),
– **Поросся** (*М. Скаженик, І. Клименко*, 2000-ні);
– **середнє Подесення** (*Дубравіни*, 1970-ті, ЛЕК під кер. *Є. Єфремова*; *Д. Лабінська, М. Скаженик, І. Фетисов-С. Карпенко, О. Клименко-Крута, О. Бут,* інші групи, 1990-ті);
– **нижнє Подесення** (*О. Клименко, І. Данилейко*, ін.);
– **Сіверщина, Посейм'я** (Сумська обл.) (*подружжя Дубравіних*, 1970-ті, ЛЕК під кер. *Є. Єфремова*, 1990-ті; *О. Гончаренко*, 2000-ні);

Західний полігон:

– різні місцевості **Галичини, Західного Поділля, Карпатська зона** (працівники ЛЕЛ і студенти ЛНМА (1960–2000-ні), О. Смоляк та інші збирачі з тернопільського осередку; кафедра фольклористики ЛНУ);
– **Підляшшя** (*І. Клименко*, 1998, *Л. Лукашенко*, 2000-ні);

Схід і Південь:

– локальні традиції **Слобідщини** (Харківщина), експедиції *В. Осадчої, Л. Новікової, Г. Лук'янець (Лебединської)*;
– **Середнє Придністров'я** (Кам'янець-Под., Ушиця), експедиції *І. Телюх, О. Шевчук*, 1990-2000-ні;
– **Степова зона** (Донеччина), експедиції *О. Тюрикової* , 1990-ті;
– **зона Дніпровських порогів** (*Г. Пшенічкіна, А. Любимова*, 2010-ті);
– **українці півночі Молдови** (*Н. Пастух, О. Харчишин*);

● В – оглядове / ознайомче обстеження регіонів:
– Вінниччина (півд. Буг), експедиції ЛЕК, 1990-2000-ні,
– Середня Волинь та Середнє Погориння (студенти РДГУ, *Л. Кучерук*, 2000-ні, *І. Телюх*, *А. Друзюк / Колодюк*).

Дослідження східних і північно-східних територій СБРМ – фронтальне вивчення «з села в село» Псковської, Смоленської областей у 1990-х проводили групи Санкт-Петербурзької консерваторії ім. Н. Рімского-Корсакова під керуванням А. Мєхнєцова та РАМ ім. Гнєсіних (Москва).

Досвід фронтальної роботи на Прип'ятському Поліссі – моєї (≈350 сіл) та інших названих збирачів – виявив *особливості польового етапу ареалогічного дослідження*, які можуть слугувати методичною опорою для майбутніх збирачів. Народознавці в басейні Прип'яті виділяють так зване «глибинне Полісся» – з півдня його обмежує лінія Ковель – Маневичі – Сарни – Олевськ, далі річка Уж. Враховуючи помічене тут лінгвістами дрібне діалектне членування, в окремих районах (Зарічне, Дубровиця, Рокитне, Олевськ, Любешів, Маневичі та ін.) були обстежені до 80–90% сіл. Збирачі

ущільнювали сітку обстеження, коли виникало відчуття *наближення діалектної межі*. Її ознаками виступали: переміна обрядового репертуару (в одному чи кількох сезонних циклах), заміна структурних елементів в тих самих пісенних типах, вибіркове «випадіння» жанрів річного кола, а також ознаки «культурологічно-психологічного плану» – важкість пригадування респондентами мелодій, «девальвація» окремих жанрів («це *погана пісня*» – наприклад, про приспівкові *щедрівки-примітиви*). Це вимагало більш наполегливого пошуку знавців традицій, застосування *активних методів опитування* – з нагадуванням текстів, наспівів.

У *ядерних зонах* діалектів в експедиціях 1990-х років співачки, народжені у 1920-х роках, надавали повноцінну інформацію про календарні обряди й пісні, жінки 1930-х років народження добре пам'ятали вже тільки церемонії весілля. *Маргінальні, перехідні зони* вирізняються пасивністю респондентів та малою інформативністю їхніх повідомлень. Однак розпад традиції є нерівномірним: пам'ять виконавців губить не весь шар пісень, а лише окремі жанри – наприклад, не пригадуючи *жнивних пісень*, співачки легко відтворюють *колядки, весільні* тощо. *Нерівномірна збереженість обрядового репертуару* може *сигналізувати про маргінальність* певної території.

Ступінь музичної активності локусу визначається і ***статистично***: наприклад, за *кількістю респондентів*, яким відоме певне явище (з уточненням віку виконавців, які володіють / не володіють традиційним репертуаром); *кількістю виконавських версій* типового наспіву; *кількістю поетичних сюжетів*, закріплених за певним мелотипом. Останній покажчик є одним з дуже важливих – записавши від співаків певний тип мелодії, збирач має з'ясувати, чи є до цієї мелодії інші слова, чи багато різних текстів «на один мотив» знає інформант.

2.2.2. Статистика як дослідницький інструмент

2.2.2.1. Можливості. Статистика на службі етномузиколога має свою історію – ще К. Квітка порівнював традиції кількох сусідніх етносів, рахуючи кількість записів мелоформи, що його цікавила, у нотних зібраннях того часу (Квітка, 1923а та ін.). Рахунок зразків йшов на десятки (рідше на сотні), і на підставі різниці у цифрах вчений робив гіпотетичні наукові припущення з «дальнім прицілом». Наприкінці 1960-х А. Ельшекова (1972, с. 115) оцінювала загальнослов'янську базу так: 70 000 публікацій мелодій, 200 000 архівних записів.

Сьогодні кількісна база етномузикологічних досліджень зовсім інакша. Важнішою умовою сучасних студій є та, що їх *матеріалом слугують* не окремі пісенні зразки, а *меломасиви* – типологічно однорідні групи пісень, встановлені на основі сотень або тисяч записів (нагадаю цитату К. Дорохової, наведену на с. 10). Так, ареали жнивних пісень Прип'ятського Полісся й суміжних теренів я побудувала, використавши 1708 зразків з 892 населених пунктів (Клименко, 2001; 2010г, карти К2, 3).

Кількісні характеристики присутні чи не на кожній сторінці цієї книги й стосуються різних параметрів. Окреслю деякі з них.

1. До чинників, що впливають на процедуру систематизації мелодій, належить *вид носіїв*, за якими вивчалися матеріали. Тому, окрім загального статистичного обліку записів у межах кожної мелотипологічної групи враховано одиниці інформації за *типами реєстрації в РОМУ*⁺: А – аудіозапис, Н – нотація, РТ – ритмотип. Якщо існує і звукова, й нотографічна фіксація зразка (А+Н), то підрахунок ведеться за видом А як першоджерелом. Для оцінки читачем результатів роботи з певним меломасивом ці цифри покажуть або їх глибоку обґрунтованість або ж, навпаки, попередній характер.

2. Важливий показник – *кількість поетичних сюжетів,* поєднаних з однією мелодією. Значна кількість сюжетів свідчить про вкоріненість мелодії в локальній традиції. Цей покажчик уточнює функцію наспіву: його сезонне прикріплення (за великої кількості сюжетів), або вузьку обрядову спеціалізацію.

Статистичний метод аналізу текстів апробовано Л. Бєлоґуровою на прикладі *весільних* традицій західної Смоленщини (2008а). У кожному населеному пункті підраховане число вербальних текстів, закріплених за політекстовими наспівами. Отримані відсоткові значення стали показниками питомої ваги, *співвідносної потужності* («соотносительной мощности элементов», за Н. та С. Толстими) кожного мелотипу у певній локальній традиції. Науковець вважає, що джерельною базою такого дослідження можуть бути майже виключно польові матеріали, зібрані за методикою, скерованою на вичерпну фіксацію пісенного репертуару всіх етапів ритуалу, детальне вияснення обрядового контексту кожного зразка, пов'язаних з ним текстів. Тільки такі польові записи можна вважати придатними для пропорційно-статистичного аналізу. Мінімальний репрезентативний рівень складають 25–30 зразків з одного села, збільшення їх числа коригує отримані показники незначною мірою.

3. Для *весільних* традицій важливо встановити регіональні ***домінантні мелотипи.*** Методика їх виявлення спирається на такі аналітично-статистичні критерії:

– ритуали, у яких бере участь певний мелотип, їх кількість та вагомість у структурі шлюбного дійства;

– кількість поетичних сюжетів, з якими мелотип співпрацює у певному локусі;

– характер сюжетів: керування обрядовими акціями або їх коментування, лірична сфера, інші;

– довжина поетичних текстів (короткі, розгорнуті);

– кількість музичних і поетичних строф, доступних для структурного аналізу;

– кількість семантично самостійних віршорядків (відкидаючи повтори, рефрени);

– кількість версій семантичної форми вірша (V^sабв / V^sааб тощо);

– силаборитмічні варіанти вірша;

– варіанти музично-ритмічних версій ритмоперіоду.

4. Статистичні порівняння кількості записів у виявлених мелотипологічних групах та проєкція цифр на величину відповідних ареалів дасть покажчик *статистичної й географічної* ***потужності масивів***, вирізнення з-поміж них *макрогруп* / *груп* / *підгруп*.

2.2.2.2. Проблеми. Статистичні операції, проведені з даними бази РОМУ⁺ для цього дослідження, є пробними, а результати – попереднім прокреслюванням тенденцій, хоча й досить показових. Так, вже при первинному «ручному» опрацюванні даних, стають очевидними певні пропорції жанрового складу обрядового масиву СБРМ (т. 2, табл. 1.3Д), типів форм, домінантних для певних теренів ритмів або способів компонування тощо.

Однак дослідникові, який зробить статистику провідним інструментом своїх мелотипологічних студій, доведеться шукати відповідей на специфічні питання – адже статистика вимагає точності, а усна народна творчість, хоча й спирається на сукупність усталених морфологічних моделей, залишає простір для досить вільних (або ж

помилкових) виконавських версій. Тож для коректних статистичних порівнянь потрібно провести попередні дії – спробувати

– випрацювати якомога чіткіші (хоча навряд чи однозначні) критерії первинного відбору матеріалу,

– враховувати умовність порівнянь записів з нерівнозначними способами фіксації: повноцінними аудіо(відео)записами чи тільки нотними транскрипціями (різної якості), або ж частковими даними – «ритмотипами» (описами або відомостями з карт),

– сформулювати параметри «одиниці запису», що заноситься до Реєстру: уточнити статус повторних записів від тих самих інформантів, враховувати виконавські версії від інших співаків того ж села; враховувати специфіку публікації кількох текстів після нотації однієї типової мелодії та ін.

Станом на сьогодні *статистична співмірність* різних мелотипологічних груп виражена простими сумами призбираних фактів. Однак у кожного сумарного покажчика є своя «історія складових». Наприклад, деякі територіально компактні меломасиви при малих ареалах мають значне представництво у базі через те, що відповідні терени були щільно обстежені кількома групами дослідників, у тому числі з практикою повторних виїздів у певні села (наприклад, пінський *троїцько-кустовий*, 410 од. чи *случанський купальський*, 300 од.). Тож для порівнянь масивів потрібно буде формувати критерії ***презентативної вибірки*** варіантів / версій за правилами статистичних підрахунків.

Відносним показником потужності масиву може бути *кількість населених пунктів*, у яких зафіксоване явище (у моїй роботі такі дані майже не використано через складність підрахунків) Та й ця характеристика залежить від різних факторів: різниці у щільності поселень (так, Полісся заселене нещільно, на відміну від сусідніх Волині та Галичини); різниці у щільності обстежень; різної величини етнографічних зон. Перші спроби відобразити статистичні дані методом картографування описано у §3.2.4.

Важливим етапом роботи з матеріалами бази даних має стати *послідовна формалізація аналітичних параметрів* (§2.3.2). За виконання цих умов робота з даними зможе здійснюватися за певними ***алгоритмами*** та вважатися такою, що відбиває ***реальні потужності масивів***, їх співставні співвідношення, закономірності мелотворення, які можна адекватно відобразити перенесенням їх у географічну проєкцію.

У наступному підрозділі окреслю ті підготовчі види структуризації бази РОМУ$^+$, які були необхідними для першого етапу роботи з нею, аби забезпечити логістику пошуку даних, можливість потрібних підрахунків, координації записів бази з картами.

2.3. Устрій бази. Проблеми логістики

2.3.1. Загальний устрій

● **Одиниця інформації. Параметри опису.** Кожен твір / опис / картографований факт при внесенні у базу отримує на листі книги Excel власний рядок, який називаю «одиницею реєстрації» (далі – од.). Трапляються непо-одинокі специфічні ситуації, коли один твір отримує кілька реєстраційних рядків: цього вимагають, зокрема, *контаміновані форми,* які сполучують різні ритмотипи в одному творі. Параметри опису одиниць – паспортні, контекстові, аналітичні, технічні (носії аудіо-, відеозаписів, види й місця їх збереження), пошукові характеристики – уклалися у 83 стовбці (т. 2, табл. 2.2Д).

Позиції *джерельно-паспортного опису* одиниць (стовпчики D–N) формувалися таким чином, щоб можна було суміщувати на одному листі Excel матеріали різних фондів: архівного Аудіофонду ЛЕК, інших архівів установ та приватних зібрань, аудіопублікації, вибірки з друкованих та рукописних нотацій.

Позиції (R–AA) відповідають за *географічну інформацію*, у якій передбачено стовпчик для географічних координат поселення, з якого походить запис твору (AA), регіонально-етнографічні покажчики (R–S), система адміністративних підпорядкувань поселення (T–Y) за довідником (Гринюк (Ред.), 1987). Орієнтир на цей довідник пояснюється тим, що на 1980–1990-ті роки припала найактивніша фаза збирацької роботи ЛЕК і ЛЕЛ. Адміністративні номери сіл 1987 року використовуються в документальних картах (§3.1.1.2).

У табл. 2.3Д вміщено список етнографічних зон України, укладений за планом М. Грушевського (1991), розробкою Б. Луканюка (2010) та іншими джерелами. У табл. 2.4Д дається перелік сучасних адміністративних областей / воєводств України, Білорусі, Польщі, Росії та їх літерні коди, що використовуються для коротких позначень місцевостей. Питання внесення географічних і паспортних даних до електронних баз (Клименко, 2008а; 2010б, с. 25) ще не розв'язані остаточно (§3.1).

Блок AF–AK містить інформацію про *обставини виконання* обрядових творів: базовий цикл (БОЖЦ), уточнений календарний сезон чи дату, інші обставини, залежно від особливостей БОЖЦ, а також про регламентацію виконання твору певними соціовіковими групами (AI).

Кілька стовпчиків виділено для *характеристики поетичних текстів* – їх сюжетно-мотивного змісту (AM, AN, AP, AQ), специфічних рефренів (AR, AS) та силабічно-структурних характеристик (BE–BI).

● **Аналітичні параметри.** Головний блок даних – *мелоаналітичні описи*. Їх розробка потребує обговорення у фаховому колі. З огляду на перспективи типологічних досліджень було передбачено велику кількість аналітичних ознак (стовпчики AZ–BQ). У цій частині РОМУ$^+$ використано окремі позиції бази, укладеної Б. Луканюком за нотним зібранням (Цехміструк, 2006, доданий DVD).

Прикінцеві сегменти бази (BU і далі) повідомляють про місце зберігання звукозаписів архіву ЛЕК (аналогові оригінали й копії, цифрові оригінали й копії, відеозаписи) та стан їх опрацювання (реєстри, транскрипції текстів і мелодій).

Послідовність блоків даних та окремих стовпчиків формувалася у процесі практичного заповнення рядків реєстру. Вона може бути змінена переміщенням відповідних груп стовпчиків, але ця процедура має проводитись обережно, оскільки база існує у кількох автономних сегментах (спеціалізованих за джерелом інформації (наприклад, база аудіопублікацій або автономні жанрові бази), тож переміщення має бути продубльоване у всіх цих розділах.

2.3.2. Оптимізація параметрів

Великий обсяг бази та глибоке розпрацювання кожної групи параметрів унеможливили повноцінне заповнення всіх передбачених клітинок на теперішньому етапі моєї роботи. Графи РОМУ$^+$ заповнені частково – тільки за тими видами інформації, яких потребувало розпочате дослідження. Об'єми згромаджених даних потягнули за собою ***мінімалізацію паспортних даних***. Наприклад, іноді відсутні імена виконавців – зазначено лише склад (жі-

нки / чоловіки) і кількість співаючих (стовпчик «AC») та відомості про збирачів опублікованих матеріалів. Умовою мінімального заповнення була та, щоб користувач зміг знайти джерело інформації та внести відсутні дані.

Для завдань ***макроареалогії*** було необхідним **укрупнення аналітичних параметрів**. Призбирані зразки були описані тільки за основними ритмо-аналітичними показниками: типом ритмічного рисунка (моделі), типом композиції та її різновидами, формулою вірша та ін. Звуковисотні характеристики внесені у базу частково, для окремих груп мелодій, які картографувалися також за мелічними параметрами.

У розпал аналітично-описової роботи стало очевидно, що з-поміж призбираних пісенних зразків вимальовуються кілька десятків дуже великих за обсягами поліетнічних масивів – «*макротипів*». Кожен з таких макротипів розбивається на ієрархічні підгрупи різновидів. Тож прийшло рішення про необхідність уведення в базу спеціальних колонок, де такі «макроявища» отримали би спеціальні узагальнені маркери. Для цього були створені три *авторські колонки* (AV–AX), де розмістилися *робочі коди* великих жанрових макрогруп (AV), маркери ключових ритмічних особливостей в межах кожної макрогрупи (AW), та маркери композиційних різновидів (AX). Більш глибока робота з мелодіями зимового циклу привела до необхідності застосування до них *окремих внутрішньожанрових літерно-цифрових індексів* (§9.3) – вони розміщені в наступному стовпчику (AY). Ці коди проходять *тестування можливостей збору статистичних даних* за певними мелоаналітичними показниками.

Останніми роками я більшою мірою працювала з матеріалами *бази даних*, аніж з власне пісенними зразками – тобто з великими масивами попередньо формалізованої інформації. Сучасний Excel справляється з сортуванням обсягу даних, який не перевищує 1048576 рядків. Та все ж різні статистичні обрахунки масиву з 60 000 одиниць при неповній / неточній заповненості комірок було незручно проводити на одному листі. Тож для полегшення підрахунків я поділила весь масив РОМУ⁺ на 5 макрожанрових блоків, керуючись головно *функційним критерієм*:

лист 1 – Зимовий цикл (К1)
лист 2 – Весняне «новоліття» (перехід зима/весна) (К2)
лист 3 – Весняно-літній цикл (К3–К6)
лист 4 – Весільний цикл (Р1)
лист 5 – Хрестильний (народинний) цикл (Р2)

Ці блоки даних розміщено на різних листах книги РОМУ⁺, що полегшило роботу в межах окремих масивів, хоча й створило незручності при необхідності координувати відомості різних циклів.

2.3.3. Формально-технічні інструменти. Логістика

Зі швидким кількісним ростом бази даних для сортування й фільтрації відомостей знадобляться програмні алгоритми, які мають бути закладені шляхом класифікації груп інформації та їх формалізації (кодування). Специфіка оперування електронними відповідниками пісенних форм викликала потребу в чітких алгоритмах опису мелокомпозицій, де важлива не тільки системність позначень, а й *синтаксис формули-коду*.

Оскільки спеціальне форматування (зокрема, під- і надрядкові індекси, нотні шрифти) погано підтримується програмою Excel і не може бути задіяне як параметр пошуку, для бази розробляється система буквенних символів (т. 2, табл. 2.5Д). Їх зручно використовувати і в назвах звукових файлів, коли необхідно позначити ритмотип твору.

Процедура формалізації меломорфологічних параметрів знаходиться на робочій стадії, нововведення мають характер пропозицій для апробації в колективній роботі з зібраними даними.

2.3.4. Кольорове маркування даних

Важливим носієм інформації в РОМУ⁺ є кольорові маркери – колір шрифтів та колір заливки комірок. Від початку формування бази було обрано систему кольорів, якими позначалися базові жанрові цикли:

К1 зимовий сезон – синій,
К2 перехід ‹зима/весна› – синьо-зелений,
К3 весняний сезон – зелений,
К4 перехід ‹весна/літо› (Зелена неділя) – смарагдовий,
К5 купальський – помаранчевий,
К6 жнивний – жовтий,
Р1 весільний – рожевий,
Р3 народинний (хрестильний) – вишневий

У межах кожного жанрового циклу для позначення типологічних груп використовую відтінки базового кольору.

Кольорові маркери вжито й для деяких прийомів, наприклад *ритмосилабічного дроблення* (дд, фіолетовий), *наддроблення* (нд, зелений, §5.2.1), *додавання силабохрон* (червоно-помаранчева гама, §5.2.2) та ін. Такі ж базові «жанрові» й технологічні кольори використовуються у відповідних типологічних картах (§3.2.4).

Кольорові маркери зручні не тільки для полегшення зорового сприйняття великих обсягів даних – сучасний Excel має функцію сортування даних за допомогою кольорових шрифтів.

2.3.5. Спосіб презентації джерельних даних

По проведенні аналітичної роботи спеціальним завданням є *спосіб представлення матеріалу для його публікації разом з картами*. Видання такого роду можна порівняти з оприлюдненням своїх матеріалів археологами, які вміщують у книгах і статтях детальні описи вивчених об'єктів та їх паспорти, щоб цією інформацією могли скористатися інші фахівці.

Масовість новоздобутих польових матеріалів ставить проблему публікації джерел. Одним із способів є розміщення реєстрів на електронних оптичних дисках до етномузикологічних збірників. Приклади електронних баз такого роду читач знайде на DVD, долучених до серії книг СМ1–СМ4 (Клименко (Ред.), 2010–2013).

Таблиці з обмеженими масивами інформації можна розміщувати й у паперових публікаціях. Прикладами видрукуваних баз за окремими жанрами / типами / регіонами слугують підбірки купальських, весільних, зимових пісень з Полісся, Поділля, Лівобережжя (Карапата, 2010; Клименко, 2010д; Клименко, Протасова, Терещенко, 2010; Мархель, Клименко, 2013; Карпенко, 2011; Зачикєвіч, Клименко, 2013).

Величина бази РОМУ+ обмежує її публікацію виключно електронною версією на оптичному носії.

Розділ 3

МЕЛОГЕОГРАФІЯ: ЗАВДАННЯ, МЕТОДИ КАРТОГРАФУВАННЯ

3.1. Метод документального картографування в Україні. Сучасні напрацювання мелогеографії.
3.2. Оглядовий атлас «Обрядові мелодії українців». Актуальність макромасштабного картографування. Макет. Обсяги. Специфіка макрорівневих карт. Проблеми візуалізації матеріалу в картах
3.3. Проблеми трактовки ареалів. Загальні й динамічні характеристики ареалів

3.1. Метод документального картографування в Україні

3.1.1.1. У Вступі коротко окреслені головні етапи, які перейшла вітчизняна мелогеографія, починаючи від перших оглядових карт В. Гошовського (1971а, б, перевидані у кольоровій редакції: Клименко (Ред.), 2012, карти К9-1, 2) до сучасних регіональних карт документального типу. Більш розгорнутий аналіз цих процесів див. у статті (Клименко, 2010г).

Методика картографування у В. Гошовського була такою: спочатку зафіксовані в терені мелодії (у їх локальних реалізаціях) через застосування спеціальних аналітичних операцій моделювалися до інваріантних ритмосилабічних схем, потім «очищені» структури картографувалися – таким чином встановлювався загальний ареал пісенного типу. У часі картографування відслідковувався характер видозмін моделі – за цими спостереженнями визначався обсяг і специфіка модифікацій базової схеми.

Сьогодні використовується метод *документального картографування* (визначення моє), який враховує методологічний досвід лінгвогеографії: опору на системні географічні польові дослідження, скеровані за певною тереновою сіткою, вагому кількість матеріалів, картографування чітко документованих явищ за конкретними населеними пунктами. Н. Толстой вважав, що на початковій стадії підготовки атласів «важливі будь-які кордони, територіальні протиставлення або відповідності, оскільки вони можуть зберігати в собі сліди етнокультурної історії» (Толстой, 1995, с. 432).

Цим працемістким шляхом успішно перейшли діалектологи, етнолінгвісти, окремі етнографи (Гаврилюк Н., 1981; Пономар, 2015; Нагорнюк, 2011). В останнє 10-річчя документальні карти публікуються в Атласах спеціалізованої серії «Слов'янська мелогеографія» (204 карти у випусках СМ1–6) та в інших наукових виданнях України, Білорусі, Росії. Додатковий доробок – етномузикологічні карти в дисертаціях, дипломних / магістерських роботах випускників НМАУ, ЛНМА, РДГУ, ін.

Укладачі карт притримуються таких принципів:

1) картографування фактів (обрядів, жанрів, мелотипів, ритмотипів, інше):

а) за наявністю / відсутністю явища (§3.2.4.3);

б) за наявністю / відсутністю *варіантів* явища;

2) картографування окремих мелоаналітичних параметрів (типів ритму, ладових особливостей тощо);

3) витриманість етапів картографування: спочатку документальне – за конкретними селами, пізніше інтеграційне – узагальнений показ мелоареалів.

В окремих випадках одночасно з картами публікуються спеціалізовані Бази даних, де матеріали описані системно (§2.3.5).

Документальні карти стали новим джерелом інформації для побудови макромасштабних карт, яким не могли послуговуватися попередні покоління етномузикології: на підставі *карт, розроблених іншими дослідниками, можна створювати нові документальні карти*, по-новому розташовуючи позначки й отримуючи нові види зв'язків між картографованими явищами (Клименко, 2010д карта К37-4; Коваль, 2013, карта К4а; Клименко, 2013а, карта К4б). Методика від етапів планування і здійснення польової роботи до аналітичного препарування матеріалу й власне картографування прокоментована у статтях авторки (Клименко, 2004в, 2010г, є, 2011б, 2012г, ж) та Ю. Рибака (2007).

3.1.1.2. Окрему проблему документального картографування становить *нумерація населених пунктів***.** У лінгвістичних атласах дається список «точок картографування», які беруть участь у певному проєкті, їх порядкова нумерація створюється для випуску певного продукту.

Фонди музичних аудіоколекцій ще наповнюються новими польовими матеріалами, найчастіше з територій, раніше не охоплених збирацькою роботою. Тож карти, створювані переважно для потреб певної авторської розвідки мають шанс в подальшому бути покращеними при появі нових даних. Для розв'язання цієї практичної задачі Б. Луканюк запропонував використовувати офіційну нумерацію сіл у довідниках адміністративного устрою України. Науковці ЛЕЛ користувались довідником 1969 року (його плюсом є переважання старих назв населених пунктів, які активно перейменовувалися у 1970–1980-х), науковці ЛЕК послуговуються номерами довідника 1987 року (Гринюк (Ред.), 1987), тому нумерація в продукованих цими лабораторіями картах відрізняється. Оскільки тепер всі довідники (1947, 1969, 1979, 1987 років) доступні в електронних копіях, то картографічна публікація вже не має бути обтяжена списком охоплених у ній сіл – достатньо посилання на відповідний довідник. Прийняті для карт ЛЕК номери українських сіл внесено у спеціальний стовпчик бази РОМУ$^{+}$ (W). Наприклад, в атласі ОМУ вміщена документальна карта А45. Нумерація значків дозволяє знайти у названому стовпчику бази назви сіл, з яких походять відомості. У цьому ж рядку міститься паспортна інформація запису, а також його інші аналітичні характеристики.

У довідниках нумерація сіл кожної з адміністративних областей України починається з одиниці, тому номери сіл 1–4-значні. У межах області пронумеровані райони, потім сільради – на кожному рівні нумерація йде за алфавітом назв. На документальних картах блідим тоном прокреслені адміністративні межі областей та районів. Пам'ятаймо, що ці сучасні межі є пізніми й штучними, невідповідними реальним межам локальних традицій. Їм *не можна надавати невідповідного значення* й за їх допомогою окреслювати певний діалектний осередок (наприклад, *традиція Коно-*

топського району). Адміністративні межі є лише умовними орієнтирами для нумерації сіл та їх розпізнання в базі.

Якщо дослідження охоплює терени за межами України, використовують поштові коди країн, доступні в мережі Інтернет (Лукашенко, 2013, серія карт). Для теренів, підпорядкованих Білорусі, у базах і картах ЛЕК використовується електронний реєстр білоруських сіл, створений О. Коробовим.

Значні складності виникають при роботі з друкованими матеріалами зі старих джерел. Окреслені в них населені пункти могли неодноразово змінити назву, підпорядкування та й взагалі зникнути з карт. У багатьох випадках доводилося проводити пошукову роботу з застосуванням інтернет-пошуку (цю допомогу надавала співробітниця ЛЕК К. Ільїна).

Для чіткої локалізації сільських поселень у базі заведено стовпчик (АА), куди вносяться їх географічні координати. Зустрічаються й інші проблеми з уточненням географічних паспортів, які вимагають спеціальних коментарів (Клименко, Гончаренко К., 2010, с. 214; Гончаренко О., Ільїна, 2014).

3.2. Оглядовий атлас «Обрядові мелодії українців»: засади укладання

3.2.1. Актуальність завдання

За стратегічним напрямом документальної картографічної роботи ми маємо рухатися тривалий час, з огляду на велику територію розселення українського етносу. Та вже сьогодні необхідно звернутися до ***макроареалогічного рівня***, аби сформувати ***загальноукраїнський*** та, ширше, ***слов'яно-балтський контекст*** для локальних досліджень. Візуальні образи меломасивів у найширших обсягах дають уявлення про масштаб досліджуваних явищ пісенної типології. Прикладом можуть слугувати карти Л. Бєлоґурової (2010, К20–22), у яких візуалізовано як локальний, так і макрорегіональний рівні поширення обстежуваних об'єктів.

Необхідно охопити «оглядовим» картографуванням усю старослов'янську територію, яка виявила спільність морфологічних ознак обрядової меліки. Пару десятків пробних оглядових карт *зимової, весільної, жнивної, купальської* мелотипології опубліковано в *Українській музичній енциклопедії* (Клименко, 2006а, 2008б, в), у 2-му томі «*Історії української музики*» (Клименко, 2016а, б, в) та у випусках *Слов'янської мелогеографії* (Клименко, 2010г, карти К30–К34, К42; 2012в, карти К11, 12, 15, 16 та ін.). Теперішнім моїм завданням було виготовлення серії карт, яка б охопила всі макромасштабні (в географічному значенні) явища обрядової мелотипології СБРМ. Карти **ключових мелотипів СБРМ** об'єднано в атлас «Обрядові мелодії українців» (ОМУ). Явища української мелотипології є в ньому центральними, іноетнічні явища – контекстовими. Окреслю звід правил, за якими організований цей атлас.

3.2.2. Типи карт

У зв'язку з завданнями ОМУ в ньому практично немає карт документального типу – лише одиничні зразки, вміщені як ілюстрація можливостей документального методу та як показ послідовної обробки картографічної інформації.

Для кожної типологічної групи мелодій з вагомою статистикою записів та великим інтеретнічним або моноетнічним ареалом спочатку була складена значкова карта його поширення. У цій процедурі я могла спертися на окремі детальні регіональні карти, розроблені різними дослідниками[1]. Уся такі випадки зазначено в легендах оглядових карт ОМУ. Та все ж більшість ареалів сформовані майже «з нуля», минаючи етап точної локалізації явищ в їх різновидах на регіональних картах. Деякі пісенні типи окреслені в загальних рисах (за параметром наявність / відсутність), інші розроблені більш детально – з систематикою ритмічних, композиційних і (рідко) ладових різновидів.

Зони, які заповнилися однотипними значками, були об'єднані в масиви з *імовірно суцільним побутуванням* мелодій досліджуваного типу – ці масиви показані фоновими заливками ареалів.

Загальна колекція візуалізованих обрядових мелоареалів налічує 60 значкових карт, присвячених окремим типологічним сім'ям – вони є переважно електронними й розміщені на доданому DVD. У тексті книги покликання на ці карти даються так: **карти D-I-1**, де D – диск, I – номер жанрового циклу, 1 – карта у межах певного циклу.

Об'єднані заливками площі перенесено зі значкових карт на узагальнені оглядові, представлені в друкованому виді на обкладинках книги та в 2-му томі. Великі ареали показані в них у вигляді однотипних штриховок, без урахування типологічних різновидів базових форм. На карти друкованого Атласу покликаюся так: **карти А1–А77.** До Атласу включено кілька значкових карт, які показують характер розробки явищ (**карти А25, А43, А44, А74** та ін.). Більшість явищ представлена у двох видах карт – друкованій оглядовій та електронній значковій.

Укладач макромелоареалогічних карт працює з *пісенно-географічними масивами*, що мають значні статистичні показники (сотні або тисячі зразків) і характеризуються певними закономірностями саме як масив. Для цього відомості, зареєстровані в РОМУ$^{+}$, проходять *спеціальне пристосування* до вимог макромасштабної роботи. Якщо для документального картографування важлива деталізація аналітичних параметрів, то для макрокартографування потрібен системний опис лише *генеральних ознак явища* (§2.3.2). Це означає *відсунення локальних,* а часом і *регіональних меломорфологічних особливостей* (як ритмічного, так і мелічного рівня) на другий план задля моделювання *більш абстрактних архетипів.*

3.2.3. Специфіка макрорівневих карт

3.2.3.1. Територіальний обсяг. Цикл макрорівневих мелотипологічних карт охоплює території або частини територій кількох країн: України, Білорусі, Польщі, Литви, Росії. Адміністративні кордони між державами у більшості мають пізнє походження (установлені після відомих політичних подій 1947 та 1991 років). Вони не відповідають історичним кордонам тих часів, коли формувалася традиційна музична культура етносів, що увійшли до СБРМ, тому мають значення лише формальних орієнтирів.

Межі етнічних територій (розселення відповідних етносів) окреслені *за мовною ознакою* станом на кін. XIX – поч. XX століть згідно кількох джерел (Карський, 1903; Дурново, Соколов, Ушаков, 1914; Кубійович, 1937 (серія карт, де показані вібрації етнічного кордону між українцями і поляками протягом XIX–XX ст.); Аванесаў та ін. (рэд.), 1963; Лоза, 1994; Назарова, 1985; Матвіяс, 1984).

При розбіжностях проходження мовних ізоліній на певних ділянках міжетнічних кордонів перевага надавалася відомостям з інтегрованої карти (Лоза, 1994). У питаннях внутрішнього регіонування українських етнічних територій (УЕТ) враховано концепції М. Грушевського (1991), М. Глушка (2009), Б. Луканюка (2010).

[1] Це понад 180 документальних карт в атласах СМ-1–6, кілька десятків локальних публікацій білорусів і росіян, а також рукописні карти, укладені авторами дисертацій і дипломних робіт, захищених в Києві, Львові, Мінську, Москві (враховано понад 20 праць, що містять карти).

Отже, карти ОМУ включають такі поліетнічні землі:

А – українські (УЕТ), включно з маргінальними зонами на теренах Польщі, Білорусі, Росії, з меншою увагою до

а) південних територій, пізнє заселення яких українцями не встигло спричинити тут формування ареально організованої традиційної музичної культури,

б) Кубані, де на основі традицій переселенців з Лівобережжя створено територіально окремий осередок української традиційної музичної культури, що потребує осібного вивчення;

Б – білоруські етнічні території (БЕТ), включно з маргінальними зонами на територіях Польщі (північна частина Білостоцького воєводства), Росії (Псковська (південні райони), Смоленська (західні райони), Брянська (за винятком східних районів за Десною) області);

В – землі східної Польщі: прилеглі до України й Білорусі території автохтонного заселення, що задемонстрували близький тип організації ранньотрадиційної музичної культури; з заходу терен обмежено басейном верхньої та середньої Вісли);

Г – частини південної Литви (Дзукія, Сувалкія) та окремі прилеглі зони Аукштайтії;

Ґ – частини південно-західних областей Росії:

а) прилеглі до України й Білорусі території басейнів Дніпра, Десни, Сейму, Сіверського Донця, Дону, Західної Двіни, які за мовними ознаками належать до ареалів білоруської або української мов;

б) райони перехідної білорусько-російської зони (Калуга, Орел);

в) прилеглі райони з російським населенням;

Д – прилеглі райони південної Латвії (Латгалія), де вивчено окремі факти продовження білоруських ареалів.

У багатьох картах не відображено південно-східну частину УЕТ: хоча тут можна зустріти багато пісенних форм з «макронабору» (*весільного* та *зимового* циклів), однак вони мають острівну або точкову локалізацію, яка співвідноситься вже не з племінною історією балтів і слов'ян, а з історією масових переселень нового часу, що не є предметом цього дослідження.

На всіх картах спеціальним кордоном (великий пунктир світлого кольору) окреслено ключову для цього Атласу територію, що отримала назву СБРМ.

3.2.3.2. Макет. Для оглядових карт атласу використано макети, виготовлені за принципом контурної карти – з нанесенням лише

– системи головних річок (Дніпра, Дністра, Вісли, Прип'яті, Західного Бугу, Німану, Західної Двіни, Десни, Сіверського Дінця) та їх більших приток,

– кордонів етнічних територій,

– сучасних міждержавних кордонів,

– сітки великих адміністративних центрів (областей, воєводств), окремих історичних міст.

Етнічні території та кордони держав. Орієнтовні обриси розселення етносів на поч. XX століття показані двома способами. Основу карт складає шар з різними типами фонової заливки сірих відтінків (див. легенди до карт на обкладинках). Перехідні зони між сусідніми мовами показані штриховками відповідних кольорів або сірих заливок. УЕТ та БЕТ додатково марковані також ізоглосами відповідно зеленого та коричневого кольору або різного виду пунктирами. Сучасні міждержавні кордони показані тонким світлим пунктиром.

Сітка населених пунктів. Координація карт з базою. На значкових картах показані, окрім міст-центрів областей /воєводств, також населені пункти рівня районних центрів (повітів), з підлеглих територій яких є відомості про певні типи мелодій. Сітка міст України відповідає адміністративному поділу 1987 року з окремими змінами у Київській обл. (після переселень жителів Чорнобильської зони) та перейменуваннями 2016–2018 років. На окремих картах, де показані ареали явищ суцільного поширення, сітка назв всередині ареалів розріджена для запобігання перевантаженню карт. Іноді світлішим тоном показані малі міста на межі *ареальних пусток*.

Нумерація сіл, з яких походять матеріали, при такому масштабі карт неможлива, тому для координації графічних і джерельних відомостей доводиться використовувати спосіб *опосередкованої координації*. На значковій карті потрібно знайти населені пункти, найближчі до розташування значка, відшукати ці пункти у відповідних жанрових розділах РОМУ$^{+}$ та за мелотипологічними ознаками, вказаними в легенді, встановити точне або приблизне джерело інформації. Оскільки в окремих місцевостях щільність дослідження була дуже високою, відповідні значки або накладені один на другий, або одна позначка покриває групу близьких сіл з однаковим типом репертуару. Отже координація відомостей бази і карти є відносною, досягти повної відповідності за таких масштабів неможливо.

Якщо паспортні дані явища неточні або ж локалізація певного зразка не встановлена, значки розташовані на карті формальним способом: біля відповідного районного центру згідно адміністративного підпорядкування сіл, де побутує явище. Такі випадки відзначені астериском (*).

3.2.3.3. Нерівномірність джерельної бази. Вивчена сума джерел, зареєстрованих у базі РОМУ$^{+}$, не забезпечує рівномірного заповнення окресленого простору в силу особливостей самих джерел (§2.1.2). З цієї причини на картах формуються сегменти ареалів, контрастні з точки зору їх заповнення етномузичними фактами: з одного боку, «білі плями», слабо забезпечені (або й зовсім не забезпечені) даними, з іншого – території, обстежені фронтально й системно, за певною усталеною методикою.

Більш численні українські матеріали уможливили ретельнішу розробку ареалів, точніше окреслення на картах субзон. Найкраще забезпечені даними Прип'ятське Полісся, Підляшшя, Карпатська зона (з окремими лакунами), Середня Наддніпрянщина (з винятками), Полтавська, Київська, Кіровоградська, Сумська, Черкаська області.

Скрупульозно опрацьовані також північно-східна і частково східна кордону СБРМ – це заслуга російських вчених, що здійснили фронтальні польові дослідження в Псковській, Смоленській областях (§2.1.2.3).

«Білі плями» залишаються у подільсько-волинській зоні – на перетині Тернопільської, Хмельницької, Рівненської, Вінницької, Житомирської областей (за винятком окремих локальних або острівних відомостей). Матеріали Чернігівського Подесення активно накопичуються останніми роками, але ще недостатньо опрацьовані.

Решту сегментів карт, які не входять у перелік названих місцевостей, слід вважати попередніми – вони збудовані тільки за розрізненими публікаціями. Серед неукраїнських територій слід розрізняти, з одного боку, ***білоруську*** етнічну територію, джерела з якої студіювалися більш істотно, з іншого – польсько-литовські сегменти ареалів, публікації з яких були залучені лиш останнім часом.

Різна глибина обстеження територій та джерел, що їх представляють, вимагає розміщення спеціальної карти, яка відображає особливості джерельної бази – вона розташована на обкладинці другого тому (**А4**). Аналізуючи мелогеографічні відомості, читач має можливість звірятися з цією *джерельною картою*, яка частково пояснює відсутність даних у певних зонах. На ній різними способами заливки диференційовано такі території:

суцільна прозора заливка – зони щільних системних теренових обстежень, виконаних переважно у 1990–2000-х роках збирачами ЛЕК та ЛЕЛ;
суцільна непрозора заливка – частини системно обстежених зон, для яких створені документальні карти;
смугаста заливка – зони локальних теренових обстежень з розрідженою сіткою;
кольорові плями – зони вузьколокальних авторських обстежень;
знаки питання білого кольору – зони, представлені у фольклористичних архівах, але їх матеріали ще неопрацьовані (відсутні нотні транскрипції);
знаки питання сірого кольору – «сірі зони», матеріали з яких знайти не вдалося.

Всі інші території, представлені на типологічних картах одиничними значками, забезпечені окремими (точковими) відомостями з публікацій.

3.2.4. Проблеми візуалізації матеріалу в картах

Предмет картографування постає відразу в кількох морфологічних і функціональних вимірах, що викликає багатовекторність аспектів його ареального представлення. З огляду на це *пошук адекватних способів графічного зображення досліджуваних явищ* стає складним завданням мелогеографії. Етномузикологи здебільшого самостійно розробляють легенди і дизайн карт, а також виконують їх у різних графічних комп'ютерних програмах.

Наразі більшість дослідників іде емпіричним шляхом *дроблення картографованих ознак* і відображення їх або в одній карті (Гончаренко, 2010; Коваль, 2006, 2010), або в окремих картосхемах простими позначками (Рибак, 2005б) – це так звані **фактологічні карти**. Такий підхід добре упорядковує власне факти, але не дає інтегрованої картини «розгортання подій» на території, що вивчається – картина «створюється» в супутньому описові чи в аналітичних коментарях.

У якості експериментальних зразків **інтеграційних карт**, де співставлено різнорідні структурні об'єкти та показано їх контекстові взаємовпливи, наведу мої спроби в ареалогії *жнивних* пісень (Клименко, 2010г, карти К3, К5).

При створенні карт ОМУ фактологічний рівень довелося оминути, натомість будувати відразу інтегровані й навіть у багатьох випадках інтерпретаційні картини (це стосується передусім оглядових карт).

3.2.4.1. Уніфікація позначок. У серії макрокарт продовжено реалізацію ідеї уніфікації позначок для маркування поширених макромасштабних явищ, аби по-можливості уникати різночитань у картах різних авторів. Це завдання навряд чи може мати єдине рішення. Наразі використано кілька принципів та графічних прийомів для створення груп пов'язаних значків. Такі зв'язки працюють переважно в межах певної карти, але окремі з них можуть бути використані також у міжжанрових картах. Окреслю деякі розроблені правила.

1. Запроваджено певні види значків для передачі *простих ритмічних форм* за приципом асоціації:

трикутник – тримірні ритми
квадрат – двомірні ритми, переважно 4-дольні
квадрат з діагоналями – тридольні ритми
прямокутник – інші двомірні форми
5-тигранники – 5-складові ритмофігури
6-тигранник – 6-дольні ритмофігури

За домовленістю авторів шестигранник використано у всіх картах, присвячених весільним 6-дольникам (Клименко (Ред.), 2013 (=СМ4), карти К8а, К9–11, К12в, К14в, К18–19).

2. *Складені формули* отримали свої специфічні значки лише в окремих випадках (наприклад, дуже поширена в різних жанрах формула V53 передається кружком; формула V43 – поєднанням квадрата з трикутником), цей фонд позначок ще формується в робочому порядку.

3. *Види композиції* в межах певної ритмотипологічної сім'ї передано:

– обертанням базової фігури;

– нарощуванням простих основних фігур додатковими графічними елементами (див. на прикладі зимової макросім'ї з основою V55,p4 – **карти A15, D-I-14**).

Форми *з рефренами* маркую напівзафарбованими фігурами.

Незафарбовані значки означають форми-*примітиви*.

4. У картах, де об'єктом є *весняні ігри «персонажного» типу*, використано асоціативні фігури або перші літери ключового слова (*Мак, Зайчик, Подоляночка*).

5. Для ілюстрації *суміщення кількох мелоформ* одного жанру у репертуарі одного села використовую прийом накладання графічних символів або їх строго вертикальне компонування.

6. *Кореляція ритму і меліки*. При потребі відобразити на одній карті різні морфологічні параметри – видозміни ритміки зображую графічними прийомами, а видозміни меліки – кольорами. Наприклад, базову ритмодель передано трикутником, композиційні різновиди – його поворотами, мелічні ознаки – різними кольорами заливки значків.

3.2.4.2. Колір як картографічний маркер. Графічне вирішення карт ускладнене тим, що умови їх публікації рідко дозволяють використовувати *колір як засіб диференціації картографованих форм*. Лише в серії «Слов'янська мелогеографія» друкуються карти кольорового формату. У практиці видання карт апробовано кілька підходів кольорового маркування певних явищ обрядової мелотипології.

● **Маркери обрядових обставин і жанрів.** За базовими обрядовими жанровими циклами закріплені основні кольори, які використовуються і в картах, і в електронній базі РОМУ$^{+}$ (див. §2.3.4). Якщо на карті зображується кілька форм одного жанрового циклу, для них використовуються різні відтінки базового кольору або різні форми значків.

● **Маркери ритмів.** Основний поділ народновокальних ритмів групує їх у *двомірні* та *тримірні* формули (§5.1.1). На картах розрізняю їх забарвленням значків та ареалів: фіолетовим для двомірних ритмомалюнків, рожевим для тримірних. Спеціальне забарвлення отримали деякі прийоми ритмічного варіювання, які задіяні у великих географічних просторах, зокрема, *ритмосилабічне дроблення* (§5.2.1) передається штриховками чи значками зелених тонів, *додавання силабохрон* (§5.2.2) передається знаком «+» червоно-помаранчевої гами.

● **Маркери звукорядів, ладів.** Для певних видів звукорядів (§4.3) прийняті усталені кольорові відповідники (**карти A7, A45, A50, A52;** Клименко, 2010в, г: карти К31-3, К32, К34):

секундовий звукоряд – світло-зелений
терцієвий звукоряд – рожево-фіолетова гамма
квартовий звукоряд – гамма на основі коричневого кольору
квінтовий звукоряд – гамма на основі жовтого кольору
секстовий звукоряд – світло-коричневий
септимовий звукоряд – відтінок темно-зеленого
октавний звукоряд – помаранчевий
«триопорні лади» (§8.2.5, нот. 8.6) – яскраво-зелений

За потреби відрізняти на карті звукову шкалу і систему опорних тонів обсяг шкали позначаю кольором контуру значка, систему ладових опор – кольором заливки значка, наприклад, мелодії з опозицією 3↔1, що реалізуються у квартовому звукоряді, передаю рожевими значками у коричневому обрамленні (див. карти *весільних* РТ Т6, Т53, V557: **D-VII-01, 08, 15,** *купальських* РТ: Клименко, 2010д: карти К39-7, 8).

3.2.4.3. Способи оформлення ареалів. Ареали, що об'єднують масиви однотипних значкових даних, передаються фоновою заливкою.

● **Характер меломасивів.** При побудові макрорівневих ареалів на підставі існуючих документальних карт можна представити явище у його точних просторових параметрах – як з точки зору окреслення території його поширення в цілому, так і за ознакою щільності його побутування в межах ареалу та суцільності / перервності цього ареалу. Якщо встановлено, що певний меломасив характеризується суцільним поширенням явища, відповідна територія покривається *суцільною фоновою заливкою*.

Для субзон з дискретною локалізацією цього ж явища вживається *значковий принцип* з використанням того самого кольору значків, що й заливка масиву.

Для позначення відірваних острівних традицій вживається суміщення позначок: локальна відокремлена від масиву група значків подається на «кольоровій підкладці».

Проблемними є ті частини макроареалів, які частково забезпечені нечисленними аудіо- чи нотними публікаціями (або ж зібрані в цих місцях дані ще не опрацьовані). Такі регіони заповнені *пунктирною штриховкою*, що показує потенційний обсяг ареалу.

Зони, лише ймовірно належні до ареалу, показані так: (а) внутрішні порожні сегменти макроареалів, не представлені в публікаціях – світлішим тоном заливки основного ареалу; (б) невивчені / невстановлені зовнішні межі, окраїнні території – *переривчастою заливкою*, як можливі продовження ареалів.

Тож у макроареалах маємо розрізняти, з одного боку, сегменти, отримані шляхом узагальнення попередніх детальних карт (або картографування нових даних з *фронтально обстежених територій*), з іншого – площі, які не забезпечені достатніми матеріалами й тому окреслені ескізно.

Окреслюючи в аналітичних розділах книги певні ареали з карт ОМУ, перераховуватиму місцевості (етнографічні зони (**табл. 2.3–2.4Д**) або головні річки) у керунку ‹північний захід→південь→схід→північ›. Для зручності координації з РОМУ$^{+}$ вказуватиму також мережу сучасних населених пунктів, які «локалізують» певний ареал (подаю їх у дужках тісним шрифтом).

● **Кордони ареалів.** Установлення мелокордонів та характеру взаємодії сусідніх ареалів є окремим завданням картографування, реалізованим в картах ОМУ лише дуже незначною мірою. Характер матеріалів не дозволяє гарантувати точність обрисів всіх представлених ареалів. Отримана картина є попередньою, тому об'єднання ареалів однакових явищ *ізолініями* для карт макромасштабного рівня є *передчасним прийомом*. Усе ж для окремих місцевостей, вивчених щільно, вже можливо окреслити фрагментарні кордони. Такі проміжки усталених кордонів окреслені ***ізомелами*** – лініями, що визначають межі поширення однакового явища пісенної культури (термін використовується з подачі В. Гошовського (1971а, с. 77, виноска 3), подібно до термінів *ізоглоса, ізодокса*, якими користуються лінгвісти, етнографи). Видозміни цих ізомел при поповненні фактологічної бази новими даними будуть прогнозовано мінімальними. Решта кордонів певного ареалу за замовчуванням вважається відкритою для поглибленого вивчення.

● **Відсутність явища.** Установлена фронтальними дослідженнями відсутність певного явища /мелотипу на певній території передається *скісною штриховкою темно-сірого кольору*. Цей прийом застосовано тільки для тих місцевих традицій України, які представлені масовими записами або фаховими описами дослідників. В окремих картах на позначення відсутності явища використано значковий спосіб – сірі хрестики (**карти А69, А58** та ін.). Для слабо обстежених теренів питання присутності / відсутності в них певного РТ або ж його щільності залишається відкритим (зони, позначені сірими «?», **карта А52**).

Якщо встановлено, що певний мелотип проявляється точково на тлі загальної його відсутності у певному терені – передаю це розміщенням поодиноких значків на тлі сірого штрихування відповідної зони.

3.2.4.4. Легенди карт. У легендах наведені узагальнені модельні ритмоформули картографованих елотипів (оглядові карти) та їх різновидів (значкові карти). Указана статистика зареєстрованих в РОМУ$^{+}$ записів певної групи (кількість округлено до десятків). У значкових картах іноді уточнено характер даних за видами носіїв інформації (звукозапис, нотація, ритмотип), дається статистика для внутрішньовидових пісенних підгруп.

Кожен пісенний тип / сім'я має технічну нумерацію в межах карти – ①, ②, ③… У відповідних параграфах покликання на певну групу оформлено як ‹**карта А2-**①›.

Частина значкових карт містить уточнені «Завдання карти» та «Перспективи картографування» для майбутньої розробки. У легендах обумовлена спеціальна *відповідальність інтерпретаторів* типологічно-описової (з таблиць / польових зошитів) або картографованої (з регіональних карт) інформації та географічні зони такої відповідальності: вміщено прізвища авторів, що надали *інтерпретовану інформацію*. У випадках, коли я працювала тільки зі звуковими чи нотними матеріалами, відповідальність за їх типологічну інтерпретацію покладена на мене, тому авторство матеріалів на карті не вказане, воно міститься у файлі РОМУ$^{+}$.

3.3. Інтерпретація ареалів. Проблеми

3.3.1. Загальні характеристики ареалів

Трактування мелотипологічних ареалів ще неактивно обговорюється науковою спільнотою, оскільки невирішеними залишаються вищеназвані завдання і проблеми практичних етапів картографування. Відомо, що лінгвісти, чиї карти, створювані за півтора століття, обраховуються тисячами, лише останніми роками стали окреслювати спеціальну проблему інтерпретації карт (Вендина, 2010). Аналізуючи отримані *мелоареали*, етномузикологи здебільшого *типологічно описують* їх, запозичивши такі параметри з лінгвогеографії:

1) характеристика ареалу за його величиною;

2) характеристика форми ареалу: щільність / розпорошеність, можливість його окреслення ізолінією (у мелоареалогії, відповідно – ізомелою);

3) кількість ознак, за якими встановлено кордон ареалу;

4) стосунки між ареалами (ізолініями):

а) опозиція (протиставність) ареалів чи їх суміщення (повне або часткове);

б) тип кордонів: непроникний (чіткі ізолінії) / відкритий для зовнішніх впливів;

в) відсутність / наявність між суміжними ареалами дифузної зони – території, в репертуарі якої співіснують компоненти сусідніх ареалів.

У цій книзі географічно масштабні мелотипологічні групи (або їх крупні підвиди), які маркують певні регіони / локуси та вирізняють їх з-поміж сусідніх, називатиму «*репрезентантами*». Типологічні групи, які об'єднують сусідні регіони або й сусідні етноси, називатиму *інтеграційними*. Типологічні групи, які маркують певні регіони / локуси своєю *відсутністю* в них, називатиму «*мінусовими маркерами*».

На кількох картах були помічені локальні острівні або точкові повтори деяких форм на дуже віддалених відстанях від їх «метрополій». Для таких випадків використовую робочий термін «*ареальні репліки*».

● **Фонетичні особливості як географічний маркер.** *Ареально-диференційними* ознаками можуть слугувати компоненти як *морфологічного* рівня (тип ритму, композиції, ладозвукоряду, фактури), так і *фонетичного* (звукоряднофактурні особливості, виконавська манера, темброва характерність, специфіка варіювання мелодики, ритму, мелізматика тощо). Поділ ознак на морфологічні та фонетичні корелює з лексичним і фонетичним рівнями мовних діалектів. Консервативність фонетики розмовної мови є загальновизнаною. Традиційна музика теж проявляє консервативність фонетичних ознак, що дозволяє спиратися на них в ареалогічному членуванні терену. Окремий елемент структури, що є фонетичним в межах одного пісенного типу, в контексті інших пісенних форм може виявити себе як *локальна стильова модифікація*, що має певний *ареал*. Тож, фонетична ознака, яка об'єднує мелодії різних жанрів однієї місцевості, стає *критерієм мелодіалектного поділу території*.

3.3.2. Динамічні характеристики ареалів

Великий ареал певного мелотипу / типологічної групи, як правило, обумовлює численні локальні модифікації його ритміки і меліки. Це або *локально-стильові різновиди*, складені під *впливом місцевої стилістики* (що свідчить про асиміляцію мелоформи в терені, її творче пристосування до «модусу мислення середовища», за С. Грицею (1996), або ж *структурно зруйновані версії*, які відбивають процес «згасання» форми у маргінальній зоні ареалу. Для вирізнення правдивих локальних форм спираюся на *статистичний* (кількість записів) і *географічний* (місцерозташування і щільність субареалу, в якому побутує версія) покажчики. Наявність *ареальної характеристики кількісно вагомої групи модифікованих зразків* дозволяє вважати їх *локальним різновидом*. Процеси розмивання частіше фіксуються *на окраїнах ареалів* й супроводжуються *розпорошеним характером локалізації розмитих форм*.

Тож застосування *статистичних методів* пропонує музичній ареалогії новий параметр картографування – *кількісну представленість* в традиції наспівів певного структурного типу та його різновидів. Продуктивність відображення на картах статистичних відомостей різного роду доведено кількома дослідженнями.

Приклад 1. Диференційне картографування статистично вагомих різновидів ритмічних форм мелодій білорусько-поліської групи «*жниво-голосіння*» (ЖГ, §12.2) показало динаміку видозмін базової моделі з заходу на схід макроареалу, виявило в цьому масиві зони з різними ритмостилістичними домінантами (Клименко, 2010г, карта К5).

Приклад 2. Близьким є метод Л. Бєлогурової – виявлення «вагових пропорцій» у корпусі *весільних* обрядових наспівів західних районів Смоленської області (окраїна БЕТ, §2.2.2.1). Параметром порівняння була кількість поетичних текстів, закріплених за наспівом форми V53 у певному локусі. Дослідниця спостерегла, що *весільні* пісні мають особливі картографічні можливості, що обумовлює як специфічні методи обробки польових даних, так і *методи виконання карт*. Задля пристосування аналітичних даних до потреб картографування статистичні коливання зводилися дослідницею до трьох рівнів: максимального (30–50% текстів у локальному репертуарі), середнього (10–30%) та мінімального (менше 10%, або ж одиничні записи). За такого підходу отримані ареали певних форм характеризуються нерівномірною щільністю їх поширення на різних ділянках (Белогурова, 2008а, карти IV, V, VI).

● **Параметри потужності пісенних масивів**. Певні ознаки піддаються статистичній обробці й можуть виступити маркерами порівняльних потужностей меломасивів.

1. Загальна кількість пісенних зразків у вигляді (а) аудіо (відео)записів, (б) нотацій (морфологічних / фонетичних), ритмотипів / мелотипів (мело- / ритмосхем, кодів, типологічних описів), значків у документальних картах.

2. Загальна кількість *поетичних сюжетів*, сполучених з певною мелоформою, а також кількість самостійних/домінантних сюжетів, властивих масиву даного пісенного типу в цілому та кількість сюжетів, що обертаються у певній регіональній / локальній традиції.

3. Кількість населених пунктів, у яких зафіксовано зразки даного пісенного типу: *частотність фіксації* або «*щільність залягання шару*» (ЩШ).

4. Розгалуженість базової ритмомоделі на морфологічні різновиди: їх кількість та статистика кожного з них.

5. Відсоток типологічно строгих зразків та розмитих (периферійних) форм.

У картах атласу ОМУ через великий загальний обсяг даних не було можливості послідовно реалізувати всі ці параметри. На кількох картах пробно реалізовані окремі частотні показники (це прокоментовано в легендах).

● **Щільність залягання мелотипологічного шару.** Частотні характеристики мелотипологічної групи проявляються по-різному. Стан опрацювання бази РОМУ$^{+}$ дозволяє працювати з такими параметрами.

А. Географічна або **просторова частотність** мелотипів визначається кількістю фіксацій пісенного типу в окресленому терені. Цей показник напряму залежить від характеру польових обстежень, тому правильно буде називати його «**частотність фіксації**». Позначу крайні пункти шкали фіксацій, між якими пролягає кілька градацій:

(а) – пісенний тип відомий в кожному населеному пункті терену, що встановлено фронтальними експедиціями;

(б) – сітка фіксацій розріджена, але є ознаки системного поширення типу в терені,

(в) – поодинока (точкова) фіксація зразків,

(г) – установлена відсутність мелотипу в терені.

Б. Функціональна частотність мелотипів визначається кількістю пов'язаних із ним *поетичних текстів*.

На тих картах ОМУ, де відображено «динамічні ареали», враховано сумарну дію ознак А і Б. Відчутні ступені частотних градацій передано кількома видами згущення штриховки або фонової сітки (**карти А48, 49, 58**).

Забезпечити строгу рівномірність даних у макрокартах при сучасному стані регіональних польових обстежень та попередньому характері опрацювання бази даних неможливо. Візуальна частотність значків в зонах Полісся та Карпат пояснюється фронтальним характером обстеження цих зон. Деякі сегменти макроареалів можуть бути забезпечені лиш поодинокими даними. У цих випадках, окреслюючи ареал, я звертала увагу на *якість джерельних даних*: чіткі типологічні ознаки приймалися за вказівку на продовження ареалу, розмиті – ставилися під сумнів. Також я орієнтувалася на приналежність проблемної зони до певного етнографічного регіону за іншими мелотипологічними ознаками.

Явища малої статистики (в межах жанру / типологічної групи) можуть грати зовсім іншу роль, якщо розглядати їх як сумарний прояв у всіх жанрах, наприклад, вони в цілому маркують особливу ритмостилістику регіону (§13.8), тож при укладанні карт нехтувати ними не варто.

Отже, морфологічне препарування матеріалу та розгляд його географічних характеристик взаємопов'язані – продукти аналізу є об'єктом для картографування, а результати останнього слугують джерелом уточнень, підставою для диференціальної систематизації матеріалів. В ідеалі потрібна перевірка кожного з виділених аналізом особливих компонентів форми, що мають певну статистику проявів, на наявність ареальної характеристики (компактної території, в якій він себе реалізує).

Розділ 4.

МЕЛОАНАЛІТИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ

4.1. Методика типологічного аналізу. Силаборитміка. Моделювання
Ритмотипологічний напрямок у слов'янській етномузикології. Школа К. Квітки: українська та російська гілки. Здобутки на кінець XX століття. Концепції Б. Луканюка, Б. Єфімєнкової
Часокількісний ритм у двомірній і тримірній системах. Ритмосилабічне моделювання у географічній проєкції
4.2. Понятійний апарат (термінологія). Формалізація параметрів (правила кодування)
4.3. Фактор звуковисотності в мелотипологічних дослідженнях. Взаємозалежність часового та висотного рівнів мелоорганізації. Мелотематична форма. Ладові функції. Синтаксис опорних тонів

Об'єкти вивчення та методи їх дослідження в етномузикології кардинально відрізняються від підходів академічного музикознавства. Якщо музикознавець шукає у творчості композиторів перш за все самобутніх рис, то етномузикознавець шукає в масиві індивідуальних виконавських версій сучасних народних мелодій їх *прототипні витоки*, закономірності, які допомогли мелодіям утриматися у віках за умов виключно усної передачі. Один з головних методів вітчизняної етномузикології – типологічний, що застосовує *моделювання протоформ.* Воно відбувається спочатку автономно на двох головних рівнях організації пісенних творів – часовому (ритміка та її зв'язок зі словом) та звуковисотному (звукоряди, лади, інтонаційна архітектоніка). Пізніше здобуті моделі – ритмічна й звуковисотна (мелічна) – координуються між собою.

Окреслю ті аналітичні підходи, які будуть використані у цій роботі.

4.1. Методика типологічного аналізу. Силаборитміка. Моделювання

4.1.1. Ритмотипологічний напрямок у слов'янській етномузикології. Школа К. Квітки: українська та російська гілки

За традиціями української мелотипології класифікація народних мелодій спирається на визначення у першу чергу ***мелоритмічних***[1] та ***силаборитмічних*** параметрів, у другу – ***мелічних*** (мелотематичних, ладових тощо)[2]. Біля витоків цього методу стояли О. Потебня, П. Сокальський, С. Людкевич, Ф. Колесса (кін. XIX – поч. XX ст.). Теоретичний розвиток йому дав К. Квітка (1920–1940 роки).

4.1.1.1. З історії становлення методу

Розгорнутий екскурс в історію вивчення ритмічного складу вокального фольклора східних слов'ян дає Бориславa Єфімєнкова у монографії «Ритм в произведениях русского вокального фольклора» (2001). У вступному нарисі вона розглядає ритмовіршові теорії філологів (розділ 1) та музикознавців (розділ 2). З-поміж інших висвітлено й погляди авторів другої половини XIX століття, які працювали з українськими матеріалами й висунули ті базові ідеї, що лягли в основу сучасної методики ритмосилабічного аналізу. Розміщу тут деякі важливіші фрагменти з роботи Єфімєнкової, які послужать історичними довідками про початки української ритмології.

У XIX ст. домінувало філологічне вивчення народного вірша, однак у другій половині століття визріли погляди про необхідність комплексного розгляду ритмічної структури народних музичних творів із врахуванням ритма вірша, ритма наспіву та форм їх узгодження. Думку про необхідність вивчення вірша у співвідношенні з наспівом одним з перших висловив *Олександр Потебня*. Він обстоював цезурованість ритмічної одиниці народного вірша, яку називав «синтаксичною стопою», наголошував на цілісності цієї одиниці, що являє собою «синтаксичну і разом з тим звукову єдність» – строгу, якщо містить одне слово, або відносну, коли складається «із сукупності членів речення, об'єднаної і фонетичною єдністю домінуючого наголосу. Назвати таку єдність a potiori піввіршем ... незручно тому, що воно може складати не половину, а 1/3 або 1/4 рифмічного [в оригіналі: рифмического] періоду. Тому, хоча й не бажаним є змішування зі стопою в сенсі хорея чи ямба, доводиться лишитися при терміні стопа» (Потебня, 1887, с. 19). Вчений вважав, що «розмір народної пісні початково виникає разом з наспівом, від чого синтаксичний поділ вірша збігається з поділом наспіву» (Потебня, 1877, с. 14). Він підкреслював, що постійна величина ритмічної одиниці вірша забезпечується не тільки кількістю складів, але й постійним музичним часом, який урівноважує всі коливання об'єму складів, і що «рівність часу, який займає піввірш, може бути виражена й при простому читанні за допомогою прискорень і пауз» (там само).

За С. Грицею (2000), спостереження О. Потебні визначають загальні основи тієї системи, яку опісля широко розвинув П. Сокальський у своїй спеціальній студії про руську ритміку (1888). У працях О. Потебні бере свій початок «аналіз силабічної та синтаксичної будови пісні. ...Абстрагувавшись від словесного виразу думки, О. Потебня сягнув її моделювання, віднаходження структурних формул, необхідних в якості спільного знаменника впорядкування великої кількості подібних пісень. Наполягаючи на тому,

[1] Слідом за Б. Луканюком вживаю термін «мелоритм» («галузевий музичний ритм») та інші термінопоняття з початком «мело-», утворені з ініціативи В. Гошовського (мелотипологія, мелогеографія, мелогенеза, ізомела), де цей корінь замінює поняття «етномузичний», «народномузичний», «музично-фольклорний» тощо (Луканюк, 2017, с. 278).

[2] «Меліка – звуковисотність музичного твору (мелодії, наспіву) в абстрагуванні від ритму; включає лад як план її ідеального керування та лінеарність, як план її реального виявлення» (Луканюк, 2017, с. 278).

що пісні мають бути систематизовані за наспівами і розмірами вірша, учений пропонує цифрові формули їхнього виразу» (Грица, 2000, с. 207) на прикладі пісні з відомого зібрання П. Чубинського (1874, с. 548):

> « $^{2}[8+9] = {}^{2}(4+4) + (4+5) =$
> [(*Осичино-березино*), | *чом не гориш та все куришся*)]
> [(*Молодая дівчинонько,*| *чом не живеш, тільки журишся?*)]
> то есть в скобках [ ] заключен стих, в скобках ( ) – полустишие, деления коего, соответствующие стопам, но всегда составляющие грамматические единицы, со стороны количества слогов обозначены цифрами; число перед [ ] показывает, сколько раз повторяется стих для составления куплета» (Потебня, 1976, с. 236 [мовою оригіналу]).

Ця схема запису (з невеликими видозмінами, див. с. 47) стала загальноприйнятою в класичних розвідках з етномузикології. З часів Людкевича – Колесси розмір силабічних віршів записується так: круглі дужки позначають відповідно початок і кінець рядка; цифра після кінцевої дужки вказує на кількість повторень рядка такої будови. Числа означають кількість складів у силабічних групах, а знак „+" вказує на місце цезури між ними у віршовому рядку.

Б. Єфімєнкова аналізує також роботу нечасто згадуваного музикологами *Цезаря Неймана* (1883). Значення, якого російська дослідниця надає його праці, кардинально протилежне думці Ф. Колесси[3]. Важкодоступність першоджерела виправдовує велику цитату з її монографії (Ефименкова, 2001, с. 18–20), вміщену у виносці 4 у моєму перекладі [4].

У 2-му розділі Б. Єфімєнкова розбирає музикознавчі підходи, де від початку проводить кардинальну різницю між європейською наукою кінця XIX ст. (Л. Зима, В. Вольнер) та поглядами українських вчених, які, починаючи від П. Сокальського, розглядали народну ритмічну систему як ***квантитативну, часовимірювальну***, її одиницями в українських, білоруських та південноросійських піснях вважалися ***завершені ритмосинтаксичні будови, відмежовані цезурами***. Дослідниця підкреслює піонерську роль С. Людкевича – він уперше чітко сформулював цей підхід і втілив його у знаменитому збірнику «Галицько-руські народні мелодії» (Людкевич, 1906). «Ритміка українських народних пісень» Ф. Колесси (1907) оцінюється авторкою критично, оскільки, попри декларацію ролі мелодики, систематика ритмічних форм у нього побудована виключно за формами вірша.

Роль К. Квітки (1920–1940-ві роки) полягає у тому, що він першим теоретично узагальнив накопичений досвід та сформулював ряд вимог до методики аналітичного дослідження (Ефименкова, 2001, с. 35–36). Ось кілька знаменитих цитат (мовами оригіналів), де висловлено його кредо.

1. Вчений вважав, що «в подавляющем большинстве случаев именно ритмические формы являются главным определяющим моментом в создании песенных напевов, а также и опорой памяти в их традиционном поддерживании и варьировании» (Квітка, 1971в, с. 194). «При определении типов принимается во внимание стихотворная форма песни и музыкально-ритмическая форма, изучаемая в теснейшей связи со стихотворной» (Квітка, 1941, с. 123). Єфімєнкова уточнює, що цими висловлюваннями Квітка характеризує лише ***ритмічні типи*** пісень.

2. Дослідник усвідомлював та кваліфікував виведення «слогово-временных схем» як ***моделювання інваріантної ритмічної структури пісні***, що передбачало зведення отриманих емпірично ритмічних малюнків до їх типового вигляду з допомогою шерегу прийомів.

«Описування всіх індивідуальних форм не може бути завданням музично-фольклористичної морфології; систематизація звязується з установленням типових ознак; тому тут при схематизації застосовуються такі принципи: група тонів, звязаних з одним і тим самим словес-

---

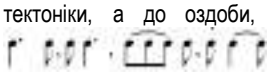
[3] Колесса назвав його першим з учених, хто «заговорив про ритмічну будову спеціально українських народних пісень з увагою на тісний зв'язок тексту з мелодією», але вважав, що Нейман «трактує предмет надто поверхово» (1970в, сс. 23, 37–39).

[4] «За матеріалом і часом написання до робіт Потебні примикає праця Ц. Неймана «Куплетные формы южнорусской песни». Автор розглядає різні рівні ритмічної структури пісень. Куплет (тобто строфа) «складається з віршів, вірші діляться на логічні частини. Така логічна частина з відповідною музичною фразою складає меншу одиницю в ритмі, який і залежить від правильної побудови віршів з логічних частин (Нейман, с. 605–606). Вчений відзначає, що у піснях більш давнього походження (переважно обрядових) вірш засновується тільки на логічному наголосі [...]. «Логічні частини» вірша (тобто завершені за змістом ритмосинтаксичні побудови), за словами автора, мають певний силабічний обсяг, який, одначе, варіюється без втрат для ритму, бо всі його зміни врівноважуються наспівом: «При зайвій силабі відповідний тон мелодії розділяється на два короткі, а при нестачі силаби відповідний тон приєднується до сусіднього і тоді одна силаба вірша промовляється у два тони» (с. 607). Вчений висловлює тверду впевненість, що «склад вірша народного і форма мотиву впливають один на одного набагато сильніше, ніж це буває у пісні культурній», а тому «повне і всебічне вивчення складу народного вірша має бути безперечно пов'язане з вивченням народної музики» (с. 599).

Як бачимо, дослідження Неймана за методологічними установками характерне для свого часу. Однак за рівнем професійної аналітичної роботи воно у багатьох відношеннях виходить за межі епохи. Його матеріал замкнений у певній географічній зоні, причому автор називає не тільки джерела (зібрання Лисенка і Чубинського), але й точну кількість пісень – 365, на основі аналізу яких він робить висновки. Кожен цитований поетичний текст паспортизовано, кожна ритмічна формула вірша супроводиться переліком всіх пісень, що її містять. Робота завершується першим у вітчизняній фольклористиці зводом типових ритмічних форм пісенного вірша з 51 формули, які систематизовані за типом ритмічного складу («давнім» і «новим»), в межах кожного типу формул – за жанрами («родами пісень») календарним (колядки, щедрівки, веснянки, купальські, русальні, дожинкові) і ліричним [...]. Підсумкові таблиці містять і статистичні дані: сумарну кількість пісень однієї ритмічної форми з зазначенням частки кожного жанру.

Вчений свідомо відокремлює місцевий весільний фольклор. «Весільна пісня настільки відрізняється від усіх інших, – пише він, – що я повважав за потрібне не змішувати весільних форм з іншими, а розглянути їх самостійно» (с. 637). Нейман відзначає крайню мобільність силабічного обсягу цих пісень («число складів у вірші дуже непостійне й не має на ритм ніякого впливу» – с. 638) і свободу «відносно фраз куплета» (за сучасною термінологією – тирадність форми): «Той самий мотив прекрасно вкладається у три, чотири, п'ять, шість і т.д. фраз, скільки в цьому випадку необхідно респівати віршів. У тій самій пісні можете зустріти вповні завершені куплети і у 4, і у 6 фраз. ... З цього випливає, що визначати форми весільної пісні можна лише разом з музикою» (с. 638–639). Саме тому Нейман обмежується аналізом однієї традиції – 138 пісень з наспівами, опублікованих у додатку до опису весілля з Борисполя (зібрання Чубинського, том IV, запис Лисенка). «Всі ці пісні, однак, презентують лиш якихось п'ять мотивів», – відзначає автор. Очевидно, мова йде про наспіви з груповим прикріпленням текстів. Серед визначених ритмічних типів весільних пісень особливий інтерес має опис двох тирадних форм: кожна складається з «вступу» (1–2 вірші) та «викладу» – серії віршів, рівних за музичним часом, але різних за силабічним обсягом. У першій тирадній формі (55 пісень) зачином є вірш з формулою 4+4+6 і «викладом» – шестисладник в групі можливих модифікацій; друга тирадна структура (33 пісні) відкривається віршем з формулою 4+4, а продовжується віршем з формулою (5–8)+3. Обидва «виклади» існують у місцевому весіллі і як самостійні форми. Опис весільних пісень Борисполя є першим представленням у науковій літературі особливих ритмічних структур пісенного фольклора східних слов'ян, у яких ритм повністю опосередкований [в оригіналі – опосредованный – І.К.] ритмом наспіву.

Нарешті, робота Неймана цінна тим, що піднімає проблему відбору й критики джерел дослідження. Автор говорить про необхідність ретельної перевірки матеріалів, оскільки публікації містять багато помилок... Гарантією уникнення помилок є вивчення поетичних текстів пісень у їх зв'язках з наспівами. «Тільки та пісня може вважатися правильно записаною у збірник, яка було точно списана тільки зі співу, оскільки народ тільки у співі промовляє вірш правильно і не розуміє віршової форми без мелодії», – пише він. Але оскільки це не завжди можна виконати ... «я заносив тільки ті форми, які були перевірені мною або у співі, або у різних піснях, або ті, що витримувалися у пісні від початку до кінця і не викликали підозри у викривленнях, яких повно ... навіть у збірнику Лисенка» (с. 615)». Подібна вимогливість не була властива нашій фольклористиці у минулому» (Ефименкова, 2001, с. 18–20).

ним складом, трактується за одну ритмічну цілість, отже мелізматика ігнорується; ігноруються модифікації, що належать не до істоти архитектоніки, а до оздоби, як пунктування і под., отже фігури  прирівнюються до норми . Подовжений (але не подвоєний) мотив прирівнюється до нормального ; взагалі ігноруються подовження в кінці фраз, звичайно визначувані ферматами, зарівно і другий спосіб музичної інтерпункції – павзи, що приходять в кінці муз. речень і стилізують фізіологичний віддих, иноді віднімаючи аж до половини ритмичної вартости останнього тону» (Квітка, 1923а, с. 16).

З. К. Квітка першим порушив питання про ***ареальний аспект вивчення пісенних типів*** (власне, тільки ритмосилабічних форм) і про необхідність їх картографування:

«Границы распространения песенных типов внутри территории расселения восточного славянства явно существуют. Это факт, требующий уточнения; желательно и объяснение его исторических причин. В трудах о народном творчестве обычно или существование этих границ игнорируется, или границы без проверки считаются совпадающими с нынешними этническими областями русской, украинской, белорусской. [...] ...Господствующее ныне равнодушие к вопросу об областях распространения песенных типов и выяснению границ этих областей, привычка делать обобщения и создавать исторические теории, охватывающие огромные пространства без внимания к различиям внутри этих пространств, неизбежно сразу, непосредственно уводят мысль в сторону от истины» (Квітка, 1971а, сс. 96, 98).

4.1.1.2. Сучасна українська гілка

Після тривалої перерви у типологічних дослідженнях, обумовленої репресивними діями совєтської наукової та культурної політики, у 1960–1970-х починається відродження методів К. Квітки та їх розвиток. Цей сплеск пов'язаний з активною діяльністю В. Гошовського, який відкрив науковій спільноті забуті на той час і деякі рукописні праці К. Квітки (Квітка, 1971). Спираючись на квітчину концепцію, дослідник видав серію власних різножанрових студій (Гошовський, 1971а,б), залучивши, нарешті, метод картографування, анонсований К. Квіткою ще у 1920-х роках. Класичні принципи української типології завдяки В. Гошовському набули значення шкільної теорії (Іваницький, 1997, 1999).

Яскравість постаті В. Гошовського та перспективність його методів стали відправними для нового розквіту львівської мелотипологічної гілки, передусім в особі Б. Луканюка, чиї статті почали з'являтися у 1980-х роках (1980, 1983, 1989). Чи не найбільшого резонансу набула публікація «Диференціальний принцип тактування» (1989), у якій системно викладалися погляди на народновокальну ритміку та пропонувалися способи адекватного відтворення на письмі (у нотних транскрипціях) різних типів ритмічної організації. Молодші дослідники апробували диференційне тактування на різних матеріалах, і в цілому (хоча й не у строгій послідовності з викладеними Б. Луканюком прийомами) ця система прижилася поміж більшості етномузикологів – вихідців зі Львівської та Київської музичних академій, попри відому критику з боку А. Іваницького, що викликала гостру наукову «дуель» (Іваницький, 1995; Луканюк, 1996а).

Титанічна аналітична праця кількох десятиліть увінчалася виходом двох монографій Б. Луканюка: «Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі» (2016) та «Музичний часокількісний ритм» (2017). Парадокс майже паралельного виходу цих книг полягає у тому, що вони висвітлюють погляди вченого різних часів.

У першій з названих праць підсумовано й зведено в одну книгу серію статей 1996–2014 років, з узвичаєною для наукового товариства термінологією, та приведено до логічного завершення розпрацьовувані раніше авторські теорії. Б. Луканюк зазначає, що розділи 7, 12–18 в цій книзі є новими текстами. Автор попіклувався про презентацію головних ідей, винісши на задню обкладинку книги такі ключові цитати:

«Під ритмічним варіюванням розуміється похідне дроблення більших тривалостей на менші чи, рідше, навпаки – злиття менших у більші в процесі усного побутування народної мелодії (її виконання, географічного поширення, еволюції тощо).

За своєю природою ритмічне варіювання – екзогенне, оскільки його породжувальні причини зумовлені дією зовнішніх чинників, а саме пристосуванням даного ритмічного малюнку до розмаїтих модифікацій у двох інших інгредієнтах народної пісні – її мелічній (звуковисотній) лінії та віршовій структурі. Перше витворює мелізматику, друге – фігурацію, що складають два конститутивні розряди ритмічної варіаційності.

Модифікації вірша, здатні спричинювати мелоритмічні варіації, заторкують три з чотирьох основних рівнів його структури, привносячи зміни різної інтенсивності: це може бути збільшення або зменшення складотворних звуків у складі – пронунціація, складів у силабічній групі – орнаментація, і силабічних груп у віршорядку – конверсія. Кожен з указаних рівнів деталізується у власній, більш-менш розгалуженій системі своїх виявів (видів та різновидів).

Зворотна скелетизація фігурованих ритмічних малюнків дозволяє виявляти їхні ймовірні вихідні (прототипні) форми.

У підсумку, можна вважати, що вся традиційна народномузична творчість по суті зводиться до ритмічного варіювання всього-навсього шістьох архетипів, які різняться уявними найменшими віршовими структурами (4- і 6-складники), відповідною кількістю члеників (4 і 6), їхньою якістю (одинарні та здвоєні), способами групування (паристе й третне) та своїми тактовими розмірами (4, 6, 9 лічильних одиниць)».

I) $^{0}\cancel{V}4/R^{4}$ 1 1 1 1 (| ♩ ♩ ♩ ♩ |)
II) $^{0}\cancel{V}4/R^{6}$ 1 2 1 2 (| ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 |)
III) $^{0}\cancel{V}4/R^{6}$ 2 1 2 1 (| 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ |)
IV) $^{0}\cancel{V}{\sim}V6/R^{6}$ 1 1 1 1 1 1 | ~ || (| ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ~ ||)
V) $^{0}\cancel{V}{\sim}V6/R^{9}$ 1 2 1 2 1 2 | ~ || (| ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 | ~ ||)
VI) $^{0}\cancel{V}{\sim}V6/R^{9}$ 2 1 2 1 2 1 | ~ || (| 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | ~ ||)

(Луканюк, 2016, с. 155, таблиця 7, де $\cancel{V}$ означає піввірш).

Як і попередні праці Луканюка, його текст рясніє цифровими формулами – часові пропорції вимірюються строгими методами з залученням математичної символіки. Активне термінотворення призвело до необхідності друкування термінологічних словничків при студіях – дослідник намагається впорядкувати розмиті загальні терміни, для цього витворює нові (запозичуючи їх від точних наук), аби позначити ті знайдені ним явища, які досі, якщо й помічалися іншими дослідниками – не усвідомлювалися ними як типологічні, структуротворчі. У цілому навіть сторонньому читачеві очевидно, що сучасна українська етномузикологія виступає як глибоко аналітична наука, яка далеко відбігла від первісних загальноописових текстів.

Друга книга є революційною як за задумом, так і за зміненою від основ термінологією. Її мова виглядає як іноземна, тож щоби читати таку книгу, читач має попередньо вивчити нову мову. Наразі лише безпосередні колеги Б. Луканюка наважуються рецензувати цю працю, вважаючи її величезним кроком уперед (Рибак, 2018а; Лукашенко, 2017). Іншим цей рівень здається недосяжним, термінологія – надто екзотичною. Також наведу її головні думки в авторському викладі (очевидно, задля поширення своїх ідей у цій квінт-есенції вчений обмежився звичними термінами):

Дослідники традиційного музичного фольклору вже віддавна дійшли висновку про наявність у ньому ритму, засадничо відмінного від того, що застосовується в класичній артифіціальній (композиторській) творчості й зазвичай подається „шкільною" теорією музики як єдиноможливий.

Насправді ж цей інший, часокількісний ритм (ЧКР), точно так само як акцентно-динамічний (АДР), має свою специфічну внутрішню організацію, тільки вона до сих пір залишалася достеменно непізна-

ною, нерозгаданою через однобоке, вузько схоластичне, спрощене та неясне, плутане розуміння самого поняття ритму, зокрема музичного.

Ритм є явищем доволі складноорганізованим, в якому виділяються принаймні п'ять рівнів. Три з них – ритмічні компоненти, групи й еталони – необхідно вважати основними при витворенні простого, складного та складеного ритмів. Два інші рівні – надгрупи і супереталони – виступають радше додатковими підтвердженнями своїх менших відповідників. У кожному правдивому ритмі неодмінно присутні два відмінні й одночасно нерозривні плани, а саме – помітний, зовнішній план реального виявлення та прихований, внутрішній план ідеального керування, з яких цей другий режисерує поведінку першого та відповідно пізнається через неї.

В АДР тривалості згідно з усталеними традиціями закономірно вкладаються в проміжок між періодичними акцентами, належно підпорядковуючись пульсації його часток, так само вартості ЧКР закономірно виповнюють часопростір між цезурами різної глибини, виходячи з конкретного співвідношення в ньому часівок і часин.

Порівняльний розгляд деяких існуючих традиційних теорій дозволив внести необхідні корективи в їхні окремі положення і понятійно-термінологічні системи, а також загалом підтвердити слушність методологічних підходів при розробці запропонованої тут концепції ЧКР вітчизняного традиційного музичного фольклору.

(Луканюк, 2017, цитати з задньої обкладинки)

Гадаю, що сьогодні перехід на нову термінологію лише поглибить прірву нерозуміння, яка пролягла між академічними музикознавцями та етномузикологами[5]. Натомість більшість ідей першої монографії Б. Луканюка (2016) протягом останніх десятиліть успішно апробовані вітчизняними етномузикологами, частина термінології набула поширеного вжитку. Окремі нові (або відновлені старі) терміни будуть упроваджені в моїй книзі на правах синонімів (перелік паралельних понять обговорюється у §4.2).

Хоча від 1990-х років мої студії з мелотипології проходили під впливом робіт Б. Луканюка й включали особисті консультації з професором, цілком опертися на викладені досвідченим аналітиком методи не можу, оскільки у практиці й підходах кожного з нас накопичилися й значні розбіжності. Коментуватиму їх при обговоренні конкретних явищ у відповідних параграфах книги.

4.1.1.3. Сучасна російська гілка

Паралельною науковою гілкою, яка у 1940-х відбрунькувалася від українського стовбура в особі К. Квітки й дала плоди, близькі до надбань української мелотипології, є московська школа, пов'язана з Є. Ґіппіусом[6]. Найсистемніше позиції цієї школи викладені у монографії Б. Єфімєнкової (2001), де аналітичній методиці Є. Гіппіуса (його працям 1980-х років) присвячено численні сторінки в 2-му й 3-му розділах. Є. Гіппіус виступив послідовником К. Квітки, сформулював власний термінологічний апарат, який і сьогодні використовують представники його школи в Російській Академії музики ім. Ґнєсіних (РАМ).

Після історичних екскурсів Б. Єфімєнкова викладає оперту на положення Ґіппіуса власну теорію ритмічного устрою російського пісенного фольклору. Насправді її праця вивчає засади народновокальної ритміки всіх східних слов'ян. Винести це у назву книги авторці не дозволила «недостатня представленість української пісенної культури в сучасних публікаціях та важкодоступність українських архівів [станом на 1990–1995 роки – І.К.]» (Ефименкова, 2001, с. 8).

Для дослідників українських традиційних пісень корисними є її ідеї, викладені в 3-му й 4-му розділах: «Специфіка народної ритмічної системи. Методика й методологія вивчення» та «Клас цезурованих ритмічних форм». Визначення ***цезурованих ритмоформ*** обіймає якраз найпоширеніші в українців зразки ***часокількісного*** (часомірного, квантитативного) ритму.

Ключові положення концепції Єфімєнкової такі. Фольклор належить до так званих «канонічних культур» (Лотман, 1973). Пріоритетним для вивчення канонічних культур є типологічний аспект, скерований на аналіз культури як системи у певний період її функціонування (синхронічний підхід). Основні завдання – виявлення та класифікація одиниць системи, стосунків між ними та виокремлення з них релевантних (суттєвих) ознак структури. Під структурним типом розуміється системний ієрархічний комплекс характеристик тексту, закономірні зв'язки його елементів.

У народному традиційному мистецтві східних слов'ян домінують вокальні тексти. Їх ритмічна будова – це складно організована система з рядом підсистем, які перетинаються. У вокальних жанрах ритмічним текстом-кодом (термін Ю. Лотмана на позначення глибинної моделі) є ***структура***, яка *координує* ***наспів*** *і* ***словесний текст***. Східнослов'янська народна ритмічна система належить до ***модальних систем***, вона грунтується на певному ***наборі усталених ритмічних формул та їх комбінаціях***. Це організація ***часомірного, квантитативного типу***, де головну роль відіграє ***величина, тривалість*** одиниць усіх рівнів, а основним принципом формотворення є складання ритмічних побудов з одиниць більш низького рангу (Ефименкова, 2001, с. 51). Типологічна систематика ритмічних форм вибудовується з опорою на глибинні інваріантні структури – певні ***національно-характерні ритмічні моделі*** (там само, с. 47). Набір формул невеликий, зате дає множину комбінацій, оскільки синтаксичні зв'язки одиниць є відносними, послабленими.

Структура, що координує наспів і словесний текст, є підсистемою з трьох рівнів, які пов'язані ієрархічними стосунками і за ступенем складності своїх одиниць, і за входженням одиниць нижчого рівня у вищі.

Нижчий рівень творять малі ритмічні одиниці (у моїй роботі називатиму їх *первинними ритмічними фігурами* (ПФ) або *ритмічними елементами*). Вони складають **словарний, граматичний фонд** традиції.

Другий рівень – великі ритмічні одиниці або періоди: первинні поєднання малих одиниць (далі називатиму їх *ритмічними формулами* (ритмоформулами, РФ). Окрім складених формул, у східних слов'ян використовуються й періоди з однієї одиниці (*суцільні*[7]).

Третій, вищий рівень структури – побудова, що охоплює комбінацію великих одиниць (РФ) у межах наспіву в цілому. У подальшому розгортанні тексту ця структура лиш повторюється, поки не завершиться сюжетний ряд. Ця одиниця називається *композиційною* (носії традиції можуть називати її *куплетом*).

Далі в роботі Єфімєнкової слідує глибокий аналіз кожного з зазначених рівнів та способів їх координації. Дотичні до мого матеріалу моменти коментуватиму по мірі обговорення відповідних понять.

---

[5] Непорозуміння виразно даються взнаки під час захистів наукових робіт – від студентських до докторських. Потреба специфічної підготовленості читача / слухача для сприйняття музично-фольклористичних статей / доповідей шукає виходу у відокремленні етномузикознавчих секцій на наукових конференціях.

[6] У 1940-х–1953 роках К. Квітка викладав фольклор у Московській консерваторії, де його співробітником певний час був Є. Ґіппіус (Енговатова, 2013, с. 23).

[7] Ф. Колесса відділяє «суцільні» побудови від «складних» або «зложених», дво- або триколінних (1970в, с. 121).

4.1.2. Методи типологічного аналізу

4.1.2.1. Порівняльний розгляд підходів

Вирішення об'ємного кола ритмологічних проблем у моєму дослідженні проходило головно під впливом праць Б. Луканюка та Б. Єфімєнкової. Проведу порівняльний аналіз окремих позицій рецензованих монографій, актуальних для потреб моєї роботи.

Два автори ставили перед собою різні завдання, виходячи з різних матеріалів, й застосовували різні підходи. За темою та масштабом її розробки співставною з монографією Б. Єфімєнкової є робота Б. Луканюка «Часокількісний ритм». Та згадана вище її революційність, екзотичність термінології не дозволяє опертися на неї в межах мого дослідження, виконаного на теоретичній базі попередньої концепції львівського автора. Тож надалі порівнюватиму методичні настанови російської авторки та положення з книги «Ритмічна варіаційність...» Б. Луканюка: вона ніби вужча за тематикою, присвячена лише одному формотворчому алгоритму, але, як це водиться в роботах вченого, її зміст набагато ширший і охоплює в цілому проблеми ритмоорганізації традиційної музики українців та виводить на найскладніші в нашій науці проблеми мелоґенези. Тож у цьому параграфі підкреслю моменти спільності та, навпаки, пункти розходжень у головних підходах монографій названих авторів з підходами мого дослідження. Для компактності порівнювані позиції укладено в таблицю 4.1. Прокоментую деякі з виокремлених позицій.

1. Різниці в теоретичних узагальненнях кожного з авторів обумовлені у першу чергу різними обсягами та якістю ***матеріалів досліджень***.

Монографія Б. Луканюка «Ритмічна варіаційність…» спирається на всі жанри народновокальної творчості українців, однак музичні приклади в книзі показують, що зріз джерел є географічно нерівномірним, у ньому (як і в інших роботах професора) домінують західноукраїнські (передусім галицькі) матеріали. Біля 40 з 86-ти нотних ілюстрацій походять з Галичини та Волині; Прип'ятське Полісся представляють 11 зразків; Наддніпрянщину, Подесення, Поділля, Лівобережжя – по 1-му зразку; біля 10 записів не мають певної паспортизації у першоджерелах. При нотаціях, на жаль, немає вказівки на їх географічне походження[8] (читач має сам відшукати це у понад 20 першоджерелах). Це, а також *відсутність ареальних характеристик* описуваних у книзі явищ, говорить про неважливість цієї обставини для авторської концепції, яка презентується як чисто теоретична.

Також зверну увагу на малу частину нотацій, виконаних зі звукозаписів та відому Б. Луканюку саме в живому звучанні (17, тобто ≈1/5 від усіх), натомість удвічі більшу частину (35) склали слухові нотації зі старших джерел XIX – поч. XX ст.

Зовсім інший підхід до джерел проголошує Б. Єфімєнкова: матеріалом її дослідження слугують у першу чергу *сучасні звукозаписи* (опубліковані та архівні) у максимально можливому обсязі (2001, с. 8). Цей підхід є близьким до прийнятого в моїй роботі (§2.2). Російська авторка не обмежує матеріал за етнічною ознакою (тільки російський, відповідний назві книги), а звертається й до пісень сусідніх слов'янських традицій.

4.1 Порівняльні параметри досліджень

параметри, проблематика	Луканюк, 2016	Єфімєнкова, 2001	Клименко, 2020
етноси (основний та порівняльний об'єкти):	українці	росіяни білоруси (українці)	українці, білоруси (поляки, пограничні росіяни, литовці)
ядерний масив матеріалів:	домінування західноукраїнських матеріалів	домінування російських матеріалів	домінування поліських матеріалів
жанри:	усі	усі	тільки обрядові
типи ритму:	часомірний	усі	часомірний
ареалогія:	відсутня	окремі коментарі	головний метод
пісенний тип, типологічна сім'я:	умовиводи за окремими зразками (із залученням контекстових прикладів подібних форм)	(поняття відсутнє)	моделювання на підставі статистично вагомого масиву зразків (десятки-сотні-тисячі одиниць)
моделювання ритму:	декларується опора на реально існуючі форми	один з основних методів	моделювання тільки реально існуючих форм
реєстри описаних моделей:	1) Єфімєнкова-Клименко: багато спільних форм		
	2) Луканюк-Клименко: спільність окремих форм		
«пророщування» нових форм шляхом ритмосилабічного дроблення:	головний (всеохопний) метод, його дефініція – «варіювання»	один з-поміж інших прийомів	один з найважливіших прийомів («алгоритм ритмосилабічного дроблення»), у кореляції з ареалогією
комбінування форм:	не розглядається	головний прийом	один з базових прийомів
мелогенетика:	виведення явищ на мелогенетичний рівень	–	окремі спостереження, здогади

Домінування галицько-волинських матеріалів у праці Б. Луканюка пов'язане з «карпатоцентризмом» його поглядів – прихильністю до концепції, що саме цей регіон у минулому був основною сценою формування слов'янства. Про це може свідчити достатньо добра збереженість у регіоні архаїчних піснеспівів (у реліктах – аж до нашого часу). Однак етномузикологи встановили, що, окрім Карпат, збереженістю найстарших пісенних шарів (причому ареально окреслених) славляться також Полісся та Білорусь (у розумінні етнічної території). Сьогодні дослідникові доступні численні аудіозаписи з цих теренів, розміщені в електронному інформаційному просторі.

Нераціонально нехтувати й творчим доробком регіональних традицій пізнішого формування. Установлено, що найскладніші форми українських пісень (як обрядових, так і позаобрядових) дає *Середня Наддніпрянщина* – особливо лівобережні традиції: *західна Полтавщина* та пізніші переселення полтавчан на правий берег, до сучасної Кіровоградської обл. Постання цього шару мелодій можна пов'язувати приблизно з XVI–XVIII ст. Аналіз обрядових мелодій регіону чітко показав їх *походження від старих форм*, що збереглися на заході й півночі України (факти будуть прокоментовані у подальших розділах книги), при тому нові стильові віяння збагатили давні архетипи й дали зразки блискучої творчості сільських аматорів. Дослідник традицій Наддніпрянщини О. Терещенко в роботах останніх років (2016б, 2017) показує чимало прикладів, як творяться новіші феномени з комбінування елементів всього почутого людьми: «Виникнення нового в фольклорі – не так творчість, як [...] нескін-

[8] У сучасних збірниках та статтях прийнято давати географічний паспорт при нотаціях, як найважливішу інформацію, наприклад, (Мехнецов, 2002; Рибак, 2016).

ченні трансформації, часом мутації, синтез, безперервне засвоєння найрізноманітніших культурних ін'єкцій – подібно до розвитку мови. Належить збагнути цей механізм, сформулювати його засадничі принципи. [...] Навіть на новітньому матеріалі бачимо активний процес творення, а не тільки адаптацію та міксування запозиченого в різні часи та з різних джерел. Нові твори й принципово нові форми (не кажучи вже про редакції, варіації, ускладнення чи, навпаки, спрощення старших) безперервно виникають у фольклорному середовищі – але великою мірою це творення ніщо інше, як синтез» (Терещенко, 2017, с. 22).

Тож неврахування Б. Луканюком інших масивів українських пісень – як поліської архаїки, так і морфологічно найскладніших наддніпрянських мелодій, на мою думку, відбилося на формуванні його концепції. В аналітичних розділах моєї книги буде показано, як *кількість та якість матеріалів впливає на визнання типологічної ваги* певних ритмосилабічних конструкцій та їх моделювання.

2. Виникають питання з приводу ***методів моделювання*** в роботі Луканюка – на тих глибинних рівнях, коли заторкуються гіпотетичні праформи. Автор декларує, що, аби не довести моделювання до абсурду, потрібно спиратися на реально існуючі форми (2016, с. 145). Та приклади практичного моделювання в його книзі часом виходять за межі: споріднені моделі народжуються не з групи мелодій, а виводяться підбором гіпотетично (за концепцією дослідника) наближених форм.

Також здається дуже перебільшеною *роль прийомів варіювання=дроблення у формотворенні*. Натомість дослідник оминає прийом *комбінування елементів*, який, як показала Б. Єфімєнкова (2001), «лежить на поверхні» у процесах творення композиційних одиниць. Цілісні форми, явно укладені з готових блоків РФ, Б. Луканюк прагне пояснити варіюванням умовних прамоделей, і таким чином виводить походження чи не усіх розглянутих форм.

Теоретичні положення роботи Б. Єфімєнкової, які мають спільність з українськими науковими підходами, проходили апробацію в колі київських етномузикологів протягом 20 років і довели свою раціональність у застосуванні їх до українських матеріалів. Незгоди з двома авторами з приводу більш вузьких питань та конкретних зразків прокоментую у відповідних параграфах книги.

4.1.2.2. Спільна платформа

Переходячи до пояснення власного ритмоаналітичного інструментарію, підсумую сучасні здобутки східнослов'янської ритмотипології.

За останні 30 років принципи класичної української типології були доволі суттєво скореговані за участі етномузикологів кількох шкіл, які спиралися на теорії К. Квітки. Це автори трьох дослідницьких інституцій: Лабораторій етномузикології київської (ЛЕК), львівської (ЛЕЛ) та московської (РАМ) музичних академій. Близька спорідненість ритмоаналітичних апаратів, сформованих у названих школах, сприяла їх продуктивній співпраці у 2000–2010-х роках[9]. Вироблені наступні базові положення.

(а) Визнається **автономія** (і навіть **опозиційність**) **структурних рівнів пісенної форми** – ритму вірша, ритму наспіву, звуковисотної організації та ін. (Гиппиус, 2003, с. 132–134).

(б) Приймається положення про **головування музично-ритмічної форми** над власне силабічним устроєм (Луканюк, 1983, с. 131 та ін.; Ефименкова, 1993, сс. 17, 59; 2001, с. 53). Керуючись цим, Б. Єфімєнкова спочатку розглядає первинні ритмосинтаксичні елементи, а в другу чергу – відповідні їм силабічні групи віршів (2001, розділи 3, 4). Авторка описує цікаві випадки *диктату ритмоформули над вербальним текстом*, коли текст мусить *нарощувати додаткові склади*, щоб відповідати системним вимогам мелоритму (там само, с. 57).

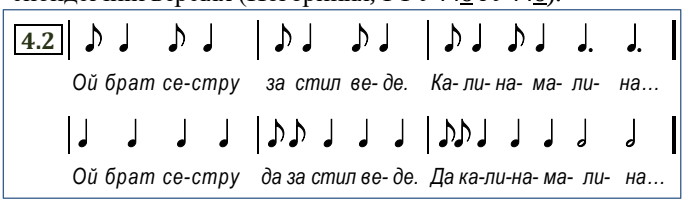
(в) Установлена диференціація ритмосилабічної організації народних пісень східних слов'ян на кілька типів / класів, з-поміж них виокремлено **часомірний = часокількісний** (Луканюк, 1989) або **цезурований** (Ефименкова, 2001) тип ритму (у Європі знаний як **квантитативний**) з такими його ознаками: «Часокількісний, інакше часомірний ... ритм [...це] цілий клас ритмів, складові яких завдяки регулярності виступають мірилами часу» (Луканюк, 1989, с. 65). «Головну роль у ньому відіграє величина, протяглість одиниць усіх рівнів, а головним принципом формотворення є складення ритмічних побудов з одиниць більш низького рангу» (Ефименкова, 2001, с. 51).

(г) Форми часокількісного ритму мають **два головні різновиди мелоритмічної організації**:

– **двомірний**, інакше – *паристий* (Людкевич, 1906)**,** *дольний***,** *двійковий* (Єфремов, 1996, 1997 та ін.; Луканюк, 1989)**,** *пірихічний* (Квітка, 1924, с. 47)**,** *спондеїчний* (Клименко, 2004г)**,** у якому одиниці числення закономірно групуються по дві (Луканюк, 2016, с. 182);

– **тримірний**, інакше – *ямбічний* або *ямбо-хореїчний***,** *третний* (М. Лисенко)**,** у якому одиниці числення закономірно групуються по три (Луканюк, 2016, с. 184).

(ґ) Установлене існування **паралельних дво- і тримірних версій більшості видів пісенних композицій**. У московській школі їх називають формами, що реалізуються у двох «системах счисления» (Ефименкова, 2001, с. 55–56; Клименко, 2004г, сс. 137, 158–159). Наведу зразок паралельного розспівування того самого *весільного* тексту у ямбічній і спондеїчній версіях (Погориння, РТ ♪446 і ♩446):



(д) Висловлені припущення про первинність двомірних ритмів. За концепцією К. Квітки, первинні пірихічні ритми еволюціонували у трійкові, переважно ямбічного характеру, залишивши по собі фрагменти первісних форм (1924, с. 47 (=1971, т. 2, с. 67); 1927, с. 39 (=1971, т. 2, с. 158–160)). Цієї ідеї дотримуються також Ф. Колесса (1970в, с. 85 і далі), В. Гошовський (1971в, с. 25 і далі), А. Іваницький (1997, с. 224–226). Б. Єфімєнкова називає двійкову систему числення основною для російської традиції. Однак Б. Луканюк має відмінну думку: «В часокількісному музичному ритмі третність первинніша за паристість» (2016, с. 152, виноска 1).

(е) Виявлено, що реалізація більшості вихідних ритмічних моделей відбувається у **режимі ритмосилабічного варіювання,** *рухливість ритмосилабічної форми* у традиційних піснях українців і білорусів є їх *системною ознакою* (Луканюк, 2016; Клименко, 2004г; Ефименкова, 2001, с. 54, 59, ін.).

(є) Установлений факт **продукування вторинних форм** шляхом ритмосилабічного дроблення первинних моделей (Луканюк, 2016; Клименко, 2004г, с. 144–148; Ефименкова, 2001, с. 54, ін.).

(ж) Спостережено, що у певних зонах дроблення поступається місцем прийому **додавання зайвих / нових**

[9] Це ілюструють збірники «*Етномузика*» та «*Слов'янська мелогеографія*» (1–6), де виступили представники названих шкіл.

складів разом з **додаванням музичного часу** (за Луканюком – *трансформація*) (Луканюк, 2016, с. 184; Клименко, 2012е; Ефименкова, 2001, с. 237).

(з) Сформовано розгорнутий звід **правил ритмосилабічного моделювання**, що дозволяють вивести величезні масиви емпіричного матеріалу на рівень вихідних моделей та щільно підійти до проблем мелоґенези (Луканюк, 2016).

(и) Розмежовано рівні ритмоструктурної будови традиційних мелодій та запропоновано певні **аналітичні алгоритми** (Луканюк, 2016; Ефименкова, 2001; Клименко, 2012а та ін.).

(і) Типологічно описане певне число ритмокомпозицій – переважно за регіональним та жанровим принципами (різні автори), тобто закладено **основи реєстру мелоформ**.

(к) Виконане **картографування** окремих мелоформ і жанрів на регіональних рівнях (різні автори).

Перераховані в пунктах (а–ж) закономірності діють передусім на українсько-білоруських теренах, але частково поширюються й на інші території, прилеглі до УЕТ і БЕТ. Ця узгодженість базових уявлень дозволяє плідно використовувати здобутки різних шкіл у нашому дослідженні.

4.1.2.3. Специфіка ареалогічного підходу

Об'єктом моєї роботи є сукупність типових ритмоформ (ритмічних типів, РТ) в обрядовій творчості СБРМ. Скористаюсь визначенням Б. Єфімєнкової: «Ритмічний тип (РТ) – модель, що узагальнює основні риси ритмічної організації в групі подібних силабічних музично-ритмічних форм. РТ характеризується комплексом ознак – […] набір структурних формул [граматика тексту], їх синтагматика [синтаксис тексту], стосунки еквівалентності між ними [парадигматика тексту]» (2001, с. 61). Ієрархія одиниць формотворення уявляється так (схема Єфімєнкової (с. 50–51), назви-відповідники у дужках мої):

КОМПОЗИЦІЙНІ ОДИНИЦІ (КО) – типізовані групування ритмоформул
ВЕЛИКІ РИТМІЧНІ ОДИНИЦІ – типізовані групування малих одиниць (=ритмоформули, РФ)
МАЛІ РИТМІЧНІ ОДИНИЦІ (=первинні ритмічні фігури, ПФ)

Аналіз цих рівнів ритмоорганізації в книзі буде представлений у зворотній послідовності: систематизація первинних ритмофігур та способів їх варіювання (підрозділ 5.1); способи комбінування ритмоформул з первинних фігур (підрозділ 5.2); закономірності компонування цілісних мелоформ (розділ 6).

Домінантною ідеєю роботи є **макроареальний аспект** вивчення типових ритмоформ у їх **жанровому та кросжанровому функціонуванні за статистично вагомими матеріалами**. Цей напрямок відповідає 3-му пункту положень К. Квітки (див. на с. 39). Близькі підходи впроваджує спеціалістка гнєсінської школи Л. Бєлоґурова / Вінарчик, яка працює переважно над матеріалами дніпровсько-двинської зони, але ставить і ширші завдання (1992, 2008а,б, 2010, 2011а, б, 2013а). Ареалогія є для неї одним з важливіших аргументів, наприклад, досліджуючи весільні 6-складники, вона пише:

> «На рівні теоретичної типології, що розглядає прояви даного ритмотипу (РТ) безвідносно до їх географії, комбінаторний принцип має достатню пояснюючу силу. Він дозволяє аргументувати утворення тих чи інших версій випадінням, множенням, перестановкою окремих побудов практично будь-якої довільно обраної ритмічної синтагми. Однак неможливо уявити, що подібний механізм існує в реальності, адже він неминуче потягнув би за собою непередбачуваність появи ритмічних форм і тій чи іншій традиції та відсутність їх територіальної впорядкованості. Досвід етномузикологів, які працюють на регіональному матеріалі, свідчить про зворотнє: зафіксовані ними конкретні реалізації даного РТ – складові музично-ритмічні форми – являють собою стабілізовані послідовності, які мають *ареальний характер розповсюдження* [виділення моє – І.К.]. Тому систематизація СМРФ [див. с. 44 – І.К.], спостереження над різноманітними аспектами їх відношень, у тому числі й у сфері звуковисотної організації наспівів, є першочерговими задачами подібних досліджень» (Белогурова, 2011а, с. 44).

Мій дослідницький алгоритм був таким. Із зареєстрованих в РОМУ$^{+}$ матеріалів вичленовувалися великі жанрові масиви мелодій, пов'язаних спільною ритмосилабічною моделлю. У межах виділених груп вирішувалися складні проблеми внутрішньовидових розгалужень на типи й різновиди. На кожному рівні аналізу залучалися ареальний та статистичний параметри: кожне виокремлене явище перевірялося з точки зору його *статистичної потужності* та *географічної поширеності*. Явища з вагомими показниками ставали об'єктами картографування. Для них добиралися спеціальні способи графічної візуалізації та формувався жанрово-типологічний контекст: список споріднених об'єктів для розміщення на одній площині карти.

4.2. Термінологічний апарат. Формалізація (кодування)

4.2.1. Базові термінопоняття народновокальної мелотипології

Окрему проблему становить термінологічний апарат. У різних школах сформувалися різні терміни на позначення тих самих або дуже близьких понять. Часом вони використовуються у наукових текстах як синонімічні заміни. Найактивніший «термінотворець» нашої науки – Б. Луканюк: кожна його робота останнього 10-ліття супроводжується спеціальними розгорнутими словничками. Складні формулювання, численні нововведення Б. Луканюка демонструють кропітку працю автора й водночас показують небезпеки цього процесу. Уведені ним терміни ще мають пройти тривалу апробацію в роботах різних авторів.

Окреслю базові терміни, які будуть використані в аналітичних розділах цієї книги, та порівняю їх з узвичаєними термінами в інших етномузикологічних школах (табл. 4.3). Ці поняття й терміни апробовані в моїх роботах останніх років, частина використовується у мелотипологічних статтях київського осередку (ЛЕК).

4.3 Базова термінологія

● **Типи ритмоорганізації / системи числення**

двомірний тип ритмоорганізації
= пірихічний ритм (Квітка, 1920–1940)
= дольний ритм (Єфремов, 1980-ті, Луканюк, 1989)
= монохронний ритм (Луканюк, 2016)
= двухмерная система счисления (Ефименкова, 1993)
= паристий ритм (Луканюк, 2016, за Ст. Людкевичем)
= спондеїчний тип (Клименко, 2004г: термін «пірихій» вживається до похідних малюнків дроблення спондеїв)
= временник (окремі підгрупи спондеїв, РАМ)

тримірний тип ритмоорганізації
= ямбічний ритм (Луканюк, 1989)
= третний ритм (Луканюк, 2016, за М. Лисенком)
= трёхмерная система счисления (Ефименкова, 1993)

● Типи ритмічних одиниць

найменший елемент силаборитмічних формул
силабохронос: протяглість у співі кожної силаби поетичного тексту (Стоянов, 1980)
= силабохрона (Луканюк, 2000-ні)
= складонота = слогонота (Гошовський, 1971в)
= членик (Луканюк, 2016)

найменша одиниця числення тривалостей
хронос протос (гр., загальноприйнятий термін)
= мора (лат., загальноприйнятий термін)
= брахістохрона (Луканюк, 2016)

найменша синтаксична одиниця
музично-ритмічної форми та відповідна одиниця вірша
музично-ритмічна стопа (Колесса, 1970в)
= коліно (Людкевич,1906; Колесса, 1970в; Єфремов, 1990-ті): двоколінна, триколінна форма
= сегмент (Іваницький, 1990-ті)
= мелостопа (Луканюк, 2016)
= первинна ритмічна фігура (ПФ), ритмофігура, ритмічний елемент формули (Клименко, 2010-ті)
= СМРФ – слоговая музыкально-ритмическая форма (Ґіппіус, 1980-ті)
= ритмическая формула (РФ) (РАМ)
= первичные канонизированные ритмические рисунки (клише) (Пашина, 1990-ті),
= МРЕ – малая ритмическая единица (Ефименкова, 1993)

відповідна одиниця вірша
синтаксична стопа (Потебня, 1870-ті)
= слоговая группа (Вольнер, Ґіппіус, РАМ)
= коліно (Людкевич)
= силабічна група (Колесса)
= словесна група (Квітка)
= силабогрупа (Львів (ЛЕЛ), 1990-ті)

складений музично-ритмічний період
БРЕ – большая ритмическая единица (Ефименкова, 1993)
= ритмоформула = РФ (Клименко, 2004г): 1-елементна РФ, 2–3-елементна РФ = дво-тридільна РФ
= цепочка СМРФ, ритмоформула (РАМ)
= дводільний, тридільний мелорядок (Луканюк, 1998, 2017)

● Прийоми варіювання ритмосилабічних форм

ритмосилабічне дроблення на засадах двійковості
дроблення модельних силабохрон (Клименко)
= варіювання = фігурація (Луканюк, 1996б, 2016)

режими (стадії) дроблення (Клименко, 2004г):
орнаментальний, спорадичний,
довільний, довільний інтенсивний,
вторинна стадія (форми другого покоління),
наддроблення – орнаментація форм другого покоління

географічний алгоритм ритмосилабічного дроблення (АРД), зони режимів дроблення (Клименко)

чергування у ямбічних формулах –
довільна замінність фігур у парах 4/5-складників та 6/7-складників (Клименко, 2012а)

додавання силабохрон
додаткова силабохрона з'являється на початку чи всередині модельної силабогрупи, прийом дає збільшення музичного часу ритмофігури (Клименко, 2012е)
= трансформація (Луканюк, 1990-ті)

ямбізація – перепрочитання (переритмізація) пірихіїв (дипірихіїв) ямбами (диямбами)

пролонгація – довільне подовження силабохрон (некомпенсована агогіка): або виконавська інтерпретація, або зональна стилістика, або іманентна властивість певного рубатного РТ (*жнива* ЖГ, *собіткові* тощо)
= аугментація

ферматування ПФ – стале подовження силабохрон (на кратну величину), закріплене у певних різновидах РФ

абревіація ПФ – скорочення, переважно на кратну величину
= стриктурування (стиснення) (Луканюк, 2016)
= стретні ПФ (звужені) (Клименко, 2020)

редукція[1] – відкидання однієї силабохрони

апокопа (грец. ἀποκοπή (apokope) – «відсікання»), запозичено з лінґвістики – завершення мелокомпозиції словообривом, відсіканням останньої силаби вірша, заступленої надмірним протягуванням передостанньої, у схемах передається оберненою верхньою комою (♩66‘)

переритмізація семантично тотожних силабогруп (ПСТС): переміна ритмічного малюнку при повторі слів (Клименк , 20 9) (за Луканюком – усічення, 1998, 2012)

мазурення – характерна фігура |♪♪♩♩... | на початку силабогрупи (Filipiak-Sokołowska, Sokołowski, 2007[2]), один з видів переритмізації або дроблення

● Типи композицій, прийоми їх варіювання (див. табл. 6.2)

композиційна одиниця (КО) (композиционная единица (КЕ) (запозичено з лінґвістики; Єфімєнкова, 2001, с. 50) – повна музична форму твору, одиниця вищого рівня структури, що охоплює комбінацію всіх великих ритмічних одиниць тексту в межах його наспіву. У побудові цього рівня структура тексту розкривається повністю як з ритмічної, так і зі звуковисотної сторони
= композиція-період, композиція (Клименко)

ритмотип – комплексна мелоритмічна модель групи типологічно споріднених пісенних зразків

мелотип – ритмотип з певним видом *мелічної організації*

форма-примітив (Клименко, 2016д)
= одноелементна форма (Ефименкова, 1993)
двоелементна, триелементна форма (Клименко)
= серіація (Іваницький, 2009, с. 9, 11, 22)

мелоблок – характерна мелоритмічна модель в обсязі силабогрупи зі спеціальними синтаксичними функціями

нарощування форми: додавання мелоблоків понад норму

редукція: випадіння нормативних блоків форми

тиражування: повтор певного мелоблоку (ритмічний і мелотематичний) із новим текстом (нот. 5.36, 5.37)

дубль малої силабічної групи (ДМС): повний повтор силабогрупи з незмінними текстом, ритмом, мелікою

дубль останньої побудови (ДОП): повний повтор мелорядка / довгої силабогрупи з незмінними текстом, ритмом та мелікою (мінімально варіантною, рідко – змінною)

зачин: виокремлення ритмічними та інтонаційними засобами початкового рядка / силабогрупи на тлі текстового повтору в наступному рядку: ‹А;АБ› або ‹а;АБ›.

катен (від. лат. catena – ланцюг): зачин, що з'являється з 2-ї строфи за рахунок текстового повтору останньої силабогрупи попередньої строфи: 1: аб. 2: б;вг. 3: г;де…

[1] Термін вживається у мовознавстві, зокрема на рівнях фонетики та синтаксису. Редукція голосних (від лат. reductio «відсунення, повернення, відведення назад») – ослаблення артикуляції ненаголошених звуків і зміна їхнього звучання (Кочерган, 2001, с. 133–146). «Редукція (усічення) синтаксичної структури пов'язана з опущенням одного чи декількох необхідних членів речення» (Гриценко Г., 2007). Синтаксична редукція: «випадіння з логічних розгорнутих конструкцій надлишкових словесних компонентів і синтаксичне об'єднання тих, що залишились при повному збереженні семантико-синтаксичного значення вихідних, глибинних структур» (Валгина, 2003, с. 228). Поняття також використовується для англійських приказок.

[2] «Мазуркова ритміка спирається на тридольний ритм і характерну формулу ♪♪♩ або ♪♪♪♪, обов'язково використовувану в інципіті мелодії, а часто і в усьому її перебігу. Цей тип ритміки характерний для польської народної музики, зокрема, мазовецької» (Filipiak-Sokołowska, Sokołowski, 2007).

4.2.2. Формалізація. Принципи кодування форм

Українській науковій традиції ще з поч. XX ст. властиво не тільки давати словесні описи ритмовіршових структур, а й вживати формалізовані позначення усталених понять. Ініціаторами цього були К. Квітка, Ф. Колесса, Л. Людкевич – кожен використовував певні прийоми для структуризації аналітичних відомостей. Апогею формалізація досягла у науковій творчості Б. Луканюка та його учнів-типологів (В. Коваля, Ю. Рибака, Л. Лукашенко). Частину запропонованих ними символів буде використано і в цій книзі.

Формалізація застосовується на двох рівнях.

– *морфологічному – кодування* окремих елементів форми, формотворчих прийомів тощо (§4.2.2.1);

– *жанрово-типологічному – індексація* установлених «пісенних типів» (§4.2.2.2).

4.2.2.1. Морфологічні формули

Формалізації підлягає кожен рівень структури пісні, який виписується у вигляді цифрової або літерної формули. Коди формул та композицій взято у кутові дужки, аби відділити їх від описів.

Використовуватиму наступні прийняті символи, уточнюючи їх для потреб мого дослідження.

V^S – **семантична структура** вірша: послідовністю *кириличних літер* передається оновлюваність (абв... / АБВ...) чи повторюваність (ааб / ААБ) побудов у поетичному тексті. Малі літери позначають силабогрупи, великі літери – віршові рядки. Рефрени (за Б. Луканюком) позначаються літерами, починаючи від ‹р› і далі за абеткою.

V – **силабічна структура** побудов вірша: кількість цифр показує кількість силабогруп у ритмічному періоді, самі цифри – кількість силаб у групах, наприклад, V6, V43, V433. Задля компактності у формулах типу (4+3) за пропозицією Б. Луканюка було знято значки ‹+› та скобки.

Значна частка обрядових мелодій має **вільно-(звільнено-)силабічний тип віршування** (Луканюк, 1996б, с. 12) з амплітудою коливань довжини вірша 1–5 силаб. У формулу виноситься *модельне число силаб* (на це вказує астериск *), коливання показуються у підрядкових індексах, наприклад: $V^*4_{5,6}3$. Якщо розпросторений вірш стабілізувався (набув статусу форми другого покоління (§5.2.3.1), поміщаю його у фігурні дужки: V{66}. Кількість повторів вірша у строфі передається надрядковим індексом: $‹V^*43^2›$.

R – **мелоритмічна структура** побудов: послідовністю *латинських літер* передається оновлюваність (abc...) чи повторюваність (aab...) ритмічних фігур.

M^τ – **мелотематична структура**: послідовністю *грецьких літер* передається оновлюваність (αβγ...) чи повторюваність (ααβ...) інтонаційних контурів груп.

Повна формула композиції складається з формул структурних рівнів, поданих через знак рівняння, наприклад: $V^SAA(аб;аб)=V3б^2=R\ ab^2=♩\underline{3}4^2=M^\tau\ αβ;γβ$. (нот. 8.64).

4.2.2.2. Морфологічні коди

Окрім формул, використовую **ритмосилабічні коди**. Тут поясню засади їх формування. Спеціальні позначення коментуватиму по ходу введення у відповідних параграфах.

● **Тип ритмоорганізації**

Б. Луканюк розробив систему *інтегрованих кодів*, де діакритичні знаки біля цифр (крапки, дужки та ін.) передають одночасно складочислову формулу та її семантичну форму. У моїх кодах об'єктом кодування є не силабічна структура вірша, як це довгі роки практикувалося у вітчизняній етномузикології, а саме ***музично-ритмічна модель.*** Коди змодельованих первинних мелоритмічних фігур (ПФ) складаються з нотного знаку та цифри.

● **Нотний код** вказує на спосіб ритмоорганізації: ♩ – для двомірних (спондеїчних) форм та ♪ – для тримірних (ямбічних). Рівномірне пульсування чвертків визначає характер дольного ритму, властиві йому кратний (бінарний) ритмосилабічний поділ модельних силабохрон-чвертків на пари вісімок та стягнення парних чвертків у половинні тривалості. Шляхом силаборитмічних розщеплень двомірних моделей утворюються вторинні пірихічні форми з розширеним віршем, що набули сталих обрисів і виступають як самостійні РТ – позначаю їх похідний характер символом ♫ (пара восьмих = фігура дроблення, див. табл. 5.7Д). Вірші, що відповідають вторинним формам, даються у фігурних скобках: ♫6=V{44}. Деяким регіонам властивий *інтенсивний режим дроблення* спондеїчних ритмосхем, яке все ж не набуває усталених форм другого покоління (показові щодо цього Полісся, Поділля) – для них знадобився додатковий символ ♩𝅘𝅥 (подробиці див. у §5.1.2).

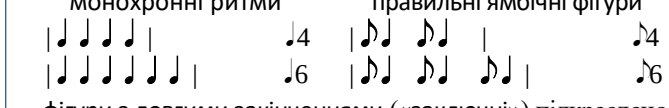
Формули тримірної ритмоорганізації (ямбо-хореїчні) кодую символом ♪ – довготою, яка в пісенних зразках цього типу зазвичай слугує *хроносом протосом*.

● **Цифровий код. Силабічна характеристика моделі.** Цифрова формула, що слідує за нотним кодом, вказує на кількість силабогруп (дорівнює числу цифр) та на число силабохрон. Кожна цифра означає ***модельну кількість силабохрон у групі***. Цифри в кодах умовні – відображають *статистично переважаючі версії* з поля варіантів. При виборі цифр враховане місце формул в загальній ієрархії форм – тому для позначення двомірних груп перевага надавалася кодам ♩3, ♩4, ♩5 і ♩6, а для відповідних їм тримірних – ♪3, ♪5 (пара до ПФ ♩4) і ♪7 (пара до ПФ ♩6) (табл. 5.1Д).

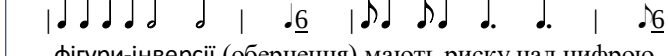
У гетерометричних строфах рядки розділяє знак " ; ". Цей же знак використано для структурно виокремлених зачинів. Повтори силабогруп оточуються знаками репризи |: та :| або подвійними двокрапками з двох боків – наприклад, однорядковий різновид з повтором 7-складника кодується як ‹♪55 |:7:|¹› = ‹аб:в:›.

Вид ритмічного малюнку передано різними підкресленнями та діакритичними знаками. На первинному рівні діє кілька видів симетрії, які можуть бути передані невеликим числом знаків. Не мають додаткових позначок монохронні та правильні ямбічні фігури:

монохронні ритми правильні ямбічні фігури

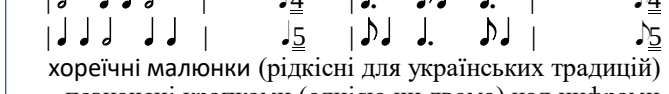


фігури з довгими закінченнями («заключні») підкреслено

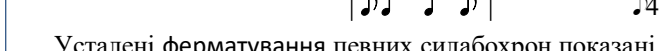


фігури-інверсії (обернення) мають риску над цифрою

фігури дзеркальної симетрії підкреслені подвійно

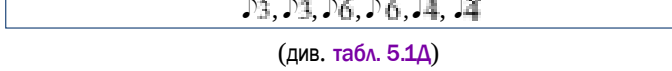


хореїчні малюнки (рідкісні для українських традицій) позначені крапками (однією чи двома) над цифрами



Усталені ферматування певних силабохрон показані дужками чи кутиками над цифрою ♩6̂, ♩6̌, ♩4̂, ♪3̂

Абревіації (часові стиснення) силабохрон відзначені оберненими комами (однією чи двома) над цифрою



(див. табл. 5.1Д)

● **Тип композиції**

Верхній індекс ($^{1–4}$) вказує на кількість повторів ритмоформули у строфічних формах: ‹РФ^1›, ‹РФ^2›, ‹РФ^3›, ‹РФ^4›. Ненормована кількість повторів, властива примітивним формам, тирадам та ін., передається індексом ‹^{n}›. На інші спеціальні форми вказують літерні індекси “Т” – тирадні форми (§6.4), ПП – принцип ‹пара періодичностей› (§6.10), ПБК – поліблокова композиція (§6.12) та ін.

Коди добирались таким чином, щоб передати тільки *головні структурні принципи* – з бажанням показати системність зв’язків мелодій СБРМ . Географічне обмеження області вивчення матеріалу тягне за собою й уточнення кодів через додаткові позначки. Наприклад, на західному Поліссі поширені 4-рядкові тиради без зачину на базі ямбічного семискладника, тож їх код буде виглядати як ‹♪Т7^4›.

4.2.2.3. Кодування для бази даних РОМУ

Окремою проблемою є пристосування сформованих символів до потреб електронного пошуку в листі Excel. Доводиться переводити нотні коди на зрозумілу для програми алгоритмічну «мову» або створювати спеціальні формалізовані маркери на позначення певних структурних елементів (т. 2, табл. 2.5Д). Апробацію такої «мови» пройдено на прикладі українських мелодій *зимового циклу* (табл. 9.1Д, 9.2Д, 9.5Д).

Подібним чином діє Г. Кутирова-Чубаля, даючи умовні позначки ритмофігур у своєму атласі (2019).

4.2.2.4. Індексація жанрових ритмоформ

Для позначення певних ***жанрових пісенних типів***, ідентифікованих наукою як структурно самостійні явища, вітчизняні етномузикологи (та колеги з сусідніх країн) застосовують *літерну індексацію* або/та *нумерацію*. Ця практика загальнопоширена. Наприклад, в Україні відомі «*колядні* типи А, Б, В» за В. Гошовським (1971б), *купальські* А–Г за А. Завальнюком (1983) + Д за І. Клименко (1998), *весільні* типи (Л1Т, Л1С2, Л2Т і т.д.) за Луканюком (2004) тощо. Проте, як показує досвід, ці формальні авторські класифікації задовольняють здебільшого потреби автономних досліджень. Незручності виникають при залученні типологічно подібних мелодій сусідніх етносів (типи А1, А2, за В. Гошовським – це ті самі типи, що й ІА, ІБ за З. Можейко) або при здобутті нових матеріалів. Їм формально надається наступна літера або наступний порядковий номер, що ніяк не вказує на спорідненість з попередніми формами, пронумерованими згідно з певною концепцією.

У цій книзі формальна індексація жанрових мелотипів не застосовується. Натомість з допомогою нотно-цифрових кодів позначаються **заголовні структурно-композиційні принципи типових ритмоформ**. За кожним кодом ховається гніздо варіацій. Це дозволяє ідентифікувати віддалені варіанти ритмомалюнків як версії одного типу, конкретизуючи модель на локальному матеріалі. Це уможливлює порівняльні експлорації міжрегіонального рівня.

При необхідності міжжанрових порівнянь до кодів (перед або після, залежно від акценту дослідження) додаються літерні коди (з 3-х літер), які маркують належність форми до певного базового жанрового циклу (БОЖЦ). Скорочення жанрових кодів див. на с. 6. Для зимового циклу сформована автономна цифрова індексація з початковим макером Зм (розділ 9, табл. 9.5Д).

4.2.2.5. Вербальні маркери жанрово-типологічних груп

У східнослов’янській мелотипології є традиція іменувати деякі яскраво характерні ритмічні формули за назвою їх найбільш популярних інципітів. Так, широко вживаються маркери «*ритм Проса*», «*ритм Стріли*» (далі відмічаю такі фігури кутовими дужками: ‹стріла›, ‹просо›) тощо. Пропоную за аналогією для зручності присвоїти деяким типологічним сімействам, окрім циферно-літерних кодів, ще й подібні «образні маркери», оперті на аналіз поетичних сюжетів відповідних груп пісень. Це зробити нелегко, оскільки, по-перше, у вітчизняній філологічній фольклористиці не розпрацьована система сюжетних мотивів українських обрядових пісень, по-друге, ті самі сюжети, як правило, втілюються у різних ритмічних формах. Для обрання певного сюжетного маркеру спиратимусь на такі міркування.

1. *Сюжетні маркери* даються тільки для окремих типологічних груп як їх додаткові означення – коли потрібно відрізнити певну велику групу в цілому від іншої й у тих випадках, коли з-поміж текстів можна виділити *характеристичний сюжет*. Якщо немає індивідуального для групи сюжету – обираємо статистично домінантний; якщо домінантний властивий також іншим групам наспівів, то обираємо умовний маркер за сюжетом, який має найменше повторів в інших групах.

Принцип сюжетного маркування мелотипів ширше застосовується для *весняних* ігрових і танкових наспівів – наприклад, *Кривий танець*, *Подоляночка* та ін. Одначе треба усвідомлювати умовність такого маркування: «сюжетний тип» майже ніколи повністю не відповідає мелоритмічному типу, оскільки кожен ігровий сюжет може втілюватися у різних ритмічних формах, часом споріднених, а часом – ні (§10.3). Один з малих винятків, коли сюжетний тип практично збігається з певною характерною для нього музичною формою – гра «*Жельман / Герман / Зельман*» із західноукраїнсько-польським ареалом. У всіх інших випадках буду обумовлювати, що мається на увазі – група творів, об’єднаних спільним сюжетом, чи ритмотипологічна сім’я, умовно об’єднана сюжетним маркером.

2. Маркером може стати *характерний (домінантний) рефрен*. Це зручнио для відокремлення певних груп *колядок*. Також з його допомогою можна виділити спеціальні різновиди, наприклад, група *колядок* з редукованим 1–2-складовим рефреном використовує тільки семантичну форму «*Ой дай Боже*», що дало їм специфічну назву «*жеканки*» (§9.5.3). З-поміж *весільних* сталим рефреном відзначається один тип, у ньому домінує варіант рефрену *Рано*.

Група мелодій різних жанрів (переважно *веснянки* та *весільні*) має рефрен *Люлі / Льолі* та різноманітні похідні форми. Як правило, такі мелодії локалізуються поблизу російського етнічного кордону, а також мають специфічну форму (‹аб;рб› та споріднені з нею). Маркер *Люлі* зручно використовувати для таких різновидів у межах певних жанрових мелотипологічних груп.

3. Можна використовувати принцип *географічних маркерів* – за річками, локусами найщільнішого поширення. Наприклад, є групи *жнивних, купальських, зимових* мелодій, поширених майже виключно на українському Лівобережжі, до таких кодів додаю індекс ‹Лб›: Жн-Лб, Куп-Лб. Також велика група характерних форм властива терену білоруського Поозер’я (басейн Західної Двіни): у їхні коди додаю ‹-Пооз›. Список вербальних маркерів поширених мелотипів, що використовується у базі РОМУ, поданий в табл. 4.4.

4.4 Вербальні маркери жанрових пісенних груп

Зм01-1_‹МТ Леонтовича›*
Зм03-5-*Зозуленька*
Зм05-4-*Лелія*
Зм15-*Меланка*-Дністр.
Зм16-*Меланка*-Лб
Зм05-3-*Миколай / Пироги*

Куп-Лб-РАР=‹♩Р33;44;Р33›
Куп-Лб-АР=‹♩44;Р33›
Куп-Лб-*Лелія*
Куп-Лемк. (лемківська група)
Куп-Пооз (група спеціальних форм білоруського Поозер'я)
Куп-‹♫4;66›-*Случ*

Зм02-12-*Молоть*
Зм04-5-*Ордань* (§9.6.2)
Зм04-2-*Радуйся* (§9.6.2)
Зм04-3-*Рай*
Зм20-*Учора / Предвічний*
Зм03-4-*Чи є*

Жн-ЖГ (*жниво-голосіння*) (§12.2)
Жн-Лб = ‹♫44;33›-Жн-Лб
Жн-*Пльон=Plon*
Жн-Пооз (група спец. форм білорусько-литовського Поозер'я)
Жн_‹♫46²›-*Толока*
Жн_‹♫6²›-*Стир, Уборть, Десна*

Всн-*Володар* (МТ1–2)*
Всн_ПБК-*Зайчик* (МТ1– МТ3)
Всн_‹♩43̄3-*Кладочка*›
Всн-*Король* (МТ1–3)
Всн_ПСТС-*Кросна* (§10.2.9)
Всн_ПБК-*Мак* (МТ1–3)
Всн_ПБК-*Жона на торгу*
Всн_ПБК-*Подоляночка*
Всн_ПБК-*Сам хожу*
Всн_‹♩44;44-*Старий*›
Всн_‹♩55-стріла› (§14.8)
Всн_‹♩43̄3-просо› (§10.5)
Всн_‹♩43̄-*Чирочка*› (§14.2.3)
Всн-*Човен / Стріха*

Всн_‹♩44-*Шум*›
Всн_*Мости / Яворові люди*
Всн_ПБК-*Як-як*

Всл_‹♩ГФС-*Болван*› (§8.10.3)
Всл_‹♩Т4-*Мир*› (§8.3.4.3)
Всл_‹♩ГФС-*Піч*› (§8.10.3)
Всл_‹♩44,р4²-*Рано*› (§8.10.4)

* МТ – характерний мелотип

4.3. Фактор звуковисотності в мелотипологічних дослідженнях

4.3.1. Автономність та взаємозалежність часового та висотного рівнів мелоорганізації

Від часів К. Квітки прийнято вважати, що пісенні типи, установлені на ритмосилабічному рівні – первинні, а їх ладоінтонаційні версії – це лише певна забарвленість ритмічного типу. Подивимося, наприклад, на карту *весільного* макротипу V557 (карта А60) – його величезний ареал обіймає чи не весь простір СБРМ (хоча й має внутрішні лакуни), а ладові версії (карта D-VII-15) розділяють цей ареал на кілька регіональних субареалів. Та кількість різних видів ладових субареалів невелика – кардинально відрізняються лише 6–7 способів ладоорганізації. Такого результату вдалося досягти через ***типологічне моделювання ладів*** – зведення різних за звучанням мелодій у великі масиви.

Струнких правил ладового моделювання, подібних до алгоритмів моделювання ритмосилабіки, наразі не вироблено ні українською наукою, ні найближчими сусідніми школами, що працюють з народновокальними традиціями, типологічно спорідненими з нашими. На думку російських вчених, «на відміну від ритмічної типології, методика моделювання звуковисотної організації народних пісень, що відповідає природі об'єкту і сучасному рівню науки, знаходиться в стадії формування» (Енговатова, Ефименкова, 2008, с. 9). У вітчизняних працях структурно-типологічної школи проблеми звуковисотної будови народних мелодій залишаються другорядними, адже ритмологічна проблематика ставить стільки нерозв'язаних питань, що у нечисленного кола етномузикологів на вивчення ще й «ладових перипетій» просто не стає часу. Показова цитата з інтерв'ю М. Єнговатової: «Ми довгий час займалися практично виключно ритмом, на який нас «посадив» Ґіппіус. Він говорив: «Поки ви з ритмом не розберетеся, не маєте права займатися звуковисотністю». Ми років двадцять сиділи на ритмі…, але потім стали займатися звуковисотністю, вийшли за межі ритму. І далі можна рухатися, розвиватися у різних напрямках» (2013, с. 28).

Наразі кожен автор для характеристики звуковисотних ознак певного жанрового чи регіонального матеріалу обирає власний комплекс параметрів, орієнтуючись на окремі спостереження попередників або ж виводячи закономірності з власного фонду мелодій. Близькість аналітичних апаратів мелоритмічного аналізу в роботах київської (ЛЕК), львівської (ЛНМА) і московської (РАМ ім. Гнєсіних) шкіл не поширюється на звуковисотність – методи ладового аналізу в названих школах різні.

Тут обмежуся коментарем лише до окремих параметрів мелічного устрою, які

(а) були вирішальними при *визначенні типу композиції*, тобто впливали на формування мелотипологічних груп і їх внутрішньої ієрархії та

(б) відносно яких були зроблені спроби картографування в атласі ОМУ.

4.3.2. Мелотематична форма

Структурний рівень, безпосередньо пов'язаний з типом компонування – *мелотематична форма* (М^{т}): оновлюваність чи повторюваність інтонаційного матеріалу, відповідного ритмосилабічному членуванню пісенного зразка. М^{т} передається послідовністю грецьких літер, наприклад: V557=αβγ, V446=ααβ, V44;66=αα;ββ тощо.

Повтор однієї ритмоформули на тлі *повторності меліки* дає *одноелементну* (з малою ПФ, передається малою літерою) або *однорядкову* (з великою ПФ, передається великою літерою) форму.

Мелоформа розділяє *моноритмічні* примітивні наспіви на *одно-* (4^{n}=ααα...) і *двоелементні* (44^{n}=αβ, αβ...). Двократний повтор ритмоформули ‹РФ²› у поєднанні з двофазовою хвилеподібною мелодією (питання–відповідь, принцип *респонсії*) дає *дворядкову ізоритмічну строфу*.

Повтор ПФ одночасно з парними повторами мелоблоків дає форму ‹*пара періодичностей*› (ПП).

Повтор однієї ритмоформули при змінності меліки, що складається з серії *спеціалізованих мелоблоків*, аж поки не вичерпується корпус усталених мелоблоків, створює *тирадну композицію* (§8.5.3).

Для деяких груп обрядових мелодій важливий тип повторності інтонаційних фраз, наприклад прикарпатський «*плєс*» (*зимовий, весільний* цикли) поєднує вірш V55² з ‹М^{т} αβ;γβ›, що робить його впізнаваним на великих відстанях (Смоляк, 2015, № 89; Рибак 2017б, №№ 4, 5; Н. і О. Терещенки, 1998, № 25). У великій сім'ї *щедрівок* доволі простої ритмоорганізації – з ПФ висхідного іоніка – для мелоорганізації використано різні принципи. Доводиться, зокрема, розрізняти *повноцінну строфу* та *строфу-примітив* (§9.3.2).

Мелотематична форма М^{т} виражає себе через

(а) *інтонаційний контур* та

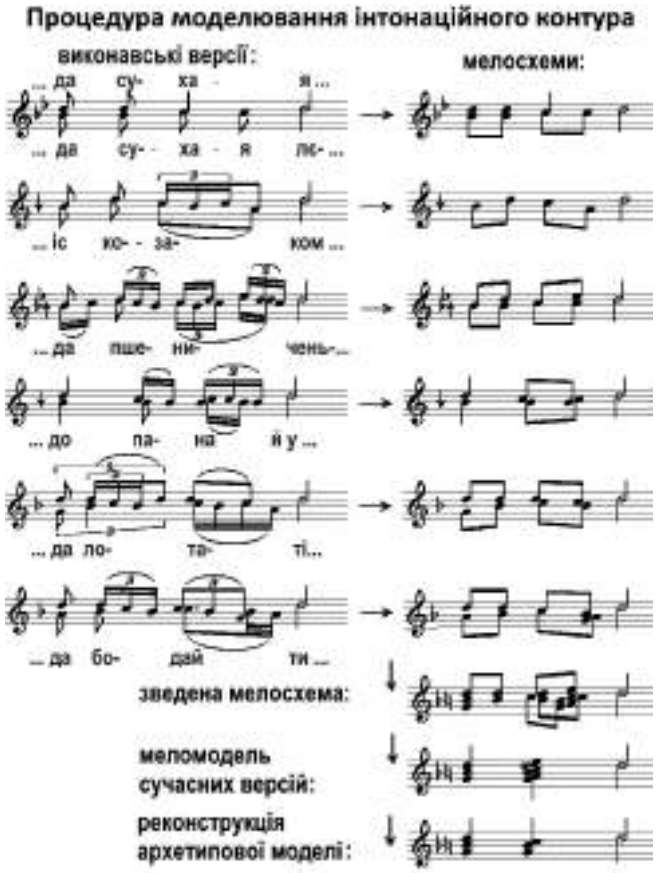
(б) лінію розташування опорних тонів *(синтаксис опор).*

Інтонаційний контур. Визначення інтонаційної архітектоніки, повторності чи новизни мелотематичного матеріалу – «тонка» процедура. Для цього не годяться розмиті описи – потрібно структурувати форми мелодичного руху, застосовуючи спеціальні закони моделювання. Структуровані описи меліки знаходимо в типологічних роботах (Гошовський, 1971а, б; Луканюк, 1993; 2014а; Єфремов, 1985, 1989; Клименко, 1992, 1994, 1995, 2001, 2013а, 2014а та ін.; Клименко, Шевчук, 2008; Скаженик, 2009а, б, 2013; Терещенко, 2015, 2016б та ін.).

Типологія напрямків інтонаційного руху мало розпрацьована сучасною етномузикологією у зв'язку з активною *мелоінтонаційною варіантністю*. В обрядовій пісні не-

має сенсу описувати висхідний чи низхідний характер меліки *конкретного зразка*. Також тут немає прямих асоціацій між парою «характер мелодичного інтервалу» – музична емоція («*сумна» мала терція*, «*призивна» кварта, квінта тощо*). Кожен інтервал може бути замінений своїм однофункційним терцієвим чи іншим двійником і в такий спосіб «зламати» тип руху. Ось приклади типової поліської гетерофонії – варіанти розспіву однієї силабогрупи та їх модельні схеми (мої записи 1980–2000-х):

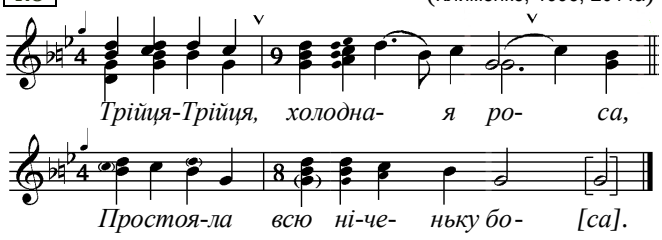
4.5 Приклади моделювання троїцьких мелодій Пінщини (див. мелосхему 4.6, початок 2-го такту: 5–7 силабохрони)



Описаний в літературі *принцип терцієвої заміни однофункційних тонів* (Харлап, 1972, с. 233; Єфремов, 1989, розд. 2) підводить до висновку: інтонації, які на академічний погляд здаються різними, насправді *тотожні*, це варіанти попереднього викладу або його висотні транспозиції (Луканюк, 1993).

У більшій частині зразків діє така закономірність: початкові сегменти синтаксичних розділів (силабогруп) є більш розгалуженими на інтонаційні варіанти, при побудові для них узагальненого контуру тут, як правило, утворюються грона дисонантних співзвуч. Натомість *каданс*ові *зони* малих, а особливо більших побудов є *зонами стійкості*, тут частіше можна виокремити опорні тони. Ось мелосхема одного з локальних різновидів пінської *троїцької* ‹♩ 4$\underline{6}^2$›:

4.6 (Клименко, 1995, 2014а)



Процедури моделювання залежать від типів фактури (§4.3.5). Наразі йде накопичування емпіричних даних. Деякі матеріали показують, що уникнути дисонансів при моделюванні можна, розділяючи певний локальний мелотип на більш *дрібні сублокальні підвиди*.

Мій досвід формувався на записах поліських пісень, де панує *гетерофонічний виклад*. Його закономірність полягає у тому, що хитросплетіння варіантних мелодичних ліній гуртового співу у *зонах опорності* завжди приводять до *унісону* (як це показано у прикладі 4.6).

Складнішим є моделювання пісень з *багатоголосних* традицій Наддніпрянщини, Лівобережжя, де початково треба вирішити проблему, який з голосів є провідним (нот. 8.52). Переважно таку функцію має *нижній* голос.

Свої проблеми має й робота з *монодичними* стилями – наприклад, в них немає «фактурного ключа» для розпізнання *опорних зон*, як в гетерофонічних зразках.

Та є й такі мелодії, де виразність загального руху може бути досить однозначною й *навіть типовою*: це, наприклад, *тиради* з усталеними висхідними й низхідними мелоблоками (§8.5.3).

Синтаксичні схеми опор. Один з параметрів окреслення $M^т$, що має конкретні числові вирази – *синтаксичні системи опор*. тобто місця опорних тонів у формі пісні (§4.3.4). Виявлення опорних тонів щільно пов'язане з іншими структурними рівнями – ладом, звукорядом, ритмом, оскільки опора проявляє себе *ритмічно, інтонаційно, синтаксично, частотно*. У тих випадках, коли контекстові (ритмосинтаксичні) умови сприяють чіткому виявленню опор, останні стають яскравими маркерами певної форми, певного жанру, важливими для їх порівнювання з іншими типологічними групами (§4.3.4.1).

Типова інтонаційна сфера. Опція мелотематизму, яка не надається до вимірювання – спільність інтонацій у певній групі творів (належних до одного чи різних ритмічних типів). Існують групи мелодій з гострохарактерними інтонаціями, які називатиму «типовою інтонаційною сферою». В українців вона частіше проявляється з-поміж так званих «*триопорних ладів*» (§8.2.5, нот. 8.6).

Зі сказаного видно, що «знаходження» мелотематичної формули часто є процедурою з *альтернативними рішеннями*. Усе ж, попри всі складнощі мелотематичного аналізу обрядові композиції можна поділити на такі, де *мелічна форма* є *визначальним маркером* типу компонування, і ті, де вона менш важлива. У випадках, коли саме рівень $M^т$ має *ключове значення* для композиції наспіву (строфа, асиметрична строфа (§6.6.5), тирада, поліблокова композиція, пара періодичностей, примітив тощо), мелотематична формула вибудовується значно легше, часом просто «лежить на поверхні». Якщо ж це класична строфічна форма, то легше окреслити її загальний каркас (наприклад, респонсію), аніж розписати в літерах інтонаційні стосунки її малих частин. Часом таке розписування є формальним, для крупномасштабного поділу певного масиву *неважливим*. Однак у регіональних дослідженнях якраз деталі є маркерами локальних стилів.

4.3.3. Параметри ладозвукорядного аналізу

4.3.3.1. Амбітус. Звукоряди

Одна з ознак старших обрядових мелодій СБРМ – їх *вузький амбітус*. Тут мається на увазі основний звукоряд – вгору від головного опорного тону (ГО, для центрованих ладів), не враховуючи тонів субзони – звуків вниз від ГО. При виписуванні звукорядів у стовпчиках РОМУ$^+$ та в аналітичних параграфах книги застосовуємо такий порядок нумерації тонів (за системою О. Коллера: Колесса, 1970а, с. 251): щаблі вище ГО нумеруються арабськими цифрами, щаблі нижче ГО – римськими цифрами у зворотньому напрямку, тобто V-IV-III-II-1-2-3-4-5-(6)-(7)-((8)).

Цифри в дужках означають факультативну роль тону (участь в оспівуванні, прохідний тон), цифри у подвійних дужках – поодиноку появу цього щабля протягом твору (наприклад, у мелізматичних розспівах, глісандових поєднаннях тонів тощо). Кожен тон має власну функцію, щаблі на від-стані октави *не є функціональними двійниками*.

За типами *звукорядів* прийнято розрізняти

ангемітонні (безпівтонові) лади кварто-квінтового амбітусу – трихорди, тетрахорди / тритоніки, тетратоніки (Гошовський, 2003, с. 401–402);

діатонічні лади: секундові, терцієві, терцієво-квартові, квінтові, широкі (септима, октава) з квінтовою основою, переважно з *нетемперованими* тонами, у варіантах, ускладнених щаблями субзони, внесенням ввіднотонових інтонацій, *складені* з частин (тетрахордів), які співдіють.

У різних регіональних традиціях та жанрових циклах склалися свої обмеження ладозвукорядів. Основний масив мелодій демонструє *активну інтонаційну діяльність у межах терцієво-квінтової шкали.*

Найчастіше використовуються *квінтові лади* (із захопленням сексти та субтонів II, IV) з виразною інтонаційною опозицією щаблів 1↔5. Домінують мелодії з великою терцією («мажорні»). Дуже поширене оспівування квінти високим 6-м щаблем. Його *висока позиція* незалежна від ладового нахилу. Зразків, де 6 щабель низький, дуже мало.

На другому місці знаходяться оліготонні *лади терцієво-квартового обсягу* з опозицією 1 і 3 щаблів. Такі мелодії зосереджені на Прип'ятському та Деснянському Поліссі, у Поніманні та окремих зонах Середньої Наддніпрянщини. У традиціях Лівобережжя вони розширені за рахунок розвиненої субзони (Данилейко, 2013; Сопілка, 1996, 2004; Зачикєвіч, Клименко, 2013).

Квартові звукоряди з опорами 1↔4 властиві західним землям України (Галичина, західна Волинь, Берестейщина) та Білорусі (Німан – Зах. Двіна), в інших регіонах вони фіксуються не масово.

Вужчі за терцію або ширші за квінту мелодії відносно малочисленні, локально або жанрово специфічні.

Лади з *секундовою шкалою* (часом буквально двотонові g-a/as, іноді зі спорадичним захопленням субтонів – ускладнені ініціальною або «віддиховою» субквартою) локально відомі на Західному Поліссі (середня Ясельда, нижня Горинь), на Брянщині. Це локальні релікти.

Серед творів *у діапазоні септими* розрізняються

(а) утворені надбудовою квінтового ладу з опозицією опор 1↔(2)↔5 (*весільні* східного Передкарпаття, Буковини, Гуцульщини, окремі *веснянки* Поділля),

(б) утворені як результат взаємодії двох тетрахордів, кожен з яких має свої опорні тони («складені лади»).

Винятковими з-поміж обрядових мелодій СБРМ є пісні *октавного діапазону* – різновиди *колядок* типу ‹55,p4› на Східному Поділлі, Середньому Поліссі, Прикарпатті, у Подесенні. В інших жанрах октавна шкала рідкісна.

Як бачимо, *амбітус* (вкупі з фактурними ознаками) може виступати *маркером локального жанрового різновиду*.

Окремої уваги заслуговує ***субзона***. По-перше, установлено, що у традиціях заходу УЕТ і БЕТ вона практично не задіяна (або ж це мінімальні інтонаційні активності типу ініціальної субкварти). Навпаки, розвинену субзону, що активно бере участь у розбудові гармонічних співзвуч, спостерігаємо у вузькооб'ємних ладах Лівобережжя. Специфіка тонів субзони маловивчена, спроби її картографувати одиничні (Клименко, 2010д, карти К39, К41; Данилейко, 2013).

Пробне картографування ладових параметрів (**карти A7, A45, A52; D-I-2, D-V-2, 3, 5, D-VII-6**) показало переважання окремих ладових форм у певних регіонах. Часом це дуже великі масиви, що утворюють міграційні острови на далеких відстанях.

4.3.1.2. Ладовий нахил. Висотна мобільність тонів

Звичне для академічної музики поняття ладового нахилу – «мажорного» чи «мінорного» – для обрядових мелодій не є визначальним (звичайно, за певними регіональними винятками). Навпаки, дуже часто характер терцієвого тону мусимо описувати як *нейтральний*, оскільки він не має фіксованої висоти протягом твору. Все ж вухо транскриптора часом відчуває у нестійкій терції більшу прихильність до низької чи високої позицій. Такі випадки окреслюю сполученням *нейтрально-мінорний / мажорний лад*.

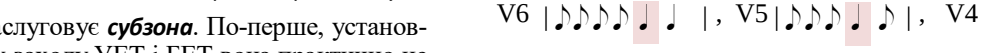
Характерною для майже всіх традицій СБРМ є мобільність, незакріпленість висотних характеристик окремих тонів: найчастіше – 3-го щабля (*нейтральна терція*), а також тенденції до *підвищення 4-го* (Правобережжя), *пониження 2-го* (Прип'ятське Полісся та ін.) або *5-го* (Середня Наддніпрянщина, Лівобережжя) щаблів у шкалах з домінуванням низького терцієвого тону. У творах, що використовують звуки субзони, часто спостерігаємо хитку висотність субсекунди – її нейтральний вид, що переважає на Лівобережжі, або ж підвищення, яке наближує її до «ввідного тону» в окремих зонах Правобережжя. Більше уваги цим особливостям буде приділено у весільному розділі (§8.2).

4.3.4. Ладові функції. Синтаксис опорних тонів

Ладові системи за ознаками *типу опонування щаблів* прийнято ділити на *нецентровані* (безопорні примітиви) та *центровані* – системи з однією / двома / трьома опорами.

У роботах 1990–2000-х років фігурує такий параметр опису меліки, як виявлення функцій ладових опор за їх місцеположенням у формі. Різні дослідники помітили, що початкові позиції мелоритмічних побудов є варіантними за інтонаційним наповненням, натомість кадансові зони демонструють упорядкованість, піддаються систематизації (див. коментар до нот. 4.6). Найбільшої уваги заслуговують *кінцеві тони кадансових зон* або ж тони, які мелодично підкреслені завдяки *довшій ритмічній тривалості*. Послідовності таких «*ладово акцентованих*» тонів створюють сталий *інтонаційний каркас*, показовий для певної жанрової групи мелодій.

Відоме дослідження В. Гошовського (1971а), де виведено мелоінтонаційну «формулу-каркас» для групи *весільних* пісень Закарпаття з ‹V66²›: 4–3–2–1. Подібні дії проведено над наспівами дністровсько-молдавських «*меланкувань*» (Мироненко, 1988) з пропозицією називати такі формули «системою ладових констант» (СЛК), тобто опорних звуковисотних позицій, які стабільно з'являються в синтаксично вузлових моментах мелоформи. Пошуком інтонаційних подібностей між *маланковими* наспівами та *щедрівками* з ритмом висхідного іоніка займався Б. Луканюк (2014а). В усіх названих випадках дослідники орієнтувалися на першу силабохрону, яка була удвічі довшою ніж ряд коротких попередніх:



Подібний підхід використано й у деяких роботах РАМ (Пашина (Ред.), 2005, с. 503; Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 551).

Покажчик СЛК отримав спеціальний стовпчик у базі РОМУ⁺ (ВО), оскільки у визначенні мелічних типів і різновидів він відіграє одну з основних ролей.

Апробація параметру СЛК проведена у статтях М. Скаженик (2009а, б, 2013 та ін.), І. Данилейко (2013). Виявлено окрему *проблему визначення ладової опорності у певних групах ритмомалюнків* (§4.3.4.2).

4.3.4.1. Синтаксис довготних опор (СДО). Ладово опорні позиції легко визначаються у первинних формулах, які мають одну довгу силабохрону наприкінці або близько кінцівки групи – |♩♩𝅗𝅥 |, |♪♩ ♩. |, |♪♪♪♪♩ |, |♪♩ ♪♩ ♩. |, |♪♪♪♩ ♪ |, |♩♩𝅗𝅥 ♩♩ | тощо. Наприклад, логічно вибудовується система 4-х опор строфи ‹♩53²›, яка дозволяє розрізнити *жанрові* інтерпретації цієї форми (§14.2) та встановити її крупнорегіональні різновиди, зокрема, у *весільному* циклі (§8.6.1).

Для формул, які наприкінці мають дві послідовні довгі силабохрони – |♪♪♪♪♩ 𝅗𝅥 |, |♪♪♩ 𝅗𝅥 | – прийнятним є рішення віддавати перевагу *першій* з них (Луканюк, 2014а). Часом ця *довготна опорність* підкреслюється ще й *текстовим наголосом* (Клименко, 1995, с. 95).

Хоча абревіатура СЛК стала узвичаєною в практиці мелоструктурних досліджень київських авторів, все ж варто замінити її на іншу, більш відповідну об'єкту, що вивчається – ‹синтаксис довготних опор› (СДО).

4.3.4.2. Синтаксис кінцевих тонів (СКТ). Проблемним є визначення опорних точок у силабо-групах з монохронними кінцівками – |♩♩♩♩ |, |♩♩♩♩♩♩ |, |𝅗𝅥 ♩♩ |, |𝅗𝅥 ♩ ♩♩ |, |𝅗𝅥 ♩ ♩♩♩♩ |, а також у «чистих» ямбічних 4-складниках та 6/7-складниках. Більшість дослідників у роботі з такими формами опорність тонів не вивчають. Однак для певних типів мелодій синтаксис опор є важливим макроареальним показником – наприклад, він є ключовим для макросім'ї *весільних* 6-дольників (§8.5.1).

Наразі триває пошук продуктивних підходів до таких ритмів. Один з них – вивчення *системи кінцевих тонів*. Виокремлення локальних різновидів *весільного* типу ‹♪7³› за висотністю трьох кадансових тонів 7-складника пропонує В. Коваль (2015), прокоментую це у §8.5.1.

Є спроби при вивченні 6-дольних *весільних* формул спиратися на кінцеві тони, вибудовуючи види їх синтаксичних співвідношень. Синтаксичні схеми кінцевих тонів (СКТ) замінюють СДО в роботі з ритмофігурами без довготних опор. Іноді матеріал підказує, що більшу вагу мають не кінцеві, а *передкінцеві* тони, тим більше, що в цьому разі розв'язується проблема строф з *апокопою*, яка поглинає власне кінцевий тон строфи, при цьому надмірно протягуючи передостанню силабу вірша (як у нот. прикладах 5.30, 6.16, 6.27, 7.12, 8.4, 8.70б, 8.72 та ін.).

Проблемою для обох груп ритмів (з вираженою опорою та з умовними кінцевими опорними зонами) є *розспіви опорного тону*, часом досить інтенсивні. Частіше типологічна перевага надається початковому тону вокалізу, однак у складних дніпровських стилях це рішення не таке однозначне, воно мусить бути розглянуте одночасно з точки зору *генеральних мелотипологічних ознак певного жанрового наспіву* (якщо вони вже вивчені) та з точки зору *локальної специфічної мелостилістики*.

4.3.5. Фактура. Специфічні прийоми

До сфери звуковисотного аналізу належить і фактура мелодій та виконавська специфіка. Увесь шар календарно-обрядових пісень виконується голосним відкритим звуком – окрім кількох локальних традицій, де практикується спів так званим «*тонким голосом*». В українців знайшли поширення такі основні види *колективного виконання обрядових пісень*: монодія, гетерофонія, розвинене дво(три)-голосся, різнорегістрове багатоголосся (Мурзина, 2016).

Вирізняють **строгу монодію** (Поділля (переважно західне), Галичина, Карпатська зона, західна Волинь, Підляшшя, західна Берестейщина, а також Понімання, білоруське Поозер'я, Польща, литовська Дзукія); **різновид з октавним дублем** «*тонким голосом*», зрідка – спів тільки тонким голосом (Середня Наддніпрянщина, Поросся, точково – Підляшшя, зона Карпат).

Серед багатоголосся типу **гетерофонії** (тимчасові розгалуження голосових ліній) вирізняються:

гетерофонія, **наближена до унісону** (з незначними розгалуженнями: Східне Поділля й Волинь, Понімання);

розвинена гетерофонія, що утворює щільну звукову масу (Середнє Полісся, Подесення, частково східне Поділля), зокрема,

гетерофонія кластерного типу (Прип'ятське Полісся й Подесення);

гетерофонія з бурдоном або **двоголосся** бурдонного типу (Середнє Полісся (*купальські*: Овруччина, південь Олевщини; *русальні, веснянки* – Чорнобиль, Подесення).

Розвинене двоголосся з елементами триголосся займає центр і схід УЕТ (східна Волинь, Середня Наддніпрянщина, Полтавщина). Основна мелодія проводиться переважно у нижньому голосі. Локально у Наддніпрянщині практикується **різнорегістрове дво-триголосся** (Зачикєвіч, 2013; Пшенічкіна, 2015, 2017а): нижні голоси виконуються горловим звуком, рухаються переважно в терцію, сходячись у точках ладових опор в унісон, верхній голос дублює нижню лінію октавою вище, відтворюючи її «тонким голосом».

У багатоголосних традиціях є виразний поділ строфи на сольний зачин і гуртову частину. У Наддніпрянщині заспів часто є рубатним, за ним не можна встановити типову модель. Практикується яскравий прийом ***заспіву «із перехватом»***: у деяких *купальських* (*петрівках*), *веснянках, весільних* зразках сольний заспів на півслові перехоплює інша солістка, а гурт вступає лише з другого рядка.

Кінцева опора. Правило «обрядової» фактури – ***унісонний виклад опорних тонів у багатоголосних типах фактури***. Винятком з нього є тільки дво-триголосні лівобережні весільні пісні, де в серединних кадансах зустрічаються терцієві сполучення, однак кінцева опора є *унісонною*. Терцієве закінчення всього твору – це типова риса *різдвяних кантів* (*християнських колядок* напівкнижного походження), або ознака «покращення» твору місцевими «аранжувальниками» (частіше – клубними працівниками). Кінцевий унісон вирізняє обрядові твори з-поміж простих за складом ліричних пісень *вивідної фактури*, які завершуються ходом верхнього сольного голосу до октавного двійника головної опори. Закінчення обрядової мелодії в октаву свідчить про порушення виконавцями стильових канонів ритуального співу, часом про запозичення зразка з чужої традиції (наприклад, під час фольклорних фестивалів). Локальними винятками з цього правила є *колядки* групи ‹55,р4›, де октавне подвоєння кадансу є усталеним прийомом: це чернігівський осередок (Чернігів, Ріпки, Городня) (нот. 9.10) та традиція с. Жван на Дністрі (Пилипчак, 2007, с. 49).

Наведу список понять і позначень проявів звуковисотності, які вживатиму в аналітичних розділах книги.

Звуковисотні параметри: понятійний апарат

мелотематична форма (M^T) – повторність чи змінність інтонаційних фраз, що відповідають силабогрупам. Випадки варіантного проведення певного мелоблоку передаю надрядковим індексом «^{V}», наприклад AA^V.

мелоблок – стале поєднання ПФ та характерного інтонаційного контуру в примітивних формах, тирадах, ін.

синтаксичні схеми опорних тонів

ГО – головна ладова опора

ПО – побічна (опозиційна) ладова опора

СДО (СЛК) – синтаксис довготних опор (система ладових констант (Мироненко, 1988))

СКТ – синтаксис кінцевих тонів.

Розділ 5

СИСТЕМАТИКА РИТМОСИЛАБІЧНИХ ФОРМ

5.1. Загальна характеристика типів ритмоформ. Первинні фігури («граматичний словник») – алгоритмічні й неалгоритмічні. Двомірна й тримірна ритмоорганізація. Тридольна підгрупа
5.2–3. Варіювання ритмічних моделей. Алгоритм ритмосилабічного дроблення. Вторинні форми. Режими дроблення. Алгоритм чергування у тримірних ритмах. Прийом додавання силабохрон. Ямбізація. Мазурення. Спільний фонд «будівельних елементів»
5.4–5. Компонування ритмоформул. Комбінаторика. Пропорції. Рубатні ритми. Рухлива (вільна) цезура. Мікшування фігур різного типу. Синтаксичні ролі ритмічних фігур. Диференціальні підходи до ритмоаналізу

Таблиці в додатку (т. 2): **5.1Д –5.7Д, 5.31Д**

5.1. Систематика первинних ритмосилабічних фігур

5.1.1. Загальна характеристика типів ритмоформ

Традиція ритуального співу на просторах СБРМ відібрала й відшліфувала у стійкі канонічні формули певну кількість ритмофігур та їх комбінацій. Приступаючи до їх систематизації, розрізнимо три їх початкові групи, які мають різні системні ознаки.

① Алгоритмічні ритмоформи, які утворюють стрункy систему типів, пов'язаних генетично, з ієрархією форм на різних рівнях композиції та спільними законами ритмотворення похідних (вторинних) конструкцій – переважно способом ритмосилабічного дроблення. Найпослідовніше ця системність проявляється у масиві *весільних* мелодій СБРМ. Сюди ж належить велике число календарних форм: *купальських, жнивних*, частина *весняних, масницьких, волочебних*, частина *зимових*. До цієї групи долучається більшість *народинних* (хрестильних) пісень.

② Форми на основі алгоритмічних першоелементів, які отримали *специфічний розвиток* у межах *певних жанрових циклів*. Це інша частина *зимових* творів, у яких спеціальну формотворчу роль відіграли *рефрени* (макросім'я ‹V55,p4›); частина ігрових *веснянок*, пов'язаних з хореографією та спеціальними сюжетами, що втілилися у рухливих композиціях поліблокового типу та ін.

③ Неалгоритмічні ритмоформи, які утворюють відносно самостійні масиви мелодій у межах певних жанрів (часто ареально окреслені), або ж мають поліжанрове застосування.

Перша група на стадії вивчення першоелементів може бути об'єднана з другою. Це в рази вагоміший масив (спільно ≈45 000 мелодій). Приділю йому основну увагу.

«Будівельним матеріалом» більшості обрядових пісень слугують кілька десятків фігур, що складають **Граматичний фонд обрядового мелосу**. В алгоритмічних групах можемо встановити основні, первинні фігури (прамоделі) та похідні від них, утворені кількома ритмотворчими прийомами. Головним є *ритмосилабічне дроблення*, що створює нові фігури. Частина цих фігур перейшла у ранг самостійних і маркує *постання нових ритмотипологічних сімей* (§5.2.1). Інші прийоми дають переважно внутрішньовидові варіанти первинних форм (ПФ): це *додавання силабохрон* (§5.2.2), *ферматування* чи *абревіації*, *мазурення* (§5.2.3).

Розрізнити первинні та похідні форми та укласти їх у систему з імовірними генетичними зв'язками допомогли *методи моделювання*, вироблені попередниками та вдосконалені власною практикою. Серед похідних форм виділяються й такі, що стали виступати як основні для великих жанрових масивів (ямбічний 7-складник, вальсовий 5-складник). Це змушує включити їх до первинного переліку ритмофігур. Презентація граматичного фонду йтиме в такій послідовності (див. т.2, таблиці 5.1Д – 5.7Д):

А – фонд первинних моделей (§5.1.2): алгоритмічних (табл. 5.1Д, частина А; 5.2Д); неалгоритмічних (табл. 5.1Д-Б);

Б – механізми основних ритмотворчих прийомів (§5.2):

– ритмосилабічне дроблення (табл. 5.3Д–5.5Д) і фонд утворених ним вторинних фігур (табл. 5.7Д),

– додавання силабохрон (табл. 5.6Д);

– ферматування силабохрон та мазурення ритмофігур.

Список ключових типологічних таблиць:

5.1Д	Граматичний ритмофонд обрядових мелодій. Імовірна генеза
5.2Д	Граматичний фонд первинних силаборимічних фігур
5.3Д	Алгоритм дроблення у тримірних ритмах
5.4Д	Режими дроблення ямбічного і спондеїчного 6-складника
5.5Д	Алгоритм нормативного дроблення ямбічного 6-складника
5.6Д	Прийом додавання силабохрон до ямбічного 6-складника
5.7Д	Реєстр похідних форм, отриманих ритмосилабічним дробленням

5.1.2. Фонд первинних ритмічних фігур ("словник")

5.1.2.1. Параметри класифікації первинних фігур

При класифікації первинних ритмомалюнків-моделей (ПФ) враховувалися три їх базові характеристики:

1 – тривалість звучання ритмофігур, виражена у лічильних одиницях, або їх *метрична характеристика*[1];

2 – кількість модельних силабохрон (отриманих після згортання реальних рисунків) – *силабічна характеристика;*

3 – характер модельного ритмомалюнку: *вид симетрії* (за Б. Єфімєнковою) та його конкретне вираження.

Окрім цього, фігури додатково оцінювалися з точки зору можливостей їх компонування у формули та композиційні одиниці (КО). Певні ритми стали ключовими фігурами для компонування жанрових ритмотипологічних сімей, інші відіграють роль допоміжних (наприклад, трапляються тільки в рефренах у групі змінних варіантів). Ці спостереження враховано при розміщенні ПФ на певних рівнях таблиці 5.1Д.

[1] Сучасна трактовка терміну така: «Метр – міра, яка визначає величину ритмічних побудов аж до малих композиційних форм. Відповідно до цієї міри музика ділиться на метричні одиниці – ритмоформули, долі (частки), такти, тактові групи і т. п. У музиці усної традиції справжній метр складають співвідношення тривалостей. ... Метр – це заданий ритмічний порядок, свого роду схема ритму, перетворена в стійку формулу, часто традиційну і виражену сукупністю нормативних правил. Цей порядок дозволяє ... в мензуральній музиці – співставляти різні відрізки часу» (Харлап, Чехович, 2012, с. 138). Б. Луканюк відмовився від використання терміну «метр».

● **Метричні характеристики** первинних фігур дуже важливі. Метр як сітка організації часу проявляється на рівнях ритмоформул і цілісних композицій (це буде показано у відповідних параграфах), тому цей параметр є початковим у групуванні фігур. Розмір мелоритмічних груп за їх тривалістю передаю так: M4♩ для двомірних форм та M6♪ для тримірних (M вказує на вимірювання саме метру, чвертка або вісімка – лічильні одиниці[1]).

Основний масив пісенних зразків оперує модельними ритмами 6-ти метричних видів: M4♩, M6♩, M8♩ у двомірних ритмах і відповідних їм M6♪, M9♪ M12♪ у тримірних ритмах. Фігури інших розмірів (M5♪, M7♪, M8♪) є неалгоритмічними.

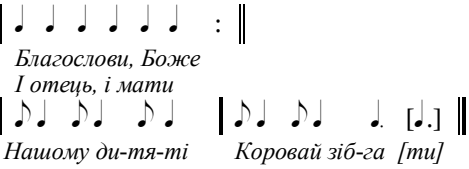
● **Спосіб ритмоорганізації.** Групуючи елементарні ритмофігури – матеріал для компонування довших формул-періодів та композицій, виходжу з квіткинської концепції ***первинності парних монохронних ритмів.*** Це 4-дольний і 6-дольний малюнки – «**прамоделі»**, від яких *могла утворитися більшість фігур* (подібного висновку дійшов і Б. Луканюк (2016, с. 155)):

5.8
Ритмічні прамоделі

У двомірних ритмах на рівні моделей (прототипів) використовуються два типи тривалостей: коротка ♩, що постає завжди у парі ♩♩ (спондей) та довга 𝅗𝅥, як результат стягнення спондеїчної пари в одну силабохрону. У паралельних тримірних моделях спондей замінюється на ямб ♪♩ (як виняток – на хорей ♩♪), тому коротка тривалість має два варіанти – ♪ і ♩, довгі тривалості (𝅗𝅥) замінюються, відповідно, на тримірні ♩., котрі, як і в спондеях, є сумою двох коротких. Вибір саме цих музичних тривалостей на позначення моделей у двох системах числення обумовлений такими факторами.

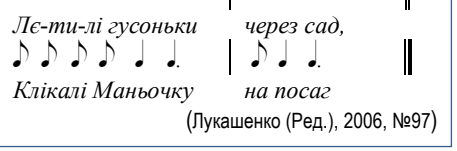
По-перше, коли народні виконавці сполучають в одному зразку фігури двох видів ритмоорганізації (це явище називають *контамінацією*), вони співставляють їх саме таким чином. Такі дані дає масив подільських *весільних* тирад, де нерідко мікшуються спондеїчні та ямбічні 6-складники (Пшенічкіна, 2015, с. 86–87):

5.9 ♩T6→♪T7



Показовим є перехід з однієї системи на іншу на прикладах *весільних* типу ‹♩4̲3/♪5̲3› (північне Підляшшя)[2]:

5.10 ♩4̲3→♪5̲3

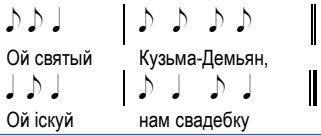


(Лукашенко (Ред.), 2006, №97)

[1] Так само позначає їх Б. Єфімєнкова (лише без індексу M), називаючи «протяглістю СМРФ» або «масштабно-часовою характеристикою» (2001, с. 52, 57–58).

[2] Щоправда, є приклади, де ямбічній вісімці відповідає також вісімка пірихічної силабогрупи. Таке співвідношення бачимо у мікстовій *весільній* макрогрупі з V34 (Поозер'я):

5.11



По-друге, такі тривалості зручно використовувати для алгоритму ритмосилабічного дроблення, коли паралельні стадії дроблення у спондеях і ямбах відображаються однаковими видами тривалостей: первинне дроблення – вісімками, наддроблення – шістнадцятими.

По-третє, співставність чвертки й вісімки як найменших силабохрон модельних ритморядів (*хроносів протосів*) паристих і третних ритмів робить їх зручними символами для кодування відповідних ритмофігур (подробиці у §5.1.2).

● **Силабічна характеристика.** Чи не більшість обрядових мелодій має ***вільно-(звільнено-)силабічний тип віршування*** з амплітудою коливань довжини вірша до 5 силаб. Через це силабічний покажчик є рухливим і не може слугувати індексом ритмовіршових структур без процедур моделювання, які виводять на відкристалізовані музично-ритмічні форми. *Амплітуда коливання* кількості складів здебільшого є *локальною ознакою*. Для кодів в ареально обмежених дослідженнях її можна позначати нижньорядковими індексами або подавати у формулі вірша. У львівській школі для відзнаки модельних силабічних форм за аналогією з лінгвістичною практикою використовується астериск (*), як сигнал про те, що цифрами закодовано базову модель, а не її розпросторену силабічну форму.

Специфіка ритмосилабічного варіювання базових моделей закладена в характері ритмів: алгоритми коливань у спондеїв та ямбів неоднакові, тому нижче опишу їх детальніше (§5.2).

● **Види симетрії (специфіка ритмомалюнків).** Б. Єфімєнкова відзначила, що у кожній ритмофігурі закладено певний вид симетрії, яку треба розуміти як деяку властиву структурі закономірність, що демонструє стійкість системи (2001, с. 53). Симетрія виявляється у видах архітектоніки. У первинних обрядових ритмах можна виділити такі види архітектоніки, беручи за основу ***двомірні ПФ***: монохронні фігури, фігури заключного типу (з довгими силабохронами в кінці), їх інверсії (обертання), фігури дзеркальної симетрії. Для позначення видів симетрії уведено діакритичні позначки до цифр коду (див. с. 45; табл. 5.12). Вони дозволяють розрізняти фігури з однаковою силабічною нормою, але різним метром і рисунком.

Рідше зустрічаються неалгоритмічні фігури, що не входять до цього переліку. Їх прокоментую окремо.

Розглянемо за названими параметрами алгоритмічну систему первинних фігур.

5.1.2.2. Алгоритмічна група

Базові двомірні фігури та їх тримірні відповідники. Підвалинами двомірної (спондеїчної) ритмосистеми слугують три метричні еталони / мензури: M4♩, M6♩ та M8♩. З них перші два є базовими, третій – похідним. Базовим еталонам відповідають найпростіші ***монохронні*** чотири- і шестидольні ритмомалюнки ♩4 і ♩6, які виступають і як самостійні елементи малих і великих побудов, і як **вихідні прамоделі** для творення похідних фігур.

На їх основі стягненням сусідніх парних долей в єдину силабохрону утворилися кілька ***біхронних фігур***.

4-дольна мензура має три вирази: у вигляді монохронного 4-складника ♩4 та двох видів 3-складників – умовних анапеста ♩3̲ і (рідкісного) дактиля ♩3̄).

6-дольний метр надає більше можливостей. Його «арсенал» – монохронний 6-складник (♩6) та 6 видів біхронних фігур: три види 5-складників (♩5̲, ♩5̲ і ♩5̄), отримані стягненням однієї пари долей, і три види 4-складників (♩4̲, ♩4̲̲ і ♩4̄), отримані стягуванням двох пар долей.

З-поміж біхронних ритмомалюнків за *типами симетрії* вирізняю *фігури заключного виду*, їх *інверсії* та *фігури дзеркальної симетрії*.

Фігури з кінцевими ритмічними зупинками – *заключні* – позначаються підкресленими цифрами. Їх усього чотири (табл. 5.12, лівий стовпчик, формули на сірому тлі). Їм відповідають такі ж фігури у тримірній групі (формули на білому тлі). Утворилися пари ♩3 і ♪3, ♩4 і ♪4, ♩5 і ♪5, ♩6 і ♪6:

5.12 Ритмофігури заключного типу та їх інверсії

"заключні" ритми			інверсії
♩ ♩ 𝅗𝅥	♩3	♩3̄	𝅗𝅥 ♩ ♩
♪ ♩ ♩.	♪3	♪3̄	♩. ♪ ♩
♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥	♩4	♩4̄	𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩
♪ ♩ ♩. ♩.	♪4		
♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥	♩5	♩5̄	𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩
♪ ♩ ♪ ♩ ♩.	♪5		
♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥	♩6	♩6̄	𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩
♪ ♩ ♪ ♩ ♩. ♩.	♪6		

Заключні малюнки мають симетрично зворотні варіанти – це *фігури-інверсії* з затягуванням початкових силабохрон (Ефименкова, 2001, с. 64). З них тільки 3-складник має тримірну пару. Інверсії (риска над цифрою) використовуються рідко. Затребуваними є 6-складник (у дзеркальній композиції ♩6̄6 та у 6-дольній *весільній* макросім'ї як локальний різновид строфи на російському пограниччі, §8.5.2.1) і 3-складник (у формулі ‹просо› та в окремих типах *веснянок*, §10.5, §10.2.4-В4). Обернений 5-складник (в окремих *колядкових* рефренах) та низхідний іонік ♩4̄ і використовуються дуже рідко в творах новішого стилю (§5.1.2.3).

Три біхронні малюнки побудовані як *дзеркально симетричні*, два з них (♩4 і ♩5 ‹стріла›) поширені. Їх маркер – подвійне підкреслювання. Вони мають третні паралелі (хоча й рідко використовувані). Рідкісна дзеркальна версія 6-складника ♩6̄ виходить за межі типових мензур (М10♩), формує локальний (Посейм'я) 4-рядковий різновид ‹Всл-*Боярин*› (Гончаренко, 2010). Ямбічної пари він не має.

5.13 Ритмофігури дзеркальної симетрії

𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥	♩4
♩. ♪ ♩ ♩.	♪4
♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩	♩5 ‹стріла›
♪ ♩ ♩. ♪ ♩	♪5
𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥	♩6̄

Спільний фонд первинних фігур-спондеїв у вихідних 4- та 6-дольному метрах складає 10 формул. Розташую їх у порядку зростання числа силаб та за типами симетрії: ♩3, ♩3̄, ♩4, ♩4, ♩4̄*, ♩4, ♩5, ♩5̄*, ♩5, ♩6.

Не всі названі формули здобули поширення. Рідкісні фігури тут (та в табл. 5.2Д) відзначені астериском (*). До цієї десятки додаються ще дві 8-дольні формули – утворена двократним затягуванням двох останніх позицій 6-дольника та її інверсія (табл. 5.12, 2-й рядок знизу).

З-поміж 12 алгоритмічних двомірних форм тільки 9 мають «перепрочитання» у системі тримірного числення (табл. 5.14). При прочитуванні тримірних кодів пам'ятаймо про їх *похідну природу* й порівнюємо певну фігуру з її паралельною двомірною схемою.

5.14 Алгоритмічні паралельні ритмофігури

спондеї		ямби	
М4♩		М6♪	
♩ ♩ 𝅗𝅥	♩3	♪3	♪ ♩ ♩.
𝅗𝅥 ♩ ♩	♩3̄	♪3̄	♩. ♪ ♩
♩ ♩ ♩ ♩	♩4	♪4	♪ ♩ ♪ ♩
М6♩		М9♪	
♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥	♩4	♪4	♪ ♩ ♩. ♩.
𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥	♩4	♪4	♩. ♪ ♩ ♩.
♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥	♩5	♪5	♪ ♩ ♪ ♩ ♩.
♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩	♩5	♪5	♪ ♩ ♩. ♪ ♩
♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩6	♪6	♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩
М8♩		М12♪	
♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥	♩6	♪6	♪ ♩ ♪ ♩ ♩. ♩.

Так, фігури ♩5 і ♪5, які здаються лише переведенням малюнка в менші одиниці числення, насправді, залежно від контексту (місця у ритмоформулі та композиції) належать до різних груп, наприклад:

♩53 ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 | ♩ ♩ 𝅗𝅥 ‖

♪553 ♪ ♪ ♪ ♪ ♩ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♩ | ♪ ♩ ♩. ‖

Ще більше унаочнюють різницю між двома 5-складниками зразки з дробленням / чергуванням:

♩53 ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 | ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 ‖

♪553 ♪ ♩ ♪ ♩ | ♪ ♩ ♪ | ♪ ♩ ♩. ‖

Натомість прямим похідним від фігури ♩5 є такий 5-складник-ямб: ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 → ♪ ♪ ♩. (♪5). Фігура ♪5 для українських традицій рідкісна – точково зустрічається в українських *весільних* тирадах (§8.7.2). Натомість її щільні осередки зафіксовано на заході Берестейщини, у білоруських районах Смоленщини; Відомо про її одиничні прояви у зимовому РТ ♪553 (Пеліна, 2013; Лукашенко, 2008а).

5.1.2.3. Група 3-дольних ритмів. Осібну групу складають формули 3-дольного метру. Основними дві фігури – висхідний іонік | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | (♩4) та «хоріямб»[3] | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | (♩4). Дуже рідко трапляється низхідний іонік | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ |, при тому синтаксичні ряди, у яких він виступає, підказують, що ця фігура є специфічною похідною від 6-дольника. Здебільшого це твори новішого стилю: ‹Всн-*Човен*› (§10.2.12), умовно приурочена ‹♩4̄4̄6-*Пора мати жито жати*›).

Названі фігури можна побачити у 6-дольному стовпчику двомірних ритмів табл. 5.1Д, як створені стягненнями / пролонгаціями (з надрядковими трикутничками). Це закономірно, оскільки у масивах формул цієї групи тридольне групування «поверхом вище» 6-дольного метру (| 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |) відчувається виразно. Однак способи компонування висхідних іоніків та хоріямбів у формули та цілісні композиції відрізняються від інших 6-дольних фігур.

● **Композиції з тридольних фігур.** Відомі такі види:

1) ♩4 та ♩4 як самостійні фігури одноелементних (‹3м01-1.10=♩4ⁿ› та ‹3м02.10=♩4ⁿ›) або двоелементних форм (*щедрівки / колядки* ‹3м01-1.12=♩44ⁿ› та ‹3м02.12=♩44ⁿ›);

2) ♩4 та ♩4 як рефрен у *колядках* ‹3м10=55,р4› (§9.5.3);

3) ♩4 в композиціях з диспондеями в основі – як рефрен або фігура «рамок» (§6.9);

[3] Ця назва стала загальноприйнятою в українських студіях останніх десятиліть, попри те, що різні дослідники вкладають в неї відмінний зміст: львів'яни – прямий (складення хорея та ямба), інші автори – ***умовний*** за незнайденням кращого.

4) ♩4 як основа дворядкової строфи ‹РФ²› виключно з висхідних іоніків (‹Зм01-3=♩44², *купальські*›);

5) дворядкові композиції, де іонік виступає як прийом переритмізації 4-дольників (§8.10.4 (Всл); §10.2.9, табл. 10-7 (Всн));

6) композиції зі спорадичним застосуванням висхідного іоніка як варіанта (субституції) вторинного дипірихія (можливо, під впливом польського «мазуркового» ритму ♫ ♩ ♩...) (§5.2.3). Цю групу через її мікстовий характер вважатиму маргінальною;

7) контрастні «аплікації» фігури ♩4 в ямбічних формах (нот. 5.36–5.38).

Як бачимо, тридольні форми

– як правило, не групуються з іншими фігурами, а творять власні відокремлені форми;

– як виняток, виступають як рефрени або рамкові елементи (а) з 5-складниками ‹Зм10=55,р4›, (б) з диспондеями;

– з'являються як спеціальний прийом переритмізації 4-дольника (висхідний іонік) або диямба (хоріямб).

● **Жанри та ареали.** Окремішність ритмів тридольної групи добре демонструє і їх *жанрове застосування* вкупі з *ареальними характеристиками жанрових масивів*.

Так, *самостійний* **хоріямб** використовується виключно в *зимовій* групі примітивів (Зм02) з наддніпрянсько-лівобережною локалізацією (§9.3.4.8; карта А12), де має відносно невелику статистичну потужність (бл. 300 од.). Географія хоріямба як *другорядної* – рефренної або рамкової фігури – інша, її варто вивчати в контексті форм-диспондеїв.

● **Висхідний іонік** має ширше застосування. *Зимовий* масив висхідних іоніків має велику статистику (≈1100 од.) та розвинену систему різновидів, що утворюють *макротипологічну сім'ю* (Зм01) (§9.3.4.1). Ареал строфічного виду великий (Волинь + Галичина + Поділля та острівні осередки біля Києва; карта А6). Малу локальну групу строфічних іоніків ‹♩44²› (*купальські = іванські*) знаходимо на півночі СБРМ – у білоруському Поозер'ї.

Специфічна група з переритмізацією висхідних іоніків сформувалась у *весільному* циклі – це переважно наддніпрянський тип ‹Всл_♩44р4²-*Рано*› (§8.10.4) з потужною міграцією на російські території. За характером ритму, типом композиції, наявністю сталого рефрену, а також за ареалом цей *весільний* тип різко контрастує масиву весільних форм СБРМ в цілому.

У *весняному* жанрі висхідні іоніки зустрічаються нечасто – як елементи ПСТС (‹Всн_♩43;43-ПСТС›, §10.2.9), а також у групі мелоформ пізнішого походження з виразними впливами *мазуркового ритму* (‹Всн-*Галя*› та ін.).

● **Дроблення тридольних фігур.** В іоніках масиву ‹Всл_♩44р4²-*Рано*› активно застосовується ритмосилабічне дроблення, характерне для групи двомірних ритмів:

♫ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 або ♫ ♫ 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Та рано- ра- но *Та рано-ра-ненько.*

Це пояснюється концентрацією цього РТ у середньодніпровському басейні, властивою регіональною рисою якого є наддроблення (§15.3.2). Зрідка дроблення зустрічається й серед *зимових* іоніків.

Лівобережний осередок *щедрівок* ‹♩44ⁿ› дає такі варіанти дроблення фігури, де *поетичні наголоси узгоджені з довгими силабохронами*:

5.15 Парадигма дроблень хоріямба

4-скл.	𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥	*Ходить Ілля / На Василя...*
5-скл.	♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥	*Там жито росте...*
5-скл.-інверсія	𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩	*Бог його знає**
6-скл.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	*Іде він гуляє...*

* Рідкісний, див. (Ефименкова, 2001, с. 55, текст б).

5.1.2.4. Неалгоритмічна група. У певних жанрово-пісенних групах закріпилися специфічні ритмоформули:

(а) – фігури, утворені на основі алгоритмічних ПФ *ферматуванням* окремих силабохрон (коди зі значком мікрофермати (одним чи двома), або кутиком – табл. 5.16, 5.17);

(б) – рідкісні фігури з *абревіацією* (вкороченням) окремих силабохрон (коди з оберненими комами (однією чи двома), наприклад, версії *лівобережних меланкових щедрівок* Зм16_♪6ⁿ-Лб (табл. 5.16, нижня частина);

(в) – самостійні позасистемні форми, частіше *хореїчні* (статистика їх використань у десятки разів менша).

Виявити неалгоритмічні фігури можна передусім за ***індивідуальними метричними характеристиками***.

Окрім різного походження, неалгоритмічні ритми варто поділити ще й за тим місцем, які вони зайняли в системі обрядових мелоформ СБРМ. Певні фігури стали «***типоутворювальними формулами***», тому заслуговують на спеціальну увагу (§5.2.3.1). Інші виступають тільки в ролі *другорядних елементів форми* (наприклад, як варіанти рефрену в *зимовій* групі Зм10, §9.5.3) або ж проявляють себе тільки як *нетипові варіантні підміни* алгоритмічних фігур (§15.5), тобто творять локальні різновиди алгоритмічних типів.

5.16 Фермативані й редуковані 6-складники

♩6̂ =6ф₆	M7♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥	Через знак рівняння подано літерні коди, які вживаються в базі РОМУ⁺. Про жанри, де застосовані ці фігури, див. §5.2.3.1
♩6̂ =6ф₄₆	M8♩	♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥	
♩6̂ =6ф₂₆	M8♩	♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥	
♩6̂ =6ф₂	M7♩	♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩	
♪6	M9♪	♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩	Зовнішня ідентичність фігур ♩6̂ і ♪6 є позірною – вони утворилися внаслідок протилежних процесів від різних основ
♪6	M8♪	♪ ♩ ♪ ♪ ♪ ♩	
♪6	M7♪	♪ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪	

Досить часто ферматування / вкорочення силаб трапляється у 3-складниках *колядок* і *весільних*, рідкісними є видозміни 4-складників у *зимових* піснях:

5.17 Фермативані й редуковані 3–4-складники

♪3	M5♪	♪ ♩ ♩	Зм11 ♪553² (нот. 5.36), Всл ♪553²
♪3	M4♪	♪ ♩ ♪	
♪3̂	M7♪	♪ ♩ 𝅗𝅥	Всл ♪53²;557 (нот. 8.70)
♩4	M5♪	♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩	абревіація висх. іоніка: РТ Зм01-3.622[рд]
♩4	M5♪	𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩	абревіація хоріямба: РТ Зм02.10/11[рд]
♪4	M7♪	♪ ♩ ♩ ♩	епітрит у рефренах РТ Зм10-1.20_55,р4
♩4̂	M5♩	♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥	4-й пеон, «псальмовий ритм» (Зим, Всн)

Типологічно самостійними є фігури, що містять ***хореї***. Позначаю їх точками над цифрами. Поширення набули вальсоподібний 5-складник (Всл, Всн, Зим) та своєрідний хореїчний 6-складник (Всл, Рсл, Жн):

5.18 Хореїчні ритмофігури

Група типового метру M6♪

♪3	♩ ♪ ♩.	виступає як варіант ♪3
♪4	♪ ♩ ♩ ♪	антиспаст[4], Зм15_*Меланка-Днстр*
♪5	♪ ♪ ♪ ♩ ♪	похідний від антиспаста, вальсоподібний

Група нетипового метру M8♪

♪5/5	♩ ♪ ♩ ♪ ♩(.)	хореїчний, рідкісний (*Мсл, Всн*)
♪6	♪ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪	поширений (*Всл, Рсл, Всн*)

Версія з вальсовим впливом M12♪

↓♪3	♪ ♪ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩.	вальсовий – Литва, Польща (§8.8.5.1Г)

[4] Антиспаст (від грецьк.: Antispastas – протидіє, прагне проти) – назва віршованого розміру, що з'єднує в собі ямб і хорей (http://poetique.academic.ru/47/Антиспаст).

5.2. Варіювання ритмічних моделей

5.2.1. Алгоритм ритмосилабічного дроблення (АРД)

Працюючи переважно з центральноукраїнськими та поліськими матеріалами, я передусім мала справу з широко знаним способом варіювання двомірних ритмомоделей через поділ вихідних силабохрон на пари вдвічі менших тривалостей. Цю особливість української обрядової пісні зауважили ще дослідники XIX ст. (див. цитати з праць Ц. Неймана на с. 38), його описували К. Квітка (1927 та ін.), Ф. Колесса (1939 = 1970б) та інші етномузикологи. Глибоку теоретичну розробку цього явища здійснив Б. Луканюк:

> «Під ритмічним варіюванням розуміється похідне дроблення, розщеплення первісно більших тривалостей (членників) на менші чи, непорівнянно рідше, навпаки – стягнення, злиття початково менших у більші в процесі усного побутування народної мелодії (її виконання, географічного поширення, еволюції тощо). Варіювання, модифікуючи тією чи іншою мірою ритмічний малюнок, здатне змінювати в ньому початкове вираження найменшої ритмічної тривалості – брахістохрони – як одиниці виміру, наслідком чого за сумою своїх брахістохрон він може позірно збільшуватися (чи зменшуватися) удвічі, тричі й учетверо, хоча насправді його реальні часові величини (окремих синтаксичних побудов і, відповідно, в цілому), виражені кількістю властивих йому одиниць числення (рівних брахістохроні чи в рази, кратно більших за неї), завжди залишаються при тому сталими, незмінними, константними» (2016, с. 6).
>
> Розряд варіаційності, зумовлений ампліфікацією або редукцією словесного компоненту автор визначив терміном ***фігурація*** (с. 184).

Під назвою «**алгоритм дольності**» це явище було описане на прикладі *весільного* мелотипу моделі ‹♩ 5$\underline{3}^2$› (Клименко, О. Гончаренко, 1996). Була виявлена важлива просторова складова алгоритму – «***вектор підсилення дроблення***», що проявляє себе у кількох строфічних *весільних* ритмокомпозиціях і має скерування з північного сходу на південь УБ-ареалу. Просторова проєкція дії алгоритму була зображена на карті, її уточнена кольорова версія вміщена у статті (Клименко, 2010г, карта К30-1). Пізніше принцип дроблення вивчався і на прикладі тримірних формул (Клименко, 2010в).

Б. Луканюк вважає, що похідні фігури дроблення зумовлені пристосуванням даного мелоритмічного малюнку до більш або менш суттєвих модифікацій у віршовій структурі поетичного тексту (2016, с. 9). На мою думку, у процесах фігурації не останню роль відіграла й сама ***специфіка ритмічних малюнків***. Засаднича різниця базових дво- і тримірних моделей – монохронність спондеїв (вихідних 4- і 6-дольників та чотирьох початкових силабохрон 5-складника ♩$\underline{5}$), та, навпаки, бі(три)хронність тримірних фігур – викликала значні *різниці в амплітуді дроблення* перших і других.

Спондеїчні моделі можна порівняти з «метричною канвою», за якою з допомогою двійкового розщеплення або (рідше) стягнення сусідніх пар силабохрон творилися різноманітні (часом досить винахідливі) візерунки просто в часі виконання пісні. Особливо показовим є розщеплення 4-дольних моделей, де можливе дроблення всіх позицій (див. табл. 6.5). У російських роботах (школа РАМ) такі віршові ритми отримали назву «временники» – вважається, що у полі варіантів силабічної форми V(4–8) всі версії мають однакову вагу, силабічна характеристика принципово нестійка (однак не може вийти за межі мелоритмічної моделі) і виражена саме полем варіантів, у той час як мелоритмічна характеристика є сталою (Ефименкова, 2001, с. 71–72, 89). Після проведення формули ♩*4 у наспіві наступає закономірна цезура, що відділяє наступну фігуру (таку саму чи іншу, залежно від ритмічного періоду в цілому).

Натомість *формули-ямби* виступають як усталені характерні ритмофігури, значне дроблення яких розмило б цю характерність, позбавило б їх привабливої специфічності.

Спільною ланкою в ланцюгах метаморфоз дво- і тримірних фігур є початковий крок – відхилення від моделі на одну силабу, назване К. Квіткою «ритмічною орнаментацією». Учений розглядав розширення 4-складових першомоделей (дипірихія і диямба), що супроводилися "вставкою в текст логічно непотрібних, або взагалі зайвих словечок" (Квітка, 1971а, с. 65, 67–71; 1971б, 153–154). Придивимося до цього кроку уважніше.

5.2.1.1. Орнаментальне дроблення

Можливості варіювання первісних ритмомалюнків способом ритмосилабічного розщеплення зручніше вивчати на прикладі системного масиву *весільних* формул (табл. 8.1Д). Виведені закономірності працюють і в інших обрядових жанрах.

А. *Орнаментальне дроблення* початкових позицій ритмофігур у *спондеях* (табл. 5.19, лівий стовпчик) виступає у двох варіантах – дроблення першої силаби (с1) або дроблення 2-ї силаби (с2). Два варіанти дроблення є рівноцінними. Вибір між фігурами дроблення часто *залежить від наголосів* поетичного тексту (див. табл. 5.23, 8.48 – склади, виділені заливками; 12.12Д, приклад 3).

5.19 Орнаментальне дроблення

ритми спондеїчної будови		ритми ямбо-хореїчної будови	
с1	с2	я1	я2
♩ ♩ ↓ або ♩ ♩ ↓		♪ ♩ ↓ або ♪ ♩ ↓	
♪♪ ♩ ♩ ♪♪		♪♪ ♩ ♪ ♪ ♪	

Б. У ямбо-хореїчних ритмофігурах (правий стовпчик таблиці 5.19) орнаментальне дроблення теж створює два малюнки: а) дроблення короткої силабохрони – вісімки – на дві шістнадцяті й б) дроблення четвертної силабохрони на дві вісімки. На відміну від спондеїв, ці два види дроблення нерівноцінні. Важливішим є другий спосіб (я2). Він застосовується дуже широко й утворює похідні фігури (у табл. 5.20 позначені стрілками): 5-складники на основі 4-складників, 7-складники на основі 6-складників, та специфічний 6-складник:

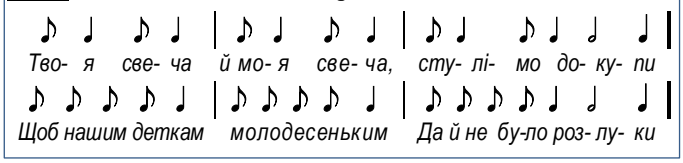
5.20 Орнаментальне дроблення=чергування

M6♪	M8♪
♪4 ♪♩ ♪♩	♪5 ♪♩ ♪♩ ♩.
↓♪5 ♪♪♪♪♩	↓♪6^{v} ♪♪♪ ♪♩ ♩.(𝅗𝅥)
♪4 ♪♩ ♩ ♪	♪6 ♪♩ ♪♩ ♪♩
↓♪5 ♪♪♪♩ ♪	↓♪7 ♪♪♪♪♩ ♪♩

M12♪	
♪6	♪♩ ♪♩ ♩. ♩.
↓♪7	♪♪♪ ♪♩ ♩. ♩.
↓♪7	♪♪♪ ♩ ♪ ♩. ♩. Литва
↓♪7	♪♪♪ ♪♩ 𝅗𝅥 ♩ (варіант)

Похідні фігури не так яскраво демонструють свою ямбічну природу. Запобігти розмиванню їх характерності допомагає спеціальний *режим їх використання*: пари споріднених фігур *вільно заміняють одна одну* (*чергуються*) протягом твору, як у цих поліських прикладах *весільної* формули ‹♪557› (табл. 5.31, 5.35):

5.21 Весільна з Погоринння (РВН: Сарни). Архів авторки



Похідні ямбічні форми (5- і 7-складники), набувши у традиції певної ваги, збільшили своє значення і перейшли у розряд *базових типових моделей*. У певних жанрових ритмотипах первинні ямбо-хореїчні форми вже не зустрічаються: це *весільна* форма ‹♪5$\dot{5}^2$›, *жниві* типи ‹♪7^2›-Турія, ‹♪7^3›-галицько-подільський, група *веснянок* на 7-складовій основі, білоруська *зимова* гра *Цярэшка*. У *весільному масиві* ‹♪7^3› первинний 6-складник складає ≈5% (зустрівся менше ніж у 70 зразках з ≈1280). Типологічно самостійна роль цих фігур спонукала знайти їм місце їх у таблиці первинних моделей 5.1Д.

Кожна з п'яти пар (5.20) фігур ямбічної групи використовується у компонуванні форм двома способами:

– як сталий елемент ритмічного періоду (вищеперераховані жанрові форми),

– як варіантний елемент, що функціонує у режимі довільного чергування з фігурою своєї пари: вихідні ямбічні 4 і 6-складники сусідять в одному творі зі своїми розширеними 5- й 7-складовими варіантами.

Режим чергування особливо активний на теренах Білорусі, Прип'ятського Полісся й Подесення (карта А1), але добре відомий і в Україні, східній Польщі, Дзукії. У зв'язку зі специфікою застосування кваліфікую прийом ‹я2› ♪♫ → ♪♬ не як звичайне орнаментальне дроблення, а позначаю спеціальним терміном *дроблення-чергування* або просто *чергування* і в електронній базі передаю такі випадки «алогічними рівняннями» типу ‹ч4=5› і ‹ч6=7›.

В. Друга фігура орнаментації ямбів ♪♫ → ♬♩ вживається рідше і має інше значення в системі обрядових ритмів як з точки зору теоретичної типології (рівень «*наддроблення*» у вторинних формах, див. нижче), так і в жанрово-географічному аспекті (як прийом *мазурення* у зоні польських контактів, наприклад, ‹♪7^3-Всл› у Галичині, §8.6.1.2). Ці специфічні ролі фігури ‹я1› уточню в контексті обговорення відповідних форм (§5.2.1.4).

Отже, орнаментальному розщепленню підлягають і двомірні, й тримірні ритмофігури. Його прикмети такі.

1) Орнаментальна фігура зачіпає лише одну з початкових силабохрон (першу **або** другу – див. табл. 5.23). У масивах, де домінують первинні форми (наприклад, східно-білоруський *весільний макромасив*), дроблення двох підряд силабохрон вважаю розширеною орнаментацією.

2) Розширення вірша на 1 силабу часто відбувається через додавання семантично незначущих складів, «чиста» силабічна структура зазвичай відновлюється нескладним моделюванням. Та треба зважати на те, що кількість силаб, попри їх семантичне наповнення, не може бути *меншою за модельну величину групи*, тут спрацьовує «диктат ритмомоделі» (Ефименкова, 2001, с. 57), як, наприклад у таких віршах схеми ♩53: *Ой будь здорова, як вода.*

3) Режим розщеплення буває *сталим* і *спорадичним*. Спорадичний режим точніше відповідає термінові ‹орнаментальне розщеплення› (Квітка, 1924, с. 47). Стабілізація прийому, за К. Квіткою, веде до переродження одного пісенного типу в інший, що буде обслуговуватися віршами іншої складочислової структури. Це твердження вірне передусім для похідних від ямбів фігур ♪5, ♪7.

4) Потрібно розрізняти *типологічний контекст* застосування прийому орнаментації – зокрема, типологічний рівень формули, її первинність / вторинність (§5.2.1.4).

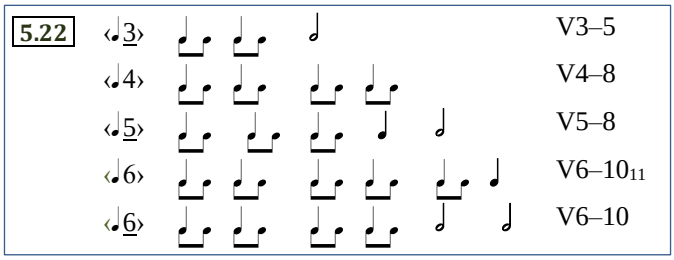
5) Прийом орнаментації іноді відіграє роль розділового знаку у синтаксичному членуванні наспіву: він маркує початки силабогруп, що має особливу вагу для структур з варіантним членуванням (вільним цезурування) ритморядка (§5.4.2.2) або ж тих, де дводільний вірш лягає на одноцільну музичну побудову (табл. 8.49).

5.2.1.2. Довільне дроблення

Важливо, що у ритмоформулах з двох-трьох ямбів прийом дроблення стосується лише *першої пари* – тобто залишається в межах орнаментального рівня (т. 2, табл. 5.5Д). Випадки розщеплення другого ямбу є рідкісними. Воно зустрічається як регіональна ритмостилістична особливість (наприклад, у *весільних* тирадах Полтавщини, нот. 8.43), або як особлива жанрова прикмета (північнобілоруська гра *Цярэшка*, нот. 14.9–10). Натомість у спондеях механізм розщеплення силабохрон легко поширюється на наступні позиції, які й розглянемо.

З «освоєння» всіх силабохрон першоформул ‹♩3›, ‹♩4›, ‹♩5›, ‹♩6›, ‹♩6›, за винятком однієї-двох кінцевих починається **друга стадія** дроблення:

5.22



Найважливіша риса другої стадії – *довільний характер* дроблення: в одній пісенній версії модельний рядок сусідить з кількома варіантами розщеплених малюнків (табл. 5.4Д, правий стовпчик, прикл. Д; нот. 7.11). Версія ритмомалюнка щоразу залежить від довжини та, почасти, *акцентуації* віршового рядка (приклади 5.23, 7.11, 7.12, 8.48, табл. 11.5Д). Кожній моделі відповідає поле силабічних варіантів вірша, нижня кількісна межа якого збігається з модельним кодом, а верхня враховує всі можливості дроблення. Наприклад, для *весільних* і *весняних* 6-дольників можливі 8 версій ритмізації (табл. 5.23, виділені наголоси).

Пірихії у *схемах* показую парою вісімок під одним ребром, щоб засвідчити їх вторинність. Моделювання «чистих» віршів згідно вихідних схем, популярне в часи В. Гошовського й у наступні десятиліття, для пісень такої організації *неможливе* й *не потрібне*.

Виставлені пунктирні тактові риски показують місце поділу вірша, коли він має більше 8 силаб – після другої чвертки. Зрідка ця норма витримується й у 7-складниках. Додаткова внутрішня сегментація у довгих 7–10-складових віршах може бути виражена формулами 3+n або 4+n. Вірші, у яких на колишній *одноцільній* основі з'явилася *дводільна*, називатиму *вторинними*, у формулах вони виписуються у фігурних дужках без плюсів, наприклад, V{44}.

5.23 Дроблення 6-дольника (див. приклади у табл. 5.4Д)

силаби	фрагменти творів (мелорядки)	
6	*Роз- га- ний- са, ма- ті,*	*весільна* (Пінщина)
7 5+2	*Та по ве- ли- кой ха- ті…*	
7 3+4	***Све-** кор-ко мій ба- тень-ку*	*весільна* (Пінщина)
8 {4+4}	*Пу-сти мене у ха- тонь-ку…*	
8 {3+5}	*…Із ку-та до од-**ві-** ро- чок*	*весільна* (Пінщина)
9 {4+5}	*Го-ло-во-ю об ко-**ми**-но-чок.*	
10 {4+6}	*За то-бо-ю та хлопчики **б'ю**ться…*	*веснянка* (Ковель)
10 {4+6}	*А той писар та ве-**ли**- кий баг**ач***	
	*Купить мені та цу-**ке**-рку калач.*	
11 {4+3+3}	*На ю- ли-ці стоїть верба зелена*	
	Під вербою там стояла дівчина…	

Новоутворена текстова цезура на спорадично-довільній стадії розщеплення є непостійною – то з'являється, то зникає у рядках меншої довжини, однак постійним є її місцерозташування між другою і третьою долями метроритмічних схем. Як бачимо, внутрішня цезура обумовлена не складом вірша, а чисто музичним чинником – вона настає завжди після другої чвертки моделі, при чому ***це правило діє в усіх 4–6-складових моделях.*** Запам'ятаємо цю особливість. Цікаво, що білоруси цієї норми не дотримуються (див. приклад 8.49, 7 рядок).

Отже, якщо орнаментація має амплітуду хитання силабічної характеристики ±1, то довільне дроблення дає амплітуду ±(1–4). Орнаментація більше притаманна білорусам. Дроблення ширші, ніж орнаментація, більше властиві поліській зоні та центральній Україні.

У творах з довільним дробленням потрібно розрізняти масштаби використання цієї можливості, *інтенсивність його застосування:* кількість розширених віршових рядків у повному тексті, що вказує на превалювання чи, навпаки, одиничність вторинних форм. Цей показник нерідко демонструє прив'язку до певних місцевостей, тому він важливий для встановлення макрорегіональних мелостильових алгоритмів (§15.3.1).

Інтенсивне дроблення довільного типу більше властиве простим формам з одноцільними (4- або 6-складники) або дводільними основами (♩44, ♩43, ♩53, ♩55 та ін.). У тридільних та складніших формулах (♩443, ♩446 та ін.) використовується тільки *орнаментація* початкової силабохрони кожної групи.

У дводільних формулах дроблення зачіпає насамперед першу групу, поширюючись на другу або в окремих випадках (‹♩53²›-Птр, §11.4.1, ‹♩43²›-Жн, §12.4.1), або в межах регіонального різновиду макрогрупи (‹♩53²›-Всл, табл. 8.49).

5.2.1.3. Форми другого покоління

А. Численна група українських обрядових пісень (меншою мірою – білоруських, польських) зі спондеїчними моделями в основі укладена *сталими вторинними віршами*, які мають новоутворену внутрішню цезуру після 2-ї долі, витриману протягом усього пісенного зразка. Стабілізація цезури свідчить про настання **третьої стадії** розщеплення спондеїв – утворення **форм другого покоління.** Це такі формули, у яких розщеплення первинного спондея на початку ритмофігур закріпилося у вигляді похідного 4-складового *дипірихія*. Ці форми кодуються символами зі значком ♫, наприклад, ♫6 означає, що у творі з віршем V{44$_{5,6}$} використано 6-дольні ритмічні малюнки, починаючи від |♫ ♫ ¦ ♩ ♩ ♩ ♩ | (табл. 5.23, 4 нижніх рядки). Позиції *після цезури* (¦) у таких творах витримані у *режимі довільного дроблення*, тобто припускають усі варіанти, виписані у табл. 5.23, тому характеристика вірша має варіантні позиції, подані у підрядкових індексах.

Форми другого покоління утворюються лише на базі лаконічних формул – ‹♩6›, ‹♩53›, ‹♩43›, ‹♩44›. У дводільних формулах стадія другого покоління визначається за станом розщеплення *першої фігури*, тобто ‹♩5› або ‹♩4› – саме цим формулам відповідають вірші 4+**n**, де **n** коливається в межах 3–6 силаб (залежно від локального стилю чи жанру).

Б. Друга (довільна інтенсивна) і третя (вторинна) стадії дроблення виказують потужну прив'язаність до певних *жанрів* та *регіонів*. Так, у *весільних* мелодіях УБ-ареалу вони пов'язані з територіальним просуванням певних ритмотипів, тому на цьому етапі морфологічного опису необхідне залучення також **ареального критерію**. З'ясовано, що інтенсивне дроблення є типовою рисою практично усіх мелодій Прип'ятського Полісся, при чому активізація складніших варіантів помітна ближче до його південних кордонів. На південній межі Полісся строфічні *весільні* типи ‹♩6³›, ‹♩53²› набувають сталого вторинного виду. Вузенька ланка "інерційної" ритмосилабічної варіантності на 3–4-й долях схем ‹♩6›, ‹♩5› також виявляє тенденцію до поступової усталеності малюнків. Процес їх стабілізації на прикладі весільної строфи ‹♩53²› був відслідкований у розвідці (Клименко, О. Гончаренко, 1996), нові спостереження викладено у §8.7.1.2, 15.3.1).

В. У певних регіонах (Середня Наддніпрянщина, Лівобережжя, інші місцевості) фігура похідного дипірихія піддається *ямбізуванню* з утворенням вторинного диямба, наприклад, |♪³♩ ♪³♩ ¦♪³♩ ♩ ♩ ♩ ‖. Такі формули мають спеціальний нотний код – ‹♫6›, ‹♫53›.

У табл. 5.7Д вміщено усі версії алгоритмічного дроблення первинних спондеїв та їх ямбізовані версії.

● Група здвоєних 4-дольників (диспондеїв)

Виділю групу творів з основою ♩*44, де первісні диспондеї мають *сталий похідний вид* у таких варіантах:

5-складовому (галицькі *колядки* моделі ‹♩443›: |♩ ♫ ♩ ♩ | ♩ ♫ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 ‖;

6-складовому V{66} |♫ ♫ ♩ ♩ | ♫ ♫ ♩ ♩ | … (*купальські* ‹♩*44;P33›, *веснянки* ‹♩*44;P44›, ‹♩*44;P43›, *щедрівки* ‹♩*44;P44›);

7-складовому V{43}♫ ♫ ¦ ♫ ♩ | … | (*веснянки* та *купальські* ‹♩*44;P…›).

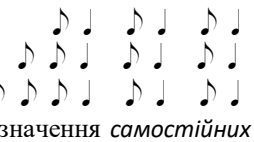
8-складовий варіант V{44}♫ ♫ ¦ ♫ ♫ | (повне розщеплення моделі), як правило, не є сталим, а виступає як одна з поля версій розпросторення схеми (§12.4.1).

З поміж названих варіантів строго вторинними є 7–8-складники, що мають цезуру після 2-ї долі. 6-складники цезури не мають, є одноцільними. Вони численно переважають серед версій ритмізації пари диспондеїв.

5.2.1.4. Наддроблення

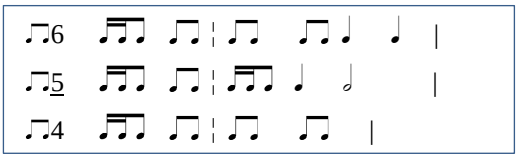
Новоутворені вторинні ритмовіршові фігури до на-

5.25



(див. табл. 5.6Д)

шого часу набули значення *самостійних форм*, закріплених музичною практикою у численних творах різних жанрів. Про це свідчить застосування до них прийому *орнаментального розщеплення*:



Відносно першомоделей цей прийом є *наддробленням*. Маркування орнаментацією початкових силабохрон вторинних груп є ознакою **четвертої стадії розщеплення.**

Щоб узгодити *схематичну передачу* різних рівнів розщеплення у двох видах ритмоорганізації, застосовую системну ієрархію музичних тривалостей – для кожного рівня моделювання використовую відповідний набір силабохрон:

5.24 Ритмічні одиниці, відповідні режимам дроблення

Режими:		спондеї	ямби
Модель, базові силабохрони		♩, 𝅗𝅥	♪, ♩, 𝅗𝅥.
Нормативне дроблення	довільне	𝅗𝅥., ♩, 𝅗𝅥	♪, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, 𝅗𝅥.
	постійне (2-ге покоління)	♫, 𝅗𝅥., ♩, 𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 / 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, 𝅗𝅥.
Наддроблення	довільне	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♫, ♩, 𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 / 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♩, 𝅗𝅥.
	постійне	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♫, ♩, 𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, 𝅗𝅥.

Процедура моделювання зразків (відшукування їх початкових форм) відбувається до тих пір, поки не буде досягнуто виду формули, складеної з відповідних тривалостей. Підкреслю, що це правило для роботи з *моделями*. Реальні звукозаписи творів нотуються наближено до їх звучання.

Орнаментація модельних або вторинних вісімок (їх розбивання на пару шістнадцятих) у всіх формулах буде вважатися наддробленням (нд) – так трактуватиму і прийом (я1), показаний в табл. 5.19.

Активна рухливість силабіки у формулах-спондеях має системно відображатися у кодах формул. Наприклад, код ‹♩4$\underline{3}^2$› позначає модель, ‹𝅗𝅥.4$\underline{3}$› позначає фігури, близькі до моделі, ‹𝅗𝅥.𝅗𝅥.4$\underline{3}$› або ‹𝅗𝅥*4$\underline{3}$› – фігури з довільним розщепленням та ‹♫4$\underline{3}$› – сталі вторинні форми. У роботі з різними макрорівневими масивами задля спрощення тексту розрізнятиму спеціальним кодом тільки вторинні утворення, яким відповідають окремі мелогеографічні ареали (§15.3). Усі інші форми передаватиму переважно модельними кодами типу ‹♩4$\underline{3}$› без додаткових позначок, тому закликаю читачів пам'ятати, що реальні силабічні формули форм майже завжди збільшені, але щоразу в своєму локально-жанровому діапазоні. Ці характеристики вважаю вторинними щодо ритмічних моделей.

5.2.2. Прийом додавання силабохрон (ПДС)

Інший прийом збільшення величини ритмосилабічної групи – додавання силабохрон одночасно з *нарощуванням музичного часу*. Початково ця особливість, *протилежна прийому дроблення*, була підмічена у співаків з певних локусів західної Галичини – за необхідності розширити співаний вірш вони ***уникають дроблень***, а ***приплюсовують*** до силабічної основи ***додаткові 1–2 силаби на початку або всередині побудов***, тим самим ***міняючи «музичний час»*** формул. Це явище описане на прикладах у дипломних роботах, виконаних під керуванням Б. Луканюка (Яцків, 1996; Поточняк, 1999; Скобало, 2002). Прийом названо **трансформацією** (Луканюк, 2016, с. 184). Типові видозміни 6-складника показані в табл. 5.6Д.

Вдалий опис цього прийому дала Є. Єфімєнкова, характеризуючи одну з груп ритмів з мобільними параметрами структури: «Базовими для цього виду мобільності [...] виступають формули з певними ритмічними конфігураціями, які в силу своєї «впізнаваності» можуть у деякій мірі пережити свою масштабно-часову незакріпленість, поки у варіаціях ще зберігаються риси даного ритмічного малюнка, його знак, його «ідея» (2001, с. 237).

Ознака сталості музичного часу для певних типових ритмоформул у класичній слов'янській мелотипології вважалася непорушною. Однак бачимо, що й ця засаднича риса часокількісного ритму *буває рухливою*.

Щоб відрізнити випадкові (помилкові) додавання, які трапляються в будь-якому регіоні, від дійсно специфічного ритмотворчого прийому, це явище було вивчене на прикладах *типових ритмокомпозицій*, представлених *значним числом зразків* з виразною *ареальною характеристикою* (Клименко, 2012а, е). Висновки цих експлорацій представлено у §15.6.

Якщо алгоритм ритмосилабічного дроблення є загальновідомим у СБРМ способом розбудови народновокальної ритміки, то прийом додавання силабохрон є **макрорегіональним**: він охоплює лише західний сектор СБРМ (карта А1). З карти видно, що два прийоми протиставні один одному не лише в типологічній площині, але й у географічній: вони втілюють, очевидно, **два різні способи музично-часового мислення**, які сформувалися у віддалені часи на відповідних територіях і збереглися до нашого часу.

5.2.3. Інші видозміни первинних фігур

Виокремлю ще кілька факторів варіювання ритму, оскільки утворювані ними фігури неможливо пояснити головними прийомами – дробленням і додаванням.

5.2.3.1. Порушення метричної норми. Як було показано в описі неалгоритмічних фігур (§5.1.2.4), певні базові ритмоформули *змінили свої метричні характеристики* через *видовження* (*фрматування*) окремих силабохрон удвічі, що дає збільшення метричної норми на одиницю-дві (♩4, ♩6, ♩$\underline{6}$, ♩6, ♩$\underline{6}$), або, навпаки, через *абревіацію* (усічення) окремих довгих силабохрон (переведення їх у статус коротких), що дає зменшення метричної норми на одиницю (♩$\underline{4}$, ♩$\underline{\underline{4}}$, ♪$\underline{6}$, ♪$\underline{\underline{6}}$).

● **Фрматування.** Деякі фігури, отримані фрматуванням, виявилися *«типоутворювальними»*. Це передусім форми, у творені на спондеїчних основах – відповідно, їх метричне розширення передбачає й одночасне дроблення:

♩6 | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | та його вторинні версії ♫6 утворюють такі масиви: пінський різновид *весільного* макромасиву ‹♩6^3›-*Пінськ* (Мархель, Клименко, 2013); локальні *жнивні* типи мелодій (‹♫6^2›-Жн-*Уборть – Уж – Десна* (§12.9.3; Клименко, 1999а); локальний різновид *купальського* типу ‹♫$\underline{4}$;6$\underline{6}$›-*Случ* (§11.5.1; Клименко, 1998);

♩6 | ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ | формує автономний *весняний* мелотип *Володар* (§10.4.2), дає різновиди *веснянок* з композицією ‹пара періодичностей› (ПП_*Конопельки*, ін.);

формула ♩4 |♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 | («*псальмова*») задіяна у різновидах *колядок-кантів* та *меланкових* мелодій (Терещенко, 2016б, № 31); у *жнивних* Поозер'я (§12.7).

Та пролонгації окремих силабохрон застосовуються і як стильовий прийом, характерний для певних ритмоти-

пів у певних місцевостях. Нерідко можна зустріти видовження довгої силаби 5-складників в ареалі *весільної* формули ♪557 (§8.8.5.1-Б). Набуло популярності довге завершення 3-складників у ямбічних формулах ♪553 (*весілля, колядки*), *весільних* ♪53, ГФС (нот. 8.70, 8.56 (такт 2), 5.36, такт 6). Питання географічного поширення зразків з пролонгаціями ще не вивчалося.

● **Абревіація.** Зменшення метричної норми силабогруп використовуються порівняно рідше. Найпримітніші приклади з «довгими формулами» – ♪𝅗𝅥, ♪𝅝, що творять варіанти *зимового* типу Зм16=♪6-*Меланка-Лб* (табл. 5.16; Терещенко, 2016б, № 32, 33); скорочені версії 6-складника у «дзеркальних композиціях» Поозер'я (§10.2.9.4). Локально зафіксовані стретні зразки щедрівок / колядок тридольних груп (табл 5.17). Поширена практика аугментації ямбічних 3-складників (нот. 5.32, 5.36, такт 3).

Випадок, коли вже відслідковано певну географічну межу поширення стретних фігур, стосується *весільних мелодій* скороченого метру V53=M54♩ або M53♩ (§8.7.1.2-Г, табл. 8.49).

5.2.3.2. Переритмізація. Ще один оригінальний вид видозмін: переміна типового ритмічного малюнка на інший. Розрізняю два види переритмізації:

(а) такий, що створює спеціальні композиції (переритмізація семантично тотожних силабогруп, ПСТС – буде роз'яснений у §6.8);

(б) такий, що дає видозміну в усталеній формулі, закріпленій численними пісенними зразками. Ці видозміни утворюють різновиди в межах певного ритмічного типу. Зазвичай об'єктом ритмічної переміни є *дипірихій*. Найпоширеніші форми його перетворень:

– *ямбізування* ♪♪♪♪ → ♪♩ ♪♩
– *мазурення* ♪♪♪♪ → ♪♪♩ ♩

● **Ямбізування** (або вторинна ямбізація) використовується широко, описане на прикладі *коломийок* (Мишанич, 1989), *весільних* типів ‹♪̄6³›, ‹♪̄5̲3̲²› (Клименко, 2004г; Гончаренко, 2008а; Зачикєвіч, Клименко, 2013; Терещенко, 2015); *веснянок* V446 (Єфремов, 2003).

● **Мазурення** – заміна типових 2-дольних 4-складників на 3-дольні, ймовірно під впливом початкової фігури польського танця «мазура». Назву прийому запозичено з польських статей (Filipiak-Sokołowska, Sokołowski, 2007, див. виноску на с. 43). Мазуренням називають характерну фігуру | ♪♪♩ ♩ ... | на початку силабогруп. Переходи *дипірихія* (або *диспондея*, залежно від статусу моделі – первинної чи вторинної) у *висхідні іоніки* ще не вивчалися. Це відбувається двома способами, за якими стоять різні причини.

А. Заміна дипірихія (диспондея) висхідним іоніком є *видом переритмізації* зі збереженням норми вірша:
V4: |♩ ♩ ♩ ♩|→ |♪♪♪ ♩|, V6: |♪♪♪♪ ♩ ♩|→ |♪♪♪ ♩ 𝅗𝅥 ♩|.
Цей прийом проявився на теренах правобережної України та Східної Польщі, найбільше у *веснянках* та *весільних*: зокрема, у групі ‹Всн_♩43;43-ПСТС› (карта А24, легенда I-②, §10.2.9.1); у прикарпатських версіях ‹Всн/Всл_V*43-*Фіялочки*›. Він доволі системно зустрічається у вторинних формах, похідних від ПФ ♩4 і ♩5̲. Цікавий зразок перепрочитання двомірної формули у «мазурковій стилістиці» дають *колодчані* пісні (§7.2, табл. 7.2Д).

Б. *Мазуркова фігура* народжується як результат *наддроблення* – фігура орнаментального розщеплення трибрахія ♪♪♪ → ♪♪♪♪, наприклад |♪♪♪♪♩ ♪| (V66-Всл у лемків, поляків, литовців (Клименко, 2013д, карта К10), масив ‹♪7³-Всл› (Клименко, 2011а, карта К2-4), масив ‹♪5̲7̲²› (§8.8.5, карта D-VII-14).

У цій книзі лише намічу лінію вивчення мазурення, відзначаючи його прояви в описах типологічних груп.

5.3. Спільний фонд ритмофігур – «будівельних елементів». Принципи систематизації

У таблиці 5.1Д згруповано первинні ритмофігури за їх метричними ознаками. Усього в таблицю внесено 28 алгоритмічних малюнків (частина А) і 15 довільних (частина Б). У таблиці 5.2Д граматичний фонд первинних фігур представлено у вигляді реєстру за кількістю силаб. Таблиця 5.7Д додає до списку вторинні форми, отримані дробленням. Варіанти ритмомалюнків, утворені додаванням та мазуренням, не набули значення самостійних ритмічних типів, які формують певні жанрово визначені масиви пісень, тому до таблиць не включені.

Укладання «граматичних таблиць» зі спробою встановити «спадкові зв'язки» ритмофігур виявило, що далеко не всі вони (у тому числі й окремі дуже поширені ритми) можуть розміститися в алгоритмічних рядах / стовпчиках. Розрізняються алгоритмічна та неалгоритмічна макрогрупи первинних малюнків. Кожна з них поділяється на підгрупи.

А. Алгоритмічна макрогрупа об'єднана певними метричними шаблонами, паралелізмом дво- й тримірних форм та системним застосуванням ритмосилабічного дроблення. Вона поділяється на підгрупи:

(**алг1**) строго алгоритмічні фігури двомірного типу з чіткими метричними характеристиками 3-х видів (M4♩, M6♩, M8♩) та відповідні кожній з них пари у тримірній системі (відповідно M6♪, M9♪, M12♪). Походження певних ямбічних (зрідка – хореїчних) фігур від певних спондеїчних виступає однозначно – у них кожен спондей ♩ ♩ замінено на ямб ♪♩ (хорей ♩ ♪), а довгі тривалості (𝅗𝅥) – на відповідні (♩.);

(**алг2**) умовно алгоритмічні фігури 3-дольного метру (у табл. 5.1Д відзначені трикутниками у позиції верхнього індексу), які не мають ямбічних пар (за одним винятком). Вони складають специфічні групи у певних жанрових циклах: зимові масиви на основі висхідного іоніка (Зм01) (а також невелика група купальських Поозер'я) та хоріямба (Зм02); група з ПСТС у весільному циклі (РТ Рано); окремі групи веснянок зі спорадичним використанням іоніка у різних композиціях (§10.2.9);

(**алг3**) формули на основі 4- і 6-дольників, ямбічних 6-складників з усталеними агогічними відхиленнями (ферматуванням або стриктуруванням окремих силабохрон), що призводять до зміни канонічного метричного покажчика (показані у табл. 5.1Д-Б). Деякі з них стали основою для певних жанрових типів або ж різновидів у межах певної сім'ї (названі у §5.2.3);

(**алг4**) рубатні версії модельних фігур з прозорими прототипами. Частіше їх поява обумовлена регіональними особливостями – установлено кілька зон «рубатної стилістики» (§15.7). Найскладніші рубатні форми на основі вторинних формул (Всл, Куп-Птр) властиві Наддніпрянщині. Ці форми не включені до таблиці, але частково описані у відповідних параграфах (§8.7.1.2-В та ін.).

Б. До **неалгоритмічної макрогрупи** входять такі явища:

(**н/алг1**) рубатні ритми, які лише гіпотетично можуть належати до певної алгоритмічної версії. Так, спеціальну групу творить білорусько-поліський меломасив ‹жниво-голосіння› (≈1620 од., §12.2) з гіпотетичною праосновою у вторинній версії 6-дольника (Клименко, 1999а; Рибак, 2012, с. 100). До таблиці ці форми не внесені;

(**н/алг2**) *специфічні ритми ямбо-хореїчного* типу, ритми *нетипових метрів* (M7♪, M8♪ та ін.), які *не мають спондеїчних пар* і не включені у просторовий вектор алгоритму дроблення (за винятком окремих орнаментацій) – показані у **табл. 5.1Д**-Б. Прикладами є великі масиви:

1 – поліжанровий українсько-білоруський макромасив V54 (*купало-весна-весілля*) (≈1775 од., **карта А69**);

2 – *меланковий* дністрянсько-бузький масив $V4_5 4_5$ (≈420 од., **карта А9**);

3 – *поліжанровий масив* з V66 та хореїчним ритмом ♪♪♩ ♪♩ ♪ (≈300 од.) у трьох автономних осередках:

– *східнопольському поліжанровому масиві*: *весілля* (160 од.) + *жнива* (40 од.) + *купало* (5 од.); до *весільного* масиву підключається також Галичина, Закарпаття (Гошовський, 1971а; Mroczek, 1970; Клименко, 2013д, карта К10);

– *деснянському русальному масиві* (80 од.),

– *верхньоніманському острівному весільному осередку* (ГРД: Ів'є, Дятлово);

(**н/алг3**) нетипові явища з індивідуальною *регіональною специфікою*:

1 – *поліжанровий східнопольський* масив зі *сталим віршем V66* та різними варіантами ритму, у яких нема дроблення, зате домінують розмиті рубатні малюнки (Всл (§8.5.6), Жн (§12.8.2), інші);

2 – спецгрупа творів з V6~7 (лемківські *собіткові*; польський *весільний* масив), де важко однозначно визначити вид ритмофігур;

3 – регіональний поліжанровий (*жнива, купало*) полієтнічний (білоруси, литовці) масив так званих ‹рамкових композицій› у Подвінні з мінливими ритмомалюнками та варіюванням форми (разом ≈400 од.);

4 – регіональний *весільний масив* V334 (335) у верхньому Подвінні (≈330 од.) з мікстовими рисами північноросійської (*тонічної*) ритмічної системи та ін.

Як правило, неалгоритмічні фігури мають ***відносно сталу силабічну характеристику***, тому при їх обговоренні переходитиму на формулу вірша.

Важливо уявляти *пропорції* використання ритмів названих груп у загальному масиві обрядових мелодій СБРМ, а також їх географію. Наразі стан опрацювання бази не дає швидкої відповіді на ці питання. Уміщу тут попередню інформацію, мінусуючи суму нетипових ритмів від загального числа опрацьованих записів (≈53 000):

5.26 Пропорції використання алгоритмічних фігур

групи	специфіка		статистика за жанрами		етноси
алг1	строгі (метричні): двомірні (паристі)		Разом (усі БОЖЦ)		УБП(Л,Р)
	тримірні (третні)		≈45 000		УБП(Л)
алг2	тридольні		≈1100 (Зм01)		У
			≈200 (Зм02)	Разом	У
			≈400 (Всл)	≈1500	УБР
алг3	ферматовані або стретні (стриктуровані)		≈90 (Всн-*Володар*, ін.)		У
			≈30 (Зм16)		У
			≈110 Жн		
алг4	рубатні версії		(не обраховані)		УБ
н/алг1	рубатні форми		≈1600 (ЖГ)		БУ
н/алг2	специфічні ямбо-хореїчні	♪54²	≈1775 (Куп+Всн+Всл)		УБ
		$V4_5 4_5^2$	≈420 (Зм15_*Меланка*)		УМ
		♪66²	≈300 (поліжанр.)		УП(Б)
		група V66²	≈600 (Всл)+ (Рсл)+Жн		ПБУ
н/алг3	регіональні специфічні	V6~7	≈200 (Всл+Куп+Жн)		УП
		РАМ-Пооз	≈400 (Куп+Жн)+		БЛ
		V334(335)	≈330 (Всл)		БР

Як бачимо, ≈**85% записів** обрядових пісень СБРМ належать до **строго алгоритмічної ритміки**, яка демонструє чіткі правила компонування на всіх рівнях пісенної форми.

5.4. Види компонування ритмоформул

Для побудови з фонду граматичних одиниць цілісних композицій (КО) в обрядовій мелотворчості СБРМ використовуються два базові способи:

– *одноетапний*: побудова композиції відразу з первинних фігур (ПФ) як готових закінчених блоків;

– *двоетапний*:

(а) побудова спочатку ритмоформули (РФ) як усталеної послідовності ПФ,

(б) побудова цілої композиції через певні повтори РФ або комбінування її з іншими ПФ / РФ.

Двоетапний спосіб вимагає попереднього вивчення ***закономірностей комбінування*** описаних ритмічних першоелементів та створення з них сталих ланцюгів. У цьому підрозділі розглянемо та систематизуємо комбінації ПФ, з яких викристалізувався набір ***ритмічних формул*** (РФ), відомих на широких просторах СБРМ.

5.4.1. Засади компонування комбінованих формул

При укладанні формул (а також композицій в цілому) ритмофігури добираються й координуються на підставі певних спорідненостей: певного виду пропорцій (§5.4.1.1), фігур симетрії (§5.4.1.2), спільної метричної характеристики (§5.4.1.3), спільної силабічної характеристики (§5.4.1.4). Зведений перелік формул подано у **табл. 5.31Д**.

5.4.1.1. Пропорції формул за величиною силабогруп

Сукупність первинних ритмофігур за їх відносною величиною можна укласти у три види: *малі* фігури (3–4(5)-складники), *середні* фігури (4–6-складники) та *великі* фігури (6–7-складники). З-поміж останніх ще виокремлю *збільшені* – з двома затягнутими силабохронами в кінці): ♩6 і ♪7.

5.27 Види елементарних ритмофігур за розмірами

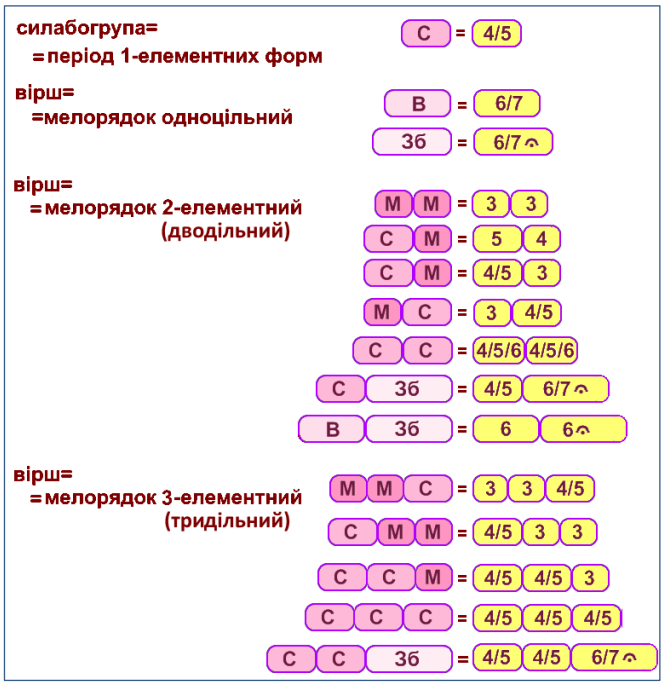
Ці величини відносні, трактування певної фігури залежить від тієї комбінації, у якій вона використовується при групуванні ПФ у сталі послідовності (РФ), а також з огляду на подальше їх компонування у цілісні композиції (КО).

Формули бувають 2-елементні (дводільні) і 3-елементні (тридільні), інші випадки рідкісні й трактуються переважно на рівні мелокомпозиції в цілому. Найпоширеніші види комбінацій на рівні РФ (за Б. Єфімєнковою – архітектонічні типи періодів) показує табл. 5.28. Всі ці формули мають широке застосування у *весільному, троїцькому, купальському, жнивному* цик-

лах, частково також у *весняному* й *зимовому* (про специфіку формотворення в цих БОЖЦ буде сказано у відповідних розділах). Набір моделей є *некінечним*, він укладався переважно за *весільними* мелодіями, які є найсистемнішим циклом з-поміж обрядових творів. Коли буде здійснено вичерпний опис всіх типів форм, використаних в обрядовій творчості українців та білорусів, можна буде встановити, які з цих моделей є більш уживаними, які – рідкісними.

Кожна модель має своєрідну реалізацію у дво- та тримірній системах ритму, де вступають у дію різні метричні параметри. Наприклад, комбінація ‹велике› + ‹мале› у РФ ‹♩53› = M64♩ є такою і за силабікою, і за метром, а в ямбічній РФ ‹♪53› = M66♪ часовий розмір груп є однаковим.

5.28 Ритмічно-синтаксичні періоди (ритмоформули)



● **Малі ПФ та особливості їх компонування.** Трискладник у будь-яких комбінаціях залишається малою групою. При компонуванні формул він долучається до інших наборів ПФ, здебільшого виконуючи функцію кадансу: V43, V53, V433, V443, V533, V553, V44;33 та ін. На початковій позиції 3-складник з'являється тільки у *весільних* формулах V34 і V334 та в окремих видах кільцевих чи поліблокових форм.

У ролі відносно «малих» можуть виступати і 4- та 5-складники – наприклад, у формулах: ‹♩46›, ‹♩446›, ‹♪57›, ‹♪$5_4$5$_4$7$_6$›, де вони завжди є початковими.

● **Довгі ПФ та особливості їх компонування.** Великі фігури – ‹♩6› і ‹♩6›, ‹♪6_7›, ‹♪7› і ‹♪7› та їх різновиди й похідні форми – мають подвійне трактування залежно від контексту цілої композиції. В українській науковій традиції вони вважаються водночас і граматичними одиницями (ПФ), і самостійними ритмосинтаксичними одиницями «суцільного» типу, що відповідають мелорядку (с. 39, виноска 7). Як самодостатні одиниці вони використовуються для побудови різних пісенних композицій: *стихічних*, *строфічних* (2-, 3-, 4-рядкових), *тирадних*, *поліблокових* (див. розділ 6).

Також 6–7-складники виступають як великі кінцеві силабогрупи у складі довших формул: широковідомі комбінації V66, V46, V57, V446, V557.

Група спеціальних 6-складових фігур – |♪♪♩ ♪♩ ♪|, |♪♪♪♪♩ ♩ |, |♪♪♩ ♩ ♪♪| (та їх рубатні варіанти), які не підлягають дробленням, використовуються тільки у сполученні V66 – це розряд «подвоєних» формул (див. далі).

● **Середні ПФ та особливості їх компонування.** Фігури з 4–5–6 складів вступають у комбінації самі з собою, а також з великими та малими фігурами. Поєднання однакових фігур дає *моноритмічні формули*, сполучення різних ПФ дає *поліритмічні, або гетероритмічні формули*.

Серед гетероритмічних формул використовуються схеми компонування *двох видів фігур* (***дводільні формули***) у співвідношеннях ‹велике (більше) + мале› або, навпаки, ‹мале + велике (більше)› (табл. 5.29). ***Тридільні формули*** в обох схемах двічі повторюють перший елемент, змінюючи його семантичне наповнення – ‹абв›[1], повтор другого елементу формули застосовується рідше (♩433 і ♪533).

5.29 Гетероритмічні ритмоформули

схема ‹велике (більше) + мале›	дводільні	♩/♪43* і ♩/♪4$\bar{3}$	♩/♪53	♪$\dot{5}$4 і ♪$\dot{5}\dot{4}$	
	тридільні	♩443	♪553		
		♩433 і ♩4$\bar{3}$3	♪533		
схема ‹мале+велике (більше)›	дводільні	♩/♪34	♩35(36)	♩46	♪57
	тридільні	♩/♪334	♪335	♩/♪446	♪557

* Код ♩/♪ вказує на два варіанти прочитання силабічної формули

Схему ‹середнє + велике› реалізує волинська *весільна* формула ‹♩66›, де другий 8-мірний 6-складник стає «великою фігурою» за рахунок подовженого кадансу.

Отже, фігури, що містять 4–5–6 складів, можуть бути потрактовані по-різному, залежно від «сусідів» по формулі, до складу якої вони входять. Так, у формулах V46 або V446 4-складник малий, а 6-складник великий; у сполученнях V57 та V557 5-складник малий; у формулі V54 4-складник буде відносно «малим», у формулі V43 – відносно «великим».

На сприйняття вагомості ПФ у формулах впливає спосіб їх ритмічного варіювання. Значний ступінь дроблення спондеїчних 4–5-складників, властивий більшості українських традицій, надає їм ваги 8-складових «важковиків»: ♫4: |♫ ♫ ¦ ♫ ♫|, ♫5: |♫ ♫ ¦ ♫ ♩ 𝅗𝅥 |, а при застосуванні наддроблення – навіть 10-складників |♬ ♫ ¦ ♬ ♫ |, |♬ ♫ ¦ ♬ ♩ 𝅗𝅥 | (табл. 8.48). У комбінаціях ‹♫43› та ‹♫53› вторинні малюнки на місці первісних 4–5-складників є вже беззаперечно ‹великими› фігурами.

У ямбічних прочитаннях формул V43 та V53 роль 4–5-складників як ‹великих› менш очевидна, а за метричною вагою вони можуть дорівнювати 3-складникам, наприклад, як у цих 6-мірних формулах: |♪♩ ♪♩ |♪♩ ♩. |, |♪♪♪♪♩ ♪|♪♩ ♩. | чи |♪♪♪♩ ♪ ♪ |♪♩ ♪ ♩ | . Та все ж ці початкові 4–5-складові фігури завжди відносно більші за кількістю складів – таким чином архітектонічний принцип ‹велике (середнє) + мале› зберігається.

Відносні величини мають значення при підмінах фігур – ритмічне варіювання збільшує силабічну величину фігури, але в таких межах, щоб не змінити її *статус* у цілій формулі (див. табл. 8.67, ч. 2).

[1] Форма ‹аав› характерна лише для білоруського весільного РТ V335 та в рідкісних випадках трапляється з формулою V557 (Клименко, 2012а, с. 14, виноска 1).

5.4.1.2. Групування за характером ритмомалюнка

На послідовність сполучення певних ПФ у ланцюги впливає характер ритмічних малюнків (*види симетрії*).

● Мономоритмічні формули. Подвоєння

Низка мономоритмічних формул укладена за принципом «трансляційної симетрії – тотожності або подібності суміжних побудов» (Ефименкова, 2001, с. 67). Поширений спосіб утворення дводільних ізоритмічних формул – просте подвоєння ПФ середнього масштабу (модель ‹C+C›). Найпопулярнішими формулами стали:

– здвоєний диспондей ‹♩44› (широко використовується у *весняному* та *зимовому* циклах, є основою двох *купальських* і двох *жнивних* ритмотипів; проте у *весільній* творчості відомий локально);

– тридольні фігури: висхідний іонік ‹♩44› (*зимовий* цикл Зм01, локально – *купальські*) та хоріямб ‹♩44› (використовується лише в *зимовому* циклі Зм02);

– модель V55 у версіях ‹♩55›, ‹♩55› ‹♪55› (широко задіяна у *весняному*, *весільному* та *зимовому* циклах);

– модель V66 у кількох конфігураціях ритму (в різних жанрах на суміжних польсько-українських територіях та в інших регіональних проявах: в *русальних* Подесення, *веснянках* Верхнього Подніпров'я, *весільних* Понімання).

Подвоєння 3-складників зустрічається рідко. Парний 3-складник як основа цілого вірша V33 трапляється в архаїчному сюжеті «*Володар-володар, прочиняй ворота, їде пан-сирота…*» (Полісся, §10.4.2); у локальних *жнивних* Північного Підляшшя («*перепілка*», табл. 12.2, сектор IX). Групування V33 характерне для композиції ‹♩44;33›, особл коли другий мелорядок – рефренний: *Купала на Йвана; Стовпом дим, в плечі грім*, фрагмент *ранцювального* рефрену *Виноград зелений* (нот. 6.68).

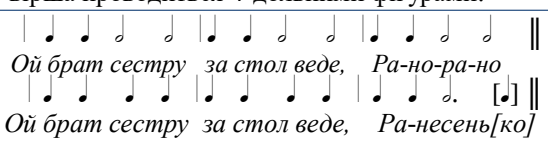
Потрібно розрізняти *подвоєння* й *тиражування*: у першому випадку два повтори ПФ різнитимуться за мелікою (V55=αβ), у другому меліка буде однаковою (V55=αα або $V5^n=\alpha^n$), а текст є змінним в обох випадках. Тиражування, як правило, створює виразно «зайві» елементи форми, проводить формулу понад два рази, чим порушує симетрію композиції в цілому (§6.6.3.2; нот. 5.36, 5.37).

Принцип подвоєння зрідка зустрічається і з-поміж *великих формул*. Наприклад, на Покутті відома *весільна* формула ‹♩66›.

Повторне проведення великих ПФ – одна з питомих ознак конструкції ‹пара періодичностей›: ‹ПП♪|:7:|;|:7:| або ‹ПП♩|:6:|;|:6:|› (§6.10). Однак кожна пара в таких формах є ще й мелодичним (часто також і текстовим) повтором тієї самої фігури ‹$РФ^2=М^ТА^2=V^sA^2$›, тому такі формули не можуть вважатися подвоєними – це *дублювання* ПФ – виписуємо їх з допомогою знаків репризи.

● Тридільні мономоритмічні формули. Принцип мономоритмії продукує й 3-елементні (тричастинні) утворення, але вони рідкісні та мають своєрідні риси. До таких належить *весільний* тип ‹♩ 44р4^2-*Рано*›, ускладнений переритмізацією (ПСТС): вірш з рефреном у першому проведенні ритмізується трикратним висхідним іоніком, а повтор вірша проводиться 4-дольними фігурами:

5.30



Нечисленна група творів, які належать різним жанрам, побудована за моделлю ‹V555›, реалізованою в різних ритмічних версіях. Ця форма особлива тим, що є водночас цілісною закінченою композицією *малого масштабу* (§6.5.5). Частина цих творів є мономоритмічними, інша частина супроводжена переритмізаціями (§6.8).

● Гетероритмічні формули

Більшість гетероритмічних формул завершується «заключними» фігурами з довгими кінцевими силабохронами – ‹♩♪3›, ‹♩♪6/7›, зрідка ‹♩4›. Вони забезпечують каданс-ову зупинку: V43, V53, V46, V57, V443, V553, V446, V557.

Винятком є група форм, які творять оригінальні ритмічно та інтонаційно розімкнені композиції – ***зворотні*** (відкриті) ***комбінації-інверсії***, що відкриваються «каданс-овою ритмоформою», а завершуються монохронною (або її диямбічним відповідником): це *весільні* паралельні пари ‹♩34/♪34› (поліс-ько-білоруський ареал, §8.9.3) і ‹♩334/♪334› (північно-білоруський ареал, §8.10.1), рідкісна локальна РФ ‹♩ 36› (Берестейщина), середньополіська *весняна* ‹♩43/♪4 3› (§10.2.4). Один із поширених способів ритмічно «закрити» таку строфу – апокопа.

5.4.1.3. Метр як основа двомірних формул і композицій

Хоча за показником силабіки гетероритмічні формули складаються з нерівних «величин», та є параметр, який вирівнює ці пропорції – це метрична величина груп. Спостережено, що спондеїчні формули часто укладаються на основі певних метричних пропорцій. У наступних прикладах до деяких формул у дужках подаю їх ямбічні пари (ці комбінації не завжди мають третне перепрочитання).

Велику групу формул і композицій утворено сполученням простих фігур ♩3, ♩3 і ♩4 у **4-дольному метрі**:

‹M44♩›: ‹♩43› (♪43=♪53) та її інверсія ‹♩34› (♪34); ‹♩43›;
‹M444♩›: ‹♩433› (‹♪533›) та її інверсія ‹♩334› (‹♪334$_5$›; ‹♩43›, ‹♩443› (‹♪4$_5$4$_5$3›=‹♪553›);
‹M44;44♩›: ‹♩44;44›, ‹♩44;33›, ‹♩44;43›, ‹♩44;34›, ‹♩33;43›; укрупнено: ‹M44;44♩=♫44;44=V{66;44,6}›;
«крупні форми»: ‹♩ p33;44;p33›, ‹♩T4›, ‹ПБК♩4;3›.

Група фігур **6-дольного розміру** дає 3 варіанти сполучення 5- або 6-складників:

‹M66♩ = ♩66›, ‹M66♩ = ♩55›, ‹M66♩ = ♩55›.

Безпосереднє сполучення **8-дольних фігур** має тільки одне вираження: ‹M88♩ = ♩66›. Але якщо розглядати композицію «укрупнено», то 8-дольними виявляються такі складні формульні комбінації:

‹M88♩ = ‹♩44,6› (‹♪4$_5$4$_5$6$_5$›=‹♪557›),
‹M88;88♩› = ‹♩66;44,6›,
‹M88;88♩› = ‹♩43;43;44,6› (♪4$_5$3;4$_5$3;4$_5$4$_5$6$_7$).

Незмінне метричне вираження мають усі формули, укладені простим подвоєнням первинної фігури, які найчастіше компонуються в ізоритмічні дворядкові строфи – ‹$РФ^2$›: ‹M44;44♩›=‹♩44;44›, ‹M33;33♩ ›=‹♩44;44›, ‹M66;66♩›=‹♩55;55›. Це дійсне й для паралельних тримірних типів ‹M66;66♪› = ‹♪55;55›, ‹M99;99♪› = ‹♪55;55›, групи V66 різної ритміки.

5.4.1.4. Гетерометрія формул: особливості

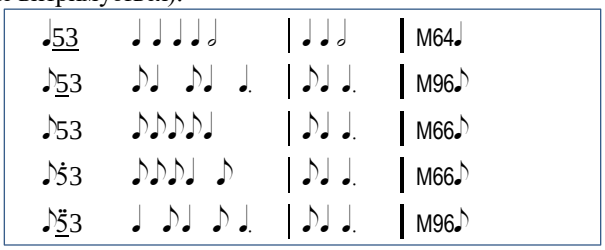
Поєднання різних ПФ на основі спільної силабічної норми

значно менше поширення отримали гетерометричні сполучення ПФ, які мають однаковий силабічний код. Гетерометрія проявляється не стільки у формулах, скільки на рівні композиції, створюючи несиметричні форми за рахунок різних прочитань тієї самої силабічної групи:

1) сполучення 4-складових фігур різних метрів:
‹M646♩› = ‹♩4;4;4›-Всн, ‹M6446♩› = ‹♩4;44;4›-Зим, Жн, Всн
‹M6446♩› = ‹♩4;44;4›-Всл, ‹M44;66♩› = ‹♩44;44›-Зим,
2) сполучення 6-складових фігур різних метрів:
‹M68♩› = ‹♩66›, ‹M668♩› = ‹♩666›-Всл.

● Специфічні моделі

Великого поширення на УБ-просторі набула гетерометрична формула ‹M64♩› = ‹♩53› (Всн, Рсл, Куп, Жн, Всл), яка не вкладається в описані закономірності комбінаторики первинних фігур. Таке сполучення пояснюється дією *принципу трансляційної симетрії* – подібності суміжних побудов. Модель V53 має ще й кілька версій тримірного прочитання – ♪53 / ♪53 / ♪53 / ♪53. Деякі з них у моделях вирівнюють метричну диспропорцію (але у співі вона майже не витримується):



Зворотня послідовність фігур рідкісна: це інверсія ‹M46♩› = ‹♩35› та варіант ‹♩36›, що мають вузьколокальне поширення (Берестейщина, *весільний* цикл), *троїцько-кустова* формула ‹M48♩› = ‹♩46› (Пінщина). Ямбічний відповідник останньої – ‹♪$4_5$$6_7$› – отримав поширення у різних обрядових циклах українців та литовців (§14.5).

Нетипові гетерометричні сполучення утворюються також у формах, організованих за принципом переритмізації віршів (ПСТС) (§6.8) й у тих, де виокремлено зачини (повні чи фрагментарні) або катени. Такі форми прокоментую в огляді цілісних композицій (КО).

5.4.1.5. Дроблення / чергування у комбінованих формулах

Як і в одноцільних, у комбінованих формулах відбуваються процедури дроблення, чергування й додавання. На їх перебіг впливають регіональні та жанрові чинники. Спондеїчні формули піддаються дробленню *довільного режиму*, більше чи менше інтенсивному (залежно від регіонального макровектору), причому тридільні форми дробляться меншою мірою (тільки початкова силабогрупа). Ямбічні мелотипи на території Білорусі й Полісся здебільшого виступають у *чергуваннях* груп 4/5 і 6/7.

Особливе місце займають *весільні* форми ‹♩6^3› та ‹♩53^2› – вони спільно творять білорусько-український ***макроалгоритм дроблення*** (§5.2.1, §8.5.2.1, §8.7.1.2).

Формула ‹♩43›, окрім інтенсивного дроблення, додатково піддається різноманітним переритмізаціям, також бере участь у створенні різних комбінацій у межах макросім'ї строф, побудованих за принципом ПСТС (§14.6).

Неалгоритмічне чергування 5-складників. Досить значну кількість раз зафіксована нетипова підмінність ритмічних фігур тримірної групи, передусім 5-складників ♪5 і ♪5 (у цих змінах участь беруть типологічно відповідні їм 4-складники). Це питання спеціально вивчалося на прикладі *весільних* і *зимових* формул (§15.5).

У таблиці 5.31Д зведено усі вищеописані способи компонування алгоритмічних ритмоформул, відомі в обрядових традиціях українців та білорусів.

5.4.2. Видозміни модельних ритмічних пропорцій

5.4.2.1. Рубатні ритми

Чіткість системних ритмів, показана в моделях, у реальному виконанні творів, як правило, порушується. Формули виступають переважно ***у відносно вільному вигляді***. Часто відбувається розмивання модельних метричних норм – від фермативань чи, рідше, абревіацій однієї силабохрони у формулі до повністю рубатних версій, де часові пропорції силабохрон дуже відносні. Вище йшлося про принцип додавання силабохрон до типових обрядових ритмоформул, який розхитує їх метричні характеристики.

Б. Єфімєнкова присвятила «ритмічним формам з мобільними параметрами структури» спеціальну частину своєї монографії (2001, розділ 10, с. 230–236). Вона пише, що більшість народновокальних творів передбачає стабільність «раппортної» композиції, але існує й відносно невелика група з мобільними формами – це властивість або *певних жанрів*, або *певних територіальних традицій* [виділення тут і далі моє – І.К.]. Та в обох випадках мобільність не є глобальною, а охоплює лиш невелику частину фольклорних текстів. Рухливість темпа виконання та часових пропорцій у межах формули призводить до нівелювання хронос протос. Опозиція довгої та короткої тривалостей втрачає строгу співмірність і є довільною у кожному відтворенні формули, величини силабохрон стають відносними, зонними. Звуковисотність справляє активний вплив на ритміку: головні ладові опори *підкреслюються понаднормативною тривалістю*, що нерідко деформує конфігурацію формули.

За Б. Луканюком, однією з ознак рубатної групи є «нерегламентованість ритмічних тривалостей – вони не мають однозначно встановлених вартостей, варіантно хиткі та фактично не підлягають засадам кратного ритмічного поділу» (1989, с. 67). К. Квітка писав: «Позначення rubato свідчить про якусь норму, яка порушується» (1956, с. 171). Отже, аналіз рубатних форм передбачає пошук прототипу, який іноді важко визначити певно, однозначно. Походження рубатних формул від тієї чи іншої моделі щоразу потребує обґрунтування. Частина рубатних форм може бути версіями певних мелотипів, чіткі форми яких іноді знаходяться на сусідніх з досліджуваними територіях. На щастя, існують такі виконавські версії, де певний метроритмічний тип витриманий дуже чітко – вони слугують еталоном для розмитих зразків.

Найлегшими для дослідника є випадки, коли «відгадка» про модельний вид ритму міститься в тому самому зразку. У евних традиціях застосовується принцип темпових / метричних контрастів частин складених РФ – наприклад, у наддніпрянських мелодіях ‹♩T53-Всл› (Пшенічкіна, 2017а), лівобережних *купальських* ‹♪54^2› (нот. 11.4).

Однак для деяких груп формул (див. с. 58, **н/алг1, 3**) встановлення їх алгоритмічної версії неможливе: це група ритмів макротипу *‹жниво-голосіння›* (ЖГ), лемківські *собіткові*, польські з V66/77 та ін.). Такі ритми не внесені у систематизаційні таблиці до цього розділу.

5.4.2.2. Форми з рухливою (вільною) цезурою

У традиціях УБ-ареалу функціонують примітні групи мелодій, у яких **порушується головна риса** часокількісного ритму – **сталість цезурування**. Найкрупнішими масивами такого роду є *весільний* з V34 у двомірній і тримірній версіях (§8.9.3) та регіональний різновид *‹жниво-голосіння›* ЖГ53-Берестя (§12.2). Як буде показано у відповідних параграфах, їх віршові формули мають нехарактерне поле варіантів у довгих 7–8-складових фігурах: $V3_44$=43=52; V53=44=52.

Рухливість середрядкової цезури *руйнує принцип, що є засадничим для встановлення мелоритмічних типів*. Явище *вільної цезури* (ВЦ) показує, що поетичний текст і пісенна мелодія можуть мати *різні структури* й цезури віршового рядка не визначають автоматично характер члену-

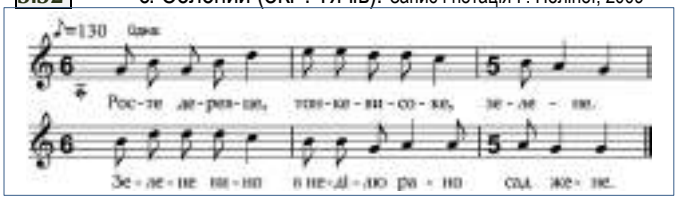
вання наспіву. Ознаки мелотипу в таких масивах утримують *характерні ритмомалюнки* та *інтонаційна лінія*. Привертає увагу те, що обидва масиви пов'язані з Берестейщиною. Зрідка ВЦ зустрічається і в інших мелотипах між Ясельдою й Німаном.

5.4.2.3. Мікшування дво- і тримірних фігур

У складених формулах та створених з них композиціях витримується такий принцип: складніші структури комбінуються з ритмофігур *одного типу організації* – дво або тримірного. Проте і з цього правила є виключення.

Виводячи ямбічні малюнки з ізоритмічних схем, К. Квітка зауважив, що «ямби […] часто не вживаються регулярно […], той чи інший початковий пірихій залишається незмінним, або ж […] несподівано з'являється хорей» (1971г, с. 158). Б. Луканюк також писав, що «здогадне трійкове групування тривалостей» є досить умовним: трійковість не витримується консеквентно, нерідко нівелюється мелодичними засобами, й тому часом «не прослуховується в реальному звучанні» (1989, с. 75). Проілюструю це показовим зразком закарпатської *колядки*:

5.32 с. Солоний (ЗКР: Тячів). Запис і нотація Г. Пеліної, 2009

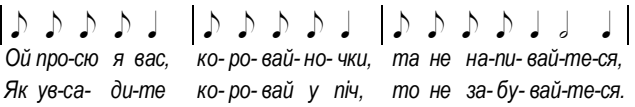


Відносно строго ямбізація була «впроваджена» у творах *весільного* жанру: був «отриманий» набір однотипних формул, аналогічних моделям спондеїчної групи (табл. 8.1Д). Та все ж і в цій системі впадають в очі яскраві порушення тримірних форм двомірними вставками або *пристосуванням* тримірних фігур до двомірного мислення.

Б. Єфімєнкова слушно зауважила, що «при дробленнях силабохроносів деякі версії тримірних формул зовні уподібнюються до двомірних, наприклад, | ♪♩.♪♪♩ → ♪♪♪♪ | та ін. Тому трактування статусу формули вимагає перевірки через порівняльне співставлення множини типологічно споріднених текстів» (2001, с. 56). Вторинність таких побудов прояснюється з контексту – при співставленні суми реалізацій формули, за умови знання типології місцевої традиції. Так, на українсько-білоруських теренах поширені періоди, у яких комбінуються формули різних систем числення. Та багато двомірних формул є лише варіаціями тримірної вихідної структури (там само, с. 69).

Один з найпоказовіших прикладів, що ілюструє це міркування – *весільний* поліетнічний макротип моделі ‹♪557›, який в українців частіше має такий «двомірний» вигляд:

5.33

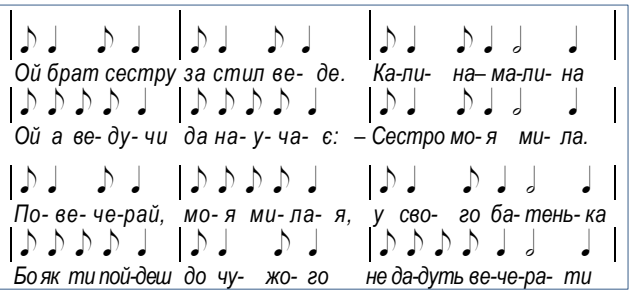


На Лівобережжі ефект двомірності підсилюється розпростеренням вірша до V668 і повільним темпом:

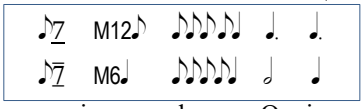
5.34

Тримірне походження формули з'ясовується тільки в контексті записів поліської та білоруської локалізації, де 5-складники мають генетично вихідні 4-складові варіанти, а 7-складники – 6-складові (нот. 5.35: зразки з Погоринння, архів авторки):

5.35



Потрапивши у географічне поле дії *алгоритмів двомірного мислення* (схід і центр СБРМ), заключний ямбічний 7-складник змінює каданс (§8.8.5):



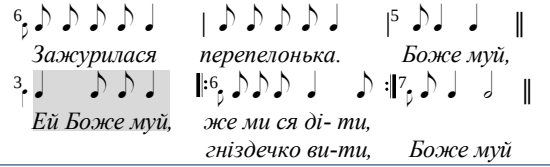
Ця своєрідна «мімікрія» під двомірну систему набула більшого поширення, ніж оригінальна форма. Окрім *весільних* ‹♪557›, вона застосовується і в інших жанрових втіленнях цієї моделі (особливо в *ліричному шарі*), у поліжанровому типі ‹♪57› (§14.5), у *весільних* тирадах ‹♪T7› в ролі зачинної формули (§8.6.2).

Доказами легкого переключення виконавців з однієї системи на іншу слугують численні взаємопереходи (контамінації) дво- й тримірних ритмоформул у *весільних* тирадах ‹♩T6› (нот. 5.9) і ‹♪T7› (Пшенічкіна, 2015, №№ 11–16; Рибак, 2016, №№ 100, 101, 116, ін.).

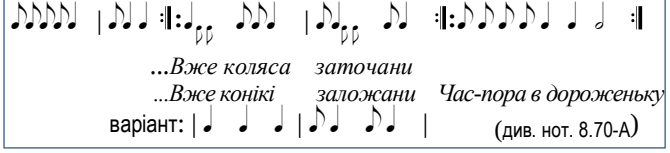
Менш поширене явище – заступлення (**субституція**) тримірних фігур двомірними. Найчастіше це «аплікації» 3-дольного «хоріямба» | ♩ ♪♪♩ | у тримірних формулах:

А – Зим ‹♪553P› з фігурою ‹♩4› у рефрені:

5.36 (Гошовський, 2003, №196)

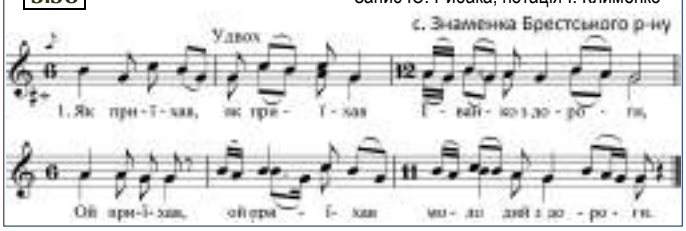


5.37 Б – Всл ‹♪53²;557› з фігурою ‹♩4›



В – Всл ‹♪$_5$4$_5$7²› з фігурою ‹♩4›

5.38 Запис Ю. Рибака, нотація І. Клименко



Про те, що такі вставки невипадкові, свідчить їх статистика (десятки випадків) та ареальна прив'язка до західноукраїнських територій (карти D-VII-16, D-II-16).

Є й непоодинокі приклади протилежного прийому – втручання ямбізації у двомірні форми (Всн-446 (§10.2.5), Всн-*Човен* (§10.2.12), вторинні *весільні* форми, §§8.5.2, 8.7.1).

Мелодія гнучко *реагує* на розуміння ритму виконавцями – силаба, яка розпочинає уявну долю поділу, майже завжди відділяється інтонаційно від попередньої *рухом вгору* (частіше) або *вниз*. Це питання ще не розглядалося дослідниками, воно потребує спеціальної уваги.

Очевидно, **відсутність акцентів** як головна риса квантитативної ритміки, дозволяє досить легко *комбінувати фігури різних типів ритмоорганізації в одному наспіві*. У цьому комбінуванні є свої *правила*:

а) переміна виду ритму відбувається в межах синтаксично замкнутої форми – силабогрупи / мелорядка (пари мелорядків, як у тирадах) (виняток – *Цярешка*, нот. 14.10);

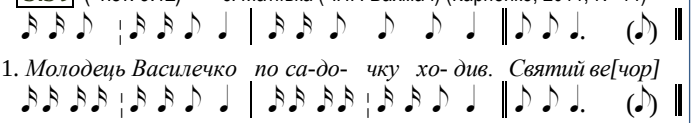
б) у *складених формулах* перемінити характер ритмоорганізації може лиш *одна силабогрупа*, а модель в цілому однозначно відчитується у системі певного ритму.

5.4.2.4. Проблема зимового макротипу V55,p4

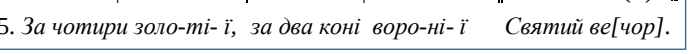
Специфічні проблеми для аналізу створює найвідоміший в Україні тип колядок ‹V55,p4›. Основний вірш ритмізується 5-складниками |♪♪♪♪♩| , які у табл. 5.2Д знаходимо серед тримірних фігур, але його повільна версія може читатися і як двомірна |♩♩♩♩𝅗𝅥| . Через це між науковцями різних шкіл точаться дискусії про природу ритмоорганізації цієї формули. Нинішній стан фонду РОМУ$^{+}$ дозволяє розглядати цей макротип у його повному контексті – залучити всю парадигму варіантів даного типу, його величезний масив (понад 2240 од., карта A15). Складність полягає в тому, що ця макрогрупа творить дуже багату палітру різновидів, з-поміж яких знаходимо аргументи на користь обох підходів.

Установлено, що на трактовку форми впливає у першу чергу *географічний фактор*. Зразки, що походять з *центрально-східного масиву домінування двомірних ритмів*, повністю вписуються в цю систему, включно з її *алгоритмом ритмосилабічних дроблень*, як у цьому зразку з Подесення:

5.39 (=нот. 9.12) с. Матіївка (ЧНГ: Бахмач) (Карпенко, 2011, № 14)



1. *Молодець Василечко по са-до- чку хо- див. Святий ве[чор]*



5. *За чотири золо-ті- ї, за два коні воро-ні- ї Святий ве[чор].*

Зразки з західних теренів ареалу, особливо з такими різновидами рефренів як диямб, епітрит, можуть розглядатися у тримірній системі координат. Реліктових зразків, які б містили первісні диямби, знайшлося всього 4, вони походять із Західного Полісся, Берестейщини, Підляшшя (§9.5.1.2).

Ознайомлення з численними подібними прикладами створює враження, що тримірні фігури / формули нерідко застосовуються у режимі «пристосування» до схем, вироблених початково у практиці мелодій двомірної ритмоорганізації. Останні кількісно превалюють у джерелах РОМУ. Трактовки певної ритмічної моделі / фігури як дво- чи тримірної часто залежать від *географічного контексту* її функціонування – потрапляння під дію різних регіональних векторів ритмічного мислення, варіювання (§15.1–2).

5.4.3. Синтаксичні ролі ритмоформул

У створенні ієрархічної систематики одиниць граматичного фонду (табл. 5.1Д, 5.2Д, 5.7Д) враховувався «композиційний контекст» – у яких синтаксичних сполученнях ці одиниці використані в традиціях УБ-ареалу. Описані первинні ритмофігури (ПФ) і складені з них ритмоформули (РФ) можуть виступити у композиції твору як самостійні елементи, а можуть вступати у певні комбінації між собою. Залежно від того, яким шляхом створена певна композиція – одно- чи двоетапним – певна ПФ може мати різний статус – у першому випадку грати роль *самостійного мелорядка* (варіант: *малого рядка*), в інших – бути *малою синтаксичною одиницею в ряду інших*.

Пряме одноетапне компонування музичної форми з первинних фігур як готових блоків можливе не для всіх видів ПФ. Один з продуктів такого принципу – моноритмічні **форми-примітиви**, укладені з фігур середнього розміру (§6.3), другий – різноманітні форми, складені з великих фігур (6–7-складників) (§§6.4, 6.5).

Більшість композицій збудована за двоетапним принципом, тож при їх аналізі спочатку потрібно вичленувати базові ритмоформули. У двоетапних композиціях у певні комбінації вступають як РФ, так і РФ з ПФ.

● **Малі фігури**. Роль трискладника як синтаксично самостійного елемента обмежується 3-складовими рефренами в *колядках* (*Коляда! / Дай Боже! / Лелія!* та ін., у *веснянках* (*Ой як-як?... – Ой так-так; Боже мой / наш*), в *купальських* (*Купайло*; *Боже мой / наш; То-то-то; Калина* – переважно в композиціях обрамленого типу) – разом їх фонд налічує ≈40 *зимових* та ≈80 *весняно-літніх* зразків.

Трискладник має яскравий ініціальний посил (частіше у поєднанні з висхідними інтонаціями) – так він проявляє себе у зачинах *весільних* тирад ‹♩T4› (подвійних проведеннях початкового заклику: *Дружечки* / *Свашечки*, §8.3.4.3-А), у зачинних розділах ПБК (у складі формул ‹♩33› або ‹♩34› (*колядки* Зм05-3-*Миколай*, *застільні* типу *Чарочка* та ін.). Ця ж якість проявляється у складі строфічних форм: як ініціальна фаза рубатних формул масиву ЖГ (його західної частини, §12.2) і *весільних* макросім'ї ‹V34› (§8.9.3).

Подвоєний трискладник V33 творить 6-складові рефрени (*Купала на Йвана*, *Іване-Йвашеньку*, *Стовпом дим, в плечі грім*), зі звичайним текстом використовується у другому вірші строфи ‹♩*44;33› (*купальські, жнивні, веснянки*), інші прояви такої форми рідкісні (див. §5.4.1.2).

● **Середні фігури**. Синтаксичні ролі ПФ середнього розміру (4-5(6)-складники) різноманітні. Окрім участі у моно- й гетероритмічних формулах, вони стають ще й самостійним матеріалом для створення:

– композицій-примітивів *зимового та весняного* циклів, утворених прийомом тиражування обраної фігури при щоразу оновленому поетичному тексті;

– тиради ‹♩ T4› (*весілля*, §8.3.4.3-А);

– блоків ПБК (наприклад, ‹Всл_♩4^{n};66› (§8.10.3), ‹Всл_♪5^{n};7^{n}› (§8.3.4.3-Б), *Чорнушко-душко* (§10.2.3, ін.);

– слугують короткими (здебільшого 4-складовими) рефренами у спеціальних формах.

● **Великі фігури.** 6-7-складові фігури, як і середні, теж входять складовими частинами до комбінованих формул. Довгі фігури завжди завершують комбінацію: ‹V46›, ‹V57›, ‹V446›, ‹V557›.

Великі ПФ=одноцільні РФ також можуть утворювати самостійні композиції – у цих випадках вони трактуються як *одноцільні рядки*. Перелік таких композицій великий:

– примітивні 1-рядкові форми ‹♩/♪6^{n}› (лівобережні *щедрівки-Меланки* (§9.3.4.7), *веснянки* (§10.2.2);

– дво-три-чотирирядкові строфи: ‹♩6^{2}=АБ› (Всн, Жн, Всл), ‹♪7^{2}› (Всл, Всн, Жн), ‹♩6^{3}=ААБ / АББ› (Всл, Всн), ‹♪7^{3}› (Всл, Жн, ін.), ‹♩6^{4}›=‹♩66^{2}› (Всл); ‹♪7^{4}› (Всл, Жн),

– тиради – *весільні* ‹♩T6› (§8.5.3), ‹♪T7› (§8.6.2);

– блоки ПБК (‹♩4^{n};66›-Всл, ‹♪5^{n};77›-Всн-*Чорнушка*).

Монотонність ритму у великих композиціях долають збільшені (ферматовані) «заключно-кадансові» версії великих фігур, які відкривають або закривають форму.

Доволі поширеним є також принцип парного проведення 6-7-складових формул та подальше використання цих пар в композиціях ПП, особливо у *весняному циклі*. (§10.2.11).

Шестидольна формула з вторинним ритмом і віршем V{44} бере участь у *формах з переритмізаціями* (§6.8).

● **Комбіновані ритмоформули**

1. Переважний принцип побудови цілісної композиції-періоду з комбінованих РФ (моноритмічних (подвоєних) і гетероритмічних) – їх компонування у *дворядкові строфи* ‹РФ^2›.

Подальша розробка форми в окремих РТ цієї групи відбувається через *редукування мелорядків* (‹♩53^1›; ‹♩446^1›; ‹♪557^1›) *редукування силабогруп* (‹♩…3;53›; ‹♪…4;54›; ‹♪…7;557›), або, навпаки, через їх *нарощування-дублювання* (‹♪55|:3:|;553›, ‹♩44|:6:|›; ‹♪55|:7:|›, §6.6.3.1), зрідка також *тиражування* (нот. 5.36, 5.37).

2. Подвоєні формули демонструють ширшу палітру способів компонування. Окрім строф ‹РФ^2› (‹V55^2›, ‹V*44^2›), вони є основою ще двох строфічних видів:

(2а) обрамлених композицій (Зим, Куп, Жн, Всн, Всл), а також

(2б) гетероритмічних строф: ‹♩44;33› та її варіантів з рефренами (Всн, Куп); ‹♩44;44› у *зимових* макросім'ях; групи *колядок / щедрівок* з основою V55: ‹55,р4›, ‹55,р3› (§9.5, §9.6.1).

3. Відомі специфічні гетероритмічні строфи, де компонуються дві різні РФ, наприклад:

з формул V66 та V446 складається 5-елементна комбінація ‹V66;446›-Всн (§10.2.5),

з формул V4$_5$3 та V4$_5$4$_5$6$_7$ складається 7-елементна комбінація ‹V4$_5$3^2;4$_5$4$_5$6$_7$› (Всл, Всн, §8.10.2).

Можливі й інші комбінації, які набули меншого поширення (зокрема, *ранцювальна* ‹♩43^2;Р3343›, нот. 6.28).

Композиції такого типу умовно називатиму «гетероритмічна формула-строфа» (ГФС). Окрім змінності ритміки їй властива наскрізна семантична форма та наскрізна мелотематична форма (див. §6.6.5.2).

4. Тільки одна РФ комбінованого типу (V*53) дала тирадне прочитання (§8.7.2).

5. Прості формули ‹♩43› та ‹♩34› задіяні в оформленні зачинних частин деяких ПБК (зокрема, у репризних «кільцевих» формах, як, наприклад, зимовий кантовий тип Зм05-3_*Миколай*).

Особливу роль в компонуванні відіграє ***апокопа*** – універсальний спосіб кадансування для творів на монохронних основах, та не чужий і ямбічним ритмам. Вона дуже поширена в піснях ***українців, білорусів*** та ***на східнопольських теренах***, у ***південній Литві***, причому не тільки в обрядовій, але й у ліричній творчості. Цей феномен заслуговує на спеціальне дослідження.

5.5. Диференціальні підходи до ритмоаналізу

Підсумовуючи огляд ритмічних формул, що викристалізувалися в обрядовій творчості українців і білорусів, підкреслю специфічні вимоги до застосування цих відомостей в аналітичних процедурах.

Майже всі обрядові твори СБРМ (за малими винятками) організовані за алгоритмами часокількісного ритму, для якого важлива **співвідносність часових пропорцій на всіх рівнях його організації.** Та на сьогодні встановлено, що жодна з класичних ознак типової ритмічної форми народної пісні не є *абсолютною*. Найбільш *рухливою є силабічна форма*. Це ще наприкінці XIX ст. запримітили О. Потебня, Ц. Нейман, пізніше С. Людкевич, Ф. Колесса, К. Квітка – але, крім Квітки, залишили це спостереження на маргінесі дослідницької уваги.

Також *рухливим буває час звучання формули* (у зразках з прийомом додавання).

Зустрічається й *рухлива цезура* (ВЦ).

Тому перед початком аналітичного опису в масиві мелодій необхідно диференціювати явища, де ***певні рівні ритмоорганізації*** *мають* ***домінантне значення***:

1 – *строгі форми*, у яких ***витримані сталі метричні пропорції частин***, але ***рухлива силабіка*** (це здебільшого формули 4- та 6-дольних розмірів);

2 – *відносно строгі форми*, у яких ***домінує характерний ритмомалюнок***, але незначно варіює силабіка й метрика (це ямбо-хореїчні формули та їх рубатні версії);

3 – форми, у яких ***сталою є тільки віршова формула***, на відміну від змінних ритмомалюнків і метрики (це типологічні сім'ї V53, V55, V66 та ін.),

4 – форми ***з порушеннями часових норм*** (передусім з додаванням силабохрон, ферматовані або редуковані),

5 – форми з ***рухливою внутрішньою цезурою*** (ВЦ).

При розгляді локального матеріалу дослідник має діагностувати такі групи й застосовувати до кожної, окрім загальних правил моделювання, відповідні їй спеціальні підходи.

Друге завдання мелоаналітики – встановити *вихідні, кореневі моделі* аналізованих мелодій. Але очевидно й те, що більшість форм пройшла довгий шлях усного функціонування (принаймні, вік обрядових наспівів обраховують щонайменше кількома століттями, а то й понад тисячоліттям), і на цьому шляху відбулися їх численні видозміни – відносно поступові або ж радикальні. Тож, указавши на типову «першоформу», потрібно виділити й *похідні форми*, які стабілізувалися, набули рис *локальних моделей*. Наприклад, вторинні «фігуровані форми треба вважати окремими пісенними типами, більш чи менш характерними для того чи іншого жанру народномузичної творчості» (Луканюк, 2016, с. 114). Подальший аналіз місцевих мелодій потрібно робити вже на базі цих вторинних форм.

Розділ 6.
СИСТЕМАТИКА МЕЛОКОМПОЗИЦІЙ. ТИПОЛОГІЧНІ ГРУПИ / СІМ'Ї

6.1–6.2. Загальні проблеми аналізу мелокомпозицій. Кореляція поетичних і музичних форм. Поетичні форми без рефренів. Структурні види рефренів
6.3–6.4. Композиції-примітиви. Тирадні форми
6.5. Строфічні форми (класичні). Дворядкові: ізоритмічні (респонсія), ізометричні, група строф метричної моделі ‹M44;44›, гетерометрична строфа. Трирядкові строфи
6.6. Специфічні строфічні форми: чотирирядкові, строфи з зачинами, нарощені / скорочені форми, однорядкові (стихічні) форми. Гетероритмічні формули-строфи (ГФС)
6.7–10. Композиції з рефреном. Переритмізації. Обрамлені (рамкові) форми. Пара періодичностей
6.11. Контамінація / мікшування як структуротворчий прийом. Продукти композиційної контамінації
6.12. Складені (поліблокові) композиції
6.13. Жанрова специфіка обрядових композицій. Система весільних мелокомпозицій. Зимові форми. Волочебні рефренні форми. Специфіка формотворення веснянок. Композиції весняно-літнього сезону
6.14. Поняття мелотипологічної групи (сім'ї)
6.15. Жанрові цикли і кросжанрові макротипи: алгоритми вивчення

6.1. ЗАГАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АНАЛІЗУ МЕЛОКОМПОЗИЦІЙ

У попередньому розділі розглянуто граматичний рівень ритмотворення: відібрано й систематизовано фонд первинних ритмофігур-моделей (ПФ), показано, яким чином видозмінюються ці фігури (алгоритми варіювання) та як вони сполучаються у сталі комбінації, що набули значення ритмоформул (РФ). У цьому розділі розгляну найвищий морфологічний рівень – утворення з первинних форм цілісних мелокомпозицій, синтаксичне сполучення ПФ та РФ у *мелокомпозицію-період*.

Мелокомпозиція-період (далі – мелокомпозиція, композиція або композиційна одиниця – КО) – повна музична форма твору, завершена на всіх морфологічних рівнях: семантичному (тематична форма віршів), ритмосилабічному, мелотематичному. Отже, для розгляду композицій потрібно залучати й інші чинники процесу формотворення – форму поетичного тексту (§6.2) і мелотематичну форму (§4.3.2).

Систематизація видів композицій традиційних пісенних творів є однією з найбільш проблемних ділянок сучасної теоретичної етномузикології. Спеціальної праці, де б послідовно описувалися способи компонування у піснях українців та білорусів, наразі не існує. На практиці застосовуються певні процедури з аналізу форм, викладені у посібнику А. Іваницького (1997, §12, с. 226–236). Окремі корисні спостереження й підказки розсипані на сторінках праць Б. Луканюка. У нераз цитованій монографії Б. Єфімєнкової (2001), де глибоко вивчено розгалужену систему ритмоформул, типи композицій прокоментовано лише в загальному плані: «стиховая» (відповідає однорядковій), строфічна, тирадна.

У різних авторів зустрічаються протиріччя у трактовці певних груп форм. Нераз тирадні та однорядкові (стихічні) форми описані як специфічні різновиди строфи (Колесса, 1970в, с. 113, 1970г, с. 378; Савельева, 1986). В інших роботах ці форми протиставляються як принципово різні. Практика вивчення обрядових мелодій СБРМ показує, що обидва підходи знаходять фактологічне підтвердження. Різночитання спричиняють різні способи кореляції *повного поетичного тексту* пісенного твору та його мелокомпозиції. Домінує спосіб «куплетного поділу», коли мелодія розбиває сюжет на однотипні (або варіантні) відтинки. Цей спосіб передбачає відносну ***простоту*** мелокомпозиції.

Вона може втілюватися у таких видах форм:

– одно-двоелементна поспівка, що відповідає фразам або віршовим рядкам тексту,

– однорядкова мелодія (частіше з рефреном), яка обслуговує кожен віршовий рядок,

– більш протягла, але синтаксично логічна строфічна композиція, яка поєднує пари віршових рядків (АБ або АА) у 2–3-рядкову мелоформу, рідше – у 4-рядкову зі специфічними повторами.

Другий спосіб прагне обійняти весь сюжет однією мелоформою – тоді ця форма є ***складною***:

– тирадною з вільними чи усталеними мелоблоками,

– поліблоковою: складеною з кількох частин.

Проблеми у визначенні форм створює мікшування двох способів: коли текст ділиться на сюжетні частини, які обслуговуються ***повторюваною мелоформою складних видів***. Як приклади можна навести

– дво–тристрофні *весільні* тиради (§8.5.3, §8.6.2),

– весняні *ігри персонажного типу*, де кількість повторів сюжету обумовлена зміною персонажу (*старий* / *молодий* тощо), типу рухів (операційні сюжети *Мак, Льон* тощо) або гравця – у них кожен сюжетний блок мелодично вирішений як композиція поліблокового типу.

Все ж *риси протиставності* певних видів мелоформ *домінують над рисами їх спорідненості*. Згрупую виявлені у масиві СБРМ композиції у кілька заголовних груп, які мають виразні структурні відмінності. Деякі з них прив'язані до певних жанрових циклів (табл. 6.1).

Також потребують упорядкування прийоми композиційної розробки, які можуть бути використані у різних типах мелокомпозицій, за винятком примітивів. Потрібно відрізняти випадки, коли специфічний прийом лише відтінює, урізноманітнює форму, та коли він є *головним структуротворчим елементом* (табл. 6.2).

Обговорити всі проблемні запити в межах книги неможливо. Представлю робочий огляд найпоширеніших обрядових мелокомпозицій, наприкінці об'єднавши їх в табл. 6.43Д.

Оскільки переважають форми строфічної групи, їх опишу детальніше, з виокремленням помічених різновидів. Вагомою є роль тирад (переважно у *весільному* циклі). Найскладнішою є ситуація з маловивченими поліблоковими формами – їх окреслю оглядово.

6.1 Основні види обрядових мелоформ

А – композиції-примітиви: тиражована поспівка – одноелементна або двоелементна, відповідна коротким віршам

Б – тиради: прості й складні форми мобільного обсягу (розтяжимі за рахунок тиражування певного мелоблоку), частіше охоплюють повний текст твору

В – строфічна група (переважно сталі форми, що ділять поетичний текст на рівні відтинки, незалежно від змісту):
– однорядкові (стихічні) форми з рефреном (Р) і без нього (б/Р)
– класична 2-рядкова строфа (ізоритмія та ізометрія),
– класична 3-рядкова строфа (вірш ААБ або АББ),
– специфічні 4-рядкові строфи (строфи-мікти),
– строфа (та інші форми) з рефреном (АР та ін.),
– гетерометрична (асиметрична) строфа: з нарощеним рефреном, асиметрією вербального й мелоритмічного рівнів
– гетероритмічна формула-строфа (ГФС)
– строфи обрамленого типу (рамкові, з Р і б/Р)
– пара періодичностей (ПП) (за Л. Мазелем)
– строфи, скомпоновані за принципом переритмізації семантично тотожних силабогруп (ПСТС)

Г – поліблокові композиції (ПБК), зокрема
– репризні (кільцеві) форми (ВКФ)
– контрастно-блокові композиції (КБК)
– форми з рефренами
– діалогічні форми (антифони)
– мікстові (контаміновані) форми

6.2 Прийоми композиційної розробки форми
(уточнення до табл. 4.3)

прийом тиражування мелоритмічного елементу (трж):
– структуротворчий для примітивів і тирад, окремих ПБК
– орнаментальний у строфічних формах
прийом дублювання малих силабічних груп (ДМС):
– орнаментальний у строфічних формах, зрідка у ПБК
прийом дублювання останнього мелорядка (ДОП):
– структуротворчий для окремих РФ (V446, V557)
– нарощувальний у строфічних і тирадних формах західноукраїнського регіону
прийом переритмізації семантично тотожних силабогруп (ПСТС):
– структуротворчий для окремих РТ весняного циклу (V43, V6 і V44), весільних V 44,р4-Рано
– орнаментальний у деяких строфічних формах весняного циклу з вторинними ритмами
прийом виділення зачинів у строфічних формах:
– звичайні зачини (А;А...)
– ланцюгові зачини (катени)

В описах враховані означення певних форм, узвичаєні в сучасних статтях етномузикологів НМАУ.

З-поміж мелоформ потрібно розрізняти групу таких, що *безпосередньо пов'язані зі специфікою семантичної форми* – це спеціальні утворення з рефренами, форми з переритмізацією, обрамленням.

6.2. Кореляція поетичних і музичних форм

Услід за Б. Луканюком торкнуся питань кореляції поетичних і музичних форм, які системно не піднімалися в теоретичній літературі. Розділю знайдені форми на групу без рефренів і групу з рефренами. Участь рефренів – сталих текстових повторів – можлива тільки в композиційних групах В і Г (табл. 6.1). Це явище ще маловивчене, тому доречно буде окреслити помічені тенденції будови форм з рефренами (§6.2.3).

6.2.1. Загальна характеристика

Давно спостережено, що компонування поетичного тексту далеко не завжди відповідає мелокомпозиції – це два *автономні рівні організації* пісні. Координація поетичного тексту й мелодії відбувається на трьох рівнях:

(А) тексту в цілому (повне розгортання сюжету);

(Б) поділу тексту на композиційні одиниці (стихові / стихічні форми, строфічні (2–4-рядкові), тирадні);

(В) силабічної структури: цей рівень розглядався в попередньому розділі – йому відповідають музично-ритмічні формули (ПФ і РФ).

Кореляція на рівні (А) має два варіанти:

(А1) твір з невеликим обсягом поетичного тексту в цілому обіймається мелокомпозицією (тирадною, деякими видами поліблокових форм);

(А2) твір з текстом середнього або великого обсягу ділиться на змістові частини, які «обслуговує» повторювана музична форма: кількість повторів обумовлена завершенням розгортання сюжету (форми-примітиви, строфи, поліблокові форми).

Кореляція на рівні (Б) також буває різних видів.

(Б1) Форма мелодії є відповідною поетичній, наприклад, 2-рядкова строфа сполучається з віршем АБ.

(Б2) Форми кожного рівня є автономними:

– тексти з дворядковими строфами розспівуються на 1-рядкові мелодії: ‹АБ=$А^{n}$› та інші варіанти;

– тексти-монострофи (термін філологів на позначення «однокуплетної» форми приспівок) групуються у відносно пов'язані пари «куплетів» у *веснянках* типів V446, ‹♪$\dot{5}4^{2}$›, деяких *дожинкових* РТ ‹♩$4\underline{3}^{2}$›.

(Б3) Форми одного рівня адаптуються до іншого, наприклад, 2-рядкові текстові строфи пристосовується до 3-рядкової мелокомпозиції через повтор віршів: ‹VААБ=$М^{t}$ АВА^{V}›, ‹VАББ=$М^{t}$АВА^{V}›, ‹VАББ=$М^{t}$АВВ^{V}›.

● **Тексти «трафаретковой форми».** Оригінальну форму розгортання сюжету з кількаразовими повторами однієї сюжетної ситуації Б. Луканюк в робочому порядку назвав «*трафаретковою*». Це сюжети з заміною (а) персонажів або (б) дій в однаковій повторюваній обставині:

(а) *колядний* сюжет ‹Дівчина-пава в танці: ніхто (батько, мати, брат, сестра) не може забрати її додому, крім милого›; *весільні* сюжети групи ‹Молода у саду / Молода потопає: ніхто її не знайде / не врятує, крім судженого›.

(б) операційні весняні сюжети *Мак, Льон* та ін., де в певний шаблон вставляються послідовні назви рільничих операцій: *орють*, *сіють*, *полють*, *рвуть* тощо.

Мелокомпозиція цих творів демонструє дві можливості:

– відповідає повторам сюжетних мотивів (обіймає сюжетний блок і повторюється відповідне число разів до завершення сюжету) – у *веснянках* ПБК;

– цілком автономна, наприклад, у згаданих *колядковому* та *весільному* сюжетах має усталену строфічну форму, яка рівномірно ділить поетичний текст на формальні строфи (у *колядках* ще й з додаванням рефрену), ігноруючи його складнішу внутрішню форму.

Тож щоразу, аналізуючи певний пісенний зразок, потрібно виявляти й типи кореляції між формою його поетичного тексту та музичною формою.

● **Формалізація параметрів тексту.** Для відображення семантичної форми поетичного тексту (V^{s}) прийняті такі формалізовані способи, раціоналізовані Б. Луканюком (1996б, 2008, 2016 та ін.). Повтори структурно-семантичних (лексичних) одиниць у схемах позначаються однаковими літерами кириличного алфавіту. Якщо текст не має повторів, є постійно оновлюваним (контра-

стним) – його передають змінні літери. Цілі віршові рядки позначаємо великими буквами, їх складові (силабічні групи) – малими. З-поміж повторів розрізняємо *звичайні* (двократне проведення тих самих слів у безпосередньому зіставленні ‹АА› чи на відстані – ‹аб;рб›) та *рефрени* (повторювана група слів, незмінна для усього тексту). Рефрени (за Б. Луканюком – міжстрофові повтори) фіксуються буквами другої половини алфавіту (від «р» і далі за абеткою). Крапка з комою між малими буквами означає кінець віршового рядка, три крапки – розімкнуті форми (безкінечний повтор, який також можна передати символом „∞” (тотожний скороченню „і т. д.”). Букви або їх короткі послідовності, з обох боків оточені двокрапками, означають їх повтор.

6.2.2. Поетичні форми без рефренів

Подам тут деякі найуживаніші види організації поетичного тексту, позначивши їх окремі кореляції з мелоформами (якщо це специфічні, усталені взаємостосунки):

6.3 Поетичні форми без рефренів

поетична форма	примітки	відповідна музична форма
1-рядкові форми:		
аб. (аб, вг, де…)		2-елементний примітив
аб. (аб. бв. вг…)	конкатенація	1-рядкова (стихічна)
а;а;б. а;аб;а. а;аб;б. а;бв;а.		обрамлена строфа (рамкові форми = ‹рам›), у співпраці з прийомом ПСТС
абб.		1-рядкова (стихічна)
абвв.	повтор 3-ї групи	1-рядкова (стихічна) 2-рядкова мелострофа
абввв.	два повтори	1-рядк. ПСТС (Всн-*Човен*)
строфічні форми: **з одноцільних рядків** (включно з їх розпросторенними формами):		
АА. АБ.		2-рядкова мелострофа
АА;ББ. АБ;АБ. ААБ. АББ.		4-рядкова мелострофа, ПП, мікстові форми 4-рядкова мелострофа 3-рядкова мелострофа
з цезурованих рядків:		
АА. = аб;аб. АА. = абв; абв. АБ. = аб;вг. АБ. = абв;где. АБ. = ааб;ввг.		2-рядкова мелострофа
АБ. = абб;вгг. аб,бб. абв;вв.	принцип ‹просо›: повна строфа й «малі форми»	2-рядкова мелострофа
аа,бб.		пара періодичностей (ПП)
аб;вг;деє.	– типова схема	гетероритмічна формула-строфа (ГФС)
аб;вг;де,єж,з.	– нарощені варіанти	
пара періодичностей: :А:;:Б:. (варіант: АБ;ВГ)		пара періодичностей (ПП)
тирадні форми: АБВГ… А;АБВГ…	постійне оновлювання тексту те саме з зачинним рядком варіантного ритму	
тирадні елементи: абвг… абвг…/ АБВГ…		примітивні серіації Хід у ПБК (тиражування мелоблоку)
«трафареткові» форми: специфічні відповідно до музичної форми (+ рефрен)		
Варіант ПБК: **діалогічні (двохорові) форми (веснянки):** – А… – Б…		

6.2.3. Структурні види рефренів

Поетичні форми з рефренами діляться на дві основні групи за *морфологічною функцією рефрену*:

А – рефрен є варіантом заміни звичайного тексту, наприклад, у *весільних творах* ‹53;53=аб;вг› локально трапляється варіант ‹53;р53=аб;рб› (§8.3.2);

Б – структурно виокремлений рефрен, який *формує тип композиції*. Найвиразніші приклади знаходимо у *зимовому* циклі, у *ранцювальних* / *волочебних* піснях; у творах з «просо-рефреном» (Кутирова-Чубаля, 2009б).

Залучення рефренів у творах різних БОЖЦ дуже нерівномірне. Глибші дослідження проведені на матеріалі *колядок* і *щедрівок* (табл. 9.5Д), опис *весільних* рефренів містить §8.3.2. Тут розміщу робочу версію загального упорядкування видів рефренів (табл. 6.4), позначивши *кілька схем побудови композицій* з залученням рефренів.

6.4 Поетичні форми з рефренами

поетична форма	примітки, жанри
модель ‹р,А›	**початковий малий рефрен**
р,а. / а,р	зимовий цикл (локально)
р,аб.	зимовий цикл, Всл (локально)
модель ‹А,р›	**кінцевий малий рефрен**
аб,р.	зимовий цикл
модель ‹А,Р›	**кінцевий великий рефрен**
аб;рс.	Куп, Зим, ранцювання, Жн-Plon
аб;рст.	зимовий цикл
аб;рс,ту(ф)	зимовий цикл, ранцювання
модель ‹аб;рб›	**«закритий» тип**
аб;рб.	Всн (поширена), Зим (регіон.), Всл (рідко)
аб;а,р,б.	Всн
модель ‹А,р;Б,р›	**двократний рефрен (повторний / змінний)**
аб,р; аб,р.	зимовий цикл
аб,р; аб,с.	зимовий цикл, Всл
аб,р; вг,р.	зимовий цикл
аб,р; вг,с.	зимовий цикл, Всл (зрідка)
аб,р;аб.	**редукований рефрен** (зимовий цикл)
модель ‹Р;А;Р›	**обрамлена форма з рефреном**
р;аб;р.	зимовий цикл, Жн, Куп, Всл (лок.)
рс;аб;рс.	купало
а;бр;а / а;ар;б	Жн, Тр (локально)
модель ‹А,р;сту›	**асиметричний рефрен**
аб,р;сту. M^t βγ;δβγ, ін.	зимовий цикл
аб,р;рст. M^tαβγ;δβγ, ін.	зимовий цикл

Інший параметр – *змістове наповнення рефренів* – ділить твори з текстовими повторами інакше. Можна виокремити рефрени зі *сталими семантичними формулами*, які несуть однозначне жанрове навантаження (наприклад, *На Йвана Купала*; *Іване-Йвашеньку*, *Збор несем, збор*; *Святий вечір*; *Щедрий вечір*). Друга група – теж короткі формули, але без прив’язки до жанру: *Ладо*, *Рано*, *Люлі* тощо). Третя група – розгорнуті «*змістові рефрени*», прив’язані до *окремого сюжету* / *пари сюжетів*. Вони характерні для *зимових* моделей V55,P3;553, V44,P3;443, V55,P4545 (§§9.5.2, 9.6), *веснянок* РТ ‹♩44;P44› (§10.2.4), зрідка для *петрівок* РТ ‹♩44;P53;53›, *масницьких*. Четверта група – асемантичні вигуки (*Гей*, *Ой*, *То-то*, *У-ха-ха* тощо). Їх зв’язок з мелоформою розглянемо у §6.7. Жанрова статистика використання рефренів уміщена в табл. 6.30. Першість «тримають» *ранцювальний та зимовий* цикли.

Переліки типових форм обрядових поетичних текстів є лише першим наближенням до створення повного реєстру композиційних одиниць, що сформувалися у співаній мелотворчості українців та білорусів.

Наступні параграфи містять огляди основних розрядів мелокомпозицій, поширених у СБРМ.

6.3. Композиції-примітиви

Одноелементні **форми-примітиви** утворюються простим тиражуванням одного *мелоблоку* (сталого поєднання ПФ та характерного інтонаційного контуру) $a^n = \alpha^n$ зі щораз оновлюваним поетичним текстом. А. Іваницький називає це серіацією (2009, с. 9, 11, 22).

● **Ритмічний матеріал примітивів**: тридольні (♩4, ♩4) і чотиридольні (♩4) фігури, 5-складники колядкового типу (♪5), 6-складники дво- і тримірні (*зимова* група Зм16_ЩдрЛб: ♩6, ♪6), зрідка фігура ♪4 (*весняні заклички*).

Значно рідше використовується групування двох мелоблоків парами $aa^n = \alpha\beta^n$. Утворена таким чином двоелементна форма становить цілий рядок, проте спільність жанрів, текстів, мелоінтонацій (зокрема, інтонаційна розімкненість, нецентрованість ладу) підказують, що такі двоелементні зразки доцільніше вивчати разом з одноелементними примітивами. Одноелементі форми у рази переважають над двоелементними (наприклад, у *зимовому* циклі це співвідношення 1660 од. / 390 од.).

● **Жанри** – переважно молодіжний і дитячий репертуар *зимового* (*дитячі колядки, щедрівки, засівалки, кугутання, Коза*) та *весняного* (*весняні заклички* та *забави*) циклів. В інших жанрах примітивні форми зустрічаються як виняток.

● **Типологія.** Найбільшу групу творять **4-дольники-диспондеї**. Ця модель функціонує в режимі довільного дроблення, як правило, зі значним розщепленням первинної схеми – при можливості використання 4–8-складових рядків переважають 6–8-складові вірші (табл. 6.5). У львівських студіях з подачі Б. Луканюка такі твори описують як організовані за ***тонічним принципом***, тобто за ***системою акцентів***. У наведених текстах бачимо, що вірші самі по собі не мають сталої акцентуації. Роль акцентної позиції частіше виконує 3-тя доля, підкреслювана часом інтонаційно – підвищенням звуковисоти, але це досить часто йде врозріз з акцентами словесними.

Натомість ***у тонічній системі***, якою послуговується російський фольклор, ***музичні акценти сталі й узгоджені з віршовими***, при цьому не витримується цезура (Ефименкова, 2001, розділ 5) – так як у зразку (г) під знаком **. Подібні прояви руйнування цезури між 4-дольними силабогрупами у зв'язку з підключенням принципу акцентності трапляються у *зимових* жанрах. У *веснянках* вони одиничні. Показово, що це відбувається у християнізованих текстах – подібні *христослави* (Терещенко, 2013) повсюдно поширені за східною межею СБРМ.

Для багатьох примітивних мелодій характерні двотонові поспівки та внутрішній поділ диспондея на пару спондеїв (♩4ⁿ=♩22ⁿ): віршова цезура сегментує весь текст на 4-дольні відтинки, а меліка кожен з них розбиває ще на два 2-дольні мотиви, які часто підкреслюються ще й внутрішнім цезуруванням текста. Проте це внутрішнє цезурування рідко витримується до кінця, як у наведеному *закликанні дощу* (д). Як правило, у тексті завжди знаходиться рядок неподільної 6–7-складової форми (у таблиці вони виділені сірою заливкою).

Окрмі двотонових зустрічаються й більш розвинені меломотиви (b-a-b-g, g-f-g-d) та ін.

● **Композиція.** Зазвичай повтор примітивної поспівки ααα... є буквальним або переходить у скандування чи викрики наприкінці тексту. Та часом серія повторів базової поспівки буває мелодично оформлена в **тираду** – коли кінцева силабогрупа має форму 3-складника |♩♩𝅗𝅥|

6.5 Чотиридольні примітиви

силабічні коливання		b*- - g- -	b- - g- -
а – *щедрівка дитяча*			
4	M4♩	*Де віл*	*ро- гом –*
5		*Там жи-то*	*сто- гом*
5		*Де віл но-*	*го- ю –*
6		*Там жито ко-*	*по- ю.*
7		*А з од- но-го*	*ко-ло- ска*
7		*Бу-де жи-та*	*пів-мі-шка*
4		*А з дру-*	*го- го*
4		*Бу- де*	*мно- го*
б – *колядка дитяча*			
8(44)	M2+2♩	*Коляд- коляд*	*коляд-ниця*
8(44)		*Добра з медом*	*паля- ниця*
7(43)		*А без меду*	*не та- ка*
7(43)		*Дайте, дядьку,*	*п'ята- ка*
6		*А ви, тітко,*	*гро- ші*
6	M4♩	*Бу-де- те хо-*	*ро- ші.*
в – *колядка дитяча*			
6	M2+2♩	*Ко-ля- дин*	*коля- дин*
6	M4♩	*А я в бать-*	*ка о- дин...*
г – *щедрівка дитяча*			
8(44)	M2+2♩	*Ще-дрі- во-чка*	*щедру-вала*
8(44)		*До о- кенця*	*припа-дала*
7(43)		*Що ти, тітко,*	*напе- кла –*
7(43)		*При-не- си нам*	*до вік- на*
6		*Не щи- пай*	*не ла- май*
7	M4♩	*А ці- лень-ко-*	*го да- вай*
ґ – *щедрівка дитяча*			
6	M2+2♩	*Ва-си- ле-ва*	*ма- ти*
6		*Пішла щедру-*	*ва- ти...*
	порушення цезури **	*лІ- те-ся,*	*..... мо- лЮ- ди*
6		*До вам Хри-стос*	*бУ- де*
д – *закликання дощу*			
7(43)	M2+2♩	*І-ди - і- ди*	*до- щи-ку*
7(43)		*Зва-рю то-бі*	*бор- щи-ку*
7(43)		*В по-ли- в'я-нім*	*гор- щи-ку*
7(43)		*То-бі ка-ша*	*а нам борщ*
6(33)		*Щоб па-дав*	*дрібний дощ*
е – *весняна гра*			
6(33)	M2+2♩	*Я- во- ре,*	*я- во-ре*
6		*Я- во- ро- ві*	*лю- ди*
6	M4♩	*Що ви там ро-*	*би- ли*
6		*Бу-ду- ва- ли*	*мо- сти...*
6		*Для ко-го?*	*Для ко-го?*
6		*Для на- на ста-*	*ро- сти*

* Висота b умовна – це тон, на терцію-кварту вищий за нижній

** Приклад руйнування цезури як елемент тонічного віршування

й завершується закріпленням «тоніки» ‹ααα...β›. Ще виразніше перехід до тирадного принципу видно, коли дві прикінцеві силабогрупи інтонаційно побудовані як хвиля ‹питання-відповідь›, яка замикає композицію – ‹ααα...βγ›.

Нерідкісними є різномантіні контамінації між ритмічно різними (три- й чотиридольними), але подібними інтонаційними пісеньками примітивного стилю (Скаженик, 2018).

6.4. Тирадні форми

Складні пісенні композиції з ***незакріпленим числом рядків*** отримали назву **тирад.** Термін походить від франц. tirade (XVI ст: «залп; мова (залп слів)» – строфа старофранцузького віршування, в якій група рядків одного розміру пов'язувалась спочатку асонансом, пізніше – моноримою. Сучасні трактовки *музичних тирад* підкреслюють композиційну рухливість, яку забезпечує нанизування нерегламентованої кількості повторів мелорядків певного типу.

В українських традиціях тирада найбільше поширена у *весільному циклі*, де набула доволі чітких форм. Термін «тирада» до *весільних* мелодій такого типу вживається з подачі Ф. Колесси. У своїй «Ритміці...» 1906 року він писав: «В весільних піснях подибуємо часто зовсім довільні сполучення чотирьох, п'яти і більше семискладових віршів у строфові цілості без стало означеної схеми, яка б повторювалась у більшому числі пісень [...], це так звані тиради» (1970в, с. 176; також 1970г, с. 368).

Пропоную застосовувати визначення «класичні тиради» до кількох видів *весільних* творів: у них повний поетичний текст пісні (або його завершений за змістом фрагмент) укладається в один музичний період «розтяжимої» форми – на відміну від строфічних форм, де сюжет передається через багаторазовий повтор однієї мелоформи, що дорівнює строфі. Порівняємо схеми обох будов (табл. 6.6; графічні мелоблоки, розташовані один під одним, позначають будови з однаковою мелотематичною формою (M^t); позначка $:\|^n$ вказує на довільну кількість повторів):

6.6 **Строфа і тирада**

Поняття «тиради» як *протилежне* «строфі» пояснював К. Квітка в лекціях про *думи* в Московській консерваторії у другій половині 1940-х. Один з текстів виданий в українському перекладі (Квітка, 1985а, с. 20):

«Строфа у сучасному віршознавчому розумінні – це група віршів, кількість і форма яких підлягають нормі; коли вірші неоднакової форми, то однаковий порядок, в якому вірші різної форми йдуть у різних строфах. У поняття пісенної строфи входить, крім того, і поняття про наспів, який відповідає віршовій строфі та повторюється при виконанні різних строф. [...]. Запис наспіву української строфічної пісні здебільшого може служити для виконання усіх її строф.

Тирада – поняття літературознавчого порядку, але відсутність більш відповідного терміну для певного відділу мелодії виправдовує його введення і в музикознавчий обіг».

Термін ‹весільна тирада› став загальноприйнятим у київських наукових колах ЛЕК, ІМФЕ (Л. Єфремова, А. Іваницький (вчений використовує ще термін «строфоїд» – як для тирад, так і для поліблокових форм (1997, с. 229 та ін.), у львівській школі. Також ним у цьому значенні користуються російські колеги. Т. Рудиченко, описуючи *весільні* тиради Дону, спирається на характеристику форми, дану В. Лапіним (2002, с. 36), і підсумовує його та власні спостереження так: «Під тирадою розуміємо форму, побудовану на комбінації й чергуванні мелодичних ланок, відповідних віршу, частина з яких повторюється, й число цих повторів у певних межах довільне» (Рудиченко, 2006, с. 221). У цьому визначенні підкреслено базовий принцип тиради – тиражування певного мелоструктурного елементу. Б. Єфімєнкова дає таку характеристику: «Тирадний наспів охоплює непостійне число віршів, які утворюють закінчений за змістом фрагмент вербального тексту […]. Мобільність мелодичної композиції наспіву забезпечується прийомом ненормованого повтору його окремих побудов» (2001, с. 231). Тирадна форма на теренах, суміжних з Україною та Білоруссю (а фактично, судячи з наведених у цитованій книзі прикладів – у межах УЕТ і БЕТ), побутує переважно у *весільних* піснях.

Окреслю **сумарні ознаки тирадної форми** в сучасному її розумінні. Тирадами прийнято називати цілісні (неподільні на строфи) форми зі змінним числом рядків (щонайменше 4-рядкові, найбільше – 12–15-рядкові), організовані за принципом ***тиражування (нанизування-повтору) базового мелорядка-‹ходу›*** (термін Б. Луканюка) у кількості, необхідній для викладу повного сюжету (або його закінченого епізоду), та завершені спеціальною, ритмічно й мелодично відмінною кінцівкою.

Основою для *класичних весільних* тирад є певна ритмоформула з її варіантами. Ритмічним матеріалом українських тирад є дві великі фігури ‹♩6› і ‹♪6₇› та дводільна формула ‹♩53›. Спільний фонд мелодій – понад 9000 од. Сформувалася чітка мелоконструкція з чотирьох сталих за рисунком і функцією *мелоблоків* (§8.3.4.2), які забезпечили морфологічну стрункість форми. Тиражований «хід» зазвичай обрамлений зачином і кінцівкою з варіантним (пролонгованим) відтворенням основної ритмоформули. Також можливі розширення базової форми додатковими вставками між ходом і кінцівкою, або тиражуванням кінцівки.

Б. Луканюк називає повну конструкцію з зачином і кінцівкою «*великою кільцевою формою*» (ВКФ) (1980), де «кільцем» слугує однаковий ритмомалюнок крайніх частин форми (своєрідна ***ритмічна репризність***). Проте це визначення дослідник вживає передусім до *весняних* («*гаївкових*») ігрових творів (Возняк, Луканюк, 2015), а *весільні* типи визначає саме як тирадні (Добрянська, Луканюк, 1993). За Б. Луканюком, тирада є різновидом ВКФ. Цей загальноприйнятий у сучасній львівській школі термін обіймає надто велике коло форм (§6.12), де постульована в назві репризність («кільце») дуже часто відсутня, тому таке окреслення використовуватиму мінімально.

Менш численна (≈400 од.) група *весільних* тирад з основами ‹♩4› та ‹♪5› застосовує принцип *тиражування фігур* досить вільно (§8.3.4.3).

Тиражування як прийом спорадично зустрічається й у строфічних формах (§6.6.3).

6.5. Строфічні форми (класичні)

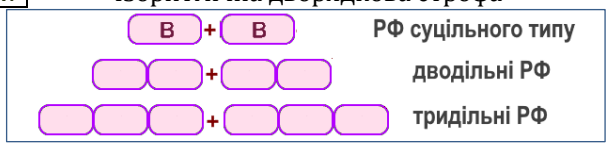
Строфічні форми – це, за Б. Єфімєнковою, багатократно повторювана конструкція-«раппóрт» (модуль, орнамент), що охоплюється наспівом, який сегментує розгортання поетичного тексту (2001, с. 230).

Найпоширенішим типом компонування народновокальної меліки (як обрядового, так і ліричного шарів) стала **дворядкова строфа.** В обрядових піснях розрізняємо **ізоритмічну строфу**, побудовану на повторі однієї РФ (§6.5.1) та **ізометричну строфу**, що має тільки метричну симетрію частин, натомість їх ритмомалюнки різні (§6.5.2).

6.5.1. Ізоритмічна дворядкова строфа (респонсія)

Ізоритмічна дворядкова строфа має прозорі й чіткі параметри будови. Її композиція проста: базова ритмоформула (одноцільна, дводільна або тридільна) проводиться у двократному повторі[1] ‹РФ²› (табл. 6.7). Статистичну перевагу мають *комбіновані дво-тридільні формули*.

6.7 Ізоритмічна дворядкова строфа



Домінуючий вид інтонаційної архітектоніки – респонсорний (питання-відповідь, M^tAB), з досягненням у першому мелорядку певного опозиційного ладового тону (питання) та поверненням до головної опори (відповідь). Рідше зустрічається строфа повторної форми M^tAA^v (зокрема, в архаїчних поліських мелодіях).

Поетичний текст строфи ‹РФ²› «обирає» свою форму з-поміж двох можливостей – наскрізної чи повторної будов:
2-дільні ‹РФ²›=‹РФ;РФ›=АБ=‹аб;вг› / АА=‹аб;аб›
3-дільні ‹РФ²›=‹РФ;РФ›=АБ=‹абв;где› / АА=‹абв;абв›.

Ф. Колесса вважав, що форма АА передувала змінній строфі АБ: «Строфічна форма музичного періоду з'явилася в мелодії тоді, коли вірші тексту ще не лучилися у строфи, а лише повторювалися під обидві частини музичного періоду» (1970в, с. 114). Раритетні форми, коли строфа складається з повного повтору як тексту, так і мелодії, збереглися у литовців – наприклад, «псевдострофа» PT V557, де повторність відбувається на всіх рівнях: VAA=R^mAA= M^tAA (Korsakas (Ed.), 1962, №309 та ін.).

Спостережено, що *прихильність* до семантичної форми АА більша у Білорусі, на Берестейщині. У районі Дрогичина знамениті *весільні антифони* посилюють ефект повтором кожної строфи іншою групою співачок: 1. АА.+АА. 2. ББ.+ББ. (матеріали авторки, ПРП-2012). Натомість на Поліссі помітно переважає наскрізна зміна тексту АБ. Це питання ще чекає на свого дослідника.

● **Жанрова сфера** використання дворядкових ізоритмічних мелострофа широка.

А. У *весільному циклі* провідні позиції зайняли строфи з дво-тридільних формул – тут зустрічаються майже всі відомі комбіновані РФ.

У *календарному циклі* більшість дводільних РФ широко застосовується в *пізньовесняному сезоні* й *літніх* циклах (*Зелені Святки, Купало, жнива*). З-поміж тридільних РФ цей сезон активно залучив тільки формули ‹♩433-просо› і ‹♩♪446›, локально зустрічаються ‹♩433$^{2(1)}$› і ‹♪533$^{2(1)}$›.

Значно менша роль дворядковим строфічним формам відведена в *ранньовесняних закличках* (‹♪54²›, ‹♪55²›, ‹♩♪446›) й у *танковому циклі* (‹♩44²›, часто з рефреном).

Найменшу прихильність до компонування строф у такий спосіб виявив *зимовий цикл.* Українці використали всього п'ять форм з цього ряду – ‹♩44²›, ‹♪4♭4♭²›, ‹♪553$^{2(1)}$›, ‹♩443$^{2(1)}$› і ‹♪55²›, та вони видозмінені «втручанням» реф-ренів (§9.6), а форма ‹♪55²› має пізню кантову стилістику.

Б. Формули *суцільного типу* творять регіональні масиви ‹РФ²› у *весняному* (*танкові (гаївки)* ‹♩ 6²› і ‹♪7²›) та *літніх* циклах (§12): ‹♩♩6²› у локальних *жнивних* мелотипах поліського поясу (Жн-*Уборть*, Погориння, Десна), у специфічних рубатних версіях масиву ЖГ; ‹♪7²› у турійському типі; рубатний тип з 6–7-складовою основою в *лемківських собіткових.*

Для *весільного* циклу такі форми рідкісні (‹♩6²› відома у білорусів Західного Поозер'я). Тут популярності набули 3-рядкові строфи ‹РФ³› (§6.5.5).

У *зимовому циклі* строфи ‹РФ²› з неподільною основою (♩ 6, ♪7) зустрічаються одинично, як винятки.

● **Розробка форми.** Простота компонування ізоритмічної строфи ‹РФ²› спонукала подальшу народну творчість до її понаднормативних розбудов.

1. Відомі *нарощування синтаксичних елементів* шляхом *тиражування* (нот. 5.36, 5.37, 6.24, 6.25, 8.70-А) або *повних повторів* (дублів) окремих груп (ДМС) або цілих рядків (ДОП), вставки нових елементів (§6.6.3).

2. Зворотній спосіб – *редукування (випадіння)* – частіше стосується тридільних формул. Проблема – як діагностувати редукцію – вирішується виключно у *типологічно однорідних масивах* зразків, підкріплених їх ареальною характеристикою (§6.6.3.4).

Відомі випадки редукції цілого рядка й перетворення форми на 1-рядкову (*весільні* V53, §8.7; V557, §8.8.5).

3. Урізноманітнюють форму спеціальні повтори семантичних елементів (зачини, катени – §6.6.2).

4. Участь словесних рефренів може впливати на видозміну типу строфи (§6.8). Не змінюють строфу в цілому рефрени, «вписані» у її структуру, наприклад:

РФ; РФ.	РФ; РФ.
аб; рб.	абв; рст.

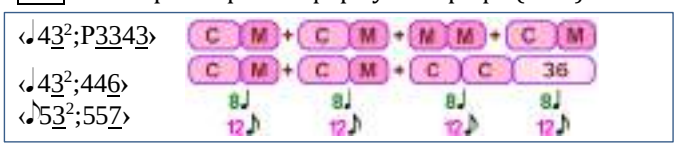
6.5.2. Ізометрична дворядкова строфа

Значно менша група 2-рядкових мелодій побудована таким чином, що її композиційний період виявляє симетрію тільки на рівні метрики, а ритмічні малюнки є різними. У наступній схемі складові блоки мають однакову часову тривалість, але різні силабічні характеристики.

6.8 Ізометрична дворядкова строфа

За принципом метричної симетрії організована й складна морфологічна конструкція, яку я назвала «*гетероритмічною формулою-строфою*» (ГФС) (§6.6.5.2, §8.9.3):

6.9 Гетерометрична формула-строфа (ГФС)



[1] Трикратні повтори є дублюванням другого рядка, див. §6.6.3.3.

Серед ізометричних строф вагомого поширення в українсько-білоруському обрядовому фольклорі набув метричний принцип формування мелодії, подібний до академічного «квадратного періоду»: 4 такти по 4 долі, ‹M44;44♩›.

6.5.3. Група строф метричної моделі ‹M44;44♩›

Модель ‹M44;44♩› від академічного «квадрата» відрізняє *відсутність акцентів* та чітке цезурування на межах умовних «тактів». Цю групу складають різні комбінації з 4-дольних фігур ♩4, ♩3 і ♩3̄, показані у табл. 6.10.

Силабічні характеристики «тактів» = силабогруп на тлі одностайного метру є мобільними: в реальності більшість фігур має 4–8-складові варіанти різної конфігурації, отримані дробленням, а 3-складники нерідко виступають у 4–5-складових варіантах. У таблиці 6.10 показані лише базові *модельні схеми строф.* Силабіка для основ організації форм цієї групи має *вторинне значення*, але вона важлива для *регіональних жанрових проявів* цих схем.

6.10 Строфи метричної моделі ‹M44;44♩›

ритмо-силаб. модель	синтагми 1	2	3	4	жанровий цикл (статистика)
А. Ізоритмічні строфи					
44;44 44;P44	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩♩♩	**зимовий (160)** **весняний (620)** купальський (28) волочебний (15) весільний (30) разом: **850***
	РТ продукує сталі вторинні форми				
43;43	♩♩♩♩	♩♩𝅗𝅥	♩♩♩♩	♩♩𝅗𝅥	**жнивний (540)** **купальський (65)** **весільний (190)** **весняний (160)** троїцький (12) зимовий (20) масляна (8) разом: **≈1000**
	РТ продукує сталі вторинні форми				
43̄;43̄	♩♩♩♩	𝅗𝅥 𝅗𝅥	♩♩♩♩	𝅗𝅥 𝅗𝅥	весняний (40)
3̲4̲4;3̲4̲4	♩♩ 𝅗𝅥𝅮	♩♩♩♩	♩♩ 𝅗𝅥𝅮	♩♩♩♩	**весільний (325)** весняний (6) купальський (2) разом: **330**
Б. Гетероритмічні строфи					
44;P43	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩𝅗𝅥	**волочебний (130)**
44;P43 44;P34₃ 44;P33	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩𝅗𝅥	♩♩𝅗𝅥	зимова типологічна група Зм05 разом: **50**
44;33₄	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩𝅗𝅥	♩♩ 𝅗𝅥𝅮	весняний (65)
44;34	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩𝅗𝅥	♩♩♩♩	весняний (8)
44;P43	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩𝅗𝅥	весняний (12)
44;3̲4̲3̲4̲	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩ 𝅗𝅥𝅮	♩♩ 𝅗𝅥𝅮	**жнивний (320)** русальний (6) народинний (35)
44;P33	♩♩♩♩	♩♩♩♩	♩♩𝅗𝅥	♩♩𝅗𝅥	**купальський (620)** масляна (5) разом: **1085**
44;P3̄3̄	♩♩♩♩	♩♩♩♩	𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥	зимовий (50)
33;43	♩♩𝅗𝅥	♩♩𝅗𝅥	♩♩♩♩	♩♩𝅗𝅥	масляна (50)

* Цифри округлені

Форми підгрупи (А) з основами ‹♩44›, ‹♩43̲›, ‹♩43̄›, ‹♩34̲› належать до дворядкових ізоритмічних строф. Решта композицій (Б) мають асиметричну силабіку (симетрія тільки метрична). ПФ ♩3̲ часто виступає у ролі рефрена (група *зимових* ТГ Зм05-1; *купальський* РТ ‹♩44;P33̲›).

Хоча показані схеми прості, та реальний «пісенний продукт», опертий на цю «структурну ідею», дуже різноманітний за жанрами, географією і мелостилістикою.

Кілька композицій набули особливої популярності в різних БОЖЦ. Форма ‹♩43̲²› об'єднує різні *календарні* цикли й *весільний* (1000 од., §14.6). Подібну кількісну вагу має модель ‹♩44;33̲› та її варіант з рефреном ‹♩44;P33̲› – головною сферою її застосування став *весняно-літній сезон* (*купальські*: різновиди Лб і подільський (§11.3), *веснянки* Середнього Полісся (Уборть), *жнивний* Жн-Лб (§12.3).

На третьому місці (850 од.) – власне модель ‹♩44²›, однак цей статистичний показник виявиться менш вагомим, якщо врахувати, що з-поміж 4-дольних *веснянок* багато *новотворів* з пізньою мелодикою (§10.2.4).

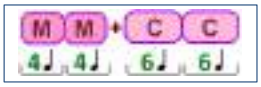
Є в цій макросім'ї й такі моделі, що стали жанрово характерними – це, зокрема, *масницький тип* ‹♩*33̲;43̲›.

У деяких жанрових мелотипах застосовується підміна фігур ♩4 і ♩3 протягом одного твору – у схемах показано, що цією можливістю користуються виконавці *весільних* РТ‹♩34̲²›, жнивних деснянського РТ ‹♩44;33̲›, деяких *веснянок*. Довільне чергування ♩4 і ♩3 зустрічається й у рефренному рядку *колядок* ТГ Зм05-1. Ця прикмета іноді є дуже важливою для вирішення проблемних питань типології (див. §8.9.3).

6.5.4. Дворядкова гетерометрична строфа

Невелика група дворядкових строф побудована як *несиметричній за часовими характеристиками* та ритмікою період (часто з тотожними силабічними моделями частин). Диспропорцію спричиняє ритміка другого рядка – зазвичай *рефрену,* як у *щедрівках* ‹ Зм08.22=♩ 44;P44̲›:

6.11 Гетерометрична строфа



Подібну непропорційність демонструють нечисленні мікстові (*контаміновані*) зразки, де заспів-диспондей співставлено з рефренами іншого метру: *щедрівки* з тридольними рефренами-іоніками ‹♩44;44̲›, *купальські* ‹♩44;53̲› (§6.7). Такі твори доцільніше розглядати з-поміж форм з виокремленими рефренами (§6.8).

6.5.5. Трирядкові строфи

Трирядкові строфи ‹РФ³› утворюються тільки на основі великих одноцільних фігур – 6- або 7-складників. Трикратний повтор РФ сполучається завжди з дворядковою строфою поетичного тексту. Для узгодження тексту і наспіву один з поетичних рядків повторюється: у *весільних* і *жнивних* композиціях ‹♩/♩.6³› та ‹♪7³› це схема ААБ. У *веснянках* групи ‹♩/♩.6³› можливі варіанти ААБ і АББ (південнопінський субареал, карта D-III-1).

Мелотематична будова трирядкових строф різна. Відомі як репризні версії (АВА^{V} у *весільному* циклі), так і повторні (АВВ у *веснянках*). У другому випадку на тлі повторності вірша можна дігностувати швидше дублювання останнього рядка (ДОП, §6.6.3.3), аніж самодостатню трирядкову композицію. У *весільному* меломасиві ‹♩/♩. 6³› зустрічається редукція рядків та утворення позірної дворядковості (§8.5.2).

Три проведення РФ рідко бувають однаковими. Перший рядок може бути збільшеним (пролонгація пари кінцевих силабохрон), останній зазвичай обривається апокопою:

… = ‹♩ 66̲‘›, ‹♪77̲‘›.

● **Композиція V555.** Принцип триелементної композиції використовується також у невеликій (≈120 од.) групі мелодій ‹V555[1]› з «малим 5-складовим рядком». Ритмічні версії 5-складника різні, семантична форма ‹абб›, рідше ‹ааб›. Деякі одиничні зразки утворилися як редукція строфи ‹РФ[2]› (карта D-VII-10). У кількох випадках ця модель є жанроутворювальною: так збудовані дзукійські *жнивні*; локальна верхньоприп'ятська група *веснянок* з ритмом ‹стріла› (Всн-*Мачуха*) (карта D-III-5); регіональна група *веснянок* на р. Сож (Всн-*Селезень*) (карта A23); *весільна* група у межиріччі верхнього Німана й Вілії (Кутирьова-Чубаля, 2019, карта 50); *маслянични* на окраїні Східного Полісся (Дорохова, 1992, с. 15, № 13). Всі ці групи мають компактні ареали. Характерною рисою частини композицій є *переритмізація* (ПСТС) при повторі тексту у сусідніх силабогрупах:

6.12	Композиція V555[1]	ареал	од.
Всн	‹♩555=абб›-*Мачуха* (§10.2.9)	Верхня Прип'ять	30
Всн	‹♩5ᵃ55=ааб›-*Селезень*	Верхній Сож	8
Жн	‹♪5'55'=ааб›	Литва (Дзукія)	19
Всл	‹♪5̇5̇5̇=абб›	Німан, Вілія	20
Мсл	‹♪5̈₆5̈₆5̈₆=ааб›-*Ключниця* (нот. 7.5)	Брянське Полісся	20

6.6. Специфічні строфічні форми

6.6.1. Чотирирядкові форми

Строфи з 4-х мелорядків мало характерні для українських і білоруських традицій. Кожна з таких форм має своє оригінальне походження.

А. У макросім'ї строфічних *щедрівок* на основі висхідного іоніка 3м01-2 поширеним є *нарощування* строфи за допомогою довгого рефрену (волинсько-галицька традиція). Один з продуктів такого нарощування – 4-рядкова композиція ‹♩44²;Р44²› з подвійним проведенням мелострофи: ‹αβ;γδ.+αβ;γδ.=аб;вг.+рс;ту› (табл. 6.34). Таку форму пропоную називати **парною строфою** (§6.7.3.2). В ареалі 3м01-2 парні строфи зустрічаються без певної системи.

Б. На відміну від попередньої групи 4-рядкова композиція ‹♩/♪34²;34²› зайняла тверде місце у *весільному* репертуарі Білоруського Поозер'я (у його північній частині) (Белогурова, 2013а, с. 12–13; карта 16а).

В. Групу *весільних* 2-рядкових строф з розпростореними вторинними віршами на 6-дольній основі – ‹♫66²› =VAA;ББ (покутський тип) та ‹♫66²›=VAБ² (волинський тип) можна трактувати як 4-рядкові через силабічний розмір рядків. Вагомості 6-дольним формам надає їх здібність до масштабного ритмосилабічного дроблення V{44₅}{44₅};{44₅}{44₅}, що дає строфу з 32(±) силаб:

6.13

Ой сивая зо- зу- лей- ка Усі сади об- лі- та- ла

(Квітка, 1918, № 74)

Г. З-поміж *весільних* дуже часто зустрічаються 4-рядкові форми, які є насправді не строфами, а усталеними компактними версіями тирад – ‹♩T6⁴› або ‹♪T7⁴› без зачинного мелорядка. Їх легко розпізнати за характерною мелотематичною формою ‹M[t]ВВ;ГΔ› при тексті АБВГ (пояснення див. у §8.3.4).

Ґ. У межах *весільних* тирад 6-дольної групи ‹♩T6› випродуковано оригінальний східно-білоруський *мікстовий тип* зі сталим віршем ‹VAA;ББ›=‹M[t]ВВ;ΔΔ› та інші варіантами мелоформи (див. §8.5.4).

Д. У Галичині з-поміж масивів трирядкової форми ‹♪7³› у *весільному* та *жнивному* циклах є версії з формою ‹♪7⁴› у сполученні з віршами ААББ (§8.6.3). Вони мають окремі риси тирад.

Е. Специфічними є випадки, коли форми ‹V66› чи ‹V77› задіяні у композиціях типу ‹пара періодичностей› (ПП), де повтор у парі відбувається на всіх рівнях: ‹♪|:6:||:7:| = |:A:||:Б:|› (*Кропець*). Та коли семантична форма наскрізна, можна вважати це прийомом подвоєння: ‹♪66;77=АБ;ВГ› (*Стояла на колодці*, нот. 8.45).

Як бачимо, деякі прокоментовані 4-рядкові форми є такими не «за задумом», а нібито «за збігом обставин». При цьому вони, як правило, зберігають новоутворену доволі стійку форму.

6.6.2. Строфи з зачинами. Конкатенація

Широковідомий спосіб урізноманітнення 2–3-рядкових строфічних форм – виокремлення зачинного рядка або силабічної групи кратною пролонгацією пари заключних силабохрон. Зачином може слугувати або цілий мелорядок, або силабічна група чи тільки її фрагмент. Залежно від того, який текст використовується у зачинній частині строфи, говоримо про ***звичайні зачини*** та ***зачини з конкатенацією*** (***зачини-сполучники*** або ***катени***).

6.6.2.1. Звичайні зачини. Якщо текст зачинного мелорядка /силабогрупи повторюється відразу після нього з видозміненим ритмом – це звичайний *ритмічно виділений зачин*. За розмірами вирізняються види ‹А;АБ› (повний повтор рядка) та ‹а;А(аб)Б(вг)› (фрагментарний повтор першої силабогрупи вторинного дводільного рядка). Застосування зачину є маркером різних мелотипологічних явищ.

А. Це може бути сталою прикметою типологічних груп певного виду, як *специфічна ознака* їх композицій. Наприклад, *довгий зачин* ‹А;АБ…› характерний для *весільних* тирад ‹♩T6› і ‹♪T7›.

Малі зачини відкривають групу форм із вторинним ритмом і ПСТС, це

купальський тип з вторинною формулою ‹♫4;66›-*Случ* = а;А(аб)Б(вг) = V4;{44}{44}›, де в результаті застосування сталого зачину виникла строфа, яку позначаємо дробовим числом ‹2,5-рядкова› (нот. 11.14);

цей же механізм варіантно застосований у *веснянках* групи ‹♫3;45 = а;А(аб)Б(вг)›-*Кросна* (нот. 10.9) та групи ‹♫4;44›-*Василь* (§10.2.9).

Б. Зачин може грати роль ознаки регіонального / локального різновиду великої типологічної групи – наприклад, у *весільному* макромасиві ‹♩6³› (§8.5.2).

В. Зачин може слугувати маркером певної *жанрової* групи: наприклад, композиція ‹♪7³› у *весільному* жанрі має зачин, а в *жнивному* переважно не має.

6.6.2.2. Конкатенація. Оригінальним явищем, зовнішньо подібним до звичайних зачинів, є ***зачини з конкатенацією***. Термін «конкатенація» (від лат.: catena – ланцюг, безперервний ряд; concatenatio – зчеплення) вживав Ф. Колесса (1938б) для поетичних текстів, у яких кожна строфа (окрім першої) починалась з повтору останньої силабогрупи попередньої строфи: 1 строфа: АБ. 2 строфа: БВ. 3 строфа: ВГ. і т.д. Тексти з конкатенацією зазвичай не мають прямого впливу на вид мелоформи. Наприклад, структурні рівні весільної пісні ‹♪7³› з текстовою конкатенацією та ритмічно виділеним зачином координуються так:

6.14

	1 строфа	2 строфа	3 строфа	4 строфа
текст	А;АБ.	Б;БВ.	В;ВГ.	Г;ГД.
ритм	7;77‘.	7;77‘.	7;77‘.	7;77‘.
Mᵗ	А;ВГ.	А;ВГ.	А;ВГ.	А;ВГ.

Натомість явище конкатенації може бути виражене музичними засобами (***мелоритмічна конкатенація – МКт***), і це пов’язане з текстовою конкатенацією. Текст для МКт береться з *попередньої* строфи, і це завжди тільки *остання силабогрупа рядка*, або ж її *відсічений сегмент* – останні дві–чотири силабохрони (нот. 6.15).

К. Квітка називав такий зачин «*межиспівом*» (1927, с. 38; Іваницький, 1997, с. 227). У сучасній українській літературі став узвичаєним термін «*катен*» (Гончаренко, 2007, с. 319; 2008а; Іваницький, 2008; Клименко, 2010в; Мурзина, 2011, с. 122 – у версії «катена»). Хоча це слово позначає не ланку ланцюга (на латині – link), а власне ланцюг, все ж він укоренився в науковій практиці як термін, став упізнаваним у фаховому середовищі як однозначний за змістом, такий, що не дає інших трактувань. Скорочено при формулах (та у базі РОМУ⁺) позначаю такі заспіви ‹Кт›.

Підключення прийому МКт, залежно від контексту застосування, може давати як нарощування композиції, так і її редукування. Якщо *перша строфа однорядкова*, МКт робить її *півторарядковою*:

а) 1 строфа: 53=аб. 2 строфа: 3;53=б;вг. (нот. 6.15)

б) 1 строфа: 557=абв. 2 строфа: 7;557=в;где.

Якщо *перша строфа дво(три)рядкова* – у наступній вона може «згубити» частину першого рядка, стати *редукованою*, наприклад:

а) 1 строфа: 53;53=аб;вг. 2 строфа: 3;53=г;де.

б) 1 строфа: 6;66’=А;АБ. 2 строфа: …2(4);66= б;БВ.

Рідкісний варіант з подвійним катеном V2+6 зустрівся у *веснянці* з Сіверщини (нот. 6.16).

Застосування прийому МКт може бути непостійним – іноді у творі чергуються повні та редуковані строфи.

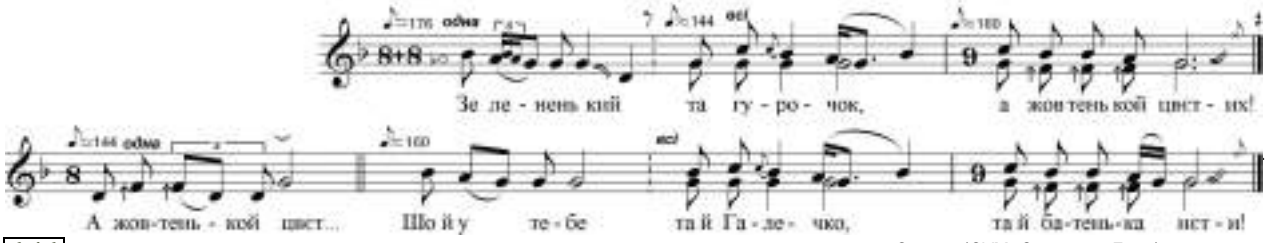
Зустрічаються зразки, коли процедура редукування «залишається за кадром» – виконується вже тільки півторарядкова версія, наприклад, *купальські / веснянки* ‹♪4;54› (Тавлай, Ліс (Рэд.), 1985, с. 374–375 та ін.). Розпізнаємо у них МКт за неповним текстом зачину.

У діагностуванні первинного виду редукованих форм (чи це редукція 2(3)-рядковості, чи це нарощування 1(2)-рядковості) важлива *роль меліки*, яка наповнює катен.

Форми з МКт в обрядовій творчості СБРМ не досліджувалися як явище в цілому, ними займаються переважно ті автори, хто зіткнувся з катенами на регіональних матеріалах (Савельева, 1986, 2005; Гончаренко, 2007, с. 319, 2008а). Оглядове картографування прийому МКт показало його географічну прив’язку до басейнів середньої Прип’яті, Десни, Дніпра (§14.10.1, **карти А75, А47, А54, А60**).

6.15 1 строфа: А(аб). 2 строфа: б;В(вг) і т. д.

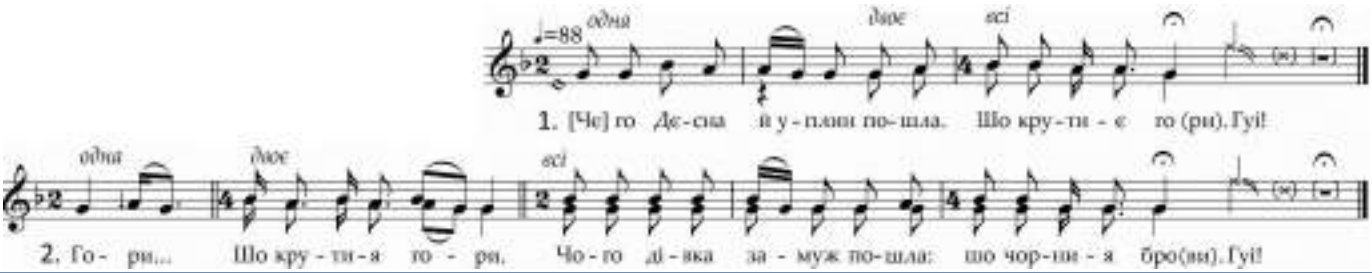
с. Ігорівка (СУМ: Буринь)



запис 1986 р. з архіву ЛЕК, нотація Гончаренко

6.16

с. Очкине (СУМ: Середина-Буда) (Лабінська, 1997, №13)



6.6.3. Прийоми нарощування / скорочення форми

Окрім описаних прийомів розпросторення / усічення строфічних форм через спеціальне оформлення зачинних рядків, більшою мірою властивих *центральним* та *східним* регіонам СБРМ, примітним є й системне використання інших прийомів, які нарощують форму зсередини або ж у кінцевій частині. Такі прийоми спостерігаються у *західній* та *південно-західній частинах* СБРМ (**карта А75, А77**).

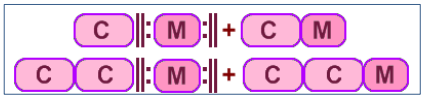
6.6.3.1. Дублювання малих силабічних груп (ДМС)

У деяких західних регіонах УЕТ (Опілля, Західне Поділля) та БЕТ (Понімання) зустрічається прийом повного повтору силабічної групи (230 од., **карта А77**). При моделюванні типової форми такий повтор не враховується – це «композиційна орнаментація», яка прикрашає форму, вносить оригінальну асиметрію у врівноважені, переважно 2-рядкові конструкції.

Спостережено такі правила використання прийому.

1. Повтору підлягають тільки «малі» силабогрупи. Перевагу має 3-складник. Якщо формула містить цей елемент (‹♩43²›, ‹♩433²›, ‹♩443²›, ‹♪553²›, ‹♩53²›), то саме він повторюється після першого його проведення. Оскільки 3-складник у названих 2–3-дільних формулах займає другу або третю позиції, то й прийом ДМС прив’язаний

саме до цього синтаксичного сегменту. У другому рядку повтор не застосовується (винятки одиничні):

6.17 

Численні приклади (23 од.) дають *колядки* ‹♪553›: їх розширені зразки мають параметри аб|:в:|;рст= 55|:3:|;553= αβ|:γ:|; …

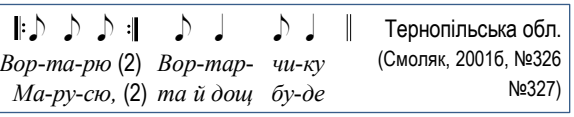
6.18

(Квітка, 1922, № 676; Лукашенко (Ред.), 2006, № 12; Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011б, №147г, д; Смоляк, 2015, №№ 34, 63, 183, 196, 197 та ін.)

У спондеїчній групі *веснянок* з основою ‹♩43› крім повтору першого 3-складника, повторюють ще й увесь другий рядок (прийом ДОП): ‹♩4|:3:|;|:43:|=a|:б:|;|:вг:|› (Возняк, 1985, №61; Смоляк, 2001б, №№ 30, 31, 71).

Як виняток, у РТ ‹♩43²› повторюється диспондей (Смоляк, 2001б, №123).

Якщо формула не має 3-складника, то він може штучно утворитися дробленням великої фігури, наприклад, ямбічна формула з V7 дає варіант V{3₄4}:

6.19 

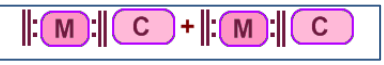
Тернопільська обл. (Смоляк, 2001б, №326 №327)

Ця ж формула, підсилена наддробленням V{45}:

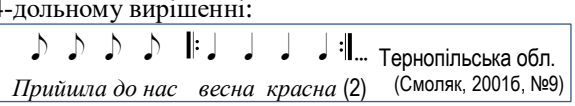
6.20

(Возняк, Луканюк, 2015, №35)

Новоутворений 3-складник, як бачимо, займає початкову позицію, його повторення дає іншу симетрію (зустрічаються зразки і з двократним ДМС):

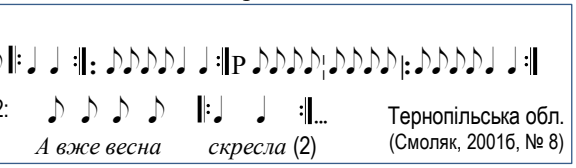
6.21 

2. Група, де прийому ДМС підлягають 4-складники, складається переважно з 6-дольних формул вторинного розспіву з V{44}, об'єктом дублювання стає другий піввірш у 4-дольному вирішенні:

6.22 

Тернопільська обл. (Смоляк, 2001б, №9)

3. Прийом застосовується у творах метричної моделі ‹M44;44♩›. У групі *веснянок* ‹♩44²› *Де ти їдеш, Романочку?* дублюється другий 4-дольник: ‹♩4|:4:|;4|:4:|› (Смоляк, 2001б, №№218, 219). Також може додатково відсікатися й повторюватися 2-складник вірша V6:

6.23 

Тернопільська обл. (Смоляк, 2001б, № 8)

4. Твори, де прийому ДМС підлягають 5-складники, нечисленні: це *весняні* типи V53, ‹♪5̈5̈²›, ‹ПБК ♪5ⁿ;7ⁿ›.

5. Не піддаються описаним закономірностям окремі специфічні *локальні типологічні групи* (5а) або *локальні різновиди* певних пісенних типів (5б).

(5а) Моносюжетна *веснянка* ‹*Соколові діти*› з основою ‹просо› – *Ой був би я* (2) *соколом* (3) ♩|:4:|3̄3̄3=|:a:|ббб побутує у нижньому Погоринні (Сарни – Дубровиця, 20 од.);

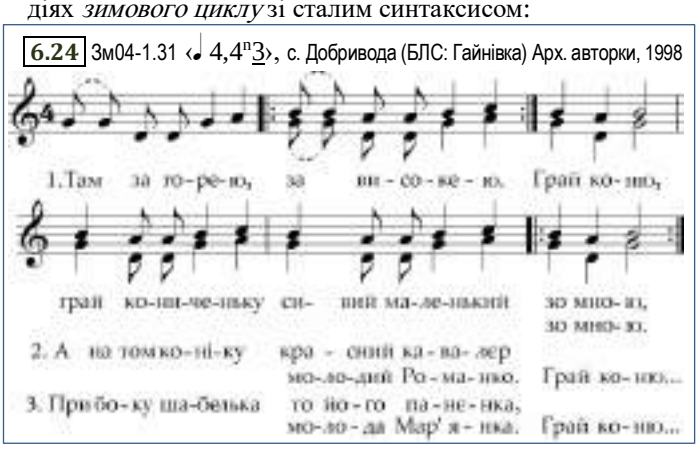
(5б) У групі *гаївок* сюжету *Голубка* – новішої стилістики (V44²;44² на ¾) – 18 з 36 записів. мають ДМС.

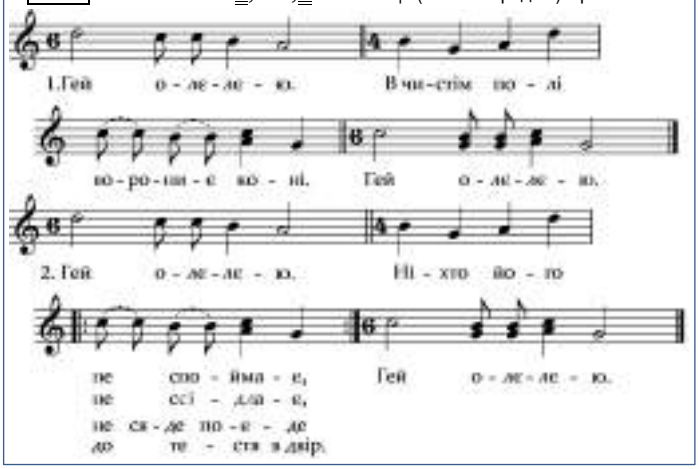
6.6.3.2. Тиражування меломотивів

Прийом кількаразового *повтору певного ритмомелодичного блоку* з тією ж мелікою, але *зі зміною семантики* відповідних синтагм поетичного тексту застовується:

(а) як основний формоутворювальний принцип
– у групі примітивних форм-серіацій;
– у групі тирад (розділ ‹хід›);
– у групі різних поліблокових форм (розділ ‹хід›);

(б) як орнаментальний прийом нарощування строфічних композицій. Випадки понаднормативного тиражування окремих силабогруп помічені у строфічних мелодіях *зимового циклу* зі сталим синтаксисом:

6.24 Зм04-1.31 ‹♩ 4,4ⁿ3›, с. Добривода (БЛС: Гайнівка) Арх. авторки, 1998 

6.25 Зм08-51 ‹♩ 4;44ⁿ;4› с. Селець (ЖТМ: Народичі) Архів ЛЕК 

Системного поширення прийом набув у рефренах РТ ‹♪553› (нот. 5.36), утворивши різновид V553;P5553 ‹Зм11-5.32› (40 од.) (Гошовський, 2003, №№ 62, 63, 196 та ін.).

Також тиражування властиве *весільній* ГФС ‹♪53²;55ⁿ7› (§8.10.2, нот. 8.70-А, Б).

6.6.3.3. Дублювання останньої побудови (ДОП)

Специфічним прийомом нарощування форми є повний (рідше – варіантний) повтор (дубль) останнього мелорядка або великої силабогрупи. Прийом діє по-різному.

А – ДОП як *формоутворювальний принцип*.

(а1) Закріпившись у формулах V44|:6:| і V55|:7:|= аб|:в:|, прийом створив різновиди в межах *весільної* макросім'ї V557. Вони мають вагому статистику та чіткі ареали великого масштабу (карта А60).

(а2) Частим вживанням кінцевого повтору в ігрових (танкових) *веснянках* групи ‹♩*6|:6:|›=VA|:Б:|, створено їх 3-рядкові різновиди (§10.2.2).

Б – ДОП як *жанрово специфічний принцип*. Постійний кінцевий повтор (за малими винятками) мають мелодії дністрянської *Маланки* (3м15=♪4₅4₅²-ДОП›), без винятків – мелодії дніпровської *веснянки* ‹V5$\bar{3}^2$ДОП›-*Гуля* (§10.2.8).

В – ДОП як регіонально специфічна *стилістична надмірність*. Прийом став прикметою *весільних* мелотипів західної Волині та Західного Полісся: ‹♪553²-ДОП›, ‹♪T7-ДОП› (§§8.3.1.3, 8.6.2).

У цілому прийом ДОП має *виразну прив'язку до західних сегментів УЕТ* (карта А75). Його жанрові реалізації переважно *зимові* (420 од.), *весільні* (335 од.), *весняні* (207 од.). Інші жанри разом дають ≈30 од.

6.6.3.4. Редукування

Зворотній нарощуванню форми композиційний прийом – редукція композиції, тобто відкидання її окремих частин у такий спосіб, щоб скорочена форма залишалася типологічно впізнаваною. Важливо те, що редукція застосовується не до абстрактних композиційних типів, а до *жанрово й територіально визначених макротипологічних груп*, які мають у своєму складі певні індивідуальні для цієї групи морфологічні маркери (або набір маркерів). Яскравими прикладами такої роботи з композицією можуть слугувати кілька макромасивів.

А. Прийом проявив себе у мелодіях *зимової* макросім'ї ‹3м11-4.31› з нормативом ‹♪55р3;Р553 = аб,**р;р'сту**›. Він дає кілька редукованих форм у Карпатській зоні:

‹55;Р553›=‹аб,_;**рст**›. або ‹аб,_;**сту**›
‹55,Р3;55›=‹аб,**р;р'с**_›
‹55,Р3;5›=‹аб,**р;с**›

Ці різновиди описані та проілюстровані в роботах (Коваль, 2013; Клименко, 2013а; 2014б). У таблиці 9.5Д ці форми показані під індексами ‹3м11-5.301, 302, 303›.

Б. Твори *купальсько-весняної* макрогрупи ‹♪5̇4²› дають редуковану форму без першої силабогрупи ‹...4;5̇4› у середньополіській зоні (карта А69).

В. Застосування різноскерованих прийомів – нарощування компонентів форми та їх редукування – можна побачити на матеріалі *купальського лівобережного (деснянського)* типу *Куп-Лб* (§11.2). Ця група має дві версії форми – визначальну для неї обрамлену (схема ‹РАР› і більш поширену в сучасних записах строфічну АР (аб;рс). Різноманітну морфологічну розробку цих основних моделей та їх географічну дистрибуцію на картах Лівобережжя представила О. Карпата (2010).

Г. У деснянській *жнивній* групі Жн-Лб ‹♩̄44;33› можливі два види редукції: ‹♩̄4;33› та радикально усічена форма ‹♩̄4;3› (§12.3). Скорочені форми утримуються за рахунок розпросторених віршів вторинного типу з наддробленнями V{44₅}{5₆5₆}. Упізнаваність мелотипу забезпечує «фірмове кадансування» першого 3-складника на 2 шаблі (Дубравін, 2001, с. 80; 2005, с. 204; Клименко, 2016б, с. 102).

Ґ. Подібні описаним механізми спостерігаються у масиві поозерських *жнивних* мелодій рамкового типу (§12.7).

Д. У *колядках* Погориння поширені редукції обрамленої композиції 3м08.50: ‹♩[...];44;р4› замість ‹♩р4;44;р4› (§9.3.4).

Е. Редукцією є також один з прийомів введення катену: коли повноцінні 2–3-рядкові форми (‹♩6³›, ‹♩53²›) з 2-ї строфи заміщуються скороченими (§6.6.2.2).

6.6.4. Однорядкові (стихічні) форми

Нерідкісними в обрядовій творчості є форми, менші за строфу. Їх називають однорядковими або *стихічними* (Луканюк, 2014б, с. 204), «стиховыми» (Ефименкова, 2001, с. 50) та вважають різновидом строфічних форм (Савельева, 1986). Визначаючи її, орієнтуюсь передусім на форму вірша (табл. 6.26).

Перелік найпоширеніших однорядкових конструкцій показує, що іноді досить складна мелічна форма виявляється розспівом одного віршового рядка. Однорядкові форми можуть бути ускладнені катенами, кінцевими повторами, внутрішніми дублями. Наприклад, західноукраїнські веснянки V|:4:|66 (*Качур / Яцур у вінку*) (Смоляк, 2001б, №№463, 464) належать до однорядкових форм з ДМС ♩|:4:|66=|:a:|бб=|:α:|βγ. Це специфічна розробка однорядкового вірша V46 з повтором кожної силабогрупи різними способами: 4-складник підлягає прийому ДМС, 6-складник йде з мелодичним варіантом (§10.2.5).

6.26 Однорядкові форми

вірш	ритмокод, жанровий цикл	меліка
Двоелементні форми без рефрену		
аб.	‹♩44› Зим	αβ
	‹♩44› Зим	αβ
	‹♩44› Зим, Всн (*Шум*)	αβ
	V55 Зим (*Коза*)	αβ
Дводільні форми з рефреном		
р,а.	р$\bar{3}$,4 Зим (*Колєда*, півн. БЕТ) р2,4 Зим (*кугутання*, З. Буг)	αβ
а,р.	4,р3 Зим (*Ящур*, захід БЕТ)	αβ
Тридільні форми без рефрену		
абб.	‹♩4$\bar{3}$3¹› Всн, Всл	αβγ
абв.	‹♪557¹› Всл	αβγ
абб. / ааб.	V555' з ПСТС: Всн, Жн, Всл	ααβ - табл. 6.12
Тридільні форми з рефренами		
аб,р	‹♪55,р3› Зим	αβγ
	V55,р4› Зим	αβγ
	‹♩44,р3› Зим	αβγ
	‹♩44,р4› Зим	αβγ
Тридільні форми з повторами (ДМС, ДОП)		
аабб.	‹♩ |:4:|66› Всн	|:α:|βγ
абвв.	‹♩44|:6:|› Всл	αβγγ'
абвв.	‹♪55|:7:|› Всл	αβγγ', рідше αβγδ
Форми з катенами		
аб. + б;вг.	‹♩53¹› + ‹♩3;53¹› Всл	αβ + γ';αβ
абв.+ в;где.	‹♪557¹› + ‹♪7;557¹› Всл	αβγ + γ';αβγ / δ;αβγ
Особливі форми		
аб;ввв.	‹♩ 44; |:6:|6› Всн-*Човен*	αβ;|:γ:|δ
аб;вв.	‹ПП♩ |:4:|;|:6:|› Всн-*Човен* мікст	|:α:|;|:β:|
абв;вв.	‹♩443,р$\bar{3}$3› Всл (БЕТ)	αβγ+ δγ

Є оригінальні однорядкові форми, коли у хитросплетінних варіантних ритмічних повторів нелегко розпізнати дійсно однорядкову основу (Всн-*Човен*) (§10.2.12).

Розряди однорядкових *весільних* форм будуть прокоментовані у §8.3.3.1.

Стихічні форми викликають питання про їх первинність чи утворення в результаті розпаду 2-рядкової строфи. Відповідей треба шукати тільки на кількісно вагомих жанрових матеріалах, підкріплених щільними ареалами.

6.6.5. Асиметричні гетероритмічні формули-строфи (ГФС)

Окрім великого «пакету форм», заснованих на принципах метричної й ритмічної симетрії ‹РФ$^{2-3}$›, або побудованих іншим способом (наприклад, тирадним) на *моноритмічній основі* (РФ^{n}), традиція використовує не менш значну кількість «асиметричних форм», у яких частини строфи *контрастують* або за ритмосилабічними показниками на тлі метричної симетрії, або за обома параметрами.

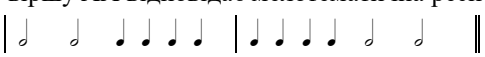
Ритмічна формула таких пісень не може бути виражена схемою ‹РФ$^{2\text{-}3\text{-}n}$›, вона є *наскрізною* й вичерпується одночасно з закінченням композиції в цілому, тобто у таких формах РФ дорівнює КО (РФ=КО). Такі композиції визначаю як *гетероритмічні формули-строфи наскрізної форми всіх рівнів: семантичної, ритмічної та мелотематичної*.

Видів ГФС призбирується чимало, у літературі вони ще не групувалися під таким кутом зору, тому тут неможливо представити їх повний реєстр. Намічу основні групи.

6.6.5.1. Група простих форм

Строфа може формуватися відразу з первинних фігур, минаючи етап їх комбінування у РФ. До таких належать у першу чергу композиції, укладені з великих фігур – вони згадувалися в описі ізоритмічних 2–3-рядкових строф. Та кількість таких форм значно більша. Тут згрупую ті з них, де використано різні ПФ.

А. Оригінальною є строфа ***дзеркальної симетрії***, утворена зіставленням двох варіантів спондеїчних 6-складників на тлі їх семантичної повторності – ‹♩6̄6› (принцип ПСТС, §6.9), віршу АА відповідає мелотематична респонсія АВ:



Кузьма на дварочку *Кузьма на дварочку*

Для українців форма ‹♩6̄6› малохарактерна (фіксації одиничні), натомість у північно-східних зонах БЕТ (Верхнє Подніпров'я, Подвіння) вона популярна у *весняно-літньому сезоні* (134 од.) – за цією схемою творяться *купальські, весняні, духівські* пісні (§§10.2.9.4, 14.9.4).

Б. Формулами-строфами можна вважати також деякі з *ізометричних* форм моделі ‹M44;44♩› (табл. 6.4), а саме ті, у яких спостерігається гетероритмія першого й другого мелорядків – ‹♩*44;33›, ‹♩*44;43›, ‹♩*33;43›, ‹♩*44;34›. Модельна силабогрупа ♩*4 виступає в них переважно у «роздробленій» формі V5–6$_{7,8}$.

Натомість щойно згадувана структурно подібна формула *веснянок* V|:4:|66 (*Качур*) не належить до групи ГФС – це однорядковий вірш V46=аб з повторами.

В. До ГФС потрібно зарахувати всі ***форми з рефренами***, побудовані за моделлю ‹А;Р›, у яких є ритмічна асиметрія частин (§6.8) – подвоєна формула в основі семантичного рядка та зазвичай більший за розмірами рефрен. Це переважна більшість *зимових* мелоформ (‹♩44;Р44›, ‹♩44;Р45;45›, ‹♩44;Р45;45›, ‹V55;Р454› та численні інші), поліжанрові ‹♩44;Р33›, ‹♩44;53› (Куп), деякі *весняні* (§6.7).

Г. Невеликі підбірки різних гетероритмічних форм здогадно можуть бути визначені як ГФС, проте для цього бракує матеріалів. Так, зареєстровано понад 60 *весільних* творів з формулою ‹♪77;557›, та їх аналіз в контексті місцевих традицій з врахуванням мелотематичної форми показує, що ці зовнішньо подібні композиції є *продуктом контамінації* різних формул (див. §6.11.2).

6.6.5.2. Складні форми з комбінованих РФ

У твореній другої групи беруть участь не тільки первинні формули, але певні їх усталені комбінації.

А. Сталу позицію у цій мелотипологічній ніші займає яскраво специфічна пара *весільних* форм, які мають паралельні ритмічні версії: ‹♩43^2;446› і ‹♪53^2;557› з наскрізною мелікою ‹αβ;γδ;;εζη›*. Щоправда, ямбічна версія припускає розмивання форми тиражуванням (§8.10.2).

Реліктами є два записи ГФС ‹♩43^2;446›, реалізованої в ігровій *веснянці* (Пінщина, Погориння): *Яцур* сидить під кущем з гілок, дівчата ходять по колу, співають, герой обирає дівчину, одягає їй вінок, цілує, стає в коло і т.д.).

Б. Подібною є група інших спондеїчних мелодій з характерним зачином ‹♩43^2› (або ‹♩34^2›), що мають сталий (Б$_1$), відносно сталий (Б$_2$) та мобільний вигляд (Б$_3$).

Групу (Б$_1$) представляють *ранцювальні* мелодії Яворівщини зі складеним рефреном: ритмотипи ‹♩44;Р33;43›, ‹♩43^2;Р33;43› (Мишанич, 2007; Чорноус, 2012) (нот. 6.28–29).

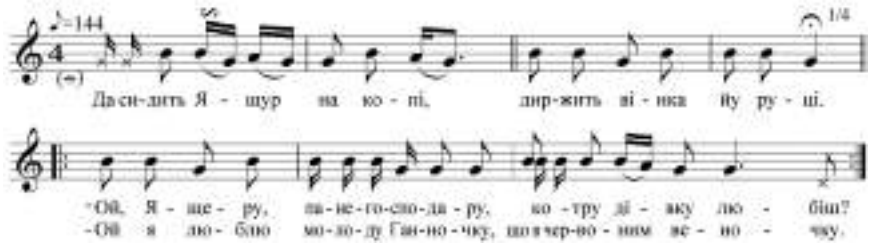
У композиціях ‹♩43^2;446› та ‹♩43^2;Р33;43› реалізується метрична симетрія M88;88♩ = 44;44♩ (схема 6.9).

(Б$_2$) *Зимові* канти 3м05-3_‹♩*34^2;44;|:3:|›-*Миколай* (*Пироги)* (зах. Волинь), 3м05-4_‹♫*43^2;44;33›-*Лелія* можна трактувати як усталений різновид ВКФ

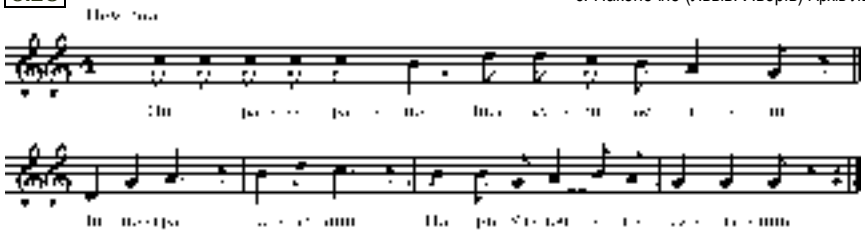
(Б$_3$) Групу Б$_3$ можна окреслити як ‹*мобільні формули-композиції з монотекстовим принципом* – МФК(м). Це *весільні* наспіви ‹♩4(5)3^2;4^n;66› (*Боярин-болван*) і ‹♩43^2;66› (*Піч на сохах*) (§8.10.3). Сюди також можна віднести тираду вільного типу ‹♪T5;7› з домінантним сюжетом *Встаньмо, бояри* (‹*подяки куховарці*›) (§8.3.4).

В. До класу формул-строф можна зарахувати *весільні* тиради ‹♩T4›, ‹♩T6›, ‹♪T7›, певні ПБК (Всн-*Ой як*, §10.3.9).

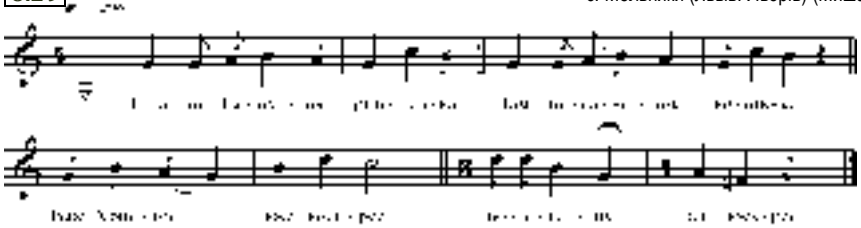
6.27 с. Вичівка (РВН: Зарічне), запис авторки 1986 року



6.28 с. Наконечне (Львів: Яворів) Архів ЛЕЛ, ГЕК-80: С.5 №21



6.29 с. Мельники (Львів: Яворів) (Мишанич, 2007, с. 76)



* При необхідності давати схеми таких форм вживаю подвійний розділовий знак – ;; – він показує крупніший структурний поділ, ніж поділ на прості рядки

6.7. Композиції з рефреном

У §6.2.3 показані найпоширеніші схеми використання рефренів у поетичних текстах обрядових пісень. Їх кореляція з музичними композиціями вимагає грунтовного дослідження. Особливості жанрової спеціалізації рефренів розгляну у розділах 8 (*весілля*) і 9 (*зимовий цикл*). Тут окреслю деякі спостереження загального характеру.

6.7.1. Синтаксична роль рефренів

Використання рефрену як семантичного варіанту тексту 2-рядкової строфи (формули ‹аб;**р**б› та ‹абв;**рс**в› у статистично потужних масивах *веснянок* ‹♩*44;**Р**44›, *колядок* ‹Зм10-2›, *весільних* V443, V446) здебільшого не вносить у композицію явних змін. Інтерес представляють композиції з *формотворчою функцією* рефрену, що мають іншу логіку будування.

Базові моделі розрізняються за ***місцем розташування рефрену***: вони зазвичай асиметричні (а, б, г), або, навпаки, строго симетричні (в). Рефрен може розміщуватися

(а) – після семантичного рядка: принцип А**Р**, варіанти а;**р**, аб;**р**, аб;**рс**, аб;**рст**, аб;**рсту**, аб;**рстуф**(**хц**) у творах *зимового* циклу, *волочебних, веснянках, купальських*;

(б) – перед семантичним рядком: рідкісний принцип **р**,А (*щедрівки* ‹♩**р2**,4[1]› (Зах. Буг), *колядки* ‹**р4**,55[1]› (Дністер), ‹♩**р3**,4[1]› (Подвіння);

(в) – з обох боків семантичного рядка, утворюючи обрамлену (рамкову) композицію – принцип **Р**А**Р** (§6.9);

(г) – з'являтися двократно в ізоритмічній строфі: *весільні* ‹♩44,**р4**[2]›-*Рано* (Наддніпрянщина), ‹♩**р4**,43[2]›-*Рано* (Середнє Полісся), ‹♪**р4**,7[2]›-*Ладо* (Волинське Полісся), *зимові* РТ ‹Зм04-4›, ‹Зм10-2›, ‹Зм11-3.41, 42› (§9.3.3 і далі);

(д) – представляти інші способи (*зимові*, т. 2, табл. 9.5Д).

6.7.2. Семантичні формули рефренів. Жанрова спеціалізація

Варто прослідкувати за прив'язкою типів рефренів, виділених за їх *розмірами* та *семантичним наповненням*, до певних жанрів.

Спеціалізованими є ті групи *жанрових рефренів*, які не виходять за межі своїх БОЖЦ.

(а) Найпоширеніші семантичні формули ***зимових рефренів***: *Коляда, Дай Боже / Ой дай Боже* (скорочення для РОМУ: *ОдБ*), *Щедрий вечір (Щв)* та його розпросторені варіанти *Щедрий вечір, добрий вечір (Щвдв)* з можливими продовженнями ... *добрим людям на весь вечір / на здоров'я (Щвдв длнвв / Щвдв, длнзд), Святий вечір (Свв)* та численні варіації з цими основами.

Специфічні розгорнуті «*змістові / сюжетні рефрени*» характерні для типологічних груп Зм10-4, Зм11-4(5), Зм04-2,3,4 (§§9.5, 9.6). З них виокремлюю ще групу рефренів, утворену під впливом християнства (*Радуйся..., Рай розвився..., Славен єси...*).

(б) Найпоширеніші семантичні формули ***купальських рефренів***: *Купала на Йвана / На Йвана Купала* (понад 200 од.), *Іване, Йвашеньку* (40), *Ой рано на Йвана* (25), *Купало на Йвана було* (20). Систематизацію рефренів типу Куп-Лб див. у статті (Карапата, 2010). Є локальні рефрени, характерні для певних регіонів (*Ночка мала купальная)*.

(в) Спеціальні семантичні формули мають ***ранцювальні / волочебні*** пісні: *Зелени явор кудрявий / Зелений сад вишневий, Віно моє зелєно* (30 од.), *Вже Христос вже воскрес, Христос васкрес син Божий*.

(г) Характерні семантичні формули ***весняних рефренів***: *Грай, жуче/жучку, грай* (100 од.), *Вода по камені тихо йде* (50), *Гей, гей/ой* (150), *Ой так-так* (75, в операційних текстах та грі про «нелюба»), *Гей-гей-у-ха-ха* та інші варіанти (66), *Дід/Див-Ладо* (34), *Зелена рута, жовтий цвіт* (30), *Я велю* (30), *Дуброва зелена (темна) / Дуброва горіла* (26), *Гей, дівки/діти, весна красна/скресла...* (22), *Зимували, не співали, весну ждали* (16).

(д) ***Дожинкові рефрени*** рідкісні: це польський тип з жанроутворювальним рефреном *Plon niesiem, plon*; окремі зразки (20 од.) деснянського типу Жн-Лб зі словами *Диво, борода*; група *жнивних* Поозер'я (переважно рамкових форм) з рефренами *Рада-рада, Диво-диво, Жнеі-жнеі, Раю-раю, Люлі рано, Слава Богу* та ін.

(е) Власні формули мають ***масницькі рефрени***: *Маслєніца, Масляная щаслівая*.

Кросжанровими є такі рефренні формули (зі значною статистикою фіксацій):

– ***Ладо*** (варіанти *Ладом-ладом, Ладу-ладу, Ладо моє ладо* та ін.): 58 од. у *весільному* циклі, ≈30 у *літньому* (*Всн, Куп*), 10 *зимових* (*Яцур*) (Бярковіч, 2015), 2 *ранцювальні*;

– ***Рано*** (зазвичай у 4-складових варіантах *Рано-Рано, Раним-рано* та ін.) – 340 у *весільному* циклі, 212 у *веснянно-літньому*, 120 у *зимовому*;

– група на основі ***Люлі / Льолі*** (*Лялі / Лєлім*, варіант *Люлі-люляшки*, 25 од.): 366 од. у *весняно-літньому* циклі, 270 у *весільному*, 63 у *зимовому*;

– ***Калина*** ... (у різних формулах): 32 од. серед *зимових*, 21 серед *весняно-літніх* (Всн, Куп), 22 у *весільних*;

– ***Рожа*** *моя червоная* (16 *весняних*, 30 *зимових*);

– ***Яворе****-явороньку зелененький* (26 од.: Всн, Куп),

– ***О-то-то*** *(То-то-то)*, разом 24 од.: Куп, одинично – Всн, Жн. Ця формула характерна для групи сусідніх етносів – білорусів, литовців, поляків.

Показова порівняльна статистика використання рефренів у різних БОЖЦ в цілому (табл. 6.30).

6.30 Рефрени в обрядових мелодіях СБРМ

Обставини		народне свято чи святковий період природно-виробничий сезон	кількість вивчених творів	наявність рефренів		
				у жанровій групі		% від загального числа творів з Р
Річний цикл				творів	%	
	Зима	Святки, Новий Рік	8000	4800	**60**	60,8
	перехід Зима-Весна	давнє Новоліття: Волочебні, ранцювальні	230	230	**100**	2,9
		Масляна=Колодій	100	4	4	0,1
		Масляна (білорусько-рос. традиції)	120	15	12	0,2
	Весна	Весна	7410	1393	**18,8**	17,6
	перехід Весна-Літо	Зелені святки, Русальний тиждень	650	107	16,5	1,4
		Купало, петрівка	3250	660	**20,3**	8,4
	Літо	трудовий сезон: жнива, дожинки, збір ягід тощо	4350	172	4	2,2
Родинний цикл		Весілля	27500	760	2,7	6,5
		Родини	280	2	0,7	0,01
Разом:			51890	8133	–	100

6.7.3. Величина. Ритміка рефренів

Групування рефренів за їх розмірами перспективне для вивчення типів компонування, подекуди – для визначення музично-стилістичного «віку» наспіву.

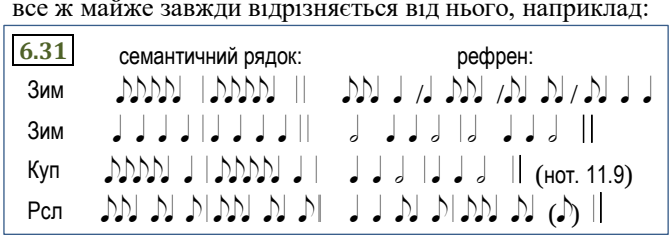
6.7.3.1. Короткі (малі) рефрени ділю на 1–2-складові *асемантичні* (вигуки *Гей / Ой*) та 3–4-складові *семантичні*: *Ладо, Рано, Коляда, Купала на Йвана, Дай Боже / Ой дай Боже* (ОдБ), *Щедрий вечір* (Щв), *Святий вечір* (Свв). Останні зазвичай маркують більш *архаїчні форми.*

Серед асемантичних рефренів треба провести розмежування. Частина з них, можливо, заступила якісь семантичні форми і «вписалася» у структуру строфи (як у поліських *веснянках-закличках* схеми V*44;P... з 1–2-складовими рефренами *Ей (Гей-гей, Ех, Ой)* тощо (§10.2.4; Скаженик, 2011, нот. А.2.45). Та подібні вигуки, скомпоновані в інших форматах в тому ж таки *весняному* жанрі,– наприклад, *Гей-гей-у-ха-ха* (умовний код *ГУХ)* у галицьких *гаївках* – разом з мелостилістикою вказують на пізнє походження творів (Смоляк, 2001б, №№ 72, 73 та численні інші).

До асемантичних належить і кількісно вагома група з рефренами на основі *Люлі / Льолі / Лялі*. Вони можуть мати як короткі, так і розгорнуті версії – останні є характерною рисою «алільошного стилю» південно-російських традицій.

Ритм рефрену, будучи спорідненим з ритмом вірша, все ж майже завжди відрізняється від нього, наприклад:

6.31



Короткі рефрени часто поєднуються з розпросторе-ними віршами семантичного рядка: ‹♩44;33=V66;P33›.

6.7.3.2. Довгі та нарощені рефрени. Рефрени можуть «розпросторюватися» двома способами:

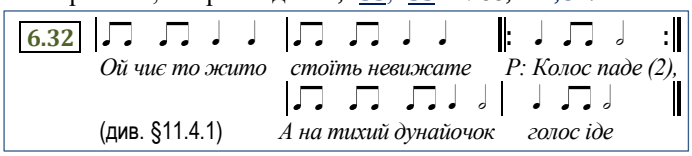
1 – способом додавання нових силабогруп (нарощування форми в цілому);

2 – способом ритмосилабічного дроблення (нарощування силабічного обсягу при збереженні метричної основи наспіву).

Перший спосіб унаочнює група колядок Зм10 з вихідною основою ‹55,p4›, які мають низку різновидів: ‹55,P45›, ‹55,P454›, ‹55,P4545› та ‹55,P45454› (§9.5).

Також цей прийом використано у подільському масиві *петрівок*: тут часто зустрічається контамінація з розширенням, наприклад ‹♩44;P33;P53›=V66;P44;84:

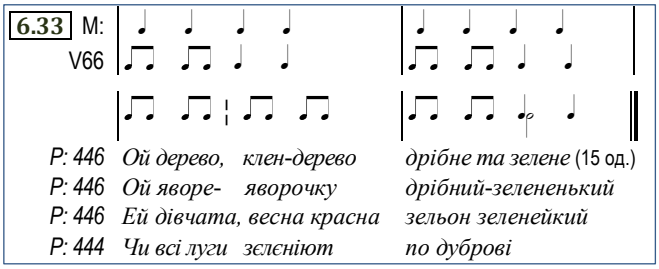
6.32



с. Колодисте (ЧРК: Умань), запис І. Клименко (1987)

Другий спосіб найкраще представляють *веснянки* та *купальські* моделі M44;44♩ з формою вірша аб;рс:

6.33 M: V66



Дроблення продукує ***силабічно вагоміші*** рефренні групи, хоча метрично вони аналогічні семантичним.

Нарощування рефренів можливе ще й іншим специфічним способом створенням **парної строфи**, (у ритмі висхідного іоніка) з варіантом **напівпарної строфи** у мелічних різновидах:

6.34

♩44²;P44²	ритм	44;44+44;44.	(Рибак, 2016, № 366)
	текст	аб;вг +рсту.	
	мелодія	αβ;γδ + αβ;γδ.	
♩44;P44²	ритм	44;44+44.	(Карпенко, 2011, № 38)
	текст, вар. 1	аб;рс+ту.	
♩44²;P44	текст, вар. 2	аб;вг.+рс.	(Колодюк, 2017, №18)
	мелодія, вар. 1	αβ;γδ+γδ.	
	мелодія, вар. 2	αβ;γγ+γγ^{v}.	

Як парну гетерометричну строфу можна розглядати ранцівку ‹V*43²;P3343› (нот. 6.29; Мишанич, 2007, № 14–17).

6.7.3.3. Строфа з асиметричним рефреном. Особливим явищем є форми, де структура рефрену протирічить логіці мелічного розгортання – називаю це **асиметричною строфою.** Мова йде про особливі випадки, коли форма має ***асиметрію вербального та мелоритмічного рівнів.*** Такий принцип описаний на прикладі *зимових* пісень РТ ‹Зм11-4(5)=V55p3›, де мелострофа є респонсією, а рефрен порушує її рівний поділ на дві частини (Клименко, 2013а, 2014б). Ця модель реалізується й у групі ‹Зм04-2,3,4= =♩44p3;P443› (§9.6.1), та в різновиді Зм10-4 (§9.5.2).

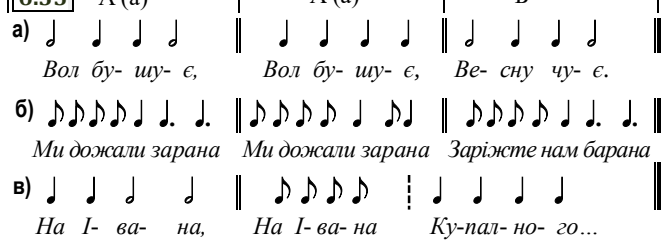
Наведені приклади показують, що смисловий рядок і рефрен *протиставляються* як контрастні частини пісенної композиції: (а) за смислом, (б) за розмірами, або (в) за ритмікою.

6.8. Принцип переритмізації семантично тотожних силабогруп (ПСТС)

6.8.1. Загальна характеристика

Один з оригінальних принципів розбудови обрядових пісень СБРМ – **переритмізація силабічно тотожних силабогруп** (ПСТС). Прийом полягає в тому, що при послідовному повторі вірша (АА) чи його фрагмента (а;аб) музичний ритм видозмінюється (нот 6.35).

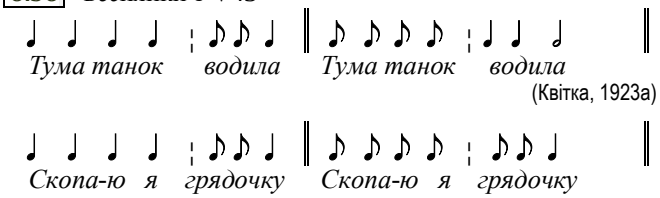
6.35



Це правило діє у більшості композицій, які містять послідовний повтор семантичних груп. Так, схема 6.35б – це один із поширених засобів розбудови 3-рядкової строфи V^{s}**АА**Б = R^{m}**АВ**В. У *весільних тирадах* ‹♩T6› і ‹♪T7› ритмічно виділений зачин завжди повторює перший вірш *‹ходу›*: V^{s}**А;А**БВГ...=R^{m}**А;В**ВВ... Тож прийом став узвичаєним для тирад і трирядкових строф з ‹довгими› моделями V6/7. Винятком є повторність VAA в композиціях ‹пари періодичностей›, що створена за іншим принципом (§6.10). Також переритмізація – характерна властивість таких тридільних побудов як V555=ааб (табл. 6.12), ‹просо› ‹♩433=абб›.

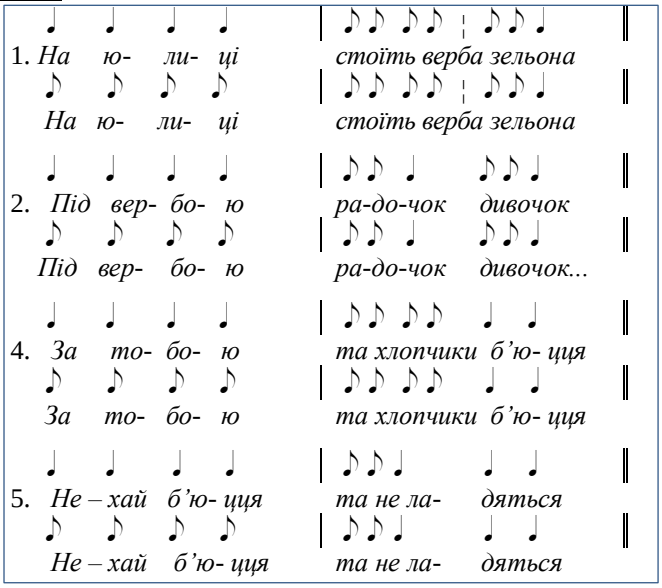
Широке використання такого роду переритмізацій поетичного тексту не завжди привертає увагу дослідника як окремий прийом. Та засіб ПСТС може слугувати ще й ***основним принципом побудови форми в цілому***. Таких форм чимало, але вони не описані як спеціальна група з оригінальним способом формотворення. У композиціях ПСТС кожен віршовий рядок / силабогрупа при проспівуванні повторюється двічі в різних ритмічних оформленнях, утворюючи строфу V^{s}AA=R^{m}AB (нот. 6.36).

6.36 *веснянки* з V43



До такої групи належать, зокрема, поліжанрова форма ‹♩6̲6̲› (приклад – §6.6.5.1-А), *веснянка* «*До нас, дівочки*» ‹♩6̲6̲›=V24 (§10.2.9.4б). У цих та інших зразках діють цікаві принципи метрично-ритмічного співставлення мелорядків, своєрідні «ритмічні забави» – зокрема, *перекомпоновки часу* (§10.2.9). Інколи до ПСТС додається ще й *дроблення* модельних силабохрон – тоді наспів отримує вишукані ритмічні обриси, як у цій *веснянці* ‹♩6²-ПСТС› з с. Воля (ВЛН: Ковель, архів авторки):

6.37 Переритмізація з дробленням



6.8.2. Співдія прийомів ПСТС і обрамлення

Для компонування значного числа мелодій використано відразу два оригінальних способи – переритмізацію, реалізовану у формі з ритмічним обрамленнням (про неї див. §6.9). У наступному прикладі 6.38 (*жнивна* з Подвіння) однорядковий текст *Пажалі жыта аж да граніцы* організує строфу таким чином:

1) вірш поділено на дві силабогрупи а+б=5+5,

2) кожна силабогрупа двічі повторена – аа;бб,

3) кожен повтор піввірша супроводить переритмізація, у якій використано такі фігури:

«колядкову» (алгоритмічний граматичний фонд) ♪5 ♪♪♪♪♩ та її довільно пролонговану версію ♪5ф – ♪♪♪♩ 𝅗𝅥,

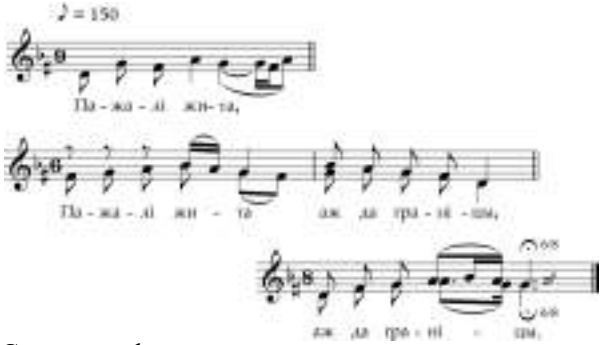
4) порядок слідування двох фігур дзеркальний:

Vаа = Rаb, Vбб = Rbа,

5) у цілій композиції строфи утворюються обрамлена схема з ритмічних фігур: a;bb;a:

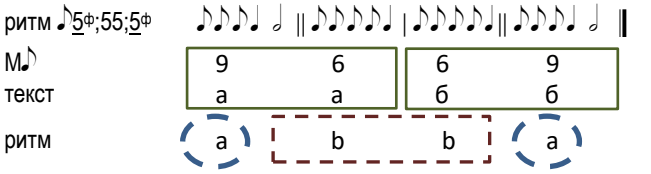
6.38 *жнивна*, Ставрово (ВТБ: Браслав)

(Варфоломеева (Ред.), 2004, с. 192, № 86). Редакція І. Клименко



Схему строфи можна передати так:

Переритмізація в обрамленні



Цю ж композиційну схему, але ще й ускладнену наддробленнями, використовує кантова група колядок Зм20-*Учора* (§9.8).

Такі оригінальні форми віддавна приваблювали дослідників – зокрема, подібні випадки аналізують К. Квітка (1923б), Б. Луканюк (1998) – але зовсім під іншим кутом зору та в інших парадигмах. Більшої уваги «заслужили» власне ритмічно обрамлені композиції (§6.9), а форми з ПСТС як окремий спосіб компонування не розглядалися. Тому варто буде повернутися до цієї групи після практичного аналізу проявів ПСТС в «жанрових» розділах. Тут узагальню короткий опис-«заявку» на внесення прийому переритмізації до реєстру народної формотворчості переліком деяких здобутих фактів та окреслю напрямки необхідних досліджень.

Найбільшу популярність у якості ***визначального формотворчого прийому*** ПСТС здобув у *весняному циклі* (590 од.), де відслідковуються *різноманітні види* ритмічних співставлень частин вірша (§10.2.9). У піснях літнього сезону зустрічається по одному специфічному ритмотипу з ПСТС з-поміж *купальських* (‹♫4̲;6̲6̲-*Случ*›, §11.5.1) та *жнивних* (‹555-*Дзукія*›, табл. 6.12). На Поозер'ї ПСТС *співдіє* з *обрамленими (рамковими) формами* (§6.9) – у версіях без рефренів (як у прикладах 6.35а, 6.38).

Для *весільного* й *зимового* циклів прийом ПСТС рідкісний, він формує по одному ритмотипу, кожен з яких є особливим для свого БОЖЦ: ‹Всл_♩44р4²-*Рано*› (§8.10.4) та згаданий вище кантовий мелотип Зм20-*Учора* (§9.8). У *весільному* жанрі, крім того, є зразки (40 од.), де суміщено принципи ‹рама + ПСТС›, вони побутують на Поозер'ї, де співіснують з подібними *літніми* творами (Куп, Жн) та на Ясельді (§8.3.3.5).

Як додатковий прийом «другого плану» ПСТС трапляється у значній частині творів з текстовими повторами ‹АА›, ‹а;аб› тощо. Кілька аналітичних нарисів про форми цього типу розміщено в описах жанрових груп (§§3.1.2, 8.10.4, 10.2.9, 12.7).

Кросжанрову географію форм з ПСТС окреслено в §14.9.4.

6.9. Обрамлені (рамкові) композиції

Значна група обрядових мелокомпозицій побудована за принципом «рамкової форми» – такої, де серединний мелорядок з певним типом ритму оточений з двох боків іншими ритмофігурами.

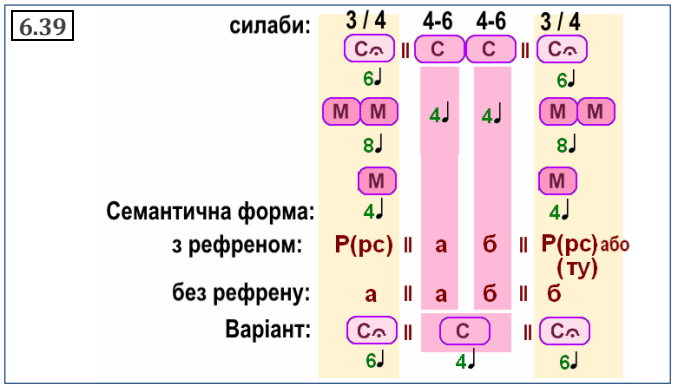
В *українській* традиції обрамлена композиція знана в *зимовому* (Сопілка, 2004, № 16) (карта А8) і *купальському* циклах (Квітка, 1985в; Костюковець, 1983; Карапата, 2010) (карта А40). Локально вона відома ще й як *весільна* (Ясельда), точково зустрічається з-поміж *русальних*.

Найширше використання рамковий принцип здобув на *білорусько-литовському Поозер'ї* (карта А6, А72). Він охоплює тут *весняно-літній* період, включаючи *весняні, духовські (троїцькі), купальські* та *жнивні (дожинкові)* пісні. Форми *Поозер'я* нераз описані в літературі (Мажейка, 1981, с. 15; Ефименкова, 2001, с. 81–87).

Литовці використали принцип обрамлення також в групі *колядок* з рефреном *Leliumoj*. Це твори специфічної 6-дольної моделі з ***потрійним*** рефреном, близькі до РТ ‹♩р3;44;р3› (Ūsaitytė, Žičkienė (Ed.), 2007, №№ 3, 16а, б, 31а, б, 37–39 та ін.). Через оригінальні особливості ритміки вони включені в запасний лист РОМУ⁺ й не картографовані.

На *південному сході Польщі* рамкові форми застосовані у *зимовому* та *купальському* циклах.

Обрамлені форми мають два семантичні різновиди – із застосуванням *рефренів* (принцип РАР) та із застосуванням різноманітних *повторів силабогруп* смислового вірша, що супроводиться *переритмізацією* силабогруп (ПСТС). Два принципи розбудови форми у таких випадках співдіють – умовно позначатиму такі форми як ‹РАМ+ ПСТС›. Схему повторів на прикладі форм з 4-дольною основою передає малюнок 6.39. Класичні рамкові форми з рефреном: ‹♩**р**4;44;**р**4› – *зимові* ‹Зм08.50› (Погориння), з рефреном ‹♩**р**3› – *зимові* ‹♩**р**3;44;**р**3› на сході Польщі, *купальські* ‹♩**р**33;44;**р**33›-Лб. Різновид ‹РАМ+ ПСТС› властивий творам *весняно-літньому сезону* Поозер'я (передусім – *жнивним*), *весільним* (Ясельда).



У РОМУ⁺ зареєстровано ≈990 зразків рамкових форм. Їх основні види, жанрову спеціалізацію та регіони поширення представлено в таблиці 6.40Д (т. 2). Вона водночас слугує прикладом статистично-географічної розробки даних для монографічного дослідження певної морфологічної групи.

Загальний принцип будови рамкових конструкцій у кожній місцевості витримується з різним ступенем строгості. У традиціях східного Поозер'я (ближче до окраїн ареалу) рамкові форми існують в режимі *редукцій* – їх описують О. Пашина (1992), Л. Вінарчик / Бєлогурова (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 27, 365–362; Белогурова, 2008б, с. 181, карта III). «Вільності» поозерського *жнивного* меломасиву стосуються як редукцій форми, так і розмитості ритміки (§12.7). Добре досліджені українські лівобережні *купальські*, які дають багато варіантів форми, а також показують переродження конструкції РАР в конструкцію АР. Подібне помічене і в білоруській частині ареалу цього *купальського* РТ (§§11.3.1-2).

Особливість *зимових* обрамлених зразків РТ Зм08.51 полягає в тому, що вони, частково також піддавшись процесу переміщення початкового рефрену в кінець побудови, зберігають його інтонаційну специфіку (каданс на 2 щаблі), а також мають семантично специфічні рефрени (*Гей, Коляда / Гей, Рожество*), які вирізняють їх з-поміж споріднених форм групи Зм08.22 (§9.3.4.5).

Поширення типів рамкових форм вивчається у §15.7.3.

6.10. Композиція ‹Пара періодичностей›

6.10.1. Один з найпростіших способів розбудови форми –точний або варіаційний (несуттєво змінений) повтор побудови відразу після її проведення – прийнято називати періодичністю. Відповідно, складніші структури з двох частин, кожна з яких сама по собі є періодичністю (типу aa + bb, або aa_1 + bb_1), утворюють ‹пару періодичностей› (Мазель, Цуккерман, 1967, с. 402). Автори терміну застосовували його й до російського фольклору: «пара періодичностей, традиційна структура російської народної «скорої» (плясової, хороводної, жартівливої) пісні» (там само, с. 410) – як, наприклад, загальновідомої «*Во полє бєрьоза стаяла*». В українській етномузикознавчій літературі термін системно застосовує А. Іваницький (2007б, 2008, 2009). У російському підручнику (Пашина (Ред.), 2005) термін вживається невідповідно до його значення (с. 507).

Ареал. Місця фіксації ПП показані на карті А73. Характер поширення таких мелодій – утворення малих острівних осередків, щільніших в українсько-польському порубіжжі, на Середньому Поліссі, у Середній Наддніпрянщині та на литовсько-білоруському порубіжжі. На карту не нанесено деякі *мікстові форми* з принципом ПП, що поширені у білорусько-російському порубіжжі. Зоною, практично вільною від композицій ПП є Дніпровсько-деснянське межиріччя, центральна Білорусь, Лівобережна Україна (крім точкових «занесень»).

6.10.2. Особливості застосування принципу ПП на просторі СБРМ. Повторність в парі може виступати на трьох кон-структивних рівнях – ритмічному, мелодичному і вербальному. В ідеалі це форма, збудована як буквальний повтор всіх структур з повним контрастом блоків – VAA;ББ = RAA;BB = M^{t}AA;BB. Крім частини зразків, що близько відповідають цьому ідеалу, у народній культурі практикуються й інші сполучення форм. Часто принцип ПП працює тільки на рівні мелодики: ритм залишається незмінним, а вірші, навпаки, мають наскрізну змінну форму, як у прикладі східноподільської *веснянки* (нот. 8.45).

Формула такого типу творів: VAБ;ВГ = RAA;AA = =M^{t}AA;BB. Можливі й інші комбінації, але незмінним є те, що серед структурних рівнів народних пісень за принцип повторності відповідає перш за все ***мелодичний контур***. Він є дубльованим (зрідка – з легкими видозмінами) у своїй парі, але контрастно протиставним між першою й другою парами, тобто AA;BB. Наведений приклад ілюструє як цей мелодичний контраст, так і ту закономірність, що перший мелоблок займає *верхню частину* амбітусу, а другий – *нижню* (див. також нот. 14.9). Цю закономірність помітила Т. Бярковіч на прикладі пісень *Цярешкі* (2015, с. 48–50) та, як показує аналіз, вона працює у більшості зразків ПП.

Вірші можуть викладатися або 2-рядковими строфами з повторами, або 4-рядковими строфами – тоді текст звільняється від спеціальної формотворчої функції ПП.

Другий рівень, на якому виражається повторність – ***ритмічний***. Як і текст, він може брати участь у створенні контрасту пар, а може бути нейтральним – однаковим протягом всієї форми. Помічено такі можливості пар.

А. Частини ПП мають ***контрастний ритм***: 1-ша пара повторює коротку ритмофігуру, друга – довгу (довшу). Це, наприклад, середньополіські *веснянки* з контрастом частин ‹ПП ♩|:4:‖:5:|› [A-2004-02_12], ‹ПП ♩|:5:‖:6:|› (Погориння, ЛЕК, фонд ПРП), ‹ПП ♩|:4:‖:6:|› (Варфаламеева (Ред.), 2012, № 72) – разом ≈65 од.

Б. Частини ПП мають ***однаковий ритм***. Розрізняємо пари (Б₁) з короткими та (Б₂) з довгими формулами.

Принцип (Б₁) втілюють пісні до *Водіння Кози* ‹ПП ♪|:5:‖:5:|› (50 од., §9.7); *веснянки* ‹ПП ♩|:4:‖:4:|› з-під Любліна (Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011a, №№ 232a–i) та ін. локусів (≈25 од.). У цілому середні за величиною формули (як у моноритмічних ПП, так і в контрастних) використовуються рідше (разом ≈140 од.).

Принцип (Б₂) втілюють переважно мелодії з ритмом ‹ПП ♪|:7:‖:7:|› – *зимові* (білоруська зимова гра *Цярэшка*, нот. 14.9), *весняні* та *весільні*, так звані «оберкові» (≈100 од., див. нижче). ПП з «чистих» монохронних 6-складників без дроблень зустрічаються рідко (Зах. Полісся).

В. Частини ПП мають ***варіантний ритм***. З-поміж ≈510 зразків, побудованих з *довгих формул*, є ті, у яких частини ПП мають строго повторний ритм, і ті, що *варіюють* ритмомодель. Домінує перший принцип – подвійне проведення *великих формул* ‹ПП ♪|:7:‖:7:|›, ‹ПП ♩|:6:‖:6:|› (90 од., переважно у *веснянках* Середнього Полісся), ‹ПП ♩|:7:‖:7:|› (𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 ¦𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥) (≈50 од., переважно у *веснянках* Середнього Полісся). Та нерідко виконавці намагаються внести зміни у проведення другої пари, залишаючись в межах цієї ж моделі:

6.41 Пара періодичностей: довгі ритмоблоки

Модель	перша пара	друга пара	жанрові приклади
♪6	: ♪♩ ♪♩ ♪♩ :	: ♪♪♪ ♪♩ ♪♩ :	Всн_*Кропець**
♪7	: ♪♪♪ ♪♩ ♪♩ :	: ♪♪♪♪♪♪♪♩ :	Зим_*Цярешка*, нот. 14.9
♩6	: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :	: ♩⁀♩ ♩ ♩ ♩ ♩ : : ♩⁀♩♩⁀♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :	Всн_*Кропець***
♩6	: ♩⁀♩♩⁀♩♩ ¦ ♩⁀♩♩ :	: ♩ ♩⁀♩ ♩ ♩⁀♩ ¦ ♩⁀♩♩ :	Всл_*Чоботи*
♩6	: ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ :	: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :	Всн***
♩6	: ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 :	: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :	Всн****
♩6	: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ :	: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ :	Всн
♩7	: ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ :	: ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ :	Всн

* Мажейка, 1983, № 58; Грица (Ред.) (1995), №25
** Квітка, 1922, № 639, 1918, № 5
*** Скаженик, 2011, № А.2.92
**** Грица (Ред.) (1995), №26

Для варіювання ритму використовують прийоми *дроблення* (три перші рядки: чергування 6/7 в ямбах, орнаментальне і вторинне дроблення у спондеях) або *фермативання* окремих силабохрон моделі. Обраний принцип залишається *сталим* протягом твору (окрім *Цярешки*). Отже, варіант відіграє роль *контрастного елементу*: ритміка, яка за моделлю є структурою RAA;AA, в реальному звучанні буде позначена як RAA;A^{v}A^{v}. Враховуючи переміну силабіки при дробленнях (V66;77, V66;88, V|:{73}:|;|:{63}:| у типі Всл-*Чоботи*) такі форми можна в цілому визнати ***малоконтрастними*** R^{m}AA;BB.

У подальшому тексті громіздкий запис форм ПП замінено на умовний компактний за зразком ‹ПП ♪7;7›.

Корпус композицій ПП на теренах СБРМ затребуваний у таких обрядових жанрах (табл. 6.42).

6.42 Пара періодичностей: жанрові різновиди

БОЖЦ	стат.	ритмотипи	етноси
Зим (К1)	155	‹ПП ♪7;7› *Цярэшка*	Б
		‹ПП ♪5;5› *Коза*	БУ
Мсл (К2б),	9	‹ПП ♩ 6;6›	У, Б (схід)
Клд (К2в)	2	‹ПП ♪7;7›	У (Волинь)
Всн (К3)	355	‹ПП ♩ 4;4›	ПР
		‹ПП ♩ 4;5›-*Конопелька*	У
		‹ПП ♩ 4;6›	У (Полісся)
		‹ПП ♩ 5;6› (мікст)	УР
		‹ПП ♩ 6;6› (різні ритми)	У
		‹ПП ♪$_{6}$;7›	У
		‹ПП ♩ 7;7› ♩♩𝅗𝅥 ♩♩♩♩	
Куп (К5)	4	‹ПП ♪7;7›	У
Жн (К6)	8	‹ПП ♩ 6;6›	Б (Німан)
	5	‹ПП ♪7;7›	УБЛ
Всл	84	‹ПП ♪7;7›	УБПЛ
	–*	‹ПП ♩ 6;6›=V{73};{63}-*Чоботи*	У
Нрд	15	‹ПП ♪7;7›	Б

* Популярна у весільному обряді Центральної України жартівлива пісня *Чоботи* не врахована в основному фонді РОМУ, її місце – у приспівковому циклі

6.10.3. ***Оберек.*** Зверну увагу на *поліетнічну й поліжанрову* реалізацію РТ ‹ПП ♪7;7 = M^{t} |:A:|;|:B:| =V^{s}АБ;ВГ› (≈100 од.), мелодика якої наближена до польських *оберків* (нот. 8.45). На карті А73 показані її записи в різних жанрах:

весільному (67 од.) у поляків, литовців, білорусів (західні окраїни), українців (Галичина, Волинь, §8.6.4),

весняному (26 од.) на українському Поділлі (Роздольський, Колесса, 1909, 12 од.; Квітка, 1922, № 12; Терещенко, 2016a, №№ 48–52),

точково – як *колодчані* (3) або *обжинкові* (2) пісні.

Характер мелодії та спосіб її поширення говорить на користь її пізнішої асиміляції на українських теренах.

6.10.4. З-поміж форм, зафіксованих у РОМУ$^{+}$, конструкція ‹пара періодичностей› зустрілася ≈650 разів, що становить ≈1,1% від загального обсягу творів. Це говорить про те, що для українців та білорусів така форма, можливо, є *запозиченим типом оформлення обрядових пісень*. Ці висновки не стосуються кількох спеціальних груп. Особливе місце займають білоруська *зимова* гра *Цярэшка* (≈100 од.) у північно-західному ареалі СБРМ (карта А3), для якої форма ‹ПП ♪7;7› є основною, та пісні до обряду *Водіння Кози*, де цей принцип реалізовано у частині творів (≈50 од. з 260) дещо своєрідним способом – у контамінації з примітивними серіаціями (§9.7).

Цікавим буде й дослідження локальних груп *веснянок* (гаївок), що поєднують традиційні обрядові тексти – *Ягілочка*, *Кропець* (гра *Любий / Нелюбий*) та ін. – з мелодіями, які мають особливі оригінальні риси. З-поміж *веснянок* групи ПП помічені цікаві розробки форми – включення рефренів, міксти з іншими мелотипами, зокрема з групою Всн-*Човен* (§10.2.11–12).

Принцип ПП застосовано як додатковий у строфічних та мікстових формах *весільного* циклу на східних окраїнах БЕТ – у східнобілоруському типі ‹♩TC6^{4}› з VAA;ББ (§8.5.4) та інших формах білорусько-російського етнічного порубіжжя, описаних російськими авторами (Белогурова, 2011a).

6.11. Контамінація / мікшування як структуротворчий прийом

6.11.1. Поняття контамінації

Специфічним прийомом утворення нових складних типів композицій на базі вже відомих простіших є ***контамінація*** (від лат. «contaminatio» – зіткнення, змішування). У мовознавстві цим терміном називають виникнення нового висловлювання чи форми, яка досягається шляхом поєднання подібних висловлювань чи форм. З-поміж обрядових пісень українців подибуємо твори, складені з різнотипних частин, які, проте, мають певний *спільний морфологічний «знаменник»*. Мікшування / інтеграція / взаємодія формотворчих прийомів можлива на рівнях ритміки, композиції, поєднання спеціальних способів компонування (ПСТС, тиражування) з невластивими їм композиціями, використання рефренів як доданих мелоблоків. Схильність до контамінацій у різних групах форм неоднакова. Наразі це явище системно не вивчалося, хоча накопичено певний регіональний досвід (Пшенічкіна, 2015 та ін.). Окреслю кілька частотно помітних випадків, які вартують спеціальних студій.

6.11.2. Продукти композиційної контамінації

● **Група ГФС.** Рідкісним випадком, коли контамінована форма набула масштабного поширення, є згадувані вище *весільні* гетероритмічні строфи ‹♩43²;446› і ‹♪53²;557› з наскрізною мелікою ‹αβ;γδ;;εζη›. У ГФС ‹♪53²;557› застосовується нехарактерний для строфічних форм прийом тиражування 5-складових меломотивів другого рядка, що є рисою тирадних форм (§8.10.2).

● **Весільна тирада ‹Т6›.** Характерний приклад ритмічної контамінації на основі спільної композиції – *весільні* тиради Поділля й Наддніпрянщини, утворені на основі великих ритмофігур ♩6 / ♪6. Вони мають *однакову мелоінтонаційну будову*, але відмінні за типами ритмоорганізації – спондеїчної та ямбічної. Велике число зразків (понад 125) легко змінює ритмічний пульс (в обидва боки), лишаючись у межах сталого мелоінтонаційного типу (§8.3.4.2).

● **Весільна група ‹♪77;557›.** Трапляються й ситуативні поєднання споріднених об'єктів. Цікаві випадки, коли кількість контамінованих зразків значна, поєднання набуває відносно сталих рис, а також окреслюється певний терен, де побутують ці незвичні сполучення. Прокоментую їх на прикладі вільних *весільних* тирад (§8.3.4.3) та волинського різновиду класичної тиради ‹♪Т7› – ♪77;557 (§8.6.2.3).

● **Інші комбінації.** Як об'єкт для майбутніх експлорацій перерахую такі явища незначної чисельності:

– поєднання принципу ПСТС з різними типами строф,

– поєднання форми ПП і прийому тиражування в групі пісень до обряду *Водіння Кози* ‹Зм09.71(72)› (§9.7),

– редукція складної строфи (тип Всн-*Човен*) та зведення її до форми ПП (§10.2.12),

– залучення рефрену як автономного блоку, що розширює сталу форму (Всн_РТ‹просо›+Р: *Вода по каменю*; Зим_‹♩44;Р44›),

– поєднання у *щедрівках* групи ‹Зм01-2.24› (висхідний іонік) строфічного зачину та рефрену з *примітивною мелікою* (інтонаційна версія 2-го мелорядка),

– поліблокові композиції (ПБК);

– довільні ситуативні форми.

Названі поєднання попри їх розмаїтість певною мірою піддаються порядкуванню.

Діагностика контамінованих мікстових форм може спиратися принаймні на такі ознаки ритміки:

– використання в одному зразку *дво- й тримірних* РФ (наприклад, Т♩6/♪6; Т♩5♪3› тощо);

– використання у календарних строфічних формах *трьох і більше* ПФ (наприклад, зразок ‹♩44;53›-Куп є не самостійним типом, а контамінацією двох формул).

6.12. Складені (поліблокові) композиції

За пропозицією Б. Луканюка (1980) серед певного кола українських етномузикологів затвердився термін «*велика кільцева форма*» на позначення специфічних композицій, складених з трьох блоків за принципом ритмічної репризності крайніх частин (зачину і кінцівки) і ритмічного контрастування їм середньої части (ходу), яка виділяється моторним характером і нерідко ще й удвічі швидшим темпом (нот. 10.1). Термін у вигляді абревіатури ВКФ набув популярності серед учнів Б. Луканюка й частини його київських послідовників. Практична перевірка концепції ВКФ відбулася на матеріалі весняних пісень і танків (гаївок) Галицько-західно-подільського регіону (відібрано 143 од. з ≈500 доступних у тогочасних джерелах). Вона була оформлена як студентська дипломна робота під керівництвом Б. Луканюка (Возняк 1985), а пізніше вийшла друком (Возняк, Луканюк, 2015). Продуктивна в цілому ідея ВКФ, однак, не виправдовує суцільного застосування її як «ідеальної мірки» до всього «моря» різноманітних форм, донесених українською традицією до другої половини XX – поч. XXI століть, коли відбулися численно найрепрезентативніші записи музичного фольклору (сьогодні сумарний фонд західноукраїнських веснянок складає вже ≈2000 од.). Особливі незручності викликає ідея репризного «кільця», яке в ідеалі має відкривати композицію та повторитися в її кінці. Величезна кількість зразків, складених з різних мелоритмічних блоків, не має цієї репризи. Пояснювати її відсутність виключно «розпадом традиції» неправомірно.

До таких форм пропоную назву «поліблокова композиція» (ПБК). Найчастіше вона містить два блоки, утворені кожен зі свого набору ритмофігур. Рідше можна зустріти тричастинні форми. Найбільша кількість таких форм утрималася у *весняному* циклі – у творах зі специфічними ігровими функціями, де пісня до колишнього ритуального магічного дійства перетворилась на супровід до забави. У всіх інших БОЖЦ роль ПБК незначна, такі форми знаходяться на периферії жанрів. Позначу такі проблемні позиції для майбутнього вивчення ПБК.

1. Потрібно порівняти поліблокові конструкції з *весільними* тирадами. Вище (с. 72) йшлося про те, що Б. Луканюк зараховує тираду до різновиду ВКФ. Мелоблоки *весільних* тирад відрізняються за функціями у формі: зачин і хід ритмічно варіантні, але не несуть значного контрасту, є стилістично близькими. Навіть змінність блоків у тирадах є алгоритмічною, і це правило діє у статистично великих масивах зразків на далеких відстанях.

2. Інші жанрово окреслені ПБК, компоненти яких відносно усталені – це *зимові* кантові мелотипи Зм05-3-*Миколай,* Зм05-4-*Лелія*, специфічні *весільні* мелодії пізнішого походження на Правобережжі (застільний кант *Чарочка*, окремі зразки групи *‹подяк›*, §8.3.4.3-Г).

3. *Веснянкові* ПБК частіше рухливі, не завжди можна віднайти модель, характерну для певної групи мелодій, об'єднаних спільним сюжетом (§10.3).

4. З-поміж поліблокових форм виокремлюються такі, коли дві частини композиції є виразно *контрастними*. Такі композиції описала М. Скаженик (2006, №№ 5–8): це поліські *веснянки-заклички* з-над нижньої Уборті, які відкриває *ямбічний зачин-заклик*, за чим слідує блок двомірного ритму, моторного характеру (нагадує типовий хід), часом у двох інтонаційно варіантних версіях (тоді виникає триблоковість).

Наведу ще кілька яскравих прикладів. У Подесенні зустрічаємо такі композиції пісенного супроводу до обряду *Водіння Кози*, коли перша частина пісеньки виконується на 5-складову (3-дольну) примітивну поспівку, а друга – на 4-дольну (нот. 9.22). М. Скаженик зафіксувала *стале поєднання* у дитячих одноелементних *щедрівках* тридольних та чотиридольних мелоблоків: висхідних іоніків та диспондеїв у басейні Уборті (2018, №№ 1, 3, 4), диспондеїв та хоріямбів на Переяславщині.

Вношу пропозицію – називати подібні складені побудови **контрастно-блоковими композиціями** (КБК). Для них показові різна мелостилістика блоків та їх повна відокремленість один від одного аж до можливості *самостійного існування*.

Огляд основних мелоформ обрядового шару завершу їх зведенням на одній площині (т. 2, табл. 6.43Д: Найвідоміші принципи компонування обрядових мелодій українців та білорусів). Це задум графічно зобразити всі базові види компонування та ключові відмінності між ними. Деякі форми повторюються у різних графах таблиці, оскільки в них поєднано різні принципи формотворення. Позаяк це перша спроба упорядкування всього масиву обрядових мелокомпозицій, вважаю її робочою схемою, відкритою до обговорення й удосконалення.

6.13. Жанрова специфіка обрядових композицій

Вивчення способів компонування пісень обрядових циклів виявило помітну «прихильність» мелодій певних БОЖЦ до певних типів композицій. Варто звертати увагу як на характерність композицій, належних до певного ЖЦ, так і на відсутність у ньому якихось явищ. Наприклад, для *жнив, весілля* показова відсутність рефренів (або їх мала присутність у неспецифічних формах). Окреслю помічені особливості «жанрового формотворення».

6.13.1. Система весільних мелокомпозицій (Р1)

Масив українських і білоруських *весільних* мелодій має строгі правила компонування на всіх рівнях:

– строгу систематику паралельних дво- й тримірних ритмоформул,

– чіткі форми базових композицій: строфічні (62% зареєстрованого репертуару) і тирадні (38%),

– сформовану систему типових ладових реалізацій, які творять великі географічні масиви.

● **Весільна строфіка** утворила кілька підгруп:

– класична 3-рядкова строфа ‹РФ^3› з одноцільних формул (утворює поліетнічні макромасиви),

– класичні 2-рядкові строфи ‹РФ^2› з 2–3-дільних формул (утворюють поліетнічні макромасиви),

– однорядкові композиції як редукція дворядковості (зустрічаються як локальна особливість або точково),

– особливі 4-рядкові композиції (утворюють регіональні / локальні масиви, осередки).

Форми класичної строфіки є спільними для весілля та певних груп пісень *весняно-літнього сезону*.

Їх доповнюють такі рідкісні типи строф як

– ГФС (2 строгі види та 2 довільні групи),

– ПСТС з рефреном (тип ‹♩44р4^2-*Рано*›),

– рамкові форми (вузьколокального поширення),

– ПП (група умовно приурочених поліжанрових творів пізньої мелодики).

Рефрени у *весільному* циклі рідкісні (переважно типу ‹аб;рб›) – за винятком мелотипу ‹♩44,р4-*Рано*› та пограничних російських традицій, для яких дуже показові рефрени групи *Люлі / Льолі*.

● **Весільні тиради** діляться на три класичних види (зі строгими закономірностями мелоорганізації) та два довільні види (з мобільними, нестійкими форми).

Специфічним внутрішньожанровим прийомом є морфологічно автономні *ритуально-зачинні формули-звертання* (РЗФ), що передують власне співу – це явище властиве тільки українцям. Подробиці див. у §8.3.

6.13.2. Зимові композиції (К1). Волочебні пісні (К2а)

Зимовий цикл вирізняється з-поміж інших календарних *автономністю способів компонування* (замкненою у межах цього жанрового циклу) та *полістилістикою* мелодій (різновікові шари). Головні види компонування такі.

Основний масив складають **мелодії з формотворчими рефренами** (≈60% зимового репертуару). Версії цих принципово «рефренних мелотипів», які зрідка виступають без рефренів, розглядаю як маргінальні, редуковані.

Примітивні форми (переважно дитячий репертуар) займають ≈25% зимового масиву. Принцип охоплює три ритмічні сім'ї.

Строфи класичного типу ‹РФ^2›, ‹РФ^3› рідкісні (≈7%).

З оригінальних форм у зимовому циклі використано принцип ПП (≈5% в ігрових виставах *Коза, Цярэшка*) та обрамлені композиції (≈2%).

За певними якостями до зимової групи приєднуються також обхідні *волочебні* / *ранцювальні* пісні: їх характеризують ***обов'язковість рефренів***, ритмоформули й компоновки, неповторні в інших ЖЦ, паралелізм окремих типів: колядок / волочебних моделі V55P; яворівської *ранцювальної* групи ‹♩43^2;3343› та білоруського РТ ‹♩44;Р43›.

6.13.3. Специфіка формотворення веснянок (К3)

У групі *весняних* мелодій, як ні в якій іншій, проявилась залежність типів компонування від зовнішньофункціональних (контекстових) факторів:

(а) фактору *функціональної спеціалізації обрядових практик* (розрізняються магічні закликання; обрядодії з колективними танцювально-ігровими рухами; ритуальна хода всіх мешканців; сезонний спів безвідносно до обставин);

(б) фактору *сюжетної специфіки*: певна група пісень відносно тісно прив'язана до сюжетних ігрових форм, спеціальних хореографічних дій; інша група має опосередковану кореляцію з рухами / сюжетами; третя група, подібно до творів інших весняно-літніх циклів, не прив'язана до сюжетів, має групове прикріплення текстів.

Ці обставини формують у межах весняного циклу такі жанрові підгрупи зі специфічними мелоформами:

– *заклички дитячого репертуару, ігри / забави* з пісенним супроводом: форми-примітиви;

– *заклички пісенного типу*: строфіка ‹РФ^2› (можливі рефрени), КБК;

– *ігри / танки з сюжетом*, частіше з головним Персонажем (*Подоляночка, Жельман, Мак, Шум, Жона на торгу, Нелюб* та численні інші), зі *спеціалізованими мелоді-*

ями: ПБК, переважно двомірної ритмоорганізації, у т.ч. КБК, ВКФ (можливі рефрени);

– *ігри / танки з сюжетом*, на мелодії загальнопоширених типів (*Володар*, *Просо*, *Кривий танець* та інші): строфічні форми ‹РФ²›, ‹РФ³› (можливі рефрени);

– *танки* в супроводі оригінальних мелоформ: ПСТС, обрамлених композицій;

– *група сезонних пісень*: класична строфіка ‹РФ²› (можливі *рефрени* – ≈18% репертуару).

Пропорційні підрахунки ускладнені поліфункціональністю весняних мелодій: той самий ритмотип у різних регіональних традиціях може мати різне обрядове навантаження й відповідно видозмінювати форму.

6.13.4. Композиції весняно-літнього сезону (К4–К6)

У творах пізньої весни (троїцький тиждень: *русальні, духовські, гряні, кустові*), періоду літнього сонцестояння (*купальські*) та сезону *жнив* / *косовиці* / *збирання ягід* переважають твори класичної строфічної моделі ‹РФ²›.

Гетероритмічна (але *ізометрична*) модель ‹𝅗𝅥*44;33› об'єднує всі три цикли сезону (разом понад 1000 од.), хоча в кожному з них реалізується з певними особливостями (§§10.2.4, 11.3.4, 12.3). Примітно, що в інших БОЖЦ ця модель не бере участі (за винятком малої групи *колядок*).

Відносно інших жанрів помітну вагу мають ***обрамлені форми.*** З-поміж усіх обрамлених зразків на весняно-літній сезон припадає 77% записів (т. 2, табл. 6.40Д). У кожному жанрі вони займають свій локус:

купальські (9% від репертуару свого БОЖЦ) – басейни Десни, верхнього Дніпра, середньої течії Зах. Двіни;

троїцькі + *весняні* (1% від репертуару свого БОЖЦ) – верхів'я Дніпра;

жнивні (6% репертуару) – середню течія Зах. Двіни.

Рефрени властиві *купальським* пісням (20%), виступають у локальних *русальних* масивах, мало властиві *жнивним* пісням (лише 2%, які на 3/4 «забезпечує» польський мелотип *Plon*).

6.13.5. Жанровий розподіл ключових форм

Дуже узагальнено зв'язок між пісенними формами та їх жанровими функціями можна представити таким чином:

6.44 Ключові форми: жанровий розподіл

Умовну співвідносну вагомість форми у певному БОЖЦ позначено так: ++ – дуже велика вага, + – питома вага (темний колір клітинки підсилює вагу), (+) – незначна вага, ((+)) – дуже мала вага, ‹–› – відсутність або одиничні прояви

типи форм:	базові обрядові жанрові цикли							
	К1	К2*	К3	К4	К5	К6	Р1	Р2*
‹РФ¹›-примітив	+	–	+	–	((+))	–	–	–
‹РФ²›	(+)	–	+	+	+	+	++	+
‹РФ³›	–	–	+	–	–	+	++	–
АР	++	++	+	–	+	((+))**	–	–
аб;рб	+	–	+	+	–	–	((+))	–
р,А (мала група)	(+)	–	–	–	–	–	–	(+)
специфічні форми з Р	+	–	–	–	–	–	((+))	
РАМ з рефр.	+	–	–	–	+	+	–	–
РАМ-ПСТС	–	–	+	+	+	+	((+))	–
ПСТС	((+))	–	+***	–	((+))	–	((+))	–
ПП	+****	–	–	+	–	–	(+)	–
ТИРАДА*****	–	–	–	–	–	–	++	–
ПБК	((+))	–	+	–	((+))	–	((+))	–
КБК******	((+))	–	((+))	–	–	–	–	–

* Маловивчені цикли, відомості часткові

** Польський масив «Plon»

*** Системний цикл творів, інші БОЖЦ – фрагментарно

**** *Коза*, *Цярешка*, К3, Р1 (мала доля)

***** У весіллі використовується системно, в інших БОЖЦ фрагментарно

****** *Коза, поліські весняні заклички*

6.14. Поняття мелотипологічної групи (сім'ї)

Після огляду структурних елементів, з яких творяться мелодії ранньотрадиційних пісень, повернімося до жанрових пісенних масивів – головного об'єкту роботи.

Сукупність майже 60 тисяч відібраних обрядових мелодій макроареалу СБРМ демонструє єдність морфологічних принципів, за якими будуються ці твори. Їх можна вважати найстаршими з-поміж зафіксованих форм музичної культури українців та білорусів.

Кожен обрядовий твір функціонує *на перетині кількох морфологічних систем*.

I. Він ***функціонально*** *вбудований у мережу базових обрядових циклів* (БОЖЦ) у її специфічному локальному (регіональному) варіанті (або ж шукає собі в ній відносно вільне місце, якщо це «новоприбулий» об'єкт).

II. Він включений у парадигму відповідних *поетичних* ***сюжетів***:

(а) як один із *сюжетної групи*, призначеної обслуговувати певні обрядові обставини, та

(б) як один із ряду *версій* певного сюжету / мотиву.

III. За ***мелоформою*** він належить до певних ***типологічних груп (сімей / макросімей)***, що встановлюються на двох *автономних (але взаємопов'язаних) рівнях* – ритмосилабічному (1) і звуковисотному (2), та інтегруються на рівні композиції (3).

(1). За ***ритмосилабічною структурою*** типологічна група займає місце

(1а) у системі загальної типології ритмоформул та їх компонування (безвідносно до жанру);

(1б) у певній типологічній сім'ї / групі в межах відповідного БОЖЦ, де отримує певну позицію в якості типізованого чи локалізованого варіанту.

(2). За ***ладоінтонаційним устроєм*** група мелодій має (а) типологічні характеристики, (б) жанрово характерні риси:

(2$а_1$) представляє певний тип у системі ладів *за звукорядними ознаками*;

(2$а_2$) належить до певної ладової системи за ознаками *типу опонування щаблів*: нецентровані (безопорні примітиви), центровані, двопорні, трипорні тощо;

(2$а_3$) характеризується типовими *синтаксичними схемами опор* (за винятком нецентрованих);

(2$а_4$) має *мелотематичну форму* – характерну (типову) чи індивідуалізовану;

за комплексом ознак (2$а_1$–$а_4$) представляє (2б) характерні для БОЖЦ риси (2$б_1$), або ж, навпаки, не відповідає їм, є явищем *з поза меж жанрового ядра,* тобто *маргінальним (напливовим)* (2$б_2$).

(3). За ***способами компонування*** типологічна група / твір використовує спільний арсенал засобів (3а – *наджанровий рівень*): належить до певного виду форм (дострофічні (примітиви), строфічні повторні, строфічні симетричні / асиметричні, спеціальні (рама, ПП, ПСТС), тирадні, поліблокові, мікстові); одночасно вона «вписана» у *жанровий рівень*

(3б): є відповідною / невідповідною композиційним особливостям свого БОЖЦ.

Отже, кожна група творів має вивчатися у всіх названих контекстах. За сумарними відомостями вивчені зразки групуються у спільності, які потребують термінологічного окреслення. К. Квітка, вивівши на перший план ***ритмічну структуру у зв'язці з силабічною формою***, позначив це поняттям «ПІСЕННИЙ ТИП» (1971а, с. 91) (стаття написана у 1939–1941 рр.). Термін з часом був прийнятий східнослов'янською етномузикологією та дещо переосмислений. Б. Єфімєнкова пише, що позиція К. Квітки «у наш час вимагає корегування. Пісня – система, і її структура повинна описуватися не односторонньо, а як координація звуковисотної та ритмічної організації. По суті, Квітка говорив лише про ритмічні типи пісень» (2001, с. 35). В. Гошовський, навпаки, вважав, що «структура вірша і ритмічна форма (представлені у вигляді моделей) – незалежно від мелодії, ладу, тематики і т.і. – дають нам достатню інформацію про жанр і походження пісні» (1971а, с. 20). Б. Луканюк, відштовхую-чись від практики С. Людкевича, наголошує на пріоритеті ритміки, але розпочинає з функціональних ознак: «Як відомо, львівська етномузикознавча школа [...] висунула визначальними критеріями поняття пісенного типу поряд з факторно-функціональними (культуро-жанровими) ознаками також формальні межі його інваріантності, а саме – єдність ритмічної форми наспіву та структури вірша, мислимих узагальнено, у вигляді ідеальної схеми (моделі)» (2016, с. 7). За теоретичною установкою на типологічне домінування ритмосилабічних форм представники львівської школи під сучасним терміном «***мелотип***» – системним поняттям, яке обіймає ***групу наспівів з типовими морфологічними характеристиками у сукупності (а) ритмосилабічних і (б) мелічних (звуковисотних) ознак*** розуміють передусім «***ритмо***тип» (хоча мелічні аналізи в їхніх роботах теж присутні).

Б. Луканюк активно використовує термін «пісенний тип» (зрідка як синонім – «мелотип») виключно для ритмічних експлорацій, розвиваючи «...концепцію класичної теорії пісенного типу, яка бачить його виключно в нерозривній єдності вірша та мелодії» (с. 114), та наполягаючи за результатами свого дослідження на тому, що похідні (вторинні) «фігуровані форми» є окремими пісенними типами. «Поняття типу обов'язково включає, крім структурних прикмет, наявність мелічних відмін та певного ареалу поширення» (Возняк, Луканюк, 2015, с. 14).

В останніх роботах вченого практично зникає обумовленість «пісенного типу» жанровим фактором, він аналізує «чисті форми», виводячи з них досконалу систему протоформ. Власне ці ***протоформи***, а також їх ***алгоритмічні похідні*** (вторинні, третинні), утворені переважно способом ритмосилабічного розщеплення (за Луканюком – варіаційністю), які можна виразити однозначними числовими формулами або ритмосхемами (нотними чи цифровими), дослідник і називає «пісенними типами».

Якщо ж працювати зі статистично потужними масивами реальних пісенних варіантів певної приуроченості / функції, тооперувати поняттям «пісенний тип» незручно. Пісенні твори, відібрані за перерахованими вище сумарними параметрами та *змодельовані у типові форми*, укладаються в більші чи менші групи, що знаходяться між собою у стосунках ***ієрархічних зв'язків***. Застосовую до таких сукупностей творів, споріднених функцією (жанром) і мелотипологічними характеристиками, поняття «ТИПОЛОГІЧНА ГРУПА» (ТГ). Менші підгрупи у складі ТГ можуть бути відносно формальними сукупностями, а можуть бути пов'язані спільними коренями – у другому випадку вживаю визначення «ТИПОЛОГІЧНА СІМ'Я». Деякі з сімей утворюють розгалужену систему типів та різновидів, яким відповідають великі ареали та вагома статистика фіксацій (тисячі одиниць) – окреслюю їх назвою «МАКРОСІМ'Я».

Типологічні сім'ї об'єднуються за різними ознаками – ***спільністю силабічної моделі вірша***, яка реалізується в різних ритмічних версіях (такі сім'ї далі в тексті позначаю цифровими кодами з V, наприклад, ‹V$5_4$$5_4$7›), або ***спільністю ритмічної моделі*** (такі сім'ї позначаю цифровими кодами з нотним символом).

В останню чергу застосовую параметр ***спільності композиції музичного періоду*** – за ним виділяю сімейства тирадних форм, рамкових конструкцій, пари періодичностей (ПП), форм із застосуванням переритмізації семантично тотожних силабогруп (ПСТС), строф з виділеними зачинами / катенами тощо. Такі сім'ї теж мають ареальну специфіку (**карти А6, А25, А72–А74**).

6.15. Жанрові цикли та кросжанрові макротипи: алгоритми вивчення

У роботах структурного напрямку практикуються два підходи до членування матеріалу. Більш поширений метод виокремлення спочатку жанрових груп з подальшим виділенням у кожній групі ритмічних типів. Рідше зустрічається зворотна послідовність: певний «наджанровий / кросжанровий» ритмічний тип розглядається в його численних жанрових проявах. У цій роботі будуть застосовані обидва підходи з переважанням першого, адже одна з цілей дослідження – сформувати реєстр жанрових ритмотипів СБРМ, виявити з-поміж них крупніші та локальні та окреслити ареали великих явищ (макротипів). Викладу послідовність аналітичних процедур, за якими створені жанрові реєстри (§6.15.1) та визначу найприміт-ніші явища для кросжанрового аналізу (§6.15.2).

6.15.1. Жанрові цикли. Параметри класифікації

Кожен з базових обрядових циклів (БОЖЦ) можна трактувати як до певної міри ***закриту внутрішню систему зі своїми власними особливостями формотворення й територіального поширення***. У ролі визначальних параметрів, що характеризують ці внутрішньожанрові системи, висувається такий набір позицій.

І. Системні якості пісенної морфології у межах БОЖЦ

1.1. Кількість типологічно відмінних позицій у списку ритмоформ певного ЖЦ (кілька одиниць / десятків).

1.2. Характер виокремлених типологічних позицій:

а – *самостійний ритмотип* (РТ) з локальними варіантами (*зимовий* «*меланковий*» ‹♪$\dot{4}_5\dot{4}_5^2$› або РТ ‹♪$\dot{5}4^2$›-Куп/Всн),

б – *типологічна група* (ТГ): формальне об'єднання структурно споріднених ритмокомпозицій (наприклад, *зимова* ТГ Зм05, складена з фігур ♩4 і ♩3),

в – *типологічна сім'я* (ТС): генетично споріднена група версій / різновидів (наприклад, *жнивний масив* ‹♩*44;33-Жн-Лб› з групою редукцій),

г – розвинена *багаторівнева типологічна сім'я*: наприклад, *купальська* Куп-Лб з підвидами АР і РАР; *жнивний масив* V53 (дво- і тримірний різновиди),

д – *макросім'я* (ТМС): *багаторівнева типологічна сім'я*, у якій окремі гілки отримали значення *самостійних сімей* з власними морфологічними характеристиками, сталим аре-

алом, власним корпусом поетичних текстів (наприклад, *весільна* макросім'я V53 з відокремленими підгрупами-сім'ями (V{445}, тиради та ін.), *зимові* макросім'ї ‹V55,p4›, ‹♪55P3›, *жнивний* корпус ЖГ та ін.)

II. Специфічність мелотипології ЖЦ або ТГ/ТС

2.1 – *закрита внутрішньожанрова система*: містить специфічні форми, характерні для цих ЖЦ/ТГ й маловідомі (зрідка – невідомі) в інших ЖЦ. Приклади:

1) *Зимова* мелотипологія українців (≈9000 од.): більшість форм спеціалізовані, не виступають в інших БОЖЦ.

2) *Зимова* макросім'я ‹♪55,p4› (2240 од.): дає перетин тільки зі спорідненим типом білоруських *волочебних*.

3) *Весільні групи* тирад (понад 6000 од.) з 6-складовою основою спеціальної мелобудови.

4) *Зимова* типологічна група «*дністровських меланок*» (420 од.): має індивідуальний ритм, який не повторюється в жодному іншому ЖЦ.

5) *Весняно-троїцька* типологічна група ‹♩*4$\underline{6}^2$› (410 од.) у закритому пінському ареалі *Водіння Куста*.

2.2 – *відкрита підбірка форм-макротипів*: використання форм, широкознаних у різних ЖЦ. Приклад: макромодель V53, відома на всьому просторі СБРМ у численних варіантах. Масово задіяна у *весільному, жнивному, русальному, купальсько-петрівському, весняному* ЖЦ. Вивчення форм такого типу тягне за собою їх контекстові порівняння з іножанровими втіленнями.

2.3 – *підбірка мелотипів локального значення*: індивідуалізовані композиції, поширені у відносно малих ареалах, або острівними осередками. Приклади:

– случанський *купальський* тип ‹♫$\underline{4}$;6$\underline{6}$›.

– *жнивна* група на основі ферматованого 6-дольника (‹♫$\hat{6}^2$›-*Уборть*» та ін. різновиди).

III. Характер ареалів:

3.1 – поліетнічні масштабні макрозони (наприклад, басейн великої ріки),

3.2 – регіональні ареали, співставні з етнографічними поділами етнічних територій (Поділля, Середнє Полісся, Дніпровське Лівобережжя (українське) тощо),

3.3 – ареали локального значення,

3.4 – острівні фіксації макротипів за межами ареалу,

3.5 – точкові фіксації макротипів за межами ареалу.

Вивчення явищ «великого масштабу» вимагає застосування до них відповідних дослідницьких інструментів. Досвід вивчення кількох українських обрядових макротипів (Клименко 2010д; 2012а, 2013а, 2013д та ін.) привів до формулювання алгоритму розгляду таких явищ в обсязі їх цілісних ареалів (§9.4.2). За цим планом у книзі розглядаються деякі *весільні форми* (§§8.5, 8.6).

6.15.2. Наджанровий підхід (кросжанрова мелотипологія)

Етномузикологи виявили, що жанрова атрибуція мелодій, приурочених до річного святково-землеробського кола, ускладнена через значну кількість фактів «жанрового переосмислення» тих самих мелоформ. Описано меломорфологічні перетини у циклах *купало / жнива* (Подесення, Смоленщина (Карапата, 2010, с. 170; Винарчик, 1992; Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 366), *купало / трійця* (там само, с. 364–366), *весна / трійця* (Київщина (Єфремов, 1996), Смоленщина), *жнива / весілля*, *купало / весна / весілля* (Клименко, 1998; Рибак, 2005б), рідше – *жнива / весна* та ін. Тобто, ті самі ритмічні форми з видозмінами інших компонентів (головно, меліки) використовуються в різних обрядових обставинах. Хрестоматійні приклади поповнилися численними іншими. У межах книги зроблю короткі поліжанрові екскурси для таких найбільш представницьких форм (розділ 14).

1) Макромодель V53 відома на всьому просторі СБРМ у різних ритмічних прочитаннях (головно, ‹♩ $\underline{53}$› та ‹♪53›, а також у похідних, вторинних формах) та різних компоновках. Творить великі масиви у *весільному, жнивному, русальному, купальсько-петрівському, весняному* ЖЦ, проте відсутня у *зимовому* циклі (§§8.7, 10.2.8, 11.4, 12.5, 14.2).

2) Макромодель V43 (частіше у вигляді ‹♩ 4$\underline{3}^2$›) використовується у *жнивному, весільному, весняному* ЖЦ переважно у західних і центральних регіонах СБРМ (§14.6).

3) Композиції з 6-дольною основою (‹♩ 6^3›, інші види строф, тиради) формують масиви у *весільному, весняному* ЖЦ, локально – у *жнивному, купальському, зимовому*.

4) Форми з основою ямбічного 6/7-складника (‹♪7^3›, тиради, ПП) вагомо присутні у *весільному, жнивному, весняному* ЖЦ.

5) Твори з ритмічною основою ‹просо› представлені у *весняному, масляничному, весільному, зимовому* ЖЦ.

6) Форми з ритмічною основою ‹стріла› реалізувалися у весняному, масляничному, весільному, зимовому, народинному ЖЦ.

7) Формула ‹♪$\dot{5}4^2$› поширена у *купальському, весняному, весільному* ЖЦ.

Список макротипів, які «скріплюють» простір СБРМ, великий. На картах атласу ОМУ представлено його ***ядерну частину.*** Макротипи об'єднані в жанрові серії. Переходячи до наступного – жанрово-типологічного – блоку книги (розділи 8–12), передішлю їм розділ, де буде узагальнено етнографічний контекст для пісень кожного жанрового циклу (з восьми базових, окреслених у 1-му розділі) та будуть сформовані й проіндексовані внутрішньо-жанрові функціональностильові блоки.

Розділ 7

БАЗОВІ ЖАНРОВІ ЦИКЛИ. ВНУТРІШНІЙ УСТРІЙ: ФУНКЦІЇ, МЕЛОСТИЛІСТИЧНІ ГРУПИ

7.1–7.7. Жанрові цикли (БОЖЦ) річного кола: внутрішній функційно-стилістичний поділ, мелостилістичні та меломорфологічні особливості, кореляція з поетичними сюжетами
7.1. Зимовий цикл (К1). Святки. Обходи дворів: колядування, щедрування, обряди з рядженням (*Коза*, *Меланка*)
7.2. Перехід ‹зима → літо (весна)› (К2). Релікти давнього Новоліття: *Масниця*, *Колодій*, *Ранцювання*
7.3. Ранньовесняний цикл (К3). Закликання весни, танки/хороводи/гаївки, сезонні співи. День Св. Юрія
7.4. Перехід ‹весна → літо› (К4).
Зелені Святки, Водіння Куста, Похорон стріли, Проводи русалок, Кумління дівчат, сезонні співи
7.5. Літнє сонцестояння та середина літа. Ритуали Купальської ночі. Петрівський цикл
7.6. Сезон збору врожаю (К6). Жнива та інші літні роботи
7.7. Співи осіннього сезону (К7)
7.8–7.9. Обставини родинного життя. Шлюбний ритуал. Народини (хрестини)

Таблиці в додатку (т. 2): **7.1Д, 7.2Д, 7.13Д–17Д, 7.20Д**

У першому розділі був окреслений первинний поділ обрядового мелосу за критеріями функційної та виконавської спеціалізації та виокремлено 8 базових обрядових жанрових циклів (БОЖЦ). Тепер розглянемо власне пісенний матеріал відповідних БОЖЦ, підключивши *мелостилістичний* і *мелоструктурний* фактори. За сукупністю критеріїв у кожному ЖЦ виокремлено по кілька *жанрових підгруп*. Їм надаються порядкові підномери в межах їх основного циклу. За цими кодами, введеними у стовпчик електронної бази (AG), можна сортувати відповідні масиви творів.

7.1. Зимовий цикл. *Святки* (К1)

Різностадіальні шари зимових творів. Пісні давньої сільської традиції (ДСТ) для обходів дворів. Канти християнської сюжетики (XVII–XVIII ст.). Стильові мікти. Новотвори християнської або світської сюжетики (XIX ст.). Спеціальні функції, виконавці, сюжети. Величання господарів (господарський та молодіжний цикли). Релікти язичницької праоснови обряду, вимоги дарів (дорослий, дитячий репертуар). Релікти міфологічних мотивів світотворення. Твори-пародії, ганьба скупим господарям. Театралізовані ритуально-ігрові дійства "*Водіння Кози*", "*Меланка*", "*Цярэшка*". Дитячий репертуар. Меломорфологія і мелостилістика

7.1.1. Різностадіальні шари зимових творів

Кількість записів *зимових пісень* – понад 10000 зразків. Це найбільша група з-поміж календарних творів СБРМ. Та не всі вони стали предметом цього дослідження.

Функції творів зимового сезону різноманітні. *Домінуючою функцією* є *обхід дворів* селища гуртом колядників / щедрівників з виконанням пісень під вікнами (українська, південно- й північнобілоруська, східнопольська традиції). Початково пісні приурочувалися до святкування зимового повороту сонця, від якого починає збільшуватися денна частина доби. За О. Курочкіним, у народів Східної і Південної Європи до наших часів збереглася назва цього свята «*корочун* / *керечун*», що може походити від найкоротших днів року (2014, с. 36). Також можливо, що раніше ці ритуали виконувалися у дні весняного рівнодення (давнього новоліття) – така традиція зберігається у традиціях білорусько-литовсько-польських *волочебників*. Етнологи реконструювали давнє призначення обходів дворів колядниками як інсценізацію ритуального приходу дідів-предків, а обов'язкову плату хлібом за пісні вважають ритуальним годуванням-задобрюванням цих духів, які можуть посприяти добробуту громади на прийдешній рік (Виноградова, 1982). Наспіви, що мають коріння в обхідних обрядах новоліття, належать до давньої сільської традиції (ДСТ).

У білоруських звичаях зимових свят, окрім обхідних творів (південна частина БЕТ), практикують ще й інше застосування співу. На сході БЕТ це супровід ігрових зимових розваг, дівочих ворожінь і просто сезонне виконання певних типів мелодій. З них для РОМУ$^{+}$ відібрані ті мелоформи, які типологічно споріднені зимовим наспівам ДСТ.

Нині ці справжні старі колядки знають переважно самі народні співаки та ще дослідники-етномузикологи. Уявлення сучасних українців про зимовий обрядовий репертуар сформовані під впливом християнської традиції. Багатоголосі твори *кантової стилістики* з *християнськими сюжетами* (у Галичині – ще й з польськими «пасторальними»[1] впливами) стали вливатися у народний обряд з кінця XVII століття. Частина творів надрукована у Богогласниках (1790, 1825 та ін.). Їх активне пропагування відтіснило питому частину національного колядницького репертуару на периферію. Тож сучасний колядний репертуар є ідеологічно й стилістично полішаровим. Основне протиставлення створюють:

а) глибинний (питомий) шар давніх пісень (ДСТ), продукт язичницької епохи;

1 Пасторалі – *pastorella* – жанр стилізованої професіональної музики, спільний для багатьох країн Європи (Marchwica, 2018, с. 50). У польській традиції побутує фольклорний жанр *колядипastoralki* . «Польська колядкова традиція формувалася під сильним впливом різдвяної драми XV–XVI століть, поширеної в Італії, Франції та Німеччині. У драматичних містеріях – вертепах – біблійна оповідь про те, як пастушки, почувши ангельські хори, першими прийшли вітати новонародженого Ісуса, стає канвою для безлічі жартівливо-фривольних та соціальних інтерпретацій про нехитрі дари простого люду.» (Харчишин, 2017).

б) напливовий шар наспівів *книжного походження* – *різдвяні канти* (Шевчук, 2012, с. 497).

У книзі розглядаються лише твори групи ДСТ. З кантів, новотворів до реєстру РОМУ$^{+}$ включено тільки ті, ритмокомпозиційна форма яких має повний відповідник в жанровій групі ДСТ (табл. 9.5Д в додатку). Усього для систематики й картографування було відібрано **8900** одиниць.

7.1.2. Пісні давньої традиції обходів дворів

Спеціальну проблему становить розмежування зимових обхідних творів ДСТ за функціями та жанрами. На означення пісень зимових обходів дворів зазвичай вживають два терміни – ***колядки*** і ***щедрівки***. Вважається, що перші приурочені до Різдва, а другі – до Нового року. Однак традиція демонструє дуже різні регіональні трактування цих означень та численні варіанти співіснування цих підгруп. У певних локальних традиціях вони чітко розрізняються за всіма критеріями: датою виконання – на Різдво чи на Новий рік; типом виконавців – чоловіки (господарі-газди) / парубки, дівчата, діти; тематикою – *християнські коляди* / *світські щедрівки*, у т.ч. з театралізованими персонажами; мелостилістикою – *канти* або твори з кантовими впливами / давні сільські мелодії; мелотипологією – певні ритмоформи вважаються *колядками*, інші – *щедрівками* (Коропніченко, 2009, 2017). Однак така ідилічна для дослідника картина рідкісна. У літературі останніх років (див. спеціалізовані «зимові» випуски *Слов'янська мелогеографія*, книги 5–6: Єфремов, Клименко (Ред.), 2016, 2017) описані різні локальні традиції.

Наведу кілька варіантів оформлення зимових обходів:

а) Один з жанрів відсутній: наприклад, у деяких місцевостях, де задомінували різдвяні традиції, не щедрують. Відсутні *щедрівки* у білорусів – крім південної зони (Полісся). У поляків це означення зустрічається тільки у прилеглих до України регіонах.

б) На лівобережній Київщині, північній Чернігівщині (Ріпки, Городня, Семенівка) й сусідній Гомельщині (Наровля), навпаки, не колядують, зате типово *колядний* репертуар (з точки зору західних регіонів) виконується на Новий рік з відповідним рефреном *Щедрий вечір*.

в) На Західному Поліссі, у Подесенні на обидва свята співаються ті самі мелодії, але з переміною рефрену *Святий вечір* на *Щедрий вечір* або з мікстовим рефреном *Щедрий вечір, Святий вечір*;

г) На Лівобережжі (Полтавщина) розвинений цикл *щедрівок* розгортає християнські теми у *кантовій стилістиці*.

Питання співіснування двох зимових жанрів піднімали як дослідники минулого, так і сучасні автори (Гошовський, 1971б, с. 85; Мажейка, 1975, с. 33–34; Курочкін, 1978, с. 13–24; Іваницький, 2008, с. 25; Єфремов, 2016б, с. 43). Однозначної відповіді на нього не отримано, та й навряд чи буде отримано. Висуваються здогади про дублювання ритуалу через суміщення народної і церковної систем (Пашина, 1998, с. 177), про синонімічну заміну ранішого й питомого терміну *щедрівка* на прийшлий *колядка* (що походить від *kolenda*). Ця думка має підстави, оскільки з точки зору мелотипології *колядки* і *щедрівки* нераз перетинаються – регіональні традиції трактують їх кожна по-своєму. Деякі мелоформи в українців однозначно утримуються в сфері новорічних обрядів і ніколи не «мігрують» у різдвяний цикл (див. нижче).

7.1.3 . Спеціальні функції, виконавці, сюжети

Функції, виконавці. Основний тип зимових ритуалів з піснями (локально також з інструментальним супроводом – Полісся, Карпати) – обходи дворів – практикувались майже на всій території СБРМ (включно з Латгалією (Vītoliņš, 1973), за винятком північносхідних та східних теренів БЕТ. Первинний зміст обряду – візит «предків» – пояснює традицію співу під вікнами, адже «діди» не могли заходити до хати. Початково *колядки* / *щедрівки* належали виключно до чоловічого репертуару. Пізніше, з втратою первісної функції, домінантою обходу стало віншування господарів хати, щоб привернути до них врожай, приплід худоби, добробут. З цією метою у текстах пісень бажане видавалося за дійсне (вербальна магія).

У XX ст. в Україні фіксується широка участь у колядуванні / щедруванні жінок і дівчат – у складі окремих груп. В обходах-віншуваннях центральної смуги України, Полісся (в т.ч. його білоруської частини), Лівобережжя задіяні також діти – вони ходять осібно й мають власний репертуар спеціальної *приспівкової стилістики*.

Специфічний вид обхідних обрядів – з *театральними елементами – рядженням учасників* (маски, вивертання кожухів, травестійні перевдягання), грою персонажів у драматичних сценках (*Коза (Кінь), Меланка, Гоготуха / Кугутання*). Вистави розігрувалися у приміщенні. Група театралізованих творів і в наші часи залишається у сфері чоловічого репертуару (*Коза*).

В Україні та на Поліссі досі поширені *дитячі обходи* з *колядками* або *щедрівками*, а також традиція *посівання / посипання у хаті збіжжям* – цей обряд виконували малі хлопці (давніше – чоловіки) ранком Нового року.

У Білорусі набула поширення *традиція хатніх ігрових забав молоді* у період Святок. З-поміж них специфічним зимовим жанром є *Жаніцьба Цярэшкі* (§14.3.2). Ігри *Ящер / Ящур* (§16.2.2.2), *Халімон* та інші відомі українцям як танки *весняного* сезону.

З. Можейко (1975, с. 45) виділяє центрально-білоруську зону з жартівливим колядуванням, адресованим тільки дітям (на мелодію перехідного «колядно-масляничного» типу ГД-«просо» (Березинсько-Дніпровське пограниччя, т.2, форзац, карта А78).

У центральній Білорусі та верхньому Подніпров'ї колядні обходи дворів не практикуються. На Могильовщині протягом Святок та у Пилипівку звучать «*сезонні колядки*» (тип Г, у нашій системі – форма ‹♩ 55;Р55›) (Мажейка, 1975, с. 43). У Смоленському Подніпров'ї (див. нижче) практикують *пісні під дівочі ворожіння* та інші ігрові різновиди пісень. Зате на цих теренах активно функціонують *весняні обходи волочебників*, аналогічні колядним за типом ритуалу, з частковими мелотипологічними перетинами (§§7.2, 16.2.2.3). Можна припустити, що цей жанровий поділ стався внаслідок руйнації колишнього спільного ареалу «новолітніх» обходів після кількох перенесень Нового року.

У східнобілоруській зоні, що сусідить з російськомовними регіонами (західна Смоленщина) набула поширення *традиція зимового дівочого ворожіння під спів* так званих «*подблюдних*» пісень. З етнографічної точки зору це очевидний вплив російських традицій, які не входять в систему СБРМ. Проте мелотипологія цих творів має перетини з класичними *колядками*, тому вони введені в систематику зимових форм (табл. 9.5Д).

Сюжети. Окресленим функціям / обставинам відповідають характерні поетичні сюжети. Для супроводу *театралізованих ігрових дійств, засівання, ворожінь* їх зміст спеціалізований – описує обрядові дії та коментує їх. Фактично до кожної з названих обставин існує один макросюжет, який реалізується у численних варіантах.

Для звичайних колядних і щедрівних обходів властиве групове прикріплення текстів до певного наспіву. Загальна кількість сюжетів дуже велика й не піддається обчисленню. Основні змістові групи зимових пісень складають так звані «*господарський цикл*» (величання

господарів хати), «*молодіжний цикл*» (персональні вінчування дівчат та хлопців з пророкуванням шлюбу). Зберігаються окремі *реліктові мотиви*, що нагадують про первісне призначення обряду – наприклад, мотиви дальньої дороги, яку перейшли «прибульці» з того світу, випрошування дарів, ритуальні погрози скупому господарю (два останні мотиви добре збережені як в дорослому, так і в дитячому репертуарі) та ін. У *колядках* можна зустріти різні *світотворчі мотиви*, елементи давніх космогонічних уявлень (світове дерево на подвір'ї господаря; створення світу різними способами; персонажами «космічної родини» виступають Сонце, Місяць, зорі). Подекуди у зимових текстах затрималися описи військової дружини князя; старші мотиви ‹полювання як здобуття дівчини› та ін.

Останніми століттями до світських сюжетів увійшли численні християнські мотиви – як у вигляді окремих вкраплень (наприклад, включення образів Бога і святих як помічників землероба), так і у вигляді самостійних сюжетів легендарного типу (легенди про найменування Христа, про переховування Діви Марії з немовлям від переслідування, про пошуки Сина Дівою Марією та ін.).

Зимові сюжети розрізняються також і за стилем викладу. Можна виокремити групи з *епічним стилем* (розвинені довгі сюжети-оповіді / описи урочистого характеру, розлогі, з трикратними повторами, озвученням персонажів-тварин та ін. особливостями), *драматичним стилем* (обрядові діалоги, більше властиві ігровим жанрам), *жартівливим стилем* (пародії на епічні або християнські тексти), *дитячі тексти* спрощеної форми та лексики та ін.

7.1.4. Меломорфологія і мелостилістика

Не дивно, що такий великий спектр функцій обслуговується піснями різного музичного стилю. Виділеним функційним групам ДСТ відповідають мелодії з відмінними мелостилістичними характеристиками. Вище йшлося про поділ зимового репертуару на давній та новіший (кантовий) шари. Однак він не вичерпує стилістичного різноманіття зимових мелодій. Значна частина сучасного репертуару демонструє творче поєднання морфологічних основ, які дісталися в спадок від давніх мелодій, та пізнішої багатоголосної кантової фактури.

У репертуарі старого стилю можна вирізнити твори *співні* (дорослий репертуар) і *приспівково-декламаційні* (так звані примітиви, що здебільшого перейшли у дитячий репертуар, а частково й були дитячими). З-поміж співних (пісенних) розрізняються урочисті твори з розвиненою мелікою, складною ритмокомпозицією – та доволі прості мелодії, які обслуговують ігрові дійства.

Своє забарвлення вносять *іноетнічні впливи*, зокрема з-поміж українських зимових пісень зустрічаємо групу асимільованих польських *колєнд* (наприклад, *Лелія*, *Учора звечора* (§9.8) у правобережних регіонах УЕТ, особливо західних), твори з молдавськими рисами (*Меланка* дністровського регіону), локально (Посейм'я, Посулля, Середнє Полісся) – так звані російські «*віноградья*» (Гончаренко, 2010, с. 32; Скаженик, 2011, с. 81, А.1.59).

Загалом поділ зимового репертуару *за функціями й відповідними сюжетами, типом виконавців та характером виконання* та, врешті-решт, *за мелостилістикою* дає п'ять основних груп з поділом кількох з них на різновиди:

К1-І – **репертуар дорослих**, **питомий** давньої генези (ДСТ): ***співний***, з підрозділами на підгрупи «епічної мелостилістики» (К1-І.1), «спрощеної мелостилістики» (К1-І.2) та підгрупу центральнобілоруських необхідних сезонних колядок (К1-І.3);

К1-ІІ – **репертуар дорослих** (виключно або переважно чоловічий), **питомий** (ДСТ): ***обрядово-театральні дійства*** (вистави), ігри зі співом та інструментальним супроводом – (ІІ.1) *Водіння Кози*, (ІІ.2) *Меланкування*, (ІІ.3) *Цярэшка*, (ІІ.4) інші ігрові дійства;

К1-ІІІ – **репертуар дорослих, напливовий**: християнізовані *різдвяні канти*, твори мікстової стилістики, новотвори;

К1-ІV – **репертуар дорослих, різної генези**: *пісні-погрози, пародії*;

К1-V – **репертуар дитячий**: *приспівки-примітиви*.

Опис кожної групи дається у табл. 7.1Д. Характеристики функціонально-стильових груп укладено за рядом однотипних параметрів: функція, назва обряду; виконавці; сюжети (призначення, кількість, характер викладу (стиль); специфіка виконання; кількість мелотипологічних груп, що використовується в обряді (див. розділ 9); мелостилістика; меломорфологічні особливості.

7.2. Перехід ‹зима / літо (весна)› (К2: Колодій, Масниця, Волочебні обходи / Ранцювання)

Масниця, Колодій, Волочебники (ранцювання), Зустріч весни як релікти давнього Новоліття. Етнічна спеціалізація ритуальних комплексів (білоруси, поляки, литовці). Периферійна роль обрядового сезону в українських традиціях

Період переходу від зими до весни (за давніми уявленнями – від зими до літа) не творить такого міжетнічного обрядово-пісенного моноліту як зимовий цикл. Присвячена цьому сезону обрядовість у різних регіонах під дією різних факторів зосередилася навколо кількох дат. Найвпливовішими з поміж них були (а) перенесення давнього свята новоліття з початку весни на інші дати й врешті-решт приурочення його до зимового циклу свят; (б) поступове укорінення в традиційній системі селянських свят сезонів і дат християнського календаря, зокрема, Великого посту та Великодня. У результаті складних кількашарових переплетень, що тривали не одне століття, перехід ‹зима / літо›, в давнину усвідомлюваний як початок нового року й нового виробничого сезону землероба, розпався на кілька дискретних регіональних традицій, що виступають під різними назвами – *Масниця, Колодій, Волочебники (ранцювання; Конопельки), Проводи зими*. Їх вивчення вимагає ґрунтовної реконструкції давніх смислів (Агапкина, 2002).

Відповідно й музичне наповнення цих обрядових циклів сформувалося як автономне в кожному випадку й не становить цілісної системи, як зимовий цикл. З цих причин загальний код сезону переходу в системі БОЖЦ – К2 – потребує диференціації на підгрупи. Вивчені матеріали висувають наступну логіку поділу.

7.2.1. До **підгрупи К2а** зараховую обряди й відповідні пісні, якими, подібно до *колядок* і *щедрівок*, колись вітали громаду з новоліттям групи «обходчиків дворів». Під впливом християнства ці обходи були *закріплені за Великоднем* й набули відповідного забарвлення сюжетів. У різних етносів СБРМ вони мають різні назви та неоднакову потужність явища. Найбільший розмах святкувань та ареал поширення звичаю мають білоруські ***волочебні*** обходи та пісні (Канстанцінава, 2013; Латышева, 2008, 2014). У Польщі подібні явища побутують на сході під назвами *konopelky*, *dyngus* (Juzala, 2009, 2012).

В Україні традиція Великодніх обходів села побутує лише в Яворівському районі (Львівщина) під назвою *ранцівок*. У мелотипології творів групи К2а з яворівського осередку – ‹𝅗𝅥44;Р3343›, ‹𝅗𝅥43²;Р3343› (нот. 6.28–6.29) є риси, що споріднюють їх з колядками групи Зм04 (§9.6.2). Точ-

кові фіксації цього жанру відомі в інших місцинах Галичин. Більше відомостей можна отримати зі статей (Мишанич, 2007; Чорноус, 2012).

Сліди колишньої традиції зберігає Полісся. На Пружанщині та в північному Подесенні (Семенівка) зустрічаються одиничні зразки знаного білоруського волочебного мелотипу ‹♩44;P43› (нот. 7.3). Окремі гіпотетичні відомості про *волочебні* пісні походять з Волинського Полісся (Рибак, 2018б).

У наддніпрянсько-лівобережній Україні сформувалася традиція дитячих великодніх обходів-привітань у формі пісеньок християнського змісту (*христослави*) та приспівково-примітивної мелоформи (Терещенко, 2013).

У зв'язку з локальним характером побутування пісень БОЖЦ К2а в українців *ранцівки / волочебні* у цій книзі не вивчаються. У таблиці 7.2Д (том 2) виписані лише їх мелотипологічні коди й ритмосхеми (пункт К2а-І). На карті А18 відображено узагальнені ар;али таких пісень.

7.2.2. До **підгруп К2б і К2в** внесено обряди і звичаї, що закріпилися за *передпостовим тижнем*. **Група К2б** об'єднує потужні білорусько-російські традиції святкування ***Масляної*** (Прибылова, 2010, 2012; Дорохова, 1992). Південна окраїна меломасиву *масляних* пісень зачіпає й українську територію – прилеглі райони Сумської обл., (Гончаренко, 2010, с. 32–33; нот. 7.4, 7.5). Оскільки ці співні акції мало дотичні до українських традицій, твори групи К2б теж не стали у цій книзі об'єктом спеціального мелотипологічного розділу – розміщую тут лише мало знані музичні зразки для загального ознайомлення та оглядову карту ареалів А17.

7.2.3. Натомість у центральній та північно-західній Україні цей тиждень святкують неактивно, наприкінці ХХ ст. здебільшого у формі ***жіночих зібрань*** із застільними співами. Пісенні традиції фіксуються локально під різними назвами. Для західних теренів (Волинь) типовою назвою свята є ***Колодій*** / ***Колодка*** (**група К2в**), у центрі – *Масляна, Масниця* (Уманщина, Звенигородщина, Браїлів та ін.). Яскраві в минулому ритуальні дії / ігрища з колодкою сьогодні постають як рідкісні описи повного «циклу життя» персонажа з іменем *Колодій* та частіше згадуване волочіння по дворах колоди, як символа неодруженого статусу молодої людини шлюбного віку. Сьогодні ці дії знівельовані до звичайного застілля, прикрашеного окремими декоративними мотивами (наприклад, «*колодкою*» є позначання певної людини стрічкою, за яку вимагається викуп у формі могорича) (Кушлик, 1997). Все ж у *колодчаних* і *масницьких* пісенних текстах зустрічаються реліктові мотиви, як, наприклад, ‹життя і смерть *Колодія* / *Костуба*› (нот. 7.9, 7.10), мотив, що пов'язує святкову активність жінки з врожайністю певних культур (нот. 7.8) – затанцьовування врожаю.

Специфічно *масницьких мелотипів* практично *не виявлено*. При потребі оспівати святкове зібрання використовують різні загальновідомі мелодії (здебільшого жартівливі чи приспівкові типу *Яків, Чоботи, Василиха*) або локальні мелодії весняного сезону видозмінюючи їх текст або перетекстовуючи пісню згідно реалій святкування. Такі пісні не утворюють ареалів.

З точки зору мелотипології цікавість викликає група мелодій з ‹V46²› (ритмічні схеми й типові інципіти наведені в таблиці 7.2Д, нот. 7.6, 7.7). Характер мелодій свідчить про вже завмерлу традицію, для вивчення якої потрібні спеціальні методи реконструкції. У книзі розгляд групи обмежено цим ознайомчим рівнем.

7.2.4. Реліктова традиція цього сезону – *відвідування на Масницю баби-повитухи онуками, молодятами* (код **К2г**) – в одиничних фіксаціях зберігалася на Волинському Поліссі У 2000-х роках студентці Ірині Корінь (2004) вдалося записати пісні двох мелотипів: наспіву на основі здвоєного диспондея (нот. 7.11) та локальної весняної мелоформи V4466=абвв (нот. 7.12).

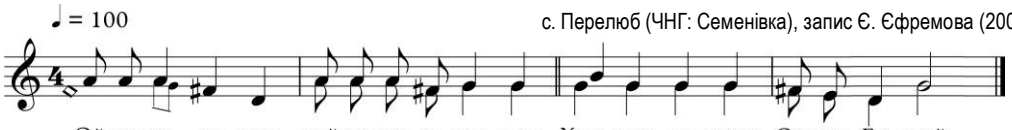
7.2.5. Локальну фіксацію на Західному та Середньому Поліссі мають обряди *Проводів зими* та *Зустрічі весни*, приурочені або до Масляної (Стрітення, Благовіщення), або до Великодня, або ж до реалій приходу весни. Цю підгрупу об'єднано кодом **К2ґ** за ознакою характеру обрядових дій. Однак за пісенним компонентом ці обряди належать вже до *весняного* сезону К3, тому характеристики пісень цієї підгрупи винесено в наступний розділ.

Отже, пропонується така функціональна компоновка мелодій перехідного зимово-весняного періоду:

К2а – ***Великодні обходи дворів***:
К2а-І – репертуар дорослих, поліетнічний, питомий: *волочебні, ранцівки, конопельки, velyku lalavimas*;
К2а-ІІ – репертуар дитячий, напливовий: *христування / христослав*;
К2б – ***Масляна***: білорусько-російська традиція: репертуар дорослих, питомий;
К2в – ***Масниця / Колодій***: українські острівні релікти: репертуар дорослих, напливовий;
К2г – ***Відвідування баби-повитухи:*** український острівний релікт (Волинське Полісся);
К2ґ – ***Проводи зими = Зустріч весни***: українські острівні релікти: репертуар дорослих.

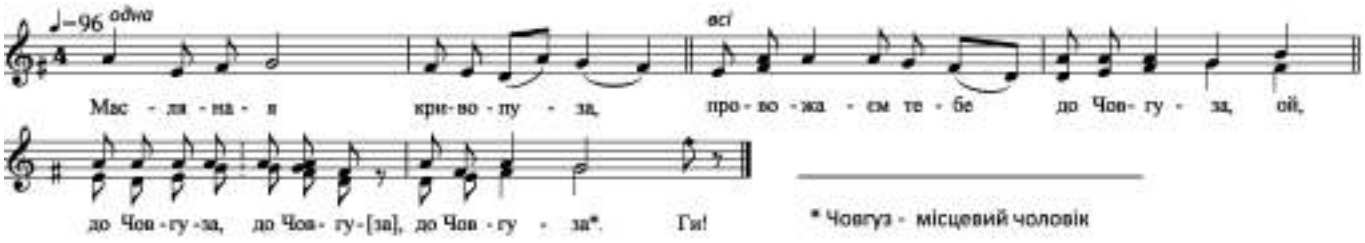
Опис функційно-типологічних груп див. у табл. 7.2Д. Основні ареальні масиви відображено на картах А17–А18.

7.3 ♩ = 100 с. Перелюб (ЧНГ: Семенівка), запис Є. Єфремова (2006), нотація К. Ільїної

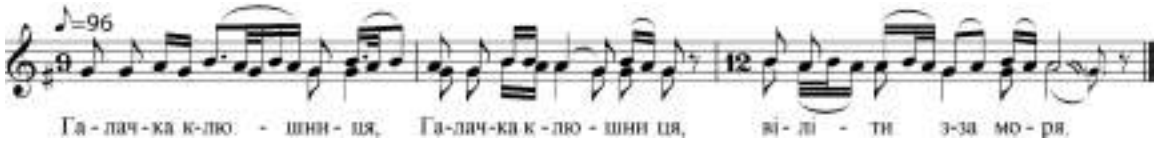


Ой на риначку та й на муражочку.
Р: *Христос васкрес Син(и) Божий*.
Там лежало бруссє, бруссє новає.
Бруссє новає ясин новає.
А на том же бруссє старикі седїєли.
Старикі седїєли раду радували.
Ой давайте бращі мєд-гарєлку гнати.
Мєд-гарєлку гнати, гастей дажидати (шанувати).
Ой первий гость – Свєтле васкресення.
А другий гость – Дух із Тройцаю.
Ой третій гость – Пресватий Петро.
А четвертий гость – Пресвятий Ілля.
Свєтле васкресєння та із радостями.
Ой а другий гость із зеленим гаєм.
Пресватий Петро з теплим лєтам.
Пресвятий Ілля з новим хлєбам.
Ой а де ж ти хадив, шо так абмачивси?
Я й па мєжках хадив, хлєб-пшаницю радив.
Із каласка жмєнька (у), а із снопа мєрка.
А с капи мешочек, вези на таржочек.

7.4 с. Дяківка (СУМ: Буринь), запис В.В. і В.Г. Дубравіних, 1970-ті, нотація О. Гончаренко

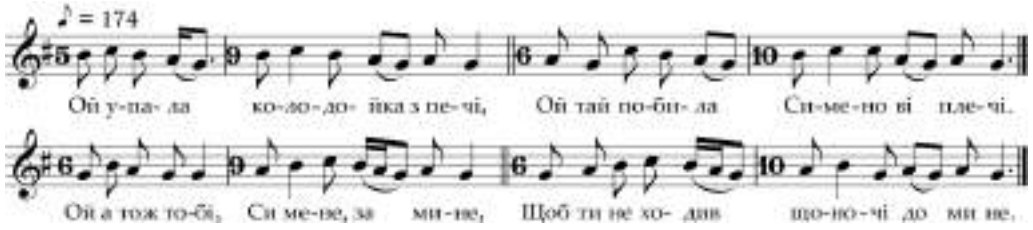


7.5 с. Вільна Слобода (СУМ: Глухів), запис В.В. і В.Г. Дубравіних, 1970-ті, нотація О. Гончаренко

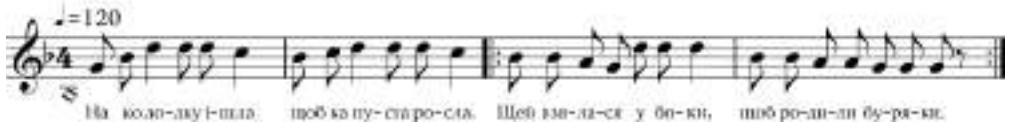


7.6 с. Облапи (ВЛН: Ковель), запис і нотація І. Корінь, 2002–2004 (Корінь, 2004, № 13)

7.7 с. Скулин (ВЛН: Ковель), запис і нотація І. Корінь, 2002–2004 (Корінь, 2004, № 15)

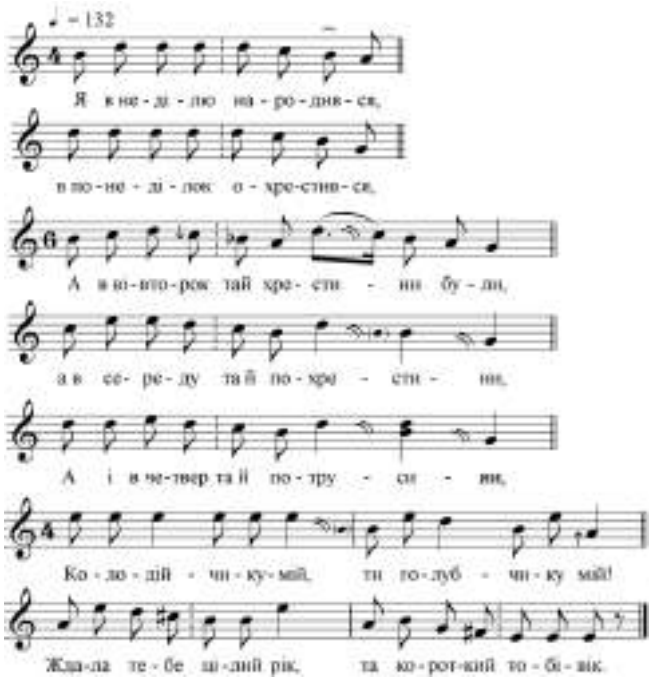


7.8 с. Барсуки (ТРН: Ланівці), запис і нотація С. Стецюка (дипломна робота, РДГУ)

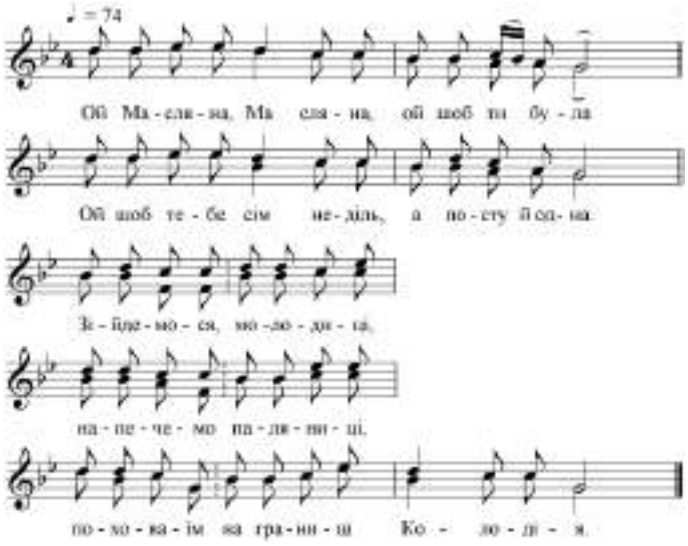


Варіант: *На Колодку ходила, щоб капуста родила, Щей високо піднялась, щоб капуста родилась* (с. Шпиколоси (ТРН: Кременець)

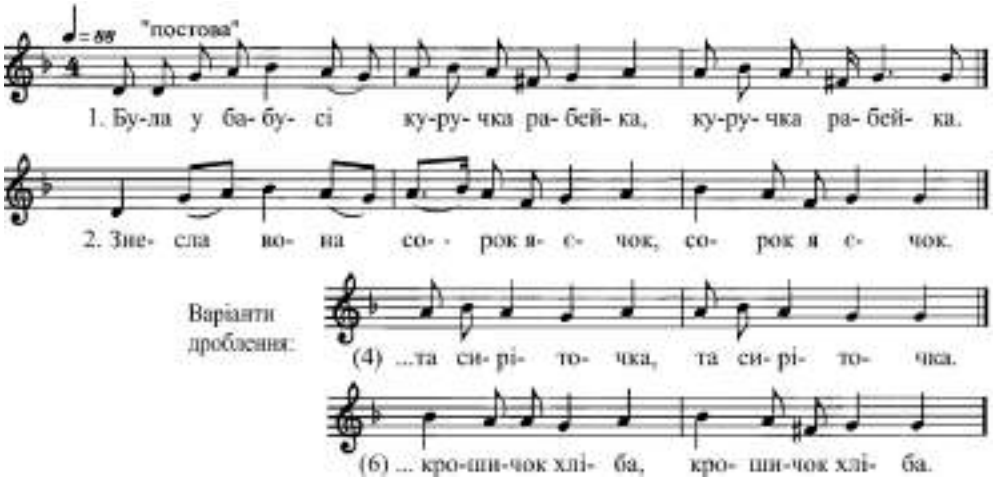
7.9 с. Коржова Слобідка (ЧРК: Умань)



7.10 с. Зелений Ріг (ЧРК: Жашків), ЛЕК-1986-1, нотації С. Копил

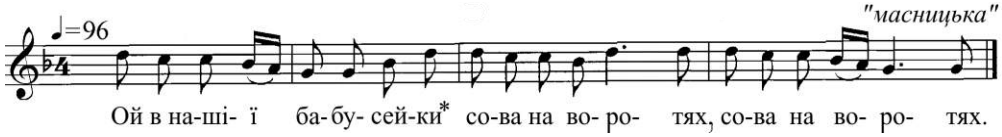


7.11 с. Білин (ВЛН: Ковель), запис і нотація І. Корінь, 2002–2004 (Корінь, 2004, № 8)



Прийшло до бабусі сорок онучок.
Сорок перша – та сіріточка.
Всім дала баба по єічкові.
А сирітоньці крошичок хліба.
Усі внучки дунай перепливли.
А сіріточка утопилася.
Біжить батько, вочитаючи.
А мачуха, проклинаючи.
– Ой топи, Боже, тую радюжину,
А висунь, Боже, мою сиротину.
– То й топи, Боже, тую сиротину,
А висунь, Боже, мою радюжину.

7.12 с. Буцинь (ВЛН: Стара Вижівка), запис і нотація І. Корінь, 2002–2004 (Корінь, 2004, № 6)



2. Вийди[e], вийди[e], бабусейку, в червоних чоботях
3. Ой обуйся, бабусейку, в жовті черевички
4. Ой надвиди, бабусейко, своє молодички.
5. Ой як вийде бабусейки [нерозб.] не була
6. Ой як в тее бабусейки пропила вола.
7. Ой як дожду неділейки – то проп'ю ще й два.
8. Аби наша бабусейка здорова була.

* У тексті транскрипції І. Корінь до 5-го рядка використано «бабуш(и)ка», з 6-го рядка – «бабусейка».

7.3. Ранньовесняний цикл (КЗ)

Закликання весни, танки=хороводи=гаївки, ритуальні передирки, співний репертуар. Етнічна (українці, білоруси) й регіональна спеціалізація весняних функціонально-пісенних комплексів. Хореографічний компонент. Великдень. День Св. Юрія

Комплекс магічних обрядів та акцій, що виконувалися ранньою весною, містить величезну кількість практик, скерованих на вдалий початок землеробського року. Однак спів застосовувався лиш у певних ситуаціях і, як виявилося, майже виключно в традиціях українців та білорусів. У базі РОМУ[+] зафіксовано **8140** творів цього сезону.

Головною обрядодією, до якої залучався спів як дієвий засіб спілкування зі стихіями природи, було ***закликання весни*** на високих місцинах – у формі прямих звернень до міфологізованої *Весни* та її *дочки*, до стража міфологічних воріт вирію *Володаря* / *Воротаря*, закликів до пташок (соловейка, жайворона, горобця, сокола, гулі, ін.). Заклички належать до «призивних» музичних текстів, метою яких є на-в'язування контакту з потойбічним світом (Пашина, 1998, с. 46). Виконавцями закличок були дівчата, у спеціальних випадках (закликання пташок, сонця, дощу) – діти. Початок закликань залежав від погодних умов – орієнтувалися на перші проталини, льодохід. У ролі закличок використовували примітивні приспівки та співні мелодії вузького (терцієво-квартового) діапазону. На Туровщині зберігся весняний текст, що нагадує про колишній «новорічний статус» обряду: *Ой виходьте, дівочки, но* ***новеє лєто*** (Столін, Олевськ, Рокитне).

Другу функціональну групу весняних співів складають твори, пов'язані з *танковими* та *ігровими рухами*, що виконувалися молоддю обох статей під спів дівчат-учасниць. У різних регіонах вони називаються по-різному, найчастіше як ***танки = хороводи (корогоди) = гаївки***. О. Пашина, спираючись переважно на східнобілоруські та пригранічні (смоленсько-брянські) російські матеріали, пише, що ці хороводи важко атрибутувати, оскільки, з одного боку, вони часом мають ті самі музичні форми, що й заклички, але завжди сполучені з організованим рухом, при цьому ареали закличок і хороводів розведені. Це означає, що вони є взаємозамінними явищами одного порядку. Та у росіян є й інша група хороводів, стадіально більш пізніх (Пашина, 1998, с. 37).

Українські *танки-хороводи* теж можна розбити на дві групи: (а) *ігрові «персонажні» з характерними наспівами* та (б) *політекстові з загальними мелотипами*, які можуть і звучати як самостійні співні твори, і супроводити танкові рухи.

Хореографічні фігури різних видів (спільна хода гурту співачок селом, рух учасників по колу, коло виконавців і персонаж (персонажі) всередині нього, дві протиставні шеренги, «ворота і ключ», різноманітні переплетення рук, ходіння дитини по руках, рух за фігурою підкови та різні інші) мали символізувати, імітувати та підсилювати відповідні «рухи» в природі – хід сонця по небу, вегетацію (плетіння) рослин, біжучу талу воду тощо. Пояснення значень певних рухів були розпочаті ще у XIX ст. (Потебня,

1883), однак вони не здобули однозначної трактовки, питання продовжує дискутуватися. Названі та інші рухи супроводилися співом. Частина танків має певні драматичні сюжети, закарбовані в текстах пісень. Спроби тлумачення міфологічних персонажів та сюжетних мотивів також незавершені. Схоже, що реконструювати їх однозначну семантику не вдасться (Чебанюк, 1996, 1997, 1998; Голубець, 2004).

З-поміж сюжетів танків можна виокремити так звані «*персонажні*»: *Жельман, Жук, Жона, Король, Коструб, Любий / Нелюбий (Ой як-як), Подоляночка, Старий / Молодий* (*Кропець*), *Зайчик, Сам хожу* та численні інші. Групу ігор об'єднують *операційні сюжети*: вони в ігровій формі коментують процес вирощування рослини (*Просо, Мак, Льон, Хрін, Огірочки*). «Персонажні ігри» більш строго узгоджуються з мелотипологією наспівів – хоча певний сюжет має, як правило, кілька варіантів музичних втілень, все ж з-поміж них вдається виявити *домінантний наспів* (§10.3).

Натомість інша група танків, яка не має заголовного персонажу, об'єднується в певні типологічні спільності вже не на основі сюжету, а на основі певного мелотипу, до якого прикріплено кілька сюжетів. Наприклад, так влаштовані 6-дольні веснянки, що охоплюють кілька десятків сюжетів, з-поміж них «*кривий танець*», «*довга лоза*» та інші. Група політекстових веснянок, що розспівуються на ритм ‹просо› (від інципіту гри «*А ми просо сіяли*»), з-поміж інших включає парадигму варіантів сюжету ‹*вербовая кладочка*› (дві мотивні гілки).

Ще одна функція *весняних* пісень – заповнювати звучанням відповідний сезон. Це ***співні веснянки***, які не мають прямої прив'язки до обрядодій, рухів. Їх виконання обмежене тільки весняним періодом (у локальних розуміннях цього часового терміну) та дівочим (жіночим) складом співачок. Головна функція – голосним співом впливати на плодоношення землі (див. відповідні цитати у §1.2.1). Незалежність цієї групи пісень від дат і обрядів розширює можливості долучення нових сюжетів, переважно любовно-шлюбної тематики (частина цих мотивів фігурує також у групі сезонних *петрівок*). Компонентом, який утримує цей репертуар у ряду обрядових пісень, є *типові наспіви з певними структурними характеристиками*.

Втручання християнських приписів вплинуло на традиційний весняний репертуар головним чином в аспекті переприурочування певних видів співу, прикріплення їх до християнських дат. Цей вплив був неоднаковим у різних регіонах УЕТ. Так, Полісся до кінця XX ст. утримувало звичку з приходом весни співати на відкритому просторі з метою пробудження природи – це засвідчують мої записи *закликань весни* на Рівненському та Житомирському Поліссі у 1990-х роках. Мешканці Поділля, а особливо строго – Галичини – у часи записування фольклору (XIX–XX ст.) дотримувалися церковної заборони співати в Піст: їх весняний репертуар зосередився на малому проміжку Великоднього тижня. Вільнішою була ситуація на Лівобережжі, яке зберегло шар закличних мелодій (Подесення, Полтавщина, точково – Слобідщина).

День Св. Юрія. У поліщуків та білорусів важливою святковою датою пізньої весни став день Св. Юрія (23.04 за ст. ст.), до якого приурочували перший вигін худоби на пашу або ж перевірку висоти проростого жита на полі. Свято першого вигону відображене в окремих сюжетних мотивах, але не має власного специфічного пісенного репертуару. Головний мотив пісень, приурочених до *Юр'євого дня* – прохання до Юрія (Єгорія) *подати ключі та відімкнути землю / літо / тепло*. Цей *ранньовесняний* мотив добре сполучується з мелодіями *закличного* типу або *танковими*. Його закріплення за датою розквіту весни виглядає нелогічно й може бути пізнішим явищем.

Жанрова підгрупа ***юріївських пісень*** ще не ставала об'єктом спеціального системного опису, тут окреслимо її побіжно. У базі РОМУ$^+$ знайшлося біля 100 пісенних зразків різної морфології з ремарками у джерелах, що твір виконується *на Юрія*, або ж у їх тексті звучали *звернення до Св. Юрія*. Такі пісні стали об'єктом узагальненого картографування за *параметром приуроченості* у контексті свят / обрядів переходу ‹весна / літо› (**карти А37, А39**). Виявилося, що *юріївські* пісні характерні для білорусів західних та північних територій: Понімання (Щара, Німан, Вілія: Дятлово, Щучин, Мядель,Сморгонь, Ліда), Подвіння (Дісна, верхня частина басейну Двіни). Точкові відомості походять з басейну Прип'яті та межиріччя Десни і Снова. На прилеглих українських землях пісні з персонажем *Юрій* трапляються поодинокими вкрапленнями (Зах. Полісся, Підляшшя).

З точки зору мелотипології не виявлено спеціальних «юріївських» мелоформ. Частіше це *веснянки* різних локальних типів, які у певних місцевостях поєдналися з юріївськими текстами. Зрідка використовуються *купальські* мелодії (Поозер'я). Мелотипологічна спільність з ранньовесняною творчістю робить логічною реєстрацію «юріївських» пісень в групі веснянок (К3-VI). Ремарка про їх спеціальну приуроченість на листі Excel виноситься в другий стовпчик блоку «Обрядові обставини» (AG).

Отже, у поділі весняного репертуару на функційно-стилістичні групи треба враховувати, окрім критеріїв, названих у §6.13.3, ще й роль *хореографічного компоненту* (ще недостатньо вивченого етнохореологами) та особливі кореляції між функцією, мелотипологією та сюжетами. Все це ускладнює порядкування. Пропоную таку робочу версію функційних груп *весняних* мелодій українців та білорусів (локально – литовців):

К3-I – примітивні мелоформи-приспівки (дитячий / молодіжний репертуар) з різновидами:
- К3-I.1 – обрядові закликання пташок, сонця, дощу;
- К3-I.2 – приспівки до ігор і рухливих забав;

К3-II – мелодії-заклички (дівочий / жіночий репертуар);
К3-III – мелодії до обряду «*закопування каші*» (*збірня*): питомий молодіжний репертуар (Іваннікова, 2006а, б);
К3-IV – танки-хороводи загального типу (молодіжний репертуар);
К3-V – танки-хороводи персонажної групи (молодіжний репертуар);
К3-VI – закличні й хороводні пісні, приурочені до дня Св. Юрія;
К3-VII – мелодії співні сезонні: питомий дівочий / жіночий репертуар;
К3-VIII – мелодії співні сезонні: сольний спів чоловіків на полі при оранці (Дзукія).

Опис кожної групи дається у **табл. 7.13Д** в додатку.

7.4. Перехід ‹весна / літо› (К4: Зелені Святки, Русальний (гряний) тиждень, Трійця)

Наступний жанровий блок обслуговує період переходу від весни до літа (К4). Загальна кількість фіксацій творів цього сезону в РОМУ$^+$ – 910. Як і ранньовесняний, він озвучується дівочими (також жіночими) голосами. Подібно до переходу від зими до весни (К2), сезон К4 має ***дискретну дистрибуцію*** на карті СБРМ – пісні утворили великі острівні ареали, у кожному ареалі домінує своя дата чи термін проведення обрядів, різняться характери обрядів та пісні, що їх супроводять (**карти А37–39**).

«Похорони стріли». У населення басейну Десни (східне Полісся, Посожжя) домінантним обрядом пізньої весни є *Водіння / Похорони стріли*, одна з функцій якого – охорона села від блискавки. Обряд та супутні йому пісні добре вивчені й частково прокартографовані (Гусєв-Марченко, 1987; Савельева, 2014). Певної дати проведення обряду немає – він мігрує в травнево-червневому сезоні до Вознесіння (*Ушестя* / *Знесення*, 40-й день після Пасхи). Обряд супроводить пісня баладного сюжету з «тематичним» інципітом «*Летєла стрєла*» (стріла вбиває молодця, за ним плачуть мати, сестра, дружина). Також в цей день виконуються всі місцеві *веснянки* – таким чином замикається весняний пісенний сезон. Локально тут і в інших місцевостях фіксується звичай одночасного виконання різних веснянок кількома групами учасниць (локальна назва «*борона*») (Пашина, 1998, с. 127; Бярковіч, 2012; Єфремов, 1996).

Зелені святки. Тиждень, що відкривається Зеленою неділею, колись, очевидно, протистояв зимовим святкам, будучи приуроченим до літнього повороту сонця. Та під тиском християнства дата Зеленої неділі стала узгоджуватися з днем Св. Трійці, який, як відомо, пересувається в залежності від дня, на який припадає Паска (він наступає через 7 тижнів після Великодня). Відзначення цього тижня спеціальними обрядодіями з зеленню (деревцями, гілками, листям аїру, травами) практикується у всіх східних слов'ян. Церква також перейняла звичай прикрашання в цей день приміщень для богослужінь зеленими гілками («*клечанням*»). Етнологи вважають, що принесення у двір і хату зелених гілок є своєрідним запрошенням душ померлих відвідати своє житло (Агапкина, 2002, с. 310), тобто головний зміст обрядів Зеленого тижня – ритуальний візит предків.

У більшості регіонів України святкування Зеленої неділі обмежується діями з зеленню й не супроводиться співом. Розвинені й різноманітні обрядові акції до цього терміну зі спеціальними піснями – під локальними назвами *троїцьких*, *духовських*, *русальних*, *гряних, семицьких, майських* – властиві східним білорусам (правобережжя Десни й прилеглі зони; верхнє Подніпров'я) та росіянам деяких суміжних з БЕТ територій. Частково ці традиції заходять і на УЕТ, в Сіверщину (північні райони Чернігівської, Сумської обл.). У цій зоні на день Трійці відбувається ритуальне *кумління* дівчат під спів відповідних пісень (Винарчик, 1995; 2003). Локально у зоні україно-російського пограниччя поширений обряд «*Похорон кукушкі / кокушкі*» (середнє Посейм'я та сусідні терени) (Дорохова, 2008; Гончаренко, 2010, карта К7-4).

Русальний тиждень. *«Проводи русалок».* У басейні Десни та на Середньому Поліссі глибоко закорінені вірування про перебування в цей час на землі душ так званих заложних покійників – тих, що померли передчасно, не доживши віку. Тут їх називають *русалками*. *Русальний тиждень* вважається часом їх тимчасового перебування на землі, що оформлюється рядом ритуальних приписів і заборон (Зеленин, 1994; Виноградова, 1986). По закінченні тижня у наступний понеділок (*Розигри* / *Розирги*) *русалки* мають повернутися «на той світ», для чого мешканці територій межиріччя Дніпра й нижньої Прип'яті влаштовували обряд *Проводів русалок* (карти А38–39). Це була спільна хода всіх жителів на кладовище з ключовою монотекстовою піснею-коментарем «*Проведу русалку до бору*» (ритмотип ‹♩$\underline{53}^2$›, нот. 14.1б), запалювання там вогнів, хороводи навколо могил *русалок* (народжених або померлих на троїцькому тижні) та інших магічних дій (Єфремов, 1996: опис обряду та нотні приклади). У цей день востаннє виконувались *веснянки*; локально практикувався одночасний спів різних мелодій внакладку, за принципом згаданої вище пісенної *борони* (с. Річиця (КИЇ: Чорнобиль) та сусідні з ним). Анклав русального обряду на Київському Поліссі активно функціонував до Чорнобильської катастрофи 1986 року. У 1990-х він був відновлений за ініціативи переселенців, коли на нових місцях з'явилися могили їх земляків, зокрема, у селах Гавронщина, Фасова (КИЇ: Макарів). З відходом старших виконавиць традиція завмерла.

Русальна пісня ‹♩$\underline{53}^2$› відома також на лівобережжі Прип'яті (Можейко, 1985, с. 162, карта 5; Кривошейцева, 2011, с. 136, карта 3) та на лівобережжі Дніпра – по Десні вище впадіння Остра, в зоні Чернігів – Любеч – Сновськ (Дубравіни, 2001, с. 72–73), що може свідчити про значно ширший ареал обряду *Проводи русалок*.

Обходи дворів з «Кустом». Географічно відірваною від деснянсько-дніпровського *троїцького масиву* є компактна традиція обрядів Зеленої неділі на Пінщині (Західне Полісся: Пінськ, Зарічне та окремі села сусідніх районів). Тут на Трійцю (або у понеділок після неї) *водять Куста* – дівчину, щільно загорнуту в зелені гілки (клен) та листя аїру так, щоб не видно було обличчя, рук і ніг («*ні рукей, ні ногей не видно – не знати, хто за Куста*»), товаришки водять її селом від хати до хати, виконуючи під ґанками *кустову пісню*. У ній ідеться про врожай у господаря, який дасть Кустові плату, та про здоров'я дівчат, які водили *Куста* (Клименко, 1988; 1995; 2013б, карти К21а, б; 2014а). По завершенні обходу зелень з *Куста* розривали та розтрушували на полі або ж кидали в річку.

Обходи з дівчиною-*Кустом* подібні до балканських обрядів викликання дощу з *Додолою, Перерудою* у болгар, сербів, хорватів, румунів. Є привід відчитувати й пінський обряд як варіант викликання дощу (Клименко, 1995). Виразні мотиви контактів з предками прослідковуються як в обрядодіях (публічні голосіння на кладовищі вранці у день обряду – така традиція досі зберігається у с. Сварицевичі (РВН: Дубровиця); відсутність у дівчини-*Куста* обличчя, а значить – імені), так і в текстах пісень (відгомін колишнього жертвоприношення). Мотив спілкування з покійними предками (*Куст поїде до Батенька в гості*) відчитується й через паралелі з колядними обходами.

Кустова мелодія (410 зразків, нот. 4.6) має ширшу функцію, ніж супровід обряду: полісюжетність (понад 60 баладних, любовних і побутових текстів) дозволяє виконувати її як *сезонну пізньовесняну* («*од Паски до Трійци*»), зрідка – як *ранньовесняну* (*Весна-красна, що винесла?* або *Проведем зиму за двір, за долину).*

Отже, пізньовесняний цикл пісень, прикріплених до переходу ‹весна / літо›, складається з кількох автономних у всіх відношеннях (дата, обряд, регіон, мелотип) блоків. Специфікою сезону є «*стильова чистота*» музичних творів – ці обряди майже не притягнули до себе пісень інших жанрів, ніж ті, що були створені задля обслуговування спеціальних дій. Пізньовесняний троїцько-русальний репертуар не розширено ні за рахунок лірики, ні за рахунок приспівкових примітивів – це *сезон концентрації обрядового жіночого співу*. Винятком є тільки локальна традиція межиріччя Десни – Сожа з ширшим репертуаром.

Також відомо про інші ритуали цього сезону, які або проходили без співу, або ж їх пісні майже не збереглися:

– у межиріччі Остра й Десни закопували *троїцьку віху* (одиничні записи пісні *Ізвили ми віху із низу до верху*);

– етнографи XIX ст. описують лівобережний обряд *Водіння Тополі* (до нього належав текст *Ой стояла тополя край поля*, який нині озвучується на мелодію петрівки ‹♩$\underline{53}^2$›, нот. 14.1а).

Опис функціонально-типологічних груп пісень троїцького сезону дається у табл. 7.14Д в додатку. Короткий перелік жанрових блоків пізньої весни розпочну з тих, що мають відношення до української мовної зони:

К4-I – пісні до обряду «*Водіння Куста*» (Іа) та сезонні пізньої весни (Іб) (Пінщина);

К4-II – пісні до обряду «*Проводи русалок*» та сезонні *русального* (троїцького, *гряного*) тижня (Подесення);

К4-III – пісні пізньовесняного сезону з домінантою в обрядах Троїцького тижня: обходах жита; *кумліннях* дівчат (Верх. Подніпров'я); «*Похороні кукушки*» (Сейм);

К4-IV – пісні до обряду «*Похорони стріли*» (Десна–Сож);

К4-V – пісні до обрядів локального значення: бойківські *ладкання до корови*; лівобережна *Віха*, берестейські «*водити Креньку*», «*завивати березу*» (наспіви не опубліковані), *царинні обходи* у Надсянні (Мишанич, 2010);

К4-VI – сезонні співи троїцького тижня без обрядів.

7.5. Літнє сонцестояння та середина літа (К5): *Купало, петрівка*

Ритуали Купальської ночі. Міфологічна основа. Етнографічний контекст. Купальсько-петрівський сезонний пісенний цикл. Етнічна спеціалізація обрядів українців, білорусів, поляків. Поетичні тексти. Мелодії

7.5.1. Міфологічна основа. Етнографічний контекст

Етнографічна довідка зреферована за публікаціями етнолінгвістичної школи Н. Толстого (Виноградова, Толстая, 1990; Толстая, 1982). Свято, відоме у східних слов'ян як Івана Купала, що відзначається в ніч із 23 на 24 червня за старим стилем, із 6 на 7 липня – за новим, є одним із найвизначніших у звичаєво-обрядовому комплексі європейських народів. Назва свята є поєднанням язичницького найменування «Купала» із християнським «Івана», оскільки цей день збігається із церковним святом Різдва св. Іоана Хрестителя, проголошеним християнською церквою у IV ст. н. е.

День 24.06 приблизно сходився з датою найдовшого дня року – літнього сонцестояння. Святкування його в Європі, здогадно, не було одноденним, а вбирало в себе час від кануну св. Іоанна до свята свв. апостолів Петра й Павла, тож було симетричним у річному колі Різдву й Святкам[1]. У західній Європі відповідний фольклорний жанр називають «пісні ночі середини літа» (midsummernight songs). Унаслідок християнізації народного календаря купальські пісні набули приурочення до Петрівського Посту й за ними закріпилися паралельні народні назви – «*петрівські*» (Поділля, Лівобережжя), «*петровки*» (Полісся) тощо. Народні виконавці нерідко вживають назви «*купальська*» і «*петрівка*» як синоніми. У тих етнографічних зонах, де купальська обрядовість занепала, сезонне визначення *петрівка* вийшло на перший план. Наспіви одного мелодичного типу в різних місцевостях, залежно від обрядового контексту, отримують різні назви: так, мелодії ритму ‹♪̇54²›, найширше відомі у східних слов'ян, на Правобережжі називають *купальськими*, а на лівобережжі – *петрівками* (Гончаренко, 2010, с. 35).

Міфологічна основа й етнографічний контекст *купальської* обрядовості слов'ян добре досліджені етнолінгвістикою. Період повороту сонця на зиму усвідомлювався східними слов'янами як границя весни й літа, яку оформлювали спеціальними ритуалами *троїцько-купальського* комплексу. Якщо на Поліссі (у київсько-чернігівській зоні та на Пінщині) і на сході БЕТ домінантою сезону став Троїцький тиждень з культом предків та рослинним кодом, то в центральних землях України, а також в центральній і західній Білорусі головний акцент припав на свято Купала (карти А37).

Як і Святки, дні літнього сонцевороту вважаються часом, коли «відчиняються» небеса й земля. Це момент найвищого розквіту сил природи: сонце «*грає*», рослини стають цілющими, звірі й зілля «*розмовляють*», земля відкриває скарби тощо. Активізується й уся «*нечиста сила*», особливо відьми – вони збираються на шабаш, перетворюються на кішок чи жаб, крадуть молоко та врожай з поля. Разом із тим у природі відбувається кардинальний перелом, пов'язаний із поворотом до зими: світовий день починає зменшуватися, у рослин завершується вегетативний цикл, вони переходять до плодоношення, деякі птахи перестають співати, жаби – квакати. У середньополіських текстах спостережено, що після Купала перестає кувати зозуля:

Хоч куй же ти, зезулько, хоч не куй
Недалеко, зезулько, Петро твуй!
або *Ой Петро-Петро, Гаврило,*
А вже нашу зозульку вдавило.

Як будь-який кризовий період у річному циклі, ці дні характеризуються розмиканням межі між «цим» і «тим» світами, приходом на землю душ «предків». Для безпечного проходження цього періоду вироблені ритуальні правила поведінки, обов'язкові для всіх членів соціуму – переважно заборони певних видів діяльності. У ці дні люди також отримують можливість «зазирнути в майбутнє» (широко відоме ворожіння з купальськими вінками).

Найважливіше ритуальне навантаження припадає на ніч напередодні Івана Купала, яку вважають часом найбільшого розгулу «нечистої сили», яка після цього дня втрачає свою шкідливість. Через це домінантою купальських обрядів є захист від нечисті, позбування її, що ритуально реалізується у знищенні старих речей, прийомі, знаному віддавна в європейському просторі (італійці, іспанці, австрійці, інші народи). Демонологічний персонаж, опудало, ритуальний символ чи просто стара річ є сублімацією старого часу, який занепадає – тому в цей пограничний період календаря належало позбутися його задля оновлення природи й світу. Традиційні засоби знищення предметних уособлень старого часу – спалювання їх на купальському вогнищі, потоплення, розривання. На західному Поліссі цей мотив виступає у формі знищення опудала чи іншого зображення «відьми» (спалювання жердини з колесом, жаби).

Купальське вогнище відоме у широкій східнослов'янській зоні – охоплює майже всю білоруську етнічну територію (включно з західними районами сучасних Смоленської, Брянської областей, на півдні Псковської області), північну й центральну Україну, зустрічається в суміжних Курській, Воронезькій областях. На цих територіях схід жителів на загальносільське вогнище є кульмінацією розвиненого обрядового комплексу, що акумулює більшу частину міфологічних мотивів та епізодів свята – вигнання відьом, ворожіння, матримоніальну (шлюбну) тематику. Вогнище розкладалося в місцях, що сприймалися як пограничні «між світами»: на вигоні, на узвишші, над річкою, біля лісу, обабіч поля, на схресті доріг. Участь у ритуалі була обов'язковою для всіх, відсутність

[1] Сучасні свідчення про це зафіксовані у Подесенні (Сосницький р-н Чернігівської обл.) // Архів ЛЕК-97-09.2_38.

на святі трактувалася як підозра у відьмарстві й привселюдно висміювалася.

За народними уявленнями вогонь мав і продукуючу семантику. Вогонь і горіння як метафори любовного акту провокували розвиток любовної теми: скакання хлопців і дівчат через вогонь мало на меті наближення шлюбу. Розкидання головень від вогнища на городі вважалося сприятливим для підвищення плодючості землі.

На значних територіях України запалювання купальського вогню було замінене іншими діями. В етнографічних зонах Поділля та східної Волині (нині – південні райони Житомирщини й Рівненщини), а також на Середньому Поліссі (ЖТМ: Овруч, Олевськ), на Середньому Наддніпрянщині, центральному й східному Лівобережжі головним атрибутом Купала стало обрядове ***деревце***. Його прикрашають, носять селом, установлюють в центрі сходу. Основним способом його ритуального знищення є руйнація (розривання) або ж потоплення. У вказаних теренах деревце повністю витіснило традицію запалювання вогню, ставши специфічною ознакою купальського свята українців. Перехідними можна вважати традиції південного Полісся (симбіоз обрядових дій водночас з вогнем і деревом): ходіння із палаючим деревцем (гілки обмотували берестою, яку підпалювали) чи встромляння його у вогнище, зрідка – запалювання живого дерева (ритуального дуба на узвишші).

На Лівобережній Україні вогонь замінено так званим «***букетом***» – кущем кропиви, трави, реп'яхів, квітів, який затикали в груду піску. Навколо них водили хороводи – так само, як навколо купальського вогню; через кропиву перестрибували, а в кінці обряду *букет* теж знищували. Ритуальній традиції Лівобережжя також властиві опудала з жіночими іменами Купайли, Марени, Катерини, але без натяків на їх колишню демонологічну природу.

Значну ритуальну роль відігравала купальська зелень. На Лівобережжі вінки, якими прикрашали голови дівчат в обряді, й саме купальське деревце використовували як засіб для впливу на покращення здоров'я. *Ритуали з вогнем та його пізнішими замінниками* (деревцем, кущем кропиви) були соціально значущими для всієї сільської громади, тому *супроводжувалися співом характерних купальських пісень*.

Важливий епізод обряду – *купальська хода з деревцем* до місця проведення загальносільських ритуалів. Хода озвучується обрядовими наспівами, що позначає переміщення учасників обряду в просторі. Звуковий код підкреслює важливість *категорії дороги*, пов'язаної з досягненням виконавцями «кордону між світами». Цей кордон розташовувався у ритуально відзначених пунктах населеного простору (див. вище), де засобом голосного співу було можливим встановлення контакту з мешканцями іншого світу – звук проникав через кордон і спонукав їх до «діалогу».

7.5.2. Поетичні тексти

Купальські й *петрівські* пісні можна вважати єдиним циклом народновокальних творів, що супроводять день літнього сонцестояння й період петрівського посту. На думку багатьох фольклористів, *тематика* більшості купальських поетичних текстів слабо пов'язана з обрядовими діями й міфологічним змістом свята – серед них чимало ліричних пісень любовної та родинної тематики, балад. Приналежність їх до купальських визначається за специфічними, суто *купальськими типами наспівів* та приуроченістю до відповідного періоду календаря: адже в інший час ці пісні не виконувались. Все ж традиція зберегла до сьогодні окремі елементи колишніх ритуальних мотивів в купальських текстах. Так група українських лівобережних текстів маркована характерними окличними рефренами: «*Купала на Йвана*», «*Іване-Йвашеньку*» тощо. Кілька зачинів коментують початок і закінчення купальського збору: «*Наше Купайло з верби, з верби, / А ти, Іване, прийди-прийди*»; «*Пора вам, дівчата, / з Купайла додому*». Трапляються описи виготовлення й потоплення купальського деревця («*Ізвили веху із низу до верху. Купайла на Йвана*»; «*Щоб нашеє Купайло / за водою поплило*»).

Зв'язок з обрядом більшою мірою виявляють білоруські та поліські купальські, що розробляють «відьомську тематику» – це вислови про підозру у відьомстві тих односельців, які не приходять до купальського вогню («*Хто не вийде на це диво / – Ото вєдьма справедлива!*»), прокльони відсутнім («*Хто не вийде на Купало / – То щоб його розорвало! Хто не прийде дивитися / – Той не дожде женитися!*»); спроби захиститися від відьми («*Тепер Купайло, а взавтра Йван, / Повбирай, чорте, очі відьмам, Щоб по ночах не ходили, / Чужих коровок не доїли*»; «*Що на Купайлі вогонь горить, / А нашой вєдьмі живот болить*»; «*Наша відьма на дуб лізла, кору гризла*»). Домінантність цього персонажу в традиціях Погориння спричинилася до оригінальної локальної назви купальських пісень – «*видьма*» (наприклад, про переспівану купальську мелодію виконавиця сказала: «*Ето видьма. От гарна видьма!*» (мій запис 1989 р. у с. Підлісне (РВН: Дубровиця).

Властиві *ранньовесняній* і *купальській* творчості жартівливі перебранки-передирки між хлопцями й дівчатами акцентують тему шлюбних ігор неодруженої молоді. Ці пісні мають продукуюче значення, оперте на уявлення про взаємопов'язаність родючості землі із сексуальною й репродуктивною активністю людей («*Ой на Купайлі вогонь потух, / А в Катерини живіт напух*»). На Житомирщині зафіксовано звичай у Петрівку встановлювати гойдалки (мої записи у Малинському районі (ПРП-29-96_04.01). Гойдання є відомим прийомом продукуючої магії, якому присвячено, зокрема, середньополіські купальські тексти

Ой в ліску в ліску на дубку
Там повєсів Іванко колиску.
Ой гойдайтесь, дєвочки, вище всєх,
Щоб було відненько дальше всєх.

7.5.3. Мелодії

Загальна кількість фіксацій пісень *купальсько-петрівського* сезону у РОМУ$^{+}$ – 3540. Ця цифра позначає тільки питому частину купальського репертуару (**К5-Іа**), що складається з понад півтора десятків типологічних груп ранньотрадиційної стилістики (табл. 11.1Д). Вони нерівномірно покривають простір УЕТ і БЕТ, займаючи переважно центральні частини етнічних територій (карта А40). Острівний осередок *собіткових* зафіксовано у поляків – типологічно вони подібні до лемківських.

Нерідко виконавці (особливо якщо це зорганізовані гурти клубного типу) пропонують у якості купальських новіші пісні *ліричної* групи, асоційовані з купальським святом відповідними сюжетними мотивами: «*На Івана Купала цілу нічку не спала*». Такі твори (**К5-Іб**) не має сенсу розглядати у контексті СБРМ – вони не мають ні типологічної, ні ареалогічної ваги.

Другу групу творів, що виконують функцію *наповнення сезону середини літа* (у терміні петрівського посту: – від завершення Русального (Троїцького) тижня до дня Св. Петра і Павла, 12 липня за н.ст.) *без прив'язки до ритуалів* (**К5-ІІ**), складають типові (канонічні) мелодії з різноманітними сюжетами. До них можуть бути долучені твори *ліричного шару*, переважно старшої стилістики. Їх приурочування не строге – такі твори зазвичай «мігрують» у межах весняно-літнього сезону.

Опис груп дається у табл. 7.15Д в додатку.

7.6. Літо: сезон збору врожаю (К6)

Літній (жнивний, дожинковий) цикл: трудова та ритуальна функції. Сезонний спів-супровід польових робіт та збирання ягід. Етнічна спеціалізація (українці, білоруси, поляки, литовці)

Особливий цикл поетико-музичних творів давнього походження, що виконується в сезон збирання збіжжя (переважно озимини) та під час завершення жнив, є найвідповідальнішим та найурочистішим у житті хліборобів. Він увінчує сільськогосподарські весняно-літні роботи. Оскільки часові межі збору збіжжя визначаються щороку по-різному, залежно від погодних умов, то жнивний обрядовий комплекс не міг бути закріпленим за певними датами народного календаря, і це помітно вирізнило його з-поміж інших календарно-обрядових циклів.

К. Квітка (1941) визначав жанрову належність мелодій жнивних пісень за такими критеріями: а) прикріпленість до жнив; б) особливі традиційні форми мелодій (мелотипи); в) особливого роду поетичні тексти. За сукупністю цих ознак цикл жнивних пісень утворюють кілька різностильових груп. Ядерними є дві групи (**табл. 7.16Д, 12.1**).

(1) Основний масив складають власне *жнивні пісні* з типовими мелоформами, що поділяються за функцією на

трудові (**К6-I, II**), співані жницею безпосередньо під час роботи й перепочинку, дорогою додому з поля,

обрядові – спеціалізовані за ритуалом *дожинків,* що дало їм назву «*дожинкових*» або «*обжинкових*» (**К6-III**);

літні сезонні з прив'язкою до жнив (**К6-IV**).

(2) Морфологічно контрастними жнивним пісням є ритуальні *приспівки-пританцьовки* біля *дожинкової «бороди»* (символа предків) – це, ймовірно, реліктові залишки ритуальних танців (**К6-V**).

Периферійна група циклу жнив – приурочені до цього періоду *ліричні пісні* ранньої стилістики з атрибутикою сезону жнив на початку тексту (в інципіті).

Загальна кількість фіксацій творів літнього репертуару в РОМУ$^{+}$ – **4600** одиниць.

7.6.1. Обряди початку й завершення жнив

Початок сезону жнив («*зажинки*») традиційно відзначався магічними ритуалами: зажинала дівчина або бабця з «легкою рукою», що уособлювала «божественного зажинальника», до якого зверталися в пісенних текстах: «*Благослови, Божа Мати, / Цеє житечко зжати*», «*Ой дай, Боже, погодоньку / На нашую роботоньку*». Урочистості з приводу завершення робіт у народі дістали назву «*дожинки*», «*обжинки*» та ін. Дожинковий обрядовий комплекс розвинений значно більше від інших етапів жнив і представлений двома формами: сімейною (дожинки однієї сім'ї на власному полі) та суспільною, коли сім'ї об'єднувалися для спільної роботи на ниві (*толока*). Найважливішою складовою дожинків є невижатий жмут колосся («*борода*» або «*дід*»). Женці залишали його на полі, зв'язували червоною стрічкою або ниткою, прикрашали квітами або ж закручували вузлом так, щоб зерно осипалося на землю. Одне з тлумачень «бороди» – пайка для померлих родичів – «предків роду», від яких залежало здобуття прихильності природних стихій, а отже, і майбутній урожай. В іншому варіанті ритуалу дожинків останнє колосся зрізали, прикрашали квітами залишені на полі стебла, зрізану «*бороду*» / «*квітку*» освячували в церкві 19 серпня («*на Спаса*») і зберігали до наступної сівби, починаючи її саме цим зерном. На полі навколо «бороди» виполювали бур'ян, під неї клали пожертву (хліб, сіль, мед), запрошували звірів її з'їсти або залишали невідомому подорожньому. Характерним для дожинків в їх суспільному варіанті є обряд принесення жницями господареві ниви вінка з останнього житнього колосся й отримання ними платні та частування за закінчену роботу. На Поліссі від особи, яка несла вінок, вимагали ритуальної чистоти: це мала бути дівчинка, яка ще не досягла статевої зрілості (мій запис у с. Сехи (РВН: Рокитне).

Ритуальний спів періоду жнив у більшості локальних традицій пов'язаний саме з дожинковим комплексом. Як і весь обрядовий репертуар весняно-літнього календаря, жнивні пісні виконують виключно жінки, здебільшого гуртом. Наспіви з функцією дожинкових пісень, що супроводять відповідні обряди, відомі на більшості територій історичної України до XVII ст. (**карта А41**). Однак у різних етнографічних зонах спостережено значні розбіжності у функціональному навантаженні пісень. Так, на Прип'ятському Поліссі та на українському лівобережжі Дніпра коло функцій жнивних мелодій розширене. На Верхній Прип'яті (Рибак, 2005б), Берестейщині, Пінщині, Турівщині, Овруччині одна й та сама мелодія виконує роль: 1) *жнивної трудової*; 2) *дожинкової* ритуальної; 3) *косарської*; 4) *ягідної* та 5) повсякденної в період «*від Трійці / Петра до осені*». Цю широку сезонну приуроченість наспіву узагальнює поліський термін «*літо*» і передають його різноманітні локальні назви: «*бородні*», «*польові*», «*дожинальні*» пісні тощо.

Ще ширшою приуроченістю жнивних мелодій вирізняється Лівобережжя (басейни Десни – Сейму, Сули, Псла, Ворскли): тут *жнивний* мелотип супроводжує всі літньо-осінні польові роботи, охоплюючи ще й осінній трудовий сезон (збирання льону, конопель тощо). У Подесенні *жнивні* наспіви використовуються також у *купальських* обрядах. Через це поліські та лівобережні зразки можна зарахувати до об'ємнішої жанрової групи *літніх трудових пісень*. Сюди входять мелодії, визначені селянами як «*косарські*», «*до сіна*», «*на замашки*», «*бурячні*» (Полтавщина), *«в полоттє», «як підсипають», «як вибирають», «як льон беруть», «ягідні», «лісові»* та ін.

7.6.2. Сюжети пісень

Широкі часові межі виконання зумовлюють різноманітний сюжетний спектр поліських і лівобережних жнивних пісень: від текстів, суворо закріплених за певними видами робіт і ритуалами, до таких, що можуть поєднуватися з мелодіями інших обрядових і необрядових жанрів. Проблему зарахування жниварських пісень до ***трудових*** чи ***обрядових*** учені вирішують по-різному, залежно від локальної специфіки тієї чи іншої традиції. *Спільною* для всіх регіонів є *участь цих мелодій у ритуалі закінчення жнив.*

Суто жнивної тематики найточніше дотримуються в Галичині, на Волині та Поділлі. Це переважно дожинкові мотиви виготовлення «*бороди*» / «*Діда*» («*Ми бороду / Діда пололи, Рученьки покололи*»), величання господаря («*Наш господар молоденький, Під ним коник воронень-кий*»), прохання винагороди за працю, сподівання на дожинкову трапезу («*Ми жали – не лежали, Усе жито пожали. Господиня домує, Нам вечерю готує*»).

На Поліссі й Лівобережній Україні жнивні тексти ніби «розчиняються» в масиві інших поетичних сюжетів (баладних, лірико-побутових), розспіваних на ті самі типові поліфункціональні мелодії. Наприклад, на Пінщині жнивний мелотип специфічного «голосільного» характеру, що традиційно виконувався жницею безпосередньо під час роботи, охопив близько п'ятидесяти сюжетів п'яти функційно-семантичних розрядів: 1) *виробничі* сюжети: трудове змагання, заохочування до праці («*Хорошухи пожалися, Невдалиє зосталися*»), скарги на тяжку працю («*Вечеря не мила, довга нива втомила*»); сиг-

нальна функція сповіщення про закінчення роботи («*Ой гукну на ниві, Хай почують пани / мати за три милі*»); 2) *дожинкові* мотиви, названі вище; 3) реліктові *міфологічні* мотиви, зокрема, *відвертання дощу* («*Ой одверни, Боже, хмару*») з допомогою надприродних сил «дідів-предків» («*У хмарі мий батенько, із хмарою говорить: – Хмарочко-мамочко, Обійди чисте поле, Моє дитя в тим полю, На чужому загону*»), у пізніших формах – звертання до Бога з проханням доброї погоди; 4) *еротичні мотиви* (продукуюча магія): «*Дайте мені пов'язничка, Він зо мною снопка зьяже, Він зо мною спати ляже*»; 5) *ліричні* й *баладні* тексти про дівочі надії й печалі жіночої долі, більшість з них пов'язана зі жнивною тематикою («*Я в полю жито жала, Вдома біда стала – Свекруха з печі впала*», «*Наказав мні свекорко дев'ять діл ізробити. Я, молода, хапаласа, В полю дитя забуласа*»).

Через широту функцій та різнорідність сюжетики, жанрова систематизація жнивних пісень базується переважно на *мелотипологічних* і *мелоареальних* параметрах. Виявлена спільна функція *літніх пісень – дожинкова* – дозволяє розмістити ареали жнивних мелоформ на одній карті А41 та проаналізувати їх просторові взаємовідносини в одній площині.

Опис функціонально-стильових груп літнього трудового сезону дається у табл. 7.16Д в додатку.

7.7. Співи осіннього сезону (К7). Оказіональні співи

Народні співаки Білорусі та певних місцевостей Західного Полісся практикують ще так званий «осінній» спів, що не увійшов до базового списку БОЖЦ у РОМУ. Він не має ні певної ритуальної дати, ні обрядової ситуації, ні специфічних обставин виконання – його окреслює лише осінній час. Характер групи мелодій, які віднесені інформантами до «осінніх», здебільшого ліричний (частіше це лірика раннього стилю – вузькооб'ємні мелодії з груповим прикріпленням сюжетів). У білорусів доволі поширеним є переведення певних *весільних* мелодій в ранг «осінніх» (*восеньскіх*), що пояснюється збігом з сезоном осінніх весіль. Оскільки специфічних мелодій, які б вирізняли «*осінь*» з-поміж інших БОЖЦ, немає, твори цього циклу в нашій роботі вивчатися не будуть. Їх зручніше розглядати у контексті умовно приуроченої обрядової лірики (Коропніченко, 2004).

7.8. Шлюбний ритуал (Р1)

Весільна драма в українців. Ключові обрядові акти, що супроводжуються піснями. Персонажний ряд. Оспівування ритуального переходу Молодої / Молодого у новий стан. Озвучення лінії контактів двох родів. Супровід-коментар ритуалів. Домінування образу Молодої та її роду у весільному репертуарі. Мелотипологічний масив. Регіональні традиції

7.8.1. Весільні обряди

Драматичне дійство публічного довершення шлюбу сільською громадою та супровідні пісні – одні з найстійкіших компонентів традиційно-побутової культури, яскраві показники етнічної ідентичності. Українське весілля XIX – поч. XX ст. – складний кількаденний комплекс обрядів, пісень і танців, що виконувались у визначеному порядку й нагадували класичну мелодраму з усталеними персонажами й хором, типовими для стародавніх релігійних культів (Вовк Хв., 1995; Верховинець, 1912; Здоровега, 1974; Борисенко, 1988; Несен, 2005). Хв. Вовк дослідив, що в українських весільних звичаях віддзеркалилися всі етапи еволюції людської родини, відомі соціологам. В. Гошовський (1971а, с. 81) та інші дослідники вважають, що весільні обряди сформувались у давніх слов'ян пізніше календарних, оскільки до появи весільної обрядовості мусило виникнути шлюбне життя (моногамія). Відомості про час прийняття християнства східними слов'янами показують, що не всі їх племена мали впорядковане шлюбне життя. За Хв. Вовком, більшість елементів, з яких складається український шлюб, належать до дуже давньої історичної доби, але драматичні форми, котрих прибрали ритуали, склалися, ймовірно, в епоху княжої України, набувши її характеристичних рис (так, подробиці походу князя та його дружини, викладені у весільних піснях, виявляють ідентичність з історичними піснями про військові походи князів). Княжа доба довершила розвиток українських весільних звичаїв (сліди часів, пізніших середини XIII ст., малопомітні), й відтоді почалося їх поступове, хоча й повільне розкладення. Ритуал втратив первісну функцію, залишилася лиш зовнішня символіка, окремі обряди набули пародійного характеру.

Весільний ритуал – цілісне, внутрішньо організоване системне утворення, що реалізується в певному етнорегіональному варіанті та має незмінне структурне ядро, приховане за численними динамічними елементами (Несен, 2005). Правила одруження, втілені у послідовних переговорах, були щаблями реалізації універсальної моделі мирного шлюбу шляхом договору. Ведення переговорів складало зміст передвесільної частини. Розподіл дійства на передвесільну, власне весільну та повесільну частини властивий практично всім європейським країнам. Основний сценарій шлюбної драми (за Хв. Вовком) такий: імітація умикання і купівлі Молодої[1] (розігрування військового походу з метою «взяття» дому Молодої шлюбним кортежем молодого, опір родини Молодої, оборона братів, замирення двох сторін; викупне, виплачене брату Молодої та всій родині), урочисте садовлення молодих на посад перед священним деревом – гільцем, спільний бенкет, жертви (розподіл священного хліба – короваю), відведення Молодої до хати молодого і, нарешті, введення Молодого в його шлюбні права – реальне зближення молодих, дефлорація дівчини.

Попри велику літературу з етнографії українського весілля, ще не створено повних описів регіональних типів весільного обряду. За зразок подібного опису може служити монографія, присвячена традиціям Середнього Полісся (Несен, 2005), супроводжена картами.

Для загальної орієнтації в ході ритуалів, необхідної при записі весільного фольклору, укладено компактну таблицю 7.17Д: Ключові обрядові акти українського та білоруського весілля (у додатку), де зведено найвідоміші обрядодії, позначено локуси їх проведення та названо персонажі, які беруть участь у певних акціях. Критерієм відбору обрядодій для цього реєстру була присутність у них спеціального *співного супроводу*.

7.8.2. Весільні пісні: функції

У музичному оформленні ритуалів весілля східних слов'ян головну роль відіграють вокальні жанри, що складають масштабний цикл поетико-музичних творів.

[1] Персонажів весільної драми називатиму з великої літери.

Традиція весільного обрядового співу – виключно жіноча, при тому ансамблева. Співають ***свахи*** – заміжні жінки, ***дружки*** – дівчата, товаришки Молодої, ***світилки*** – незаміжні родички Молодого. Хори з боку Молодого та Молодої протистоять один одному[2]. Виняткове застосування чоловічого співу – антифони за участі весільного ***Старости*** – відоме на Берестейщині (див. на с. 18).

Вокальні твори, виконувані на весіллі, за функціонально-стилістичними ознаками діляться на три групи.

P1-I – весільні пісні: ядерний репертуар традиційної мелостилістики, безпосередньо пов'язаний з виконанням найважливіших ритуалів

Мелодії співні, політекстові (до сотні сюжетів на одну мелодію), укладаються у єдину мелотипологічну систему (табл. 8.1Д) (29 130 од.)

P1-II – весільні приспівки: танцювально-співні твори до певних моментів весільної драми (поділ короваю, обряд Комори) та до розваг (застілля, танці)

Швидкі приспівкові мелодії в акцентному ритмі (4/4, 6/4, 3/8). Політекстові сполучення коротких куплетів за принципом *сюжет=куплет* (*моностроф*). Тексти несуть ритуальне навантаження: виконуються під час передирок між представниками двох родів, в обрядах виготовлення й поділу короваю, «Комори», супроводять ритуальний танець Молодої з представниками родини Молодого (Волинське Полісся), а також виконують розважальну функцію (танці з приспівуванням). Нерідко звучать у супроводі капели з обов'язковим ударним інструментом (бубон / барабан). У центральній і Східній Україні виконуються спеціальна жартівливо-ритуальна пісня *Чоботи* (6/4), частіше з сороміцькими строфами.

P1-III – пісні-новотвори (моносюжетні), асимільовані весільними традиціями в останнє століття

Мелодії пізнього походження в акцентному ритмі (2/4 (4/4), 3/8), монотекстові (*Горіла сосна*, *Вже би м була їхала*, *Сядай, коханнє моє* тощо). Вони не мають прив'язки до базових ритуалів, або штучно закріплені за певними обрядодіями, які затрималися у сучасних традиціях весільних церемоній

У фокус нашого дослідження потрапляють тільки твори групи **P1-I**: це питомий репертуар, що сформувався спільно зі старшими обрядами й осмислювався як засіб магічного впливу на людей і міфічні потойбічні сили. За Б. Єфімєнковою (2008, с. 11–13), весільні пісні обслуговують дві основні лінії ритуалу:

(а) ***ініціаційну***, пов'язану зі зміною соціального статусу молодих, ***ритуальним переходом Молодої / Молодого у новий стан***, та

(б) ***лінію контактів двох родів***.

7.8.3. Весільні сюжети. Персонажний ряд

Значна кількість обрядових ситуацій породила відповідну кількість **весільних пісенних текстів**, які коментують хід подій, керують порядком ведення ритуальних акцій, регламентують поведінку весільних чинів і гостей. Сюжети / мотиви та обрядові обставини, у яких вони діють, вимагають всебічного аналізу. Потрібна робота з ними у таких ракурсах:

– регіональному (регіональні типи обряду та відповідні весільні сюжети);

– мелотипологічному (сюжети, прив'язані до певних типів мелодій);

– дослідження на перетині двох підходів, адже узагальнення, зроблені для всього масиву зразків певної мелоформи, у деяких локусах можуть не «працювати».

Експлорації такого роду ще не проводилися, за винятком окремих локальних спроб (Карпенко, 1998; Поточняк, 1999) та принагідних коментарів у різних роботах.

У 8-му розділі цієї книги вміщені часткові спостереження над кореляцією мелотипів, поетичних сюжетів та персонажного ряду весільних церемоній.

Весільні персонажі та їх функції

Персонажний ряд весілля багатий, функції учасників виразно розділені та позначені у багатьох весільних текстах (див. табл. 7.17Д).

Окрім головних героїв – *Молодої* та *Молодого* (далі – скорочені як М. і Мй, згідно правилам бази РОМУ) – свої специфічні ритуальні функції виконують пари *Мати=Теща* й *Батько=Тесть* та *Мати=Свекруха* й *Батько=Свекор*. Також у важливих ритуалах задіяні *хрещені матері* молодят (місять коровай, злучують свічки на порозі). Певні ролі передбачені для *Брата М.* (розплітання / чесання коси; заведення М. на посад; продаж місця біля М. на посаді). *Сестри Мй* (також сестри М.) несуть свічки й через це звуться «*світилками*».

Розпорядником весілля є *Весільний Староста* та *Старша Сваха* (промовляють благословення, оголошують церемонії). Також керівництво ходом ритуалу здійснюють досвідчені співачки з обох сторін – *свахи, свашки, сванечки* – виконуючи відповідні пісні у відповідні моменти церемонії. Хору свах в основний день весілля протистоїть хор *дружок* – товаришок Молодої. Напередодні весілля (*Дівич-вечір, Вінкоплетини*) вони готують весільні аксесуари (*вінки, барвінок, квітки, гільце / вільце* (прикрашене весільне деревце), *свічки*), вбирають (рядять) *коровай*, оспівуючи кожну дію. У понеділок після шлюбної ночі товаришки / рідня несуть сніданок Молодій.

Весільний поїзд Молодого складають його брати й товариші (*дружби*, *бояри*) на чолі зі *старшим боярином* (*Дядею, Маршалком* та ін.) та *свахи*. Чоловіки – *дружина* – чинять активні дії (штурм оселі М., викупи М., ритуальні крадіжки на обійсті М.). *Свахи* у піснях коментують події.

Виготовлення короваю оспівують *коровайниці* – хрещені матері, заміжні родички або сусідки молодят. Пісенні коментарі в деталях зображують весь виробничий процес та його міфологічне підґрунтя.

Поділ короваю здійснює *Дружба / Старший дружок*, якому присвячено кілька сюжетів.

У базі РОМУ[+] було заведено стовпчик, де позначені персонажі пісенних сюжетів. Окрім *активних персонажів-людей*, у ньому були й *суб'єктні персонажі* (наприклад, *піп*) та *персонажі-предмети*: *коровай*, *піч*, наділені антропоморфними рисами та еротичною символікою. У сюжетах благословінь, при виготовленні короваю, під час виходу до шлюбу діють ще *персонажі-духовні опікуни*: *Господь-Спас, Трійця, Божа мати*.

Роботи, у яких вивчався б аспект співвідношення весільного Персонажу / групи персонажів та його / їх музичного маркера (чимось подібного на оперні лейтмотиви), мені невідомі. Спробую намітити певні кроки у цьому напрямку. Стан опрацювання текстів у базі (стовпчик інципітів

---

2 На Прип'ятському Поліссі донедавна, а в Карпатському регіоні – дотепер зберігається традиція інструментального (найчастіше скрипкового) супроводу весільних пісень, коли скрипка (рідше дві скрипки або капела) дублює основну мелодичну лінію, оздоблюючи її локальними мелізматичними прийомами. Зазвичай інструментальна капела брала участь тільки у танцювально-розважальній частині весілля.

AU заповнений на ≈30%) дозволяє дати тільки часткову статистику. Цифри у табл 7.18 показують сумарну кількість зразків певної тематики, не розбиту за сюжетними лініями.

Попереднє підбиття статистичних відомостей виявило несподівано *різкі контрасти* у кількостях творів, сумарно приділених названим персонажам в українсько-білоруських традиціях. Як бачимо, в цілому у весільному пісенному репертуарі домінує «сфера Молодої»: образ власне Молодої (як об'єкта ритуалів і як персонажа з найсильнішими емоціями) та представники її роду. Окремі сюжети присвячені навіть її товаришкам (не рахуючи їх корильного висміювання у передирках зі свашками).

Також звертає на себе увагу неспівмірність участі в ритуалах і сюжетах Матері й Батька Молодої, відповідна пропорція текстів – 1500: 200.

Навколо теми відходу Молодої від родини та її жалів за рідною домівкою склався пізніший *ліричний шар текстів* – вишуканого поетичного стилю.

7.18 ПОДІЛ ВЕСІЛЬНИХ ТЕКСТІВ ЗА ПЕРСОНАЖАМИ

Сфера Молодої (М.)	Відносна статистика*		**Сфера Молодого (Мй)**
Молода (загально)	3360	630	Молодий (загально)
Молода-дочка	**	**	Молодий-син
Молода-дочка-сирота	450	**	Молодий-син-сирота
Молода = невістка	50	200	Молодий = зять
Матір Молодої = Теща	1350 130	50 140	Матір Молодого = Свекруха
Батько Молодої	185	10/20	Батько Молодого / Свекор
Господар хати (*Сват*)	400		Господар хати (Сват)
Розпорядник (*Староста*)	50		Розпорядник (*Староста*)
Хрещена М.	**	**	Хрещена Мй
Брат М. (коса, викуп)	80	100	сестри: *світилки*, несуть свічки
Подруги = товариш-ки М. = *дружки*	360	330	Брати-товариші Мй: *бояри*, *дружби*, *маршалки*
Старша дружка (*Старша сваха*)	35* 20*	300	Ватажок дружини Мй: *Дружба*, *Старший боярин*, *Маршалок*, *Дядя*, ін.
–	–	**	Носій атрибутів: *Хорунжий*
Коровайниці (*Старша коровайниця*)			630 (20)
Куховарка			50
Сусіди-вороги			110
Сюжети циклу «Війна родів» (передирки)			600
Весільні аксесуари як сюжетні об'єкти			
Коровай			900
Свічка			300
Вільце / Гільце			130
Піч			250
Барвінок			55
Духовні опікуни:			
Господь-Спас, Божа мати			150
Трійця			15
Піп: подяки / докори			170
Церква			50

* Відомості часткові, відносні

** Ще не сформовані критерії для підрахунку в Excel

У сфері Молодого важлива частка сюжетів з символікою дальньої / невідомої дороги, пошуків хати Молодої. Роль батьків Молодого також різна: Свекруха є активним персонажем обрядів. Свекор з'являється рідко (відомий сюжет зустрічі невістки у воротях).

Кількість сюжетів з символікою християнського шлюбу в кілька разів поступається сюжетам з традиційними символами шлюбу.

7.8.4. Весільний мелотипологічний масив

Кількість мелодій, на які розспівується величезний масив весільних текстів, значно менша – за музично-ритмічними ознаками на теренах України та Білорусі функціонують понад **п'ять десятків** весільних форм (табл. 8.1Д – описані у розділі 8). На відміну від календарних жанрів, кожен з яких поширений у своєму ареалі, жанр весільних пісень обіймає всю давньослов'янську територію. До сьогодні в українців і білорусів, а також у поляків на правобережжі Вісли функціонують мелодії, що виявляють спільність засадничих морфологічних ознак. Це дозволяє застосовувати уніфіковану мелотипологічну методику до всього корпусу весільних пісень СБРМ.

У центральній смузі України зауважено поділ весільних мелодій на ті, що обслуговують *обрядову* сферу, й ті, що пов'язані з *ліричною* тематикою. У *північних регіонах* (Полісся) такої залежності немає; місцева весільна меліка утрималася в *архаїчнішому* стані, тож одні й ті самі обрядові мелодії обслуговують тексти будь-якої тематики. Приєднання текстів до певних мелодій відбувається безвідносно до змісту, лише на підставі єдності ритмічної конструкції.

Регіональні масиви весільних мелодій виявляють автономність звуковисотної (мелічної) та ритмочасової організації, тому їх типологічне упорядкування проводиться спершу окремо за ритмічними й мелодичними параметрами, а пізніше встановлюються закономірності їх кореляції.

За ритмоорганізацією корпус весільних пісень – строга (алгоритмічна) система. Набір первинних ритмічних фігур є спільним для календарної та весільної меліки. Весільна мелодика дещо поступається календарній за різноманіттям ритмічних першоелементів (§8.1.2), зате в ній повно реалізовані можливості їх комбінування у формули-рядки та компонування цілісних композицій – це одно-, дво-, три-, рідше чотирирядкові ізоритмічні **строфи** на основі неподільного або дво- триелементного рядка, і **тиради.**

7.8.5. Регіональні традиції

Локальний весільний репертуар: типові складові. У різних регіонах за весільним дійством закріпилися певні види ритмомелодичних форм, утворивши **систему локальних весільних традицій.** Кожному локусу властивий свій набір мелотипів, що відрізняється від сусідніх ритмікою та звуковисотністю (включно з видами багатоголосся), тембровими характеристиками тощо.

1. *Типову основу* майже всякої *локальної весільної традиції* українців складають 2–3 мелоформи, які обслуговують вузлові ритуальні дії і притягують найбільші масиви поетичних текстів. Зазвичай це форми з числа тих, що відомі на широких географічних просторах: композиції макросімей ‹♩6›, ‹♪7› і ‹♩53›, які породили розгалужені гнізда різновидів і в сумі варіантів відомі на всьому обширі УЕТ і БЕТ. З них найбільші географічні масиви утворили:

– тиради ‹♩T6›, ‹♪T7›, ‹♩T53› (обіймають українське Полісся, Волинь, Поділля, Лівобережжя, карта А53);

– строфічні спондеїчні форми ‹♩6^3› і ‹♩53^2 (охоплюють майже весь УБ-ареал окрім західних регіонів, карта А2);

– строфічна ямбічна форма ‹♪7^3› (Правобережна Україна за винятком Полісся, східна Польща, карта А49).

2. *Другий шар* місцевих весільних циклів утворюють наспіви, *спеціалізовані* за певними обрядами – свої у кожній місцевості. У цій ролі здебільшого виступають здвоєні або складені тридільні формули, скомпоновані у дворядкові строфи: ‹♩55^2›, ‹♪$5\dot{5}^2$›, ‹♪553^2›, ‹♩443^2›, ‹♩446^2›, ‹♪557^2› та інші, відзначені регіональною стилістикою (‹♪53^2557›, ‹♩44,p4^2-*Рано*›, вільні тиради ‹♩T4›, ‹♪T5;7›, монотекстові ГФС та інші типи локального значення). Від-

значу жанрову й географічну універсальність форми ‹♪557›: це єдина з весільних композицій, знана майже в усьому СБРМ (вона має популярність і в інших жанрах).

3. Нарешті, *міґрація мелодій з суміжних територій* додає до набору характерних регіональних структур певний *дифузний елемент*, індивідуальний для кожної пари сусідніх традицій.

Сучасні регіональні дослідження показують, що сума типових наспівів локальної традиції коливається від *трьох* (Закарпаття, окремі локуси Лівобережжя) до *дев'яти–десяти* (Полісся, Поділля), рідше *одинадцяти–дванадцяти* (Погориння) й навіть *чотирнадцяти–п'ятнадцяти* (у перехідних зонах, як на Західній Волині) видів. Переважають традиції з репертуаром, складеним з 5–10 типів мелодій (Поточняк, 2010а, б; Коваль, 2007; Мокану, 1998). У передстеповому репертуарі (Кіровоградська обл.) основу складають чотири класичні типи («*середньодніпровський набір*»), побудовані на моделях ‹♩6› і ‹♩53› (Н. Терещенко, 1996; Пшенічкіна, 2020). Традиції, де задіяно більше 10-ти мелотипів, рідкісні або й унікальні (Карпенко, 1998). Так само рідкісні традиції, де домінує всього один тип мелодій (‹♪7³› на Яворівщині (§8.6.1), трохи «розбавлений» двома іншими типами, а також мелодіями-новотворами (Скобало, 2002).

Історичні джерела, що містять описи регіональних весіль з мелодіями та численними текстами (більшість з них зібрана у двотомнику «Весілля» (Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970), потребують критичного текстологічного аналізу (див. цитати з дослідження Ц. Неймана у виносці на с. 38).

Окремо виділю непересічне зібрання весільних творів зі Східного Поділля (Танцюра, 1998) – зони перетину багатьох мелотипологічних ареалів. Цей пам'ятник унікальний за кількістю текстів з однієї місцевості: понад 710 зразків, до яких додано півтора десятки мелодій. У це число я не включила приспівки, «многоліття», жартівливі твори («Чоботи» та ін., романси (разом ~35 од.) та інші жанри, напряму недотичні весільного дійства.

Біля текстів є вказівки, на яку мелодію вони співаються. Більшість текстів відповідають поданим мелодіям. Пара десятків сюжетів помилково приписані не до тих мелодій (їх ритмосилабічні структури не збігаються). Помилково виписана мелодія № 155, типологію якої розпізнати / реставрувати можна тільки за 6-ма супутніми текстами – як рідкісний для Поділля тип ‹♩55²›. Відсутня мелодія до 4-х текстів, які є показовими для РТ V553 (Г. Танцюра вказує на інші наспіви, що невірно). Рідкісним явищем є багатострофні тиради (див. §§8.5.3, 8.6.2).

Попри ці важливі недоліки, зібрання дає важливу інформацію про *статистичні пропорції мелотипів локального весільного репертуару* (табл. 7.19). Можна чітко побачити різну функціональну навантаженість певних типів мелоформ.

7.19 ВЕСІЛЬНА МЕЛОТИПОЛОГІЯ села ЗЯТКІВЦІ

ритмотип	число текстів	функція
‹♩T6›	267	Усі обряди
‹♪T7›	117, у т.ч. контамінації ♪T7→♩T6	Усі обряди
‹♩T53›	129, у т.ч. контамінації з ♩T6, ♩T6	Усі обряди
‹♩T4›	11	Примирення родів, інше
‹♪T5;7›	2	Застілля
‹♩55²›	6 (зіпсована нотація)	окремі акції
‹♪553²›	4 (тексти помилково приписані до інших нотацій)	окремі акції
‹♪57²›	15	Лірика, лінія М.
‹♪557²›	36	Лірика, лінія М.
‹♩44,p4²-*Рано*›	7	окремі акції
‹♫♩53²›	41	Лірика, лінія М.
‹♫♩6³›	12	Лірика, лінія М.
‹♪7³›	35	Лірика, лінія М.
ГФС ‹♪53²;55⁽ⁿ⁾7› з тиражуванням 55	16	а) Обрядові акції (односторофи) б) Лірика, лінія М.
РЗФ ‹♩44›	2	Першим разом

Надію на те, що у майбутньому до подібного ракурсу досліджень можна буде залучити й регіональні текстові зібрання без мелодій, дають експерименти з відтворенням старих текстів у теперішніх польових обстеженнях. Наприклад, нам вдалося «озвучити» частину текстів с. Симоновичі на Берестейщині (ЛЕК-12-07_15), використовуючи публікацію Ф. Климчука (1999), що дозволить підібрати ключ ще до частини непереспіваних сюжетів. Вдалий експеримент з подібною озвучкою, але з різницею у понад століття, провела у Подесенні І. Данилейко (2019).

7.9. Обставини родинного життя. Народини (Хрестини) (РЗ)

З-поміж етносів східнослов'янської групи багатий цикл *народинних / хрестильних пісень* сформувався лише в білорусів (Мажейка, 1981, №№ 196–215; Пятроўская (Ред.),1998; Варфаламеева (Ред.), 2009, №№ 117–135 та ін.). В українців зафіксовано кілька автономних локальних осередків, де обряди *народин / хрестин* оформлені спеціальними наспівами. Це реліктові зразки з поодиноких пунктів Полісся, Надсяння (Яворівщина), Північного Підляшшя, Західної (Локачі, Ковель, Іваничі, Горохів) і середньої (Ізяслав, Шумськ, Старокостянтинів, Миропілля) Волині й Поділля (Бердичів, Вінниця, Козятин), Подесення. Типологічні описи локальних зразків знаходимо в роботах Л. Лукашенко (1997), Р. Скобала (2002), Д. Франчук (2018).

Полісся. Окремі приклади старовинних пісень, які виконувалися при відвідинах породіллі (обряд *биття каші* та ін.) у 1920-х роках вдалося зафіксувати К. Квітці та М. Гайдаю на Подесенні (Мена, Сосниця), Середньому Поліссі (Коростень; Квітка, 1971в, с. 202, 204). Нашим експедиціям пощастило встановити кілька поліських осередків таких пісень в районах Дубровиці (сс. Рудня, Сварицевичі, Лісове, Мочулище), Олевська (сс. Лопатичі, Собічине), на Пінщині (с. Клєтная).

Традиційні теми народинних пісень: вшанування породіллі, баби-повитухи, обов'язки кумів. *Кумівська* тема часто переплітається з пияцькою, оскільки ці ритуали завжди супроводяться застіллям. З-поміж кумівських сюжетів потрібно розрізняти дійсно обрядові та новостворені *розважальні*, які стали виконуватися при будь-якому застіллі – вони стосуються тільки взаємин кума і куми, дитина в них не згадується. Такі твори вирізняються й мелікою пізнішого стилю – приспівковою або вальсовою. На жаль, саме вони склали основний зміст спеціалізованої збірки «Пісні з родин і хрестин», укладеної А. Іваницьким (2013). Власне обрядових творів у цьому томі одиниці. Л. Лукашенко вважає, що сюжети про кума і куму, нерідкісні з-поміж звичайних пісень, можливо, є результатом розпаду народинної обрядовості й заміщення мелодії з ритуальної на звичайну (1997, с. 7).

Винятковою є традиція **Надсяння**. Тут зафіксовано повсюдне побутування розвинутого жанрового циклу творів, приурочених до обряду хрестин. Р. Скобало повідомляє, що твори виконувалися в домі породіллі, де відбувалася учта відразу після повернення з церкви. Першою виконувалася ритуальна пісня з величальною тематикою

«*В неділю рано*» (♩ ♪♪♪♪…), в якій присутнім по черзі бажалося «многая літа». За столом звучали приспівки та пісні, персонажами яких є куми (найпопулярніша – вальсова мелодія з ‹V55²›, в якій кепкують над кумами-п'яницями). Крім того, співалися й мелодійні рубатні наспіви форми ‹V557²›, з відтінком тужливості, за мелікою відмінні від аналогічних весільних (§8.8.5). Такий хрестильний репертуар розповсюджений на всій Яворівщині. «Це говорило би про його давнє походження, але модифікованість обрядової мелодії з одного боку, а з другого – те, що інші наспіви виконують також з іншими текстами звичайного жанрового циклу, свідчить про відносно недавнє походження такого музичного оформлення обряду» (Скобало, 2002, с. 14).

Локальний характер поширення та слабка мелотипологічна розпрацьованість цього жанрового циклу обмежує можливості його використання у моєму макроареалогічному дослідженні. Представлю жанрові підгрупи народинного циклу та список ритмосхем основної підгрупи P2-I – на основі 320 записів.

P2-I – питомі твори жанрового циклу

А – Ядро традиції: мелодії співні, політекстові, чіткої типології зі спеціалізованими сюжетами 230 од.

Функція: відвідини породіллі, супровід обрядів

Ключові сюжетні мотиви: про породіллю, коваля / журавля, бабку-повитуху, кумів (окрім жартівливих)

Група А1 (155 од.) – твори з оригінальними або відомими типовими композиціями, представленими кожна не менш як 10–30 зразками:

‹♩55²› ‹стріла›*	40	‹♩446› або ‹♩44|:6:|›	14
‹♩44|:6:|=44:33:›-*Свуй* (табл. 6.10)	37	‹♩ 36²› (БЕТ)	14
група ‹♩43›	24	‹♩♫33⁽²⁾;4⁽²⁾;3= V55⁽²⁾;{44}⁽²⁾;5›	10
‹♪557› і ‹♪55|:7:|› (‹55|:6:|›)	16		

Група А2 (73 од.): твори чіткої типології, з відомими типовими композиціями, запозиченими з інших обрядових циклів, представлені малочисельними (2–10) зразками вузьколокальної або розпорошеної фіксації: ‹V55²›, ПСТС ‹♩5;44;5=а;аб;б›*, ‹ППб;6›, ‹просо›* та ін. (див. т. 2, табл. 7.20Д).

* Твори, картографовані на поліжанрових картах відповідних ритмоформ (карти А70, А25, А78)

Б – Периферія традиції: пісні індивідуальної або розмитої типології (40 од., не картографовані)

P2-II – мелодії приспівкові (моностроф): швидкі приспівкові мелодії в акцентному ритмі (4/4 (4-елементні 4-дольного ритму та коломийки), 6/4, 3/8). Політекстові сполучення за принципом сюжет=куплет (нанизування монострофів) (40 од., не картографовані)

P2-III – приурочені моносюжетні новотвори, асимільовані традицією родинного застілля:

– характерна спеціальна група жартівливих сюжетів про кумів, необрядової мелостилістики;

– мелодії пізнього походження (XVII–XIX ст.) в акцентному ритмі (2/4 (4/4), 3/8), не прив'язані до ритуалів.

Найкрупніша за статистикою поліетнічна група українсько-білоруських народинних мелодій (40 од.) має форму ‹♩55²› з ритмом ‹стріла› |♩♩♩ ♩♩| (Kolberg, 2002, с. 198, № 212; Квітка, 1918, № 84; Квітка, 1971в, с. 204; Пятроўская (Ред.),1998, №№ 151, 166, 339 та ін.). Характерні сюжети:

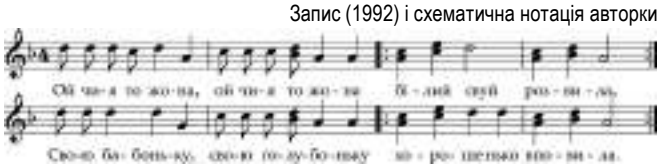
В саду (бору) вишенька (яблунька / сосонка / липа) похилилася
Кума з кумоньком (Баба з бабою) посварилася...

У неділеньку / ізвечора поранусенько
Іде внучечок по бабусеньку...
Хто косит іде, хто горат іде,
А наш Максимко дай по бабу йде...

Коментар про поширення цього ритмотипу у контексті його інших жанрових втілень див. у §14.8.

На особливу увагу заслуговує поліетнічний українсько-білоруський тип ‹♩44|:6:|=44:33:›-*Свуй* з точковими записами у межах макроареалу ‹Прип'ять – Дніпро – Зах. Двіна›. Його масові записи зроблено у білорусів (Кутырёва-Чубаля, 2019, карта 11: 28 значків), та він відомий і українцям у кількох локусах західнополіської (Пінщина (Можейко, 1983, № 166), Погориння (нот. 7.21)), волинської (Локачі) та східнополіської (Подесення: Вишгород, Козелець, Мена, Сосниця) зон.

7.21 с. Рудня (РВН: Дубровиця)
Запис (1992) і схематична нотація авторки



Ой чия то жона, ой чия то жона білий свуй розвила?* (2)
Свою бабоньку свою голубоньку хорошенько вповила (2)

* Свуй (діал.) – сувій полотна

Ця мелодія належить до строфічної моделі ‹♩44;33› (табл. 6.10), де 4-дольні групи ритмізуються у режимі довільного дроблення V4$_{5,6,7}$4$_{5,6,7}$. Однак у білорусів другий мелорядок доволі часто словесно оформлюється як неподільний 6-складовий, який завжди повторюється:

Запражитє залажицє // ди дванаццать валов (2)...

А па мору-мору, мору сіненькім // сілязенька плывець (2)...

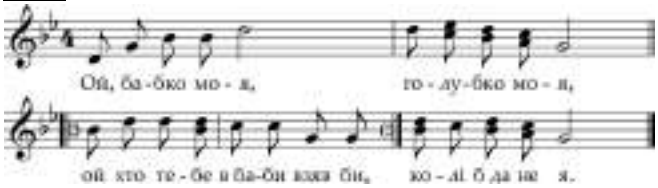
(Пятроўская,1998, №№ 170, 200, 244, 261, 268, 285, 309, 314, 381, 404, 430, 431, 435, 436)

Виводячи ритмічну модель, орієнтуюся в першу чергу на ритміку: окрім мелодій цієї групи, 6-складник такого ритму більше не зустрічається, отже, він може бути припасованим до наспіву пізніше, як контамінація V446 і ритму ‹♩44;33›.

В українських зразках формула ‹♩33› завжди має цезуру посередині, але перший 3-складник може замінюватися на 4-складник, як у нот. 7.21 або в запису М. Гайдая з придеснянського с. Жукин (Вишгород): *Ой чия ж то жона* (2) // *на утрені* / *не була* (2). Така підміна – характерна риса для цієї групи ритмокомпозицій (див. §§8.9.3, 12.3).

Дуже цікавою є численно мала (10 од.) група зразків, чиї моделі можливо звести до ПБК ‹♫33⁽²⁾;4⁽²⁾;3= V55⁽²⁾;44⁽²⁾;5›. Їх точкова локалізація пов'язана з Волинню (Томашів Любельський, Старокостянтинів, Миропілля) та Нижнім Погоринням (сс. Сварицевичі, Лісове (Замороченя), Мочулище (РВН: Дубровиця)). Тексти цих творів переважно стосуються запрошення пупної баби та хрещених (Сєнчик, 1916, с. 78, № 41; Рибак, 2009, № 48; Франчук, 2018), наприклад:

7.22 с. Сварицевичі (РВН: Дубровиця) (запис і схем. нот. авторки)



У зв'язку з раритетністю зразків народинної творчості вони вимагають специфічних методологічних підходів.

Розділ 8
ВЕСІЛЬНИЙ ПІСЕННИЙ ЦИКЛ. ТИПОЛОГІЯ

8.1. Система ритмічних форм у весільних традиціях СБРМ
8.2. Ладозвукорядна організація весільних меломасивів
8.3. Типи весільних композицій. Строфи. Рефрени. Особливі форми. Тиради. Зачинні формули
8.4. Типологічні сім'ї / групи. Засади групування. Монографічні описи
8.5. Макросім'я композицій на шестидольній основі. Строфічні композиції. Тирадні композиції. Мікстові композиції. Інші види 6-складників (західна традиція)
8.6. Макросім'я композицій на основі ямбічного шестискладника. Строфи. Тиради.
8.7. Макросім'я композицій на основі вірша V53. Строфи: дво- і тримірні різновиди. Тиради
8.8. Макросім'я композицій на основі вірша V557/446. Дво- і тримірні різновиди
8.9. Весільні мелоформи з великими ареалами: V55, V443/553, V34
8.10. Весільні мелоформи середньої та малої статистики: ГФС V53²;557, ‹44,р4-Рано›. Ритуальні зачинні формули (РЗФ)
8.11. Перспективні завдання весільної мелотипології

Таблиці в т. 2: **8.1Д, 8.9Д, 8.18Д, 8.1 Д, 8.33Д, 8.34Д, 8.61–62Д, 8.66–68Д**
Карти А46–А64 (оглядові, т. 2), **карти D-VII-01–19** (значкові, електронні)

Об'єктом цього розділу є пісенні твори першої з трьох функціонально-стилістичних груп мелодій, які супроводять весільні ритуали (§7.8.4: Р1-І) – пісні старотрадиційного строю. Не беремо тут до уваги приспівкові твори зі спеціальними функціями (передусім розважальними) та новотвори, що увійшли в оформлення сільських весіль в останні півтора століття.

Фонди весільних записів дуже великі. Кількісно вагомими друкованими джерелами українських весільних мелодій стали передусім дві пари академічних двотомників, де матеріал упорядковано за регіональними традиціями – «*Весілля*» (Шубравська М., Правдюк О. (Ред.), 1970а,б), або за ходом обряду з умовним поділом записів на правобережні й лівобережні – «*Весільні пісні*» (Шубравська, Бучель, Іваницький (Ред.), 1982). Паспортний і типологічний «путівник» за цими виданнями можна знайти у статті (Гончаренко, О., Ільїна, 2014). Білоруську традицію представлено томом «*Вяселле. Мелодыі*» (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990), де наспіви вперше згруповано за *мелотипами* (цьому тому передувало кількатомне видання весільних текстів). Для ілюстрації певних музичних форм переважно покликатимуся на ці джерела, як на легко доступні читачеві (застосовуючи до їх відбору критичний підхід). Також роль ілюстрацій покладено на мелотипологічні підбірки, розміщенні в кількох статтях останніх років – усі вони доступні на сайтах відповідних видань.

Аналіз весільної колекції РОМУ з 29 130 одиниць виявив, що традиційний весільний пісенний цикл – ***строго алгоритмічна мелотипологічна система***, у якій мелоформи пов'язані стрункими закономірностями побудов та мають чітку ареальну дистрибуцію у слов'янобалтському просторі. Весільні формули, втілені у двомірному (спондеїчному) і тримірному (ямбічному) видах ритмоорганізації, укладаються в пари паралельних форм (за кількома винятками). Масиви весільних мелодій виявляють автономність звуковисотної та часової організації на типологічному рівні та в ареальному аспекті, тому їх морфологічне порядкування проводимо окремо за кожним із параметрів, а пізніше шукаємо закономірностей їх кореляції.

Спочатку розгляну загальні закономірності будови весільних мелодій у такій послідовності:

– короткий огляд весільних ритмотипологічних концепцій (§8.1.1), систематизація первинних ритмічних фігур і ритмоформул (§8.1.2),

– короткий огляд весільних ладових систем (§8.2.1), фактурні типи весільних пісень (§8.2.2),

– огляд типів компонування весільних форм (§8.3).

Далі охарактеризую систему формування типологічних груп (§8.4) та узагальню результати *монографічних вивчень* певних весільних *макрогруп* (сімей, макросімей), передусім *найкрупніших масивів* з 6-дольною основою (§8.5), з ямбічною 6–7-складовою основою (§8.6), з віршовими основами V53 (§8.7), V446/557 (§8.8), а також кількох груп меншого ареального масштабу: V443/553, V34 (§8.9.3), ГФС (§8.10.2, 3). Інші типологічні групи будуть окреслені побіжно.

Порівняльний огляд весільних ареалів уміщено в §13.1.

8.1. СИСТЕМА РИТМІЧНИХ ФОРМ У ВЕСІЛЬНИХ ТРАДИЦІЯХ СБРМ

8.1.1. Від Полісся до ареалу ‹Україна+Білорусь› та СБРМ

Українські *весільні* наспіви довгий час досліджувалися в регіональному аспекті або за окремими структурними типами (Колесса, 1970г; Сливинський, 1982; Гошовський, 1971а). У передмові А. Іваницького до академічного видання українських весільних пісень (Шубравська, Бучель, Іваницький (Ред.), 1982) та у дисертації, виконаній того ж року за цими матеріалами й опублікованій відносно недавно (Єфремова, 2006б), питання ритмотипології є другорядними, аналіз форм вибірковий та опертий виключно на силабічну форму. З. Можейко, коментуючи білоруську антологію (Вяселле. Мелодыі, 1990), вперше укладену за мелотипологічним принципом, дає перелік восьми ритмоформул у 16 різно-

видах. Вади цієї класифікації – неповнота типів, недоліки моделювання, відсутність кореляції між типами (це набір автономних схем з наміченими структурними зв'язками).

У 1993 році Б. Луканюк поправляє ситуацію своєю «Спробою типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині»: на підставі друкованих і рукописних мелодій з окресленого локусу він описує 15 типових весільних ритмоформ (Добрянська, Луканюк, 1993). Ця гранично компактна розвідка (три сторінки тексту та три сторінки музичних прикладів) стала найбільш інформативною й системною розробкою типології весільних форм. Пізніше була опублікована її розширена версія (Луканюк, 2004). Та у цій класифікації є проблемний момент, при чому засадничий: тут застосовується початкова жанрова диференціація мелодій на "ладканки" і "пісні". Під піснями розуміються не напливові новотвори (див. §7.8.2: P1-III), а частина ***питомого*** весільного репертуару. Цей поділ насправді не має підгрунтя ні у функціонально-семантичному навантаженні локальних поліських, волинських та інорегіональних мелодій, ні в декларованих автором особливих "властивостях форм" – адже їх використовують також інші пісенні жанри (найчастіше календарно-сезонні). На жаль, учні Б. Луканюка механічно застосовують цю штучну внутрішньожанрову диференціацію на матеріалах різних регіонів, чим ускладнюють порозуміння між дослідниками. Недоліками системи Б. Луканюка є також неоднозначність способів групування – об'єднання композиційних різновидів на основі спільної ритмоформули в одних випадках (типи 1–3) і розрізнення їх в інших (типи 6, 7); неврахування ареального критерію, через що локальні мелоформи розглядаються в одній площині з типами, занесеними з суміжних локусів. Б. Луканюк побіжно торкається звуковисотного устрою наспівів, що традиційно для львівської школи.

Названі серйозні розбіжності стимулювали мене продовжити розпочате власне дослідження[1], де вимальовувалися інші рівні структурних зв'язків. Початкову систематику весільних ритмокомпозицій Західного Полісся та Погориння я оприлюднила на Симпозіумі "Muzyka ludowa Europy środkowo-wschodniej. Tradycyjny obrzęd weselny" (Польща, Дуб'янка над Бугом, 12–25.07.1993). Присутній на цьому заході Б. Луканюк підтримав цю розробку, оскільки реєстри типових ритмоформ у його та моєму списках, а також тлумачення ритмотипологічних пар виявились принципово близькими.

Окремі вільні клітини шуканої повної ритмосистематики *весільних* форм заповнились тоді, коли площа дослідження розширилася до меж УБ-ареалу. Реєстр ритмоформул (табл. 8.1Д) затвердився при охопленні території СБРМ. Він уперше опублікований у статті (Клименко, 2004г). Ця систематика пройшла апробацію у моїх подальших дослідженнях (Клименко, 2007, 2010в, 2011г, 2012б, е, 2013д, 2014г, 2015, 2016а, 2018, 2019) та в регіональних розвідках київських авторів (на численних польових матеріалах) (Коропніченко, 1998; Гончаренко, 2007, 2008а, б, 2017, 2018; Данилейко, 2013, 2019; Зачикєвіч, Клименко, 2013; Мархель, Клименко, 2013; Качор/Пшенічкіна, 2014, 2015, 2017а, 2020; Скаженик, 2013; Сопілка, 2009; О. Терещенко, 2009, 2015), а також у дипломних роботах НМАУ (Сопілка, 1996; Сніжко, 1998; Котельнікова, 2006; Вовк, 2006; Мархель, 2012; Шворак, 2015) та ін. (Н. Терещенко, 1996).

Львівські автори також зробили вагомий внесок у розробку *весільної* мелотипології, частково використовуючи й набутки київської систематики (Коваль, 2010, 2015; Лукашенко, 2013; Попович, 2013; Поточняк, 1999, 2010а, б; Рибак, 2005а, 2005б, 2010, 2011, 2017а; Серко, 2018). Доробок науковців доповнюють весільні розділи численних дипломних робіт ЛНМА 1980–2010-х років.

Більше половини з понад п'яти десятків весільних ритмокомпозицій, знайдених в СБРМ, були відомі за наспівами басейну Прип'яті[2]. Показово, що систематика Б. Луканюка, теж випрацювана переважно на поліських матеріалах, є придатною й для інших теренів. Тож поліські мелодії заслуговують на особливу увагу. Питання – *чому в зоні верхньої Прип'яті й Горині акумульована більша частина східнослов'янських весільних ритмоформ?* – має стати спеціальною проблемою майбутніх мелогео-графічних експлорацій.

Сукупність весільних ритмоформ СБРМ являє собою розгалужену мережу типів і різновидів зі складною внутрішньою кореляцією, об'ємністю системних зв'язків. Відтворимо їх за допомогою кількох класифікаційних таблиць, що відповідатимуть структурним рівням

(а) первинних *ритмовіршових фігур* (ПФ) – спільного будівельного матеріалу (табл. 5.1Д), з якого складаються

(б) *ритмоформули* (РФ) – малюнки в обсязі віршового рядка (табл. 8.1Д), які, повторюючись за певним планом, формують

(в) *композиційні типи* (табл. 8.9Д).

8.1.2. Базові (первинні) весільні ритмоформули

Класичні ритмофігури. Весільні традиції СБРМ використовують (за малими винятками) ту частину загального граматичного фонду ритмофігур, яка складає його *ядро* (табл. 5.1Д-А). Це п'ять фігур спондеїчного типу – 4-дольна та 6-дольна першомоделі (♩4, ♩6) та малюнки, отримані з них стягненням (♩3, ♩5) і ферматуванням (♩6); п'ять їх ямбічних відповідників (♪4₅, ♪6₇, ♪3, ♪5, ♪6₇) і формула хореїчного походження ♪5̌ без двомірної пари – разом 11 фігур.

Великі 6-7-складові малюнки (♩6 і ♪6₇) можуть виступати як самостійні повноцінні мелорядки строфічних або тирадних композицій. Малі й середні ПФ компонуються у сталі формули:

– двомірні ♩44; ♩43; ♩34; ♩334; ♩443; ♩433; ♩446; ♩53; ♩55; ♩66;

– тримірні ♪34; ♪4₅4₅3; ♪4₅4₅6₇; ♪4₅6₇; ♪53; ♪5̌3; ♪54, ♪5̌5̌.

Особливі ритмофігури. Класичний весільний набір доповнюють кілька рідко вживаних специфічних ритмофігур: ♩4, ♩6̄, ♩5, ритми групи V66.

Фігура ♩4 |♩ ♩ ♩ ♩ |, відома у календарних піснях (Зим, Всн, Куп), весільному циклу мало властива: вона діє лише в специфічному типі, побудованому за принципом переритмізації ‹♩44р4;44р4›-*Рано* (§8.10.4) та в локальному різновиді типу ‹♩6³› як редукований зачин ‹♩4;66› (§8.5.1).

Фігура ♩6̄ |♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩| є маркером «дзеркальних» *купальських, духівських* композицій Поозер'я (♩6̄6̄). У весіллі вона з'являється локально:

(а) в районі Західного Бугу (6 од.) – саме як тип ‹♩6̄6›;

(б) на кордонах російської території у 2–3-рядкових строфах, пов'язаних з 6-дольним масивом (§8.5.1).

[1] За власними записами з правобережжя Прип'яті та нотними публікаціями з її лівобережжя (біля 5000 зразків з понад 400 сіл).

[2] Залучені пізніше матеріали з теренів між Західним Бугом та Віслою (Kolberg, 1962a–c, 1967, 1974, 2005; Dahlih, 1996, 1997; Linette, 1981; Czekanowska, 1961; Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011б) – не додали до вибудуваної системи нових ритмоформ. Збирачі зареєстрували тут тільки шість типів композицій, всі з яких відомі на Поліссі: ‹♪7³›, ‹♪55̲7̲²›, ‹♪53̲²›, ‹♩ 53̲²›, ‹♩/♪34̲²›, ‹V66²›.

Рідкісний 10-мірний варіант 6-складника ♩6̄ |𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩♩♪ 𝅗𝅥 𝅗𝅥| зустрічається на російському порубіжжі, звідки внаслідок сусідських взаємозапозичень потрапив до українців Посейм'я (Гончаренко, 2010, с. 42).

Ритмічна фігура ♩5: |♩♩♪♪♩♩| ‹стріла› (у композиції ‹♩55²›, одинично – як ‹♩53²›) властива тільки традиціям російського порубіжжя (карта А70).

У білорусько-литовському сегменті ареалів тридільних формул V553 та V557 практикується нетипова заміна 5-складника |♪♪♪♪♪| на вальсовий |♪♪♪♩ ♪| – ‹♪5̇5̇3› та ‹♪5̇5̇7›. Зрідка на заміну ритму ♪5 приходить його прототип – антиспаст ♪4: ‹♩5̇4̇5̇43› (див. §15.5.2).

Особливу групу весільних мелодій у західному сегменті СБРМ (польсько-українському, з островами у західних білорусів та литовців) складають твори з основою V66, що віднесена до позасистемних неалгоритмічних ритмоформ. Вона має різні ритмічні втілення (Гошовський, 1971а): |♩♩♩♩♩ 𝅗𝅥| , |♩♩♩ ♩♩ ♩| , |♩♩♩ 𝅗𝅥 ♩♩| , |♪♪♩♩♩ ♩‖ та інші рубатні малюнки з розмитими обрисами. Ознакою цієї групи є її сумарна протиставність іншим масивам 6-складових форм (з 6-дольною або ямбічною ♩6₇ основами) як за морфологією, так і за ареалом (§8.5.6). Ця група знаходиться у певному сенсі «поза системою»: їх устрій не можна визначити за реєстром пар спондеїв / ямбів; вони також *не підлягають дії алгоритму дроблення.*

Тож у підсумку можна сказати, що весільний масив СБРМ створений на основі 20 первинних ритмічних фігур. З-поміж них основними, широко задіяними є 11, ще 5 є локальними або спеціалізованими за певним РТ, і ще 4 6-складових схеми є специфічними, несистемними.

8.1.3. Варіювання весільних ритмомоделей

11 ритмомоделей основної групи та 3 фігури з локальної підгрупи (♩4, ♩5, ♪5̇) піддаються дії **ритмосилабічного дроблення** зі збереженням музичного часу формул. На матеріалі весільних мелодій цей прийом відслідковується якнайкраще. Власне саме після вивчення масивів українських і білоруських весільних наспівів (§8.5.2, §8.7.1) він здобув статус **алгоритму (АРД)**, який діє переважно у східній і центральній частинах СБРМ.

А. Інтенсивне дроблення довільного типу властиве одно-дводільним спондеїчним формулам у композиціях ‹𝅗𝅥 𝅗𝅥55²›, ‹𝅗𝅥 𝅗𝅥53²›, ‹𝅗𝅥 𝅗𝅥T53›, ‹𝅗𝅥 𝅗𝅥43²›, і 6-дольним ‹𝅗𝅥 𝅗𝅥6› в усіх композиціях.

Складені формули – ‹♩443²›, ‹♩446²›, ‹♩43²;446› – тяжіють до орнаментальної стадії розщеплення (§5.2.1.1).

Специфіка дії алгоритму дроблення у спондеїчній групі полягає у створенні низки *похідних* (*вторинних*) *форм* та їх географічно визначеній закріпленості (**карта А1**, вертикальна зелена штриховка різних типів). Північ СБРМ (Білоруське Поозер'я) демонструє переважно первинні ритми з незначною їх орнаментацією. Полісся (Прип'ятське та правобережне – Деснянське) є зоною активного дроблення у його довільному режимі: у місцевих пісенних зразках модельним фігурам сусідять похідні. На південній межі Полісся (Волинь) дроблення усталюється, фіксуючи похідні форми на базі моделей ‹♩6› і ‹♩53› з новоутвореними внутрішніми цезурами – ‹♩.6³›=V{44₅} і ‹♩.53²›=V{43₄}3. Подальше просування на південь (Поділля) супроводиться розщепленням строфічних версій цих моделей до максимально можливого (для кожної формули) рівня та зрештою – переходом на новий щабель понаднормативного дроблення, тобто розщеплення вже новоутворених конструкцій (Наддніпрянщина, частково – Подесення). Повний полістадіальний цикл на прикладі макросімей ‹♩6³› і ‹♩53²› відслідковується у §8.5.2 і §8.7.1.

Б. Дія алгоритму дроблення у формулах ***весільних ямбів*** обмежена спорадично-варіантною реалізацією першої ямбічної фігури: її довга силабохрона час від часу розщеплюється на дві вісімки. Цей прийом названо «*чергуванням*» (§5.2.1.1). Він особливо характерний для Білорусі та Полісся (у тому числі Подесення) – цей ареал окреслений на **карті А2**. Варіювання-чергування властиве тільки гетероритмічним формулам[3] ‹♪5̲4̲5̲43› (в усьому її ареалі, **карта D-VII-12**), ‹♪5̲47̲²› (**карта А56 / D-VIII-8**), ‹♪5̲4̲5̲47̲²› (в окремих зонах, §8.8.5, **карта D-VII-14**), ‹♪5̲43²;5̲4̲5̲47̲› (§8.10.2, **карта D-VII-16**), а також тиради ‹♪T7₆› в усьому її ареалі. За кожною п'ятіркою цих кодів ховається чергування 4/5 силаб, а за кожною сімкою – чергування 6/7 силаб.

У Центральній Україні (по обидва боки Дніпра) процес варіювання ямбів майже припиняється (за винятком ‹♪T7₆›): формули набувають сталого розщепленого виду: ‹♪57̲²›, ‹♪7³›, ‹♪557̲²› тощо. Цим був обумовлений вибір цифрових кодів ‹♪5› замість ‹♪4₅› та ‹♪7› замість ‹♪6₇› для короткого позначення весільних ямбічних формул, характерних для всього СБРМ. Ці умовні цифри обрані ще й як контрастні для полегшення розрізнення паралельних дво- й тримірних формул, як один з відповідників спондеїв, отриманий чергуванням: 5-складник відповідає диспондею (4), 7-складники – монохронному 6-складнику та його пролонгованій версії. Необхідні для регіональних версій уточнення додаються у вигляді нижніх індексів або ж окремої силабічної формули, де цифри в дужках вказують на амплітуду коливань в силабогрупах. Наприклад, певні регіональні версії РТ ‹♪557̲› виглядають так:

Полісся:	‹♪5̲4̲5̲47̲6›	V(4–5)+(4–5)+(6–7)	(див. схеми 5.33–5.35)
Полтавщина:	‹♪5̲6̲5̲67̲8›	V(5–6)+(5–6)+(7–8)	

В. У західному пасмі СБРМ дроблення поширене локально, натомість помітного значення набуває **прийом додавання силабохрон** з нарощуванням музичного часу (§5.2.2, §15.6). Значний його вплив на формотворення помічено у двох зонах СБРМ (на карті А1 – значки ‹+›):

(а) у кількох субзонах Галичини – переважно у масивах ‹♪557̲²› (§8.8.5) і ‹♪7³› (§8.6.1);

(б) на заході й півночі БЕТ – переважно у масиві ‹♪53̲²› (§8.7.1).

8.1.4. Типи компонування весільних ритмоформул

Усталені весільні ритмоформули (як моделі, так і їхні варіанти) упорядковані в табл. 8.1Д (а) за видом ритмоорганізації (дво- й тримірні, вертикальне членування) та (б) за способами конструювання (одноцільні, комбіновані та інші; горизонтальне членування). Пари форм одного ряду таблиці є ідентичними конструкціями, реалізованими за двомірним та тримірним принципами групування силабохрон. Ритмомалюнки лівого стовпчика мають спондеїчну основу (первинний рівень) та пірихічну реалізацію (вторинний рівень), правого – ямбічну основу (у вільному трактуванні), зрідка ямб заступлений хореєм.

Послуговуючись дещо скромнішим арсеналом ритмічних першоелементів, ніж календарний меломасив, шар

[3] Моноритмічна строфа ‹♪5̇5̇²› не має жодного зразка, де проявила б себе вихідна модель 4-складника-антиспаста.

весільної мелодики реалізував можливості їх комбінування для створення формул і компонування цілісних форм.

Довгі ритмофігури. Особливості їх компонування

Фігури, що дорівнюють масштабам мелорядка – ‹♩6›, ‹♩6›, ‹♪6₇›, ‹♪7› і ‹♪7› (та їх різновиди й похідні форми) активно задіяні у весільних мелодіях українців, частково також у білорусів. Завдяки своїй довжині та здатності продукувати розширені варіанти вони найчастіше виступають як одноцільні синтаксичні одиниці, придатні до компонування однорядкових (‹♩6¹› з зачином-катеном), дворядкових (‹♩6²›, ‹♪7²›), трирядкових (‹♩6³›, ‹♪7³›) строф, 4-рядкових композицій різного типу (строфічних і мікстових), а також багаторядкових композицій-тирад (‹♩T6›, ‹♪T7›, ‹♪T5;7›). З довгих формул утворюються також рідкісні для весільного циклу композиції типу ‹пара періодичностей›: ‹ПП♩6;6› (пригранічні російські традиції), ПП‹♪7;7› (§8.6.4).

6-складники, а також середні фігури ‹♩5› та ‹♪5̇› можуть створювати ізоритмічні формули шляхом простого подвоєння: спочатку утворюються довгі чи відносно довгі рядки з цезурою посередині, які потім компонуються у 2-рядкові строфи ‹♩/♩6²› (§8.5.2), ‹♪/♩66²(руб)› (§8.5.7), ‹♩/♩55²› (§8.9.1), ‹♪5̇5̇²› (§8.9.1).

Строфи з розпросторениими вторинними віршами ‹♩55²›, ‹♩66²› можна трактувати як 4-рядкові, оскільки вторинні силабогрупи на зразок | ♩♩ ♩♩ ¦ 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | набувають ваги мелорядків зі складеними віршами V{45₆}.

Комбіновані формули

Формули двомірного ритму (спондеїчні). Малі фігури-спондеї ‹♩3›, ‹♩4› комбінуються між собою та об'єднуються з середніми й великими ‹♩5›, ‹♩6› у низку дводільних, тридільних та багатоелементних формул. Дво- й тридільні, складені завжди з *двох видів фігур*, одна з яких у тридільних формулах *повторюється*. Більшість формул завершується довгими силабохронами: ‹♩43›, ‹♩53›, ‹♩443›, ‹♩433›, ‹♩4̄3̄›, ‹♩446›.

На білоруській території та на прип'ятському Поліссі відомі й кілька ритмічно *розімкнених комбінацій*, утворенрих завдяки перестановкам фігур. Найбільший ареал має формула ‹♩34› (§8.9.3; карти A50, D-VII-6). Менш поширеним є регіональний північно-білоруський тип ‹♩334› (карта D-VII-11). Рідкісні форми ‹♩35›, ‹♩36› зустрічаються на Берестейщині (карта A56).

Названі комбіновані формули компонуються переважно в ізоритмічні дворядкові строфи ‹РФ²› з семантичною формою V^{s}A;A (рідше) або (переважно) V^{s}A;Б.

Різноманітними є лиш композиції, утворені на базі моделей ‹♩53› (однорядкові з катеном, дво-, трирядкові й тирадні, §8.7) та ‹♩446› (однорядкова з повтором останньої групи ‹♩44¦:6:¦› (ДОП), дворядкова).

Формули тримірного ритму (ямбічні). Аналогічні описаним дво- й триелементні комбінації фігур знаходимо й серед ямбічних форм. Ритмосхеми-ямби ніби віддзеркалюють у своїй системі виміру логіку внутрішнього устрою сімейства спондеїв – ‹♪34›, група ‹♪53› / ‹♪53› / ‹♪5̇3›, ‹♪553›, ‹♪557›. Виокремлюється мікстовий тип ‹♪335› з впливами тонічної (сегментованої) організації (Белогурова, 2013а, карта К166).

Дві формули – ямбічна ‹♪57› і мікстова хорямбічна ‹♪5̇4› – спондеїчних відповідників у весільній таблиці не мають. Строфа ‹♪57²› побутує на Поділлі й Волині (карта A56), де частіше виступає у ліричній частині весільного репертуару. Б. Луканюк визначив форму як «специфічно володимирський тип», однак її доволі щільний ареал сягає Дніпра (Київ – Черкаси) й точково переходить на його лівий берег. Спондеїчний двійник формули ‹♪57²› – ‹♩46²› знаходимо у календарному циклі, з-поміж *троїцько-кустових* пісень Пінщини (нот. 4.6; Клименко, 1995; 2013б; 2014а).

Немає паристого аналога формулі ‹♪5̇4› – широкознаній в Україні та Білорусі передусім як *купальська* (§11.2) або як *весняна* (§10.2.7). Її *весільний* ареал компактний – обіймає тільки Берестейщину й Підляшшя (карта A69).

Як і спондеї, комбіновані ямбічні формули переважно групуються у класичні дворядкові строфи. Винятком є формула ‹♪557› – окрім домінуючої форми ‹♪557²› вона дає різновиди ‹♪557¹›, ‹♪7;557¹› з катеном та ‹♪55¦:7:¦› (розширення (ДОП) через повтор кінцевої групи, §8.8.1)).

Контамінації. Гетероритмічні формули-строфи (ГФС)

Окремої уваги заслуговують багатоелементні формули, у яких використано понад два види фігур – частіше три, як виняток – чотири. У цій групі форм певні складні комбінації ПФ стабілізувалися й стали еталоном строфи, за якою відтворюється весь поетичний текст пісні. Найскравішою в цій групі є пара ‹♩43²;446› (160 од.) і ‹♪53²;55⁽ⁿ⁾7› (≈700 од.) зі стійкими характеристиками та величезним ареалом (карти A62, D-VII-16; §8.10.2). Їх складові частини – відомі спондеїчні формули ‹♩43› і ‹♩446› або їх третні відповідники ‹♪53› і ‹♪557›, які й самі по собі утворюють самостійні типологічні сім'ї, як показано вище.

8.2. Ладо-звукорядна організація весільних меломасивів

Звуковисотний (мелічний) рівень організації весільних пісень є типологічно автономною системою, що вимагає не «підлеглого» (другим планом), а паралельного розгляду. Як певний ритмотип знаходить інтонаційне втілення у різних ладо-мелодичних версіях, так і певна типова звуковисотна модель реалізується у численних ритмічних версіях, стаючи явищем «вищого порядку» щодо конкретних ритмоформ.

Дослідження *весільних* ладів та інтонаційних конструкцій значно відстає від розробки ритмічної типології. Ці питання піднімаються дослідниками здебільшого на рівні певних регіональних традицій (Коваль, 2010; Коропніченко, 1998; Гончаренко, 2008а; Данилейко, 2013, 2019; Мархель, Клименко, 2013; Пшенічкіна, 2015; Скаженик, 2013 та ін.). Тут подам найзагальніші характеристики весільної меліки, зроблені за результатами власних спостережень над великими масивами мелодій.

8.2.1. Звукоряди та лади. Загальна характеристика

8.2.2.1. Звукоряди. Українські та білоруські весільні наспіви характеризуються вузькоамбітусними ладовими конструкціями, обсяг яких здебільшого не перевищує квінти. Зразки в обсязі септими, октави мають локальне поширення тільки в українців. Головна ладова опора (ГО) знаходиться у нижній частині основного звукоряду і є 1-м його щаблем (частіше й фіналісом). Йому опонують (протистоять у півкадансах або частотно) одна або дві побічні опори – 2, 3, 4 або 5 (дуже рідко – 6-й) щаблі.

Мелодії можна згрупувати у три макрогрупи, окреслені за їх ключовими амбітусами: *терцієво-квартові лади*; *квартові лади*; *квінтові лади*. Насправді більшість наспівів використовують ширші звукорядні можливості: (а) захоп-

люють один щабель зверху (дуже рідко – 2 щаблі), який слугує оспівуванням *верхньої межі* ладу; (б) долучають звуки субзони (у традиціях Лівобережжя та в окремих регіонах Правобережжя, наближених до Дніпра).

Також усередині кожної групи можливі різні висотні градації певних щаблів: нейтрально-мобільна висотність 3 щабля, схильність підвищувати 4 і 6 щаблі, схильність занижувати 2 щабель, використовувати ввіднотоновість чи, навпаки, цілотонову відстань субсекунди, варіанти субтерції. Висотно найстійкішим тоном є 5-й у квінтових та розширених ладах.

З-поміж мелодій, які мають три опорні тони, специфічну групу склали ті, у яких одна з опор розташована на ***2-му щаблі*** та проявляється як ***головний опонент*** ГО у півкадансі й інших синтаксичних точках, а також може закривати наспів ***розімкненим кадансом***, як у прикладах табл. 8.6. Така неординарна опозиція ладових опор стала домінантною ознакою для великого числа мелодій (понад 4000) різного звукорядного обсягу. За цим параметром вони були виділені в окремий «масив триопорних ладів», який у подальших описах меліки розглядатиметься (а також картографуватиметься) як окрема позиція (§8.2.5).

8.2.2.2. Фактура. Весільні пісні демонструють різні *форми багатоголосся*. Основними можна вважати такі.

Ансамблева монодія поширена в Західному Поділлі, Галичині, Карпатах та Закарпатті (Клименко, 2016а, №№ 2, 4), також у білоруському Поозер'ї, у східних традиціях Польщі. Іноді фактура оздоблена дублюванням основної мелодії, відтвореної відкритими голосами, «тонким голосом» на октаву вище (там само, № 10) (Підляшшя, Гайнівка), зрідка пісня цілком відтворюється ансамблем «тонких голосів» з понад десяти осіб (Поросся).

Гетерофонія – функційне одноголосся в ансамблевому виконанні з більш чи менш значними відхиленнями від основної мелодичної лінії, де опорні тони півкадансів завжди виражені унісоном – представлена в традиціях півночі й центру України: на Прип'ятському Поліссі, Волині, Східного Поділлі (там само, №№ 6, 9, 11).

Різновид **гетерофонії з бурдоном** – коли кілька голосів проспівують текст пісні на висоті основного тону (з незначними відхиленнями, здебільшого в кадансах), а інші ведуть мелодію, найчастіше у вигляді гетерофонного пучка голосів. Цей вид займає окремі локуси Прип'ятського й Деснянського Полісся. Найщільніше це явище спостерігається в зоні Овруч – Коростень – Чорнобиль, у суміжних районах Чернігівщини й на півночі Сумщини (Сіверщина) (там само, №№ 3, 6, 13).

Поліфонічне контрастне двоголосся зафіксоване в зонах подільсько-наддніпрянських контактів (ЖТМ: Малин, Радомишль; Переяславщина, інші терени).

Складні фактурні форми демонструють традиції Лівобережжя і Середньої Наддніпрянщини. Це двотриголосся, де опорні тони півкадансів бувають виражені *терцієвим співзвуччям* (нот. 8.3, 3-й такт), фактура може бути ускладнена тонким голосом, що дублює в октаву нижню мелодичну лінію (Полтавщина, Слобідщина, Середня Наддніпрянщина, у т.ч. Кіровоградська обл.) (Клименко, 2016а, №№ 12–14; Зачикевич, 2013). У локальних традиціях Слобідщини трапляються дво-триголосі зразки, де основна мелодія, проведена гуртом низьких голосів, оздоблюється верхнім сольним «виводом», як у ліричних піснях.

Картографування за типом фактури ще не проводилося навіть на регіональному рівні. О. Гончаренко картографувала особливі прийоми типу «гукання» (2012).

8.2.2.3. Типологія весільних ладів. Представлення ладової типології мало би відбуватися у трьох ракурсах – власне типологічному, у ракурсі кореляції ладів і ритмічних типів, та в географічному. Матеріалів для всебічного висвітлення є багато, вони заслуговують на окрему монографію. Оберу компромісний спосіб: у зв'язку зі щільною прив'язкою певних типів ладової організації до певних територій головну роль відведу *ареальному аспекту*. Кореляція з ритмами буде показана тільки для кількох найбільших типологічних сімей, яким присвячені окремі нариси цього розділу.

Використаю статистичну інформацію, яку вдалося отримати при нинішньому стані опрацювання РОМУ$^{+}$ (табл. 8.2). З 29 130 одиниць весільного фонду 7690 не беруть участі у мелічному аналізі: 1400 од. не мають даних про звуковисотність, 940 не описані за ладовими параметрами або мають розмиті характеристики.

8.2 Весілля. Статистика ладових характеристик

параметри аналізу	фонд мелодій	
	21145	**100%**
Ладовий нахил		
dur	13335	63%
moll	6020	28%
нейтральній (мобільний)	1470	7%
лади без терцієвого тону	280	1,3%
специфічні лади (тритон, інші)	40	0,2%
Групи за амбітусами		
Макромасиви:	**21183**	**100%**
з терцієвою основою, опори 1↔3	5890	28%
з них: у квартовому амбітусі	2860	14%
із застосуванням субкварти	850	
з квартовою основою, опори 1↔4	2620	12%
з захопленням 5 щабля	470	
з застосуванням субкварти	340	
зразки «мінорного нахилу»	160	
з квінтовою основою, опори 1↔5	7765	37%
зразки «мажорного нахилу»	6820	32%
зразки «мінорного нахилу»	945	2,3%
Локальні групи:		
із секундовою основою	280	1,6%
секстові, опори 1↔6, 5, 4	60	
септимові, опори 1↔5(2)	60	
октавні	36	
тритонові	42	
Сім'я триопорних ладів		
усього зразків	4430	21%
з них: квінтового амбітусу	3740	18%
у тому числі з 4#	870	
терцієво-квартового амбітусу	360	
секстового амбітусу й ширше	130	
зразки «мажорного нахилу»	520	
неуточнені дані	300	
Використання тонів субзони		
субквартовий тон IV	1800	
субтерція III	110	
субсекунда II (нейтральна)	330	
субсекунда II#	930	

Якщо розглянути комплекс головних ознак ‹амбітус + система опор› у географічній проєкції, то можна побачити, що виділеним 4-м групам (терцієво-квартовій, квартовій, квінтовій і сім'ї триопорних ладів) відповідають великі мелогеографічні масиви. Їх узагальнену дистрибуцію на теренах СБРМ частково представляє ладова карта мелодій найбільш знаної в СБРМ формули ‹♪557› (**карта D-VII-15**). Додатковими маркерами на користь окреслених ладових макрозон слугуватимуть відомості з **карт D-VII-1, 3, 6, 8, 13**. У §§8.2.2–6 дам стислі характеристики цих масивів.

8.2.2.4. Картографування ладів. Для деяких весільних ТГ були виконані карти за окремими параметрами їх звуковисотного устрою (карти D-VII-1, 3, 6, 8, 13, 15). Гама ладових варіацій мелодій певної типологічної групи, порівняно з її ритмікою, є набагато ширшою, тож для їх узагальненого картографування вжито доволі *жорсткі моделюючі принципи*. Найважливіші параметри такі:

► ***обсяг активно задіяного звукоряду*** (без оспівуючих та прохідних щаблів, ініціальних тонів субзони – здебільшого стартової субкварти), на картах передаю кольором контуру значків, виділивши масиви мелодій ***терцієвого*** (фіолетові значки), ***квартового*** (коричневі значки) і ***квінтового*** (жовті значки) обсягу, та групу структури «***секунда + субзона***» (голубі значки). Інші амбітуси – ***секстовий, септимовий,, октавний*** – зустрічаються як локальні (сірі фігурки або інші кольори);

► ***склад ладових опор***, які виражають себе в кадансових опозиціях передаю кольором заливки значків: 3↔1 (фіолетовий), 4↔1 (коричневий), 5↔1 (помаранчевий) та 2↔1 (зелений) у версіях 2,5↔1, 2,3↔1, або 2,4↔1.

Кореляція названих ознак в різних регіонах неоднакова. У випадках збігу активного звукоряду й системи опор (3↔1 в терцієвому ладу, 4↔1 у квартовому) значки мають один колір без диференціації контурів. Якщо ці характеристики різні, наприклад, опозиція 3↔1 реалізує себе у квартовому звукоряді, фіолетовий значок має контур коричневого кольору. *Систему опор* у цих випадках вважаю типологічно *більш вагомим компонентом*, ніж амбітус.

8.2.2. Терцієво-квартові лади

Кількатисячний масив (5860) весільних мелодій використовує лади терцієвого або терцієво-квартового обсягу з головною ладовою опорою на нижньому тоні. Роль опозиційної опори виконує терцієвий тон. Він також слугує мелодичною вершиною ладу (за термінологією М. Єнговатової та Б. Єфімєнкової (2008). Часто він нечіткий за висотою – є нейтральним або протягом пісні коливається між малою і великою терціями. Квартовий тон є допоміжним, не припадає на опорні позиції, а лиш оспівує 3-й щабель (Скаженик, 2013, №№ 1, 3, 4).

Мелодії такого ладового устрою пов'язані передусім з ***поліською зоною – басейнами Прип'яті, Десни і Сейма***, де вони творять щільне монолітне тло, на якому інші ладові форми «проблискують» як оздоблення базового репертуару. Також терцієві лади характеризують

– лівобережну клиноподібну зону між річками Остер – Удай – Супій (Переяславщина: Баришівка, Яготин, Пирятин, Гребінка, Оржиця, Лохвиця, Лубни – карти D-VII-1, 8);

– Верхнє Понімання (Новогрудок, Дятлово, Кореличі, Свіслоч, Ліда – карта D-VII-6) та басейн Вілії (Островець, Ошмяни, Сморгонь, Вілейка);

– Поозер'я (Браслав, Міори, Постави, Глибоке, Ушачі, Лепель, Сенно, Шуміліно, Верхнєдвінськ, Россони, Невель, Себеж, Кунья).

Меншою мірою вони властиві

– центральнобілоруським районам та Могильовському Подніпров'ю (Борисов, Березино, Мар'їна Горка, Червень, Клецьк, Старі Дороги, Рогачов, Осиповичі, Бобруйськ, Клічев, Горки, Орша, Дубровно);

– карпатському передгір'ю (Долина, Стрий, Миколаїв) та верхньому Надсяннь (Кросно, Ланьцут, Лежайськ, Переворськ, Ярослав).

Окремим специфічним об'єктом вузькооб'ємної групи є мелодії РТ ‹♪7³›: майже *на усьому просторі свого побутування* (подільський макроареал + Верхній Дністер + південно-східні терени Польщі, карта D-VII-5) вони уміщуються в обсяги терцієво-квартових звукорядів. У взаєминах трьох кадансових зон строфи ‹♪7;7;7› переважають тони опозиції 3↔1 (§8.6.1).

Більше половини вузькооб'ємних мелодій витримані на трьох щаблях (1–2–3). Такі твори є здебільшого локальними – це, наприклад, наспіви Пінщини (Мархель, Клименко, 2013, №№ 1, 2). 2860 мелодій захоплюють верхній квартовий тон. Його активність буває різною – від незначної (у вигляді одиничних проявів, якими можна знехтувати) до високої затребуваності, що межує зі специфікою квартових ладів (див. наступну групу). Найскладніше те, що вся палітра функцій 4 щабля може проявитися в типологічно однорідному матеріалі. Спірні питання у таких випадках мають вирішуватися щоразу індивідуально на статистично вагомому локальному матеріалі. Досвід роботи з мелодіями Посейм'я (Котельнікова, 2006), Коростенсько-Олевської зони (Скаженик, 2013) показує, що *мобільні ладові форми* буває важко узгодити з системою їх відповідних позначень на картах. В атласі ОМУ апробовувалися експериментальні підходи картографування терцієво-квартових ладів на матеріалі ТГ ‹♩T6›, ‹♩T53›, V557, V34 (карти A50, D-VII-1, 8, 15).

Специфічною рисою *поліських мелодій* є *ініціальний хід з субкварти* до 1 щабля. Часто цим інтонаційним поштовхом роль субкварти й обмежується.

Помічено зразки з виразним оспівуванням головної опори (ГО) ввідним тоном (≈170 од.), особливо за умов малотерцієвого основного звукоряду (Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970б, №№ 12, 15, 66 та ін.; Роздольський, Людкевич, 1906, №№ 35–40 та ін.). Такі зразки належать традиціям *західних теренів* УЕТ та БЕТ.

Рідкісний локальний лад зафіксований на Берестейщині (район Дрогичина): тут терцієві мелодії кадансують на 3-му щаблі (нот. 8.55; Можейко, 1983, № 133).

Терцієво-квартові наспіви мають різні *фактурні рішення*: монодичні на Берестейщині, у Поніманні, гетерофонічні на Пінщині, у межах Середнього й Деснянського Полісся. У зонах, прилеглих до Дніпра (Лугини – Овруч – Чорнобиль – західні райони Чернігівської, Брянської обл.) побутувала бурдонна фактура (Клименко, 2016а, №№ 3, 6, 7).

8.2.3. Квартові лади

Значно менше затребуваною (2620 од.) виявилася ладова модель квартового обсягу «мажорного» нахилу (малу терцію мають лише ≈160 зразків). Від мелодій групи ‹терція у кварті› їх відрізняє чітка опозиційність 4 щабля (4↔1), підкреслена ритмічною зупинкою або його багаторазовим повторенням (Мархель, Клименко, 2013, №№ 6–7).

Квартові мелодії не мають великого спільного ареалу, а утворюють кілька автономних зон: це західні терени СБРМ (Галицькі землі, Побужжя, Берестейщина, Понімання – з домінуванням монодичної фактури); осередок на північному сході СБРМ – у верхній частині Зах. Двіни. Ізольованим ареалом є середньодніпрянський масив, пов'язаний виключно з типом ‹♩T53› (фактура – гетерофонія або двоголосся) (Клименко, 2016а, № 5; Шубравська, Іваницький (Ред.) 1982, №№ 104, 439, 477).

Ініціальна субкварта властива квартовим (також терцієво-квартовим) мелодіям Полісся (≈340 од.) як їх характерна ознака. Біля 200 таких зразків представляють Посейм'я (Бахмач, Конотоп, Кролевець, Буринь, Путивль), традиції нижньої Десни (Броварі, Козелець, Чернігів, Ріпки, Борзна, Сосниця), Берестейщину (Кобрин).

Інші квартові мелодії з субквартою або більш розвиненою субзоною – IV, II#, dur/moll (≈100 од.) або IV, III, II, dur (9 од.) – розкидані у різних регіонах. Це Холмщина й Волинь (Замость, Томашів, Локачі, Буськ, Сокаль, Золочів, Броди, Дубно, Радомишль); захід УЕТ (Стрий, Яворів, Миколаїв, Бережани, Кам'янець-Под.,

Літин); Середнє Полісся і центральна Білорусь (Поліське, Гомель, Ст. Дороги, Логойськ, Копиль); Поозер'я (Шуміліно, Усвяти).

Оспівуюча квінта використовується нечасто (470 од.), переважно це риса наддніпрянських тирад ‹♩T53› (карта D-VII-8: коричневі значки в жовтій окантовці).

8.2.4. Квінтові лади

Мелодії квінтового обсягу з опозицією опор 5↔1 (Клименко, 2016а, №№ 1, 2, 4, 10), як і терцієві, складають величезні масиви й за статистикою записів (7765 од.), і за ареалами. «Мажорні» мелодії святкового звучання складають системну основу традицій північного сходу БЕТ (Смоленськ – Вітебськ – Могильов), де чи не всі весільні РТ виконуються в квінті (з прихопленням оспівуючої сексти). Також квінтові твори строфічних форм утворюють крупні чи менші ареали на Поділлі, Підляшші, у нижньому Погорині, або компонуються малими острівними групами у різних теренах.

Великий масив квінтових тирад ‹♩T6› займає центральноукраїнські терени – всі зони на південь від Полісся (карта D-VII-1). В мелодіях РТ ‹♪553²›) опорність виявляє також 3-й щабель – але тільки у кінцівках серединних фігур, а не в кадансах мелорядків. Цей РТ «прихильний» до квінтової мажорної версії у більшості зон свого поширення, зокрема, на Волинському Поліссі (у його південній частині), де загалом домінують «триопорні тенденції».

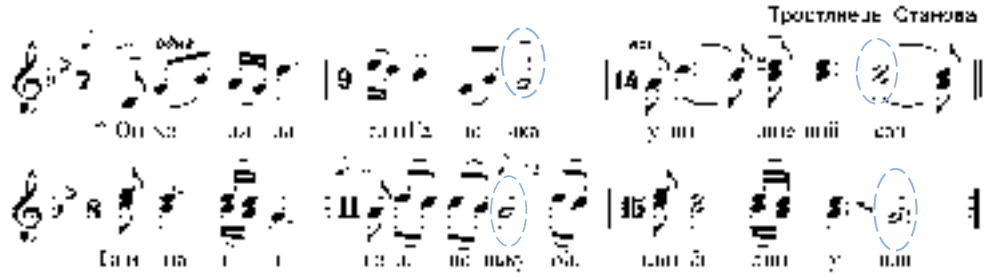
«Мінорні» версії квінтового ладу зустрічаються у рази рідше (945 од. проти 6820 «мажорних»). Часом вони виявляють інтонаційну спільність з мелодіями триопорної групи (див. §8.2.5) – тобто є типологічно проміжними.

8.2.5. Триопорні весільні лади

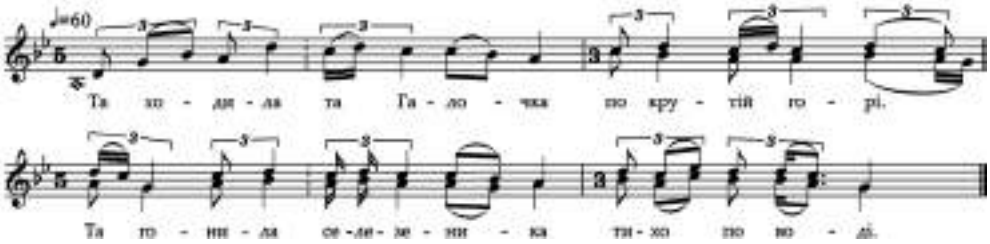
Потужний (4430 зразків) та ієрархічно багаторівневий масив складають мелодії, лади яких віднесені до *триопорних* (значки або масиви зеленого кольору на картах D-VII-15; Клименко, 2010в, К32; Клименко, 2012а, К1). Це багатобарвні, різноманітні у регіональних проявах ладові утворення, головною ознакою яких є система опорних тонів 2↔5↔1 з акцентом на опозиції 2-го (a) і 1-го (g) щаблів, які змагаються за право стати фінальним тоном. Здебільшого півкаданс і каданс у наспівах триопорного ладу співвідносяться як ‹2;1› або, навпаки, ‹1;2› (нот. 8.3–8.7).

8.2.5.1. Системи довготних опор. Робоча назва «триопорний ладовий тип» практикується у середовищі дослідників ЛЕК з середини 1990-х років. Вона народилася при вивченні ладових версій мелодій РТ ‹♩53²›. Різні звукорядні вирішення цього РТ мали, як правило, ладову опозицію з двох тонів – першого і *вершини ладу* (3-го або 4-го, або 5-го щаблів), але один варіант ладу мав три опорні тони, які протягом наспіву з'являлися у стійкій послідовності кадансів: ‹♩53;53 = СДО 2,5;2,1› (нот. 8.6-А, 8.3, 8.4 – ритміка у вторинній ямбізованій версії). Ця синтаксична система довготних опор виявилася сталим маркером одного з мелічних різновидів ‹♩53²› (переважно «мінорного» нахилу) на величезних просторах СБРМ.

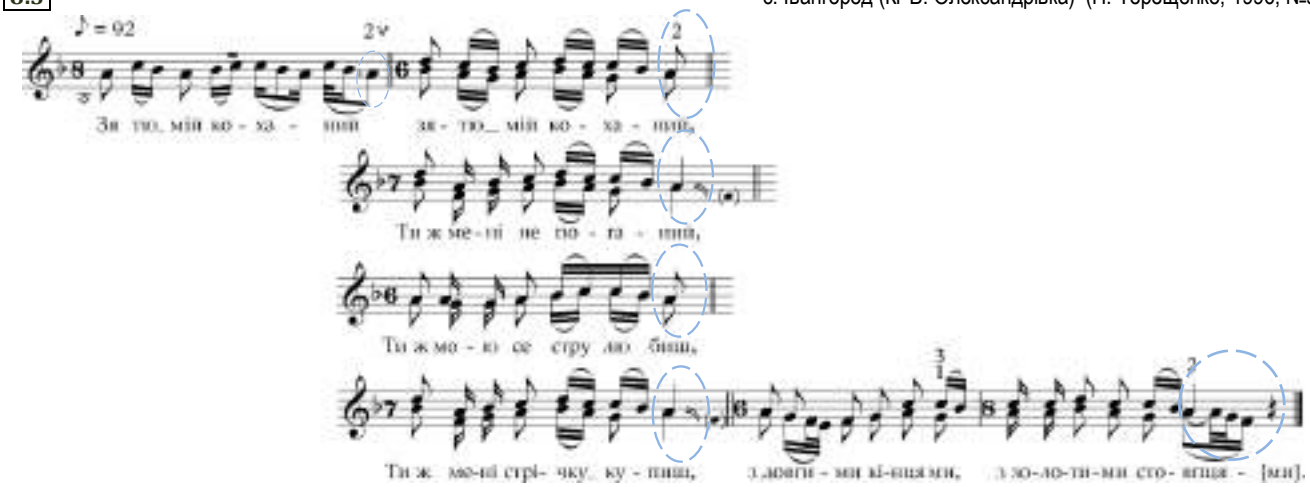
8.3 с. Станова (СУМ: Тростянець) (Гончаренко, 2008а, № 15)



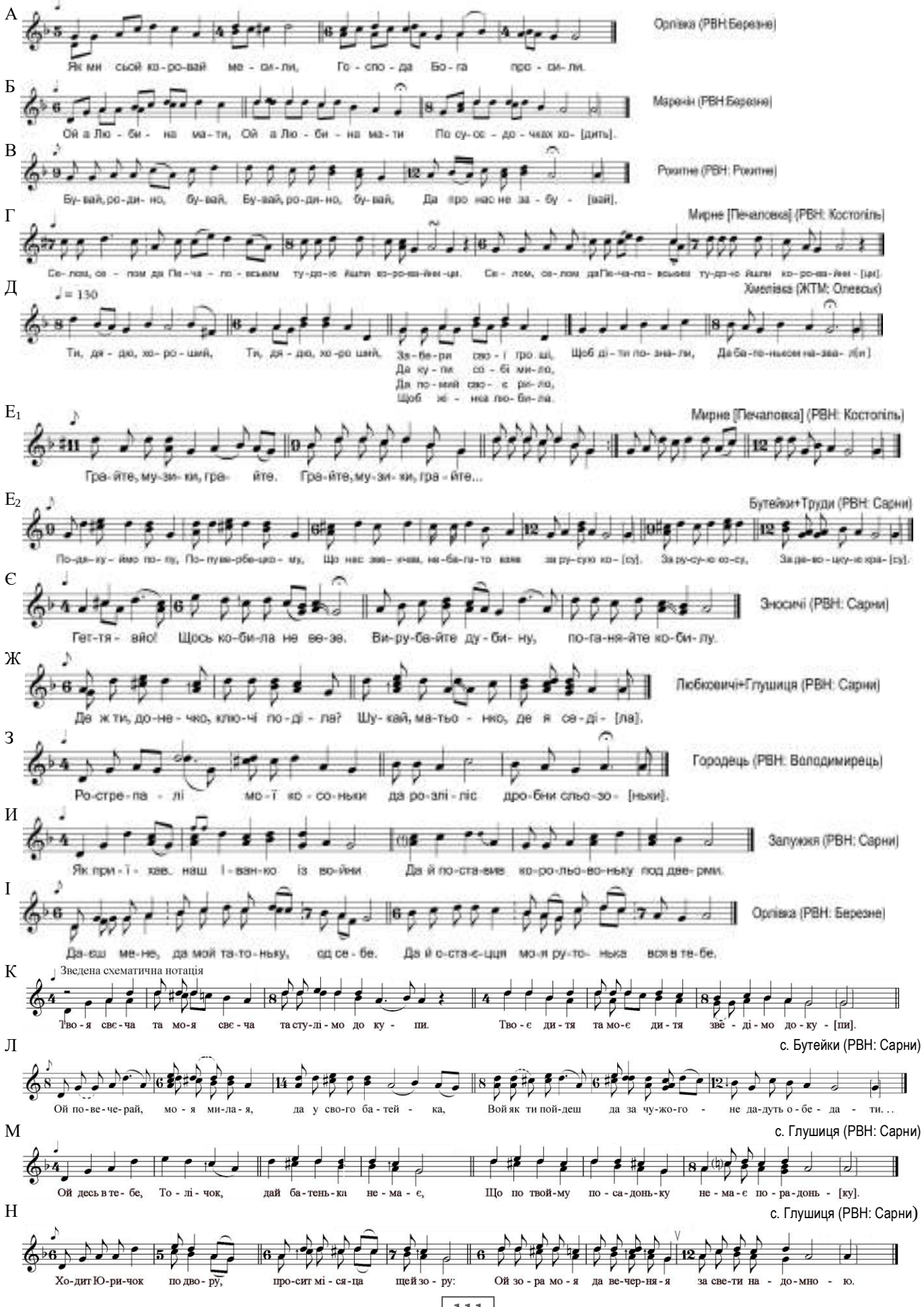
8.4 с. Журавне (СУМ: Охтирка). ЛЕК-86, запис і нотація авторки



8.5 с. Івангород (КРВ: Олександрівка) (Н. Терещенко, 1996, №9)



8.6 Весільні мелодії триопорного ладу в Погоринні (записи й морфологічні нотації авторки, 1990-ті)



Кореляція з ритмотипами. Триопорний ладовий принцип співпрацює з наспівами різних ритмічних типів, найчастіше строфічних ‹♩53²› (нот. 8.3, 8.4, 8.6-А), ‹♩6³› у їх вторинних ритмоформах (нот. 8.6-Б, 8.7), V557 (нот. 8.6-Л, пунктирними лігами показані місця силабічних чергувань), у межах яких утворює великі ареали. Також цей лад локально сполучується зі строфічними РТ ‹♩66²› (Волинь, нот. 8.6Г, карта D-VII-3), ‹♩55²›, ‹♪5̇5̇²› (Погориння, нот. 8.6Є, Ж), ‹♩443²› і ‹♪553²› (нот. 8.6-И, І), ‹♩34²› (нот. 8.6-З, карта D-VII-6), ‹♩446²› (нот. 8.6-К, карта D-VII-13), паралельними ГФС ‹♩43²;446› і ‹♪53²;557› (нот. 8.6-М, Н) та ін.

Для тирадних форм триопорні лади малохарактерні, однак все ж такі сполучення можливі у вигляді локально окреслених *особливих осередків.* Примітні масштаби мають *волинсько-галицький триопорний осередок* ‹♩T53› (карта D-VII-8); *наддніпрянський* (нот. 8.5) і малий *убортський* (нот. 8.6-Д) *осередки* ‹♩T6›, карта D-VII-1); західноволинський масив ‹♪T7› (нот. 8.6-Е₁–Е₂).

Півтора десятка ритмів відносно триопорного ладового принципу стають *засобами його реалізації*: принцип звуковисотної організації в даному випадку розглядається як ***явище вищого порядку***.

Тип ритмомоделі впливає на те, як будуються стосунки між опозиційними щаблями. Як правило, у дворядкових строфах-респонсіях кадансування одного з мелорядків або певних силабогруп відбувається на 2-му щаблі.

У моделі ‹♩53› це опорний тон 5-складових силабогруп (нот. 8.3, 8.4, 8.6-А).

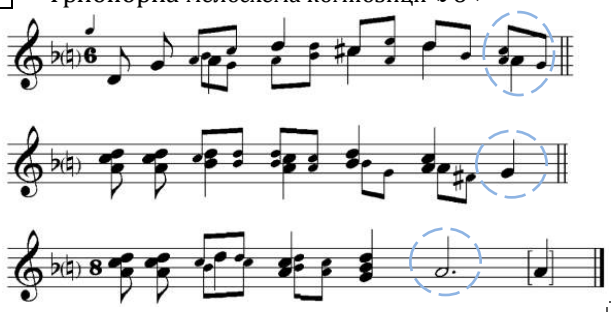
У моделі ‹♩446²› (нот. 8.6К) на 2-му щаблі кадансують *кінцівки всіх сил-груп*, окрім останньої.

У моделях ГФС ‹♩43²;446› і ‹♪53²;557› це кінцівки 2, 4 й 7 тактів (нот. 8.6-М, Н).

У моделі ‹♪557²› (нот.8.6-Л) кожна силабогрупа має кінцеву ритмічну зупинку, тож опорність 2-го щабля проявляється не тільки в півкадансі, а й підсилюється додатковими точками у 2, 3, 4, 5 тактах: варіанти СДО ‹5,5,2;1,2,1›, ‹5,2,2;2,2,1›, ‹5,5,2;1,IV,1›, ‹2,2,2;1,2,1› та інші (Клименко, 2010в, с. 137, меломоделі 17–18). Зразки таких ладових систем походять з крайніх точок «зеленого ареалу» – наприклад, з-під Почаєва на заході Поділля (Поточняк, 2010б, с. 96, № 6) та зі Смоленщини (Белогурова, 2010, с. 112, №№ 11, 12). Названі смоленські мелодії з крайнього сходу БЕТ дали зразки СДО з завершенням строфи на 2 щаблі: ‹5,5,2-5;1,1,2› та ‹2,2,2;1,1,2›. Цікаво, що в українських традиціях РТ ‹♪557²› варіанту ‹1;2› не утворила.

У трирядкових строфах ‹♩6³› перший і другий щаблі (g і a) опонують як кінцеві опори мелорядків (нот. 8.6-Б; Скаженик, 2013, №№ 11–18). Монохронна модель та кінцева апокопа викликають спеціальні питання методики визначення точок ладової опорності. У цих та подібних випадках переходимо з ознаки довготної опорності на ознаку системи кінцевих тонів (СКТ). Дуже велика кількість творів, які дотримуються СКТ ‹2;1;2›, показаній в нот. 8.7 (зведена меломодель східноволинсько-подільського ареалу‹♩6³›), упевнює в тому, що такий критерій має підстави:

8.7 Триопорна мелосхема композиції ‹♩6³›



У системі варіантів триопорних ладів опозиція 1-го та 2-го щаблів є важливішою. Найяскравіше лад презентують зразки, які завершують строфу на 2 щаблі (нот 8.6: більшість зразків). До них належить і волинсько-подільсько-лівобережний макромасив триопорних ‹♩6³› (нот. 8.7).

Специфіка Погоринння. Цей контактний коридор є *зоною унікального скупчення триопорних версій* різного ритму. Навіть ті РТ, які зазвичай мають інші ладові вирішення, потрапляючи в цю течію, набувають яскравих триопорних ознак і намагаються завершити мелодію на 2 щаблі – наприклад, РТ ‹♩443²› (нот. 8.6-И)

У специфічних випадках, коли триопорна модель реалізується у вузьких звукорядах (§8.2.5.2) 5-й щабель замінюється або 3-м (зразки з Лівобережжя), або 4-м – у галицько-східнопольському різновиді ‹♪557²› з СДО ‹4,1,2;4,1,1› (Роздольський, Людкевич, 1906, № 108 та численні інші) та в окремих зразках РТ ‹♩53›.

Унікальною є група, де вершинна опора відсутня (нот. 8.5, коментар у §8.2.5.2-Е).

8.2.5.2. Кореляція зі звукорядами. Звукорядні характеристики триопорних мелодій – амбітус, тоноряд, нахил – мобільні, але певні ознаки є *частотно домінантними*. Особливі риси проявляються залежно від регіонів поширення зразків.

Амбітус. Частіше система опор 2,5↔1 реалізується у мелодіях *квінтового обсягу* (понад ¾ *триопорного фонду*), нерідко задіюється субкварта. Та в локальних версіях амбітус може сягати *септими* або, навпаки, звужується до *кварти* чи *терції*.

Розширення звукоряду вгору до *малої септими* вимагає спеціальної уваги.

(а) У придністровському субареалі (Поділля, Буковина) це розширення звукоряду здебільшого не вносить нового у стосунки між опорами (Шубравська, Іваницький (Ред.), 1982, №№ 40, 116; Роздольський, Людкевич, 1906, №№ 66, 85).

(б) У зразках з Волині (Квітка, 1918, № 74) та інших досить віддалених теренів (Степова зона: [А-2002-08_03]) спостерігаємо формування *системи пов'язаних тетрахордів*. У розгортанні мелодій такого устрою звукоряд виступає як сполучення 2-х автономних сегментів, що змушує описувати його як «складений» лад.

У *квартових* і *терцієвих* мелодіях Наддніпрянщини й Лівобережжя (Переяславщина та переселенці до Кіровоградської обл.; південна Чернігівщина), де роль вершинного 5 щабля переймає 3-й – звукоряд *приростає розвиненою субзоною*, яка виступає активним елементом ладу: субсекунда дублює опорний 2-й щабель (за винятком кадансу) (Данилейко, 2013, №№ 4, 5).

Нахил. У триопорних мелодіях домінує *«мінорний» нахил* – у цілому наспіві або в його частині, але зразок може мати й «нейтральний» нахил або набувати переважно «мажорних» барв (§8.2.5.4-А).

Висотність щаблів. Деякі зразки мають цілком діатонічний вигляд. Та для мелодій Волині й Поділля гострохарактерним є *завищення 4-го і 6 щаблів* у функції оспівування опорного 5-го щабля.

Інтонація. Групі мелодій з опозицією 2,5↔1 властива ще й *специфіка інтонаційного розгортання*. Вона враховується при віднесенні зразка до триопорної групи у тих випадках, коли чіткість слідування опор (СДО/СКТ) порушена або її неможливо встановити через ритмічну нейтральність формул. Такі мелодії пов'язані з масивом триопорної ладоорганізації не за відносно чіткими ознаками, якими є система опор та звукоряд, а за дещо розмитою опцією «*типової інтонаційної сфери*».

(а) Зазвичай ці наспіви є частиною ритмотипологічних масивів. Наприклад, у великому масиві триопорних ‹♩53²› є чимало мелодій з ‹СДО 1,5;1,1›, які за мелоконтуром ідентичні тим, що мають класичну схему ‹СДО 2,5;2,1› (§8.7.1).

(б) Група з характерними «триопорними інтонаціями» в типовому звукоряді – це значний масив західноволинських тиради ‹♪T7› (нот. 8.6-Е; Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970б, с. 7, №№1–6). Їх ритміка не має виразних зупинок, у системі кінцевих тонів (СКТ, які заміщають СДО в умовах ритмів без опор) відсутній 2-й щабель, тому помітне протистояння йде лише між 1-м (фіналісом) і 5-м (частотно підкресленою мелодичною вершиною) щаблями. З місцевими триопорними типами подібного ритмоустрою (‹♪557²›, ‹♩66²›) їх поєднують високий 4-й щабель при рухові до 5-го, у сполученні з «нейтрально-мінорним» нахилом, вводнотовість у кінцевому кадансі (§8.6.2)

8.2.5.3. Ареал. Триопорна ладова модель масово охоплює центральну смугу УЕТ (Поділля, Волинь, Погориння, Наддніпрянщину) та утворює значні острівні осередки на іноетнічних територіях – польських (Вепр – Вісла), білоруських.

Ядром триопорного ареалу є *волинсько-подільський масив*. У Погоринні цей лад домінує над іншими.

У певних ритмічних сполуках він має продовження на польських теренах – наприклад, V557, карта D-VII-15).

На *півдні* триопорні мелодії сягають Дністра, а на Буковині й Гуцульщині переходять на його правий берег й у формі РТ ‹♫66²› поширюються у верхньому Попрутті (Роздольський, Людкевич, 1906, №№ 57, 59, 60).

Масив має і *східне* продовження – на Дніпровське Лівобережжя (РТ ‹♩53²›, ‹♩6³›, ‹♪557²› та ін.), де утворює специфічні складні форми з місцевими багатоголосними типами фактури. Тут з триопорним ладом часто (хоча не завжди) пов'язані ліризовані, «журливі» мелодії. За межами весільного циклу її можна впізнати у рідкісному *купальському* зразку (Карапата, 2010, с. 183, № 19).

Північною межею триопорного масиву слугує Полісся, яке протиставляє йому терцієвий модус мислення. Однак у цьому ареальному протистоянні виявлено контактні коридори. Один з найпотужніших – за річкою Горинь, менш виразна міграція по Дніпру. Відслідкована далека міграція триопорних наспівів у поєднанні з формулами ‹♩53²› і ‹♪53²› за двома системами річок (Горинь + Німан та Дніпро + Західна Двіна) на південь Псковщини (нот. 8.56), захід Смоленщини (Белогурова, 2010, №№ 1, 2). Також триопорні мелодії зустрічаються й у локальних традиціях центру й сходу БЕТ (за винятком деяких зон Полісся), зокрема, у прилеглих районах Посожжя, Верхнього Подніпров'я (РТ ‹♪557²› (Белогурова, 2010, карта К22-5).

8.2.5.4. Регіональні особливості. Виявлено деякі «крупнорегіональні» особливості триопорних ладів.

А. Попри домінуючу мінорність, у басейнах Тетерева й Росі (південні райони Київської, Житомирської областей) практикується «мажорний» варіант ладу з високим 4-м щаблем (Скаженик, 2013, №№14, 16–20).

Б. Тенденція до підвищення 4 щабля, який прагне стати «ввідним тоном» до 5-го, та високий 6 щабель характеризують традиції Правобережжя, передусім волинсько-подільський субареал (Шубравська, Бучель (Ред.)1982, №№ 253, 805, 1144; Рибак, 2016, №№ 103, 114, 164, 165; Супрун-Яремко, 2014, №№ 151, 160, 177, 188, 203, 204). Важливо, що висота 3-го та 4-го щаблів має «зонний характер» – вона не буває однозначною протягом усього наспіву, суттєво змінюється в залежності від різних факторів (наприклад, від напрямку мелодичного руху). У результаті цього теоретична «збільшена секунда» b-cis практично ніколи не реалізується виконавцями, відсутня в арсеналі інтонаційних засобів (*зате нерідко реалізується транскрипторами у старих слухових нотаціях*). Унаслідок такої специфіки наспіви триопорного типу (особливо багатоголосні версії з гетерофонічними видами фактури) створюють значні труднощі для транскрипторів та вимагають залучення новітніх комп'ютерних методів (Мазуренко, 2014).

В. Для мелодій Полісся характерна ініціальна субкварта – як у триопорних зразках, так і в терцієво-квартових (Скаженик, 2013, №№15, 18; Мархель, Клименко, 2013, № 9).

Г. Яскрава особливість мелодій Західної Волині, Буковини, Гуцульщини, південних теренів Поділля, наближених до Дністра, а також окремих степових зразків – розширення верхньої частини звукоряду до малої септими (з високим 4-м і 6-м щаблями, зрідка з досягненням октавного тону), формування й протистояння двох тетрахордів (див. вище).

Ґ. Редукція звукоряду до квартового й заміна опорного 5 щабля опорним 4-м спостерігається у традиціях Галицько-польського порубіжжя – але виключно у межах мелодій РТ V557 (§8.8.5) та, зрідка, ‹♩53²›.

Д. Багатоголосним традиціям Лівобережжя (Південне Посейм'я, Полтавщина) властива мелодична розробка субквартової зони, де субсекунда задіяна в системі опор як двійник 2 щабля, натомість редуковано «верхній поверх» звукоряду (Данилейко, 2013, № 4; Тюрикова, 2005, №№ 1, 99 та ін.)

Е. Специфічну «спресовану версію» ладу створили співаки історичної Переяславщини та переселенці звідти до Черкащини та придніпровських районів Кіровоградської обл. Тут звукоряд зведено до мінімальних масштабів, а також «усунуто ладових конкурентів» і всі синтагми строфи або тиради ‹♩T6› кадансують на 2 щаблі (нот. 8.5; Н. Терещенко, 1996, №№ 8–10). У цій специфічній групі 2-й щабель домінує як *моноопора*. Такі ладові форми не мають аналогів в Україні, тому не можуть бути пояснені як міграційний продукт. Це може слугувати яскравим прикладом сільської мелотворчості у традиції пізнішого формування (XVI–XVIII століття), яка виростає на старих морфологічних засадах, але розвиває їх, не виходячи за межі узвичаєних засобів мелобудування (не вживаючи новостильових прийомів – при цьому дає продукцію високої художньої якості.

Ж. Унікальну концентрацію триопорних форм спостережено у Погоринні (нот. 8.6): усі місцеві ритмічні типи утворили версію в цій характерній ладовій системі.

Стислі характеристики групи мелодій триопорного ладу показують, що це – неординарне явище народної мелотворчості, яке потребує виділення в окрему проблему та системного вивчення не одним фахівцем.

8.2.6. Лади з двоступеневою основою

Не вписуються у систему великих ладових масивів кілька специфічних форм, поширених в окремих локусах. Тут немає можливості їх описувати. Назву лише доволі значну групу мелодій (≈280), які створено на двотоновій основі. Частина з них дійсно використовує лише два щаблі, але частіше ці екзотичні наспіви збагачені оспівуючими тонами (частіше ввідним), або активним підключенням субквартового інтервалу.

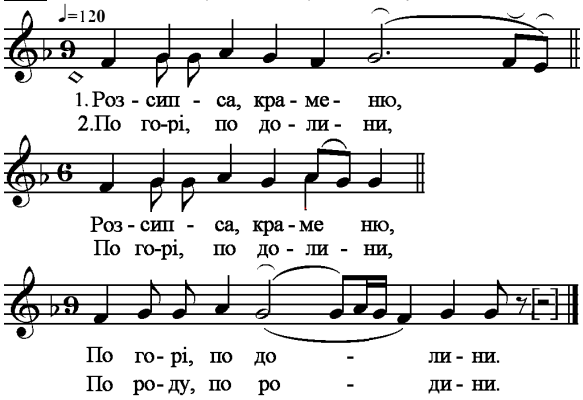
А. Наймасовіші записи рідкісних форм, що вміщуються у межі секунди, зроблено на берегах Ясельди (західна межа Пінщини (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, №№ 697, 984, 985, 1043):

Дрогичин, Береза, Іваново (Яново), Івацевичі, Пінськ, Пружани, Кобрин) (нот. 8.8). Одиничною реплікою виглядає традиція с. Тумень (РВН: Дубровиця), згідно моїх записів у тому терені.

Б. Двотонові мелодії зустрічаються й на іншому – східному кінці архаїчного поліського поясу: БРН: Суземка, Севськ (Лукьянова, 1972, №№ 69–77), СМЛ: Жуковка, Вигоничі, Рославль, СУМ: Глухів, КРС: Рильськ, Суджа, БЛГ: Волоконовка, ЧНГ: Мена, Корюківка.

В. Точкові фіксації таких мелодій помічені в різних місцевостях (УЕТ: Буськ, Радехів; БЕТ: Воложин, Городок, Усвяти).

8.8 с. Молодово (БРС: Іваново), запис авторки, 2012, нот. О. Гончаренко



8.2.7. Кореляція ладових форм і ритмотипів

Проблема кореляції весільних ритмічних і ладових форм у вітчизняній науці ще не ставилася системно. Тут висловлю окремі вагоміші спостереження, які впали в око при роботі з масивами даних, аби привернути до них увагу науковців.

1. Весільний масив СБРМ виявляє високу упорядкованість не тільки за ритмічною організацією, але й за ладозвукорядною системою. Кілька явищ ладоорганізації є масивними й виразно відокремлюють великі географічні площі. Найпотужніші маркери:

квінтове Верхнє Подніпров'я;

терцієва основа у масиві поліських мелодій;

триопорність як головний принцип строфічних форм центральноукраїнської «горизональної зони» з виходом у східну Польщу.

2. *Тирадні весільні масиви* створюють індивідуальні системи ладів та їх територіальної дистрибуції, *несумісні зі строфічними ладовими ареалами*. Часткові перетини зі строфічними типами ладоорганізації дають тільки квінтові подільські масиви ‹♩T6› і ‹♪T7›.

Територіальна подібність тирадних масивів зі строфічними виступає лиш на Поліссі, де у всіх типах мелоформ переважно спрацьовує «*терцієвий модус мислення*» (карти D-VII-1, D-VII-6).

3. Помічені кілька випадків *індивідуального закріплення специфічного ладу за певним ритмотипом*. Це:

– квартовий масив ‹♩T53› у Середній Наддніпрянщині,

– терцієві або терцієво-квартові версії РТ ‹♪7^3› в Галичині, які поширилися далеко на схід (на Поділля й Волинь), не асимілюючись з інорегіональними стилями (нот. 8.29);

– квартова триопорна версія ‹♪$55\underline{7}^2$› на галицько-польському порубіжжі.

8.3. Типи весільних мелокомпозицій: строфи, тиради, особливі форми

Весільне мелотворення на просторі СБРМ демонструє два основні принципи компонування (табл. 6.6):

А – ***строфічний*** (поділ поетичного тексту на рівномірні частини повторами музичного періоду)

Б – ***тирадний*** (цілісний поетичний текст укладається в один музичний період «розтяжимої» форми).

Строфічний принцип (§8.3.1–3) використовують всі етноси СБРМ, тому його доля у спільній базі весільних мелодій (18420 з 29 130 од.) становить ≈63%.

Тирадний принцип масово поширений тільки в українців (§8.3.4), а також розповсюдився на окремі прилеглі місцевості білоруськомовного Полісся та в сусідні російськомовні райони (наприклад, у Подоння). Кількість записів весільних тирад у РОМУ$^+$ – ≈10550 од. (36–37%). Українські матеріали у весільній базі складають ≈80% (23 070 од.). Перерахунок строф і тирад в межах тільки українського фонду становитиме інші пропорції – 55% строф проти ≈45% тирад.

При порівнянні цих пропорцій потрібно враховувати важливу різницю між строфічними й тирадними текстами. Сюжети строфічної компоновки досить часто бувають довгими, розгорнутими, натомість тирадні сюжети завжди короткі, не перевищують 10–12 рядків, а частіше виступають у вигляді малих 4–5-рядкових текстів, які іноді нагадують тексти приспівок. Якщо «перерахувати» пропорцію 63% проти 37% (яка відбиває кількість самостійних текстів у строфічній і тирадній групах) за умрвною ознакою *загальної тривалості звучання двох видів пісень*, то масив тирад матиме значно меншу вагу.

Огляд типових весільних композицій подаю у вигляді серії таблиць, супроводжених коментарями. Форми представлені у вигляді структурних кодів з вказівками на етноси-носії, основні ареали поширення, статистику записів (в одиницях запису та (частково) у відсотках від загального фонду РОМУ$^+$).

У таблицях охоплено як ритмотипи широкого побутування, так і реліктові або ж перехідні форми, зафіксовані тільки в певних регіонах, або й у поодиноких версіях.

8.3.1. Весільні строфічні форми

Строфічний принцип у весільному жанрі етносів СБРМ використовує кілька основних способів побудови музичного періоду (див. §6.5). Назву їх у послідовності від найзатребуваніших до локальних:

а) дворядкова строфа ‹РФ^2› на основі до- або тридільних формул за респонсорною мелосхемою ‹М^{t}АВ› (питання-відповідь) (≈8300 од.);

б) трирядкові строфи ‹РФ^3› на основі одноцільних 6–7-складових віршів ‹VААБ=R^{m}ААА'›, здебільшого з мелоформою ‹АВВ'› (≈5000 од.);

в) 4-рядкові строфи ‹VАБ;АБ› або ‹VАБ;ВГ› на основі 6-складників, 7-складників (разом ≈500 од.);

г) гетероритмічні формули-строфи (ГФС) (≈900 од.);

ґ) композиції, побудовані за принципом переритмізації семантично тотожних силабогруп (ПСТС) (370 од.), серед них строфи з обрамленням (≈35 од.);

д) інші специфічні способи: пара періодичностей (≈80 од.), ‹просо-рефрен› (≈150 од., з російських територій).

8.3.1.1. Строфіка типова. Дворядкова респонсія

Дворядкові строфи. Найпоширеніший строфічний принцип – ‹РФ^2› – дворазове проведення ритмоформули з різним мелодичним оформленням кожного рядка (респонсія ‹М^{t}АВ›) – використовується практично з усіма видами дво- й тридільних ритмоформул, виписаних у табл. 8.9Д.

У литовців трапляються пісні, де строфа утворюється найпростішим способом – буквальним повтором мело-

рядка одночасно з повтором вірша, тобто |:αβγ:| = |:абв:| (РТ V557 (Korsakas (Ed.), 1962, №309 та ін.).

Семантичні різновиди. Змінна (наскрізна або з повторами окремих поспівок) мелотематична форма може поєднуватися зі змінним (‹А;Б›, ‹аб;вг› чи ‹абв;где›) або повторним (‹А;А›, ‹аб;аб› чи ‹абв;абв›) поетичним текстом. Схильність виконавців різних регіонів до використання одного з цих двох принципів побудови строфи ще не досліджувалася. Про важливість питання свідчать такі пропорції, виведені за неповними даними бази РОМУ⁺: 85% творів слідують принципу ‹А;Б› (≈9000 од.), 15% – принципу ‹А;А› (≈1650 од.). Попередні спостереження показують, що українцям більш властива змінна форма, білорусам Поозер'я, литовцям – повторна.

Часом це залежить від *традиції певного локусу*, а часом – наприклад, установлено, що на Берестейщині більшість весільних типів (‹♪34²›, ‹♪53²›, ‹♪553²›, ‹♪5̇5̇²›, ‹♪557²›) дотримується форми ‹А;А›.

Інші випадки показують специфіку *певного мелотипу*. Наприклад, у макрогрупі V55 (§8.9.1; карта D-VII-10) тип ‹♩55› у дніпро-двинському осередку виступає з ‹VA;A›. Особливо помітна переміна семантичної форми на різних берегах Дніпра в районі Києва (за матеріалами Г. Коропніченко): на правобережжі, у басейнах Тетерева та Ірпеня побутує форма ‹А;А›, на лівому березі (Трубіж, Супій) – форма ‹А;Б›.

Тримірний тип ‹♪5̇5̇²› творить суцільний субареал схеми ‹А;А› в ареалі Верхня Прип'ять – Ясельда – Нарва. Він послідовно замінюється на ‹А;Б› при «рухові» на схід (фронтально обстежені нижні частини Стиру, Горині, Пінський та Івановський р-ни). Очевидно, принцип ‹А;Б› продовжено й на північ, у поріччя Случі, Лані, верхнього Німану.

В українсько-білоруському макромасиві ‹♪553²› (§8.9.2) при домінуванні схеми ‹А;Б› виявлено великі осередки з перевагою принципу ‹А;А›: (а) південь Псковщини та суміжна з ним західна частина Білоруського Поозер'я (суцільно); (б) Київщина, Поділля. В українських регіонах часто зустрічається сюжет *Сосоночка літо і зиму зелена*, який завжди має форму ‹А;А›.

Наведені факти говорять про необхідність включення семантичної форми строф до параметрів картографування. У межах атласу ОМУ цей параметр використано як пробний тільки в карті D-VII-10.

8.3.1.2. Трирядкові строфи з великих фігур

Принцип трирядкових композицій (в цілому з-поміж обрядових творів поширений незрівнянно меншою мірою, ніж дворядковість) у весільному жанрі знайшов потужну реалізацію – його використано у понад 17% випадків (≈5000 од.). Основу цієї групи складають два макромасиви з великою кількістю записів та масштабними поліетнічними ареалами: українсько-білоруський ‹♩6³› (§8.5.2) та українсько-польський ‹♪7³› (§8.6.1).

Повтори РФ не бувають буквальними – строфа завжди закінчується апокопою. Зустрічаються ферматування першого рядка, що роблять його схожим на виокремлений зачин (особливо це поширене у строфі ‹♪7³›).

Семантична форма строф ‹РФ³› є сталою – ‹V ААБ›.

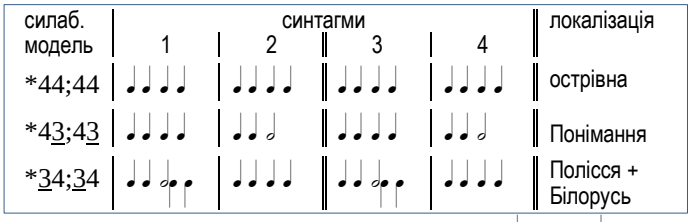
З-поміж мелотематичних форм (вони ще недостатньо вивчені) переважає повторність другого мелорядка ‹АВВ'›. Таким чином на трьох морфологічних рівнях маємо різні типи компонування, що й цементує дану конструкцію: V^{S}ААБ= R^{m}ААА'= M^{t}АВВ'.

Зрідка 3-рядкові строфи представлені у 2-рядкових редукціях, але ці випадки поодинокі, ареалів не творять.

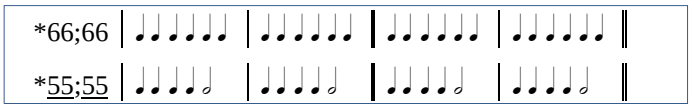
8.3.1.3. Метричні пропорції у весільних строфах

А. У групі строф з ритмікою спондеїчного типу помітна тенденція *збереження метричної сітки*.

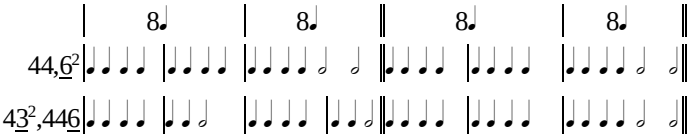
4-дольний метр зберігають форми з фігур ‹♩4› і ‹♩3›:



6-дольний метр виступає при основах ‹♩6› та ‹♩5›:



«Укрупнений» 8-дольний метр спостерігаємо в складених композиціях за участі фігури ‹♩6›: ‹♩44,6²›:



Б. Досить великою, втім, є й **група з перемінними розмірами тактів**. Широко вживається співставлення 6-тий 8-дольного варіантів 6-складника (‹♩6› і ‹♩6›) в композиціях ‹♩T6› з зачином (§8.5.3), у західноволинській строфі ‹♩6⁶²›, у локальних групах макросім'ї ‹♩6³› з білорусько-російського пограниччя (Белогурова, 2011а, с. 53).

Несподівано великого поширення набула гетерометрична формула ‹♩53²› (у весільному й календарному циклах) з комбінацією різночасових тактів 6♩ і 4♩. Її особливий статус прокоментую у §14.2.3.4.

Цікавим є ще й факт **метричної стретти** 6-дольних тактів (зрідка й 4-дольних) – скорочення половинних силабохрон до четвертних (нот. 8.4, 8.6-А). Отримана метрична формула – М54♩ або й М53♩ (§8.7.1.2-Г, табл. 8.49). Таке відбувається у центральній смузі України (Поділля, Середня Наддніпрянщина, Лівобережжя нижче Десни) (Клименко, 2019, карта 8). Великий простір стретних версій ареально протистоїть поліську-білоруському масиву нормативних строф. Переміна метру відбувається доволі послідовно на межі названих масивів (вище умовної лінії Тернопіль – Житомир – Київ).

Метричне стиснення зачіпає й ритмоформулу ‹♪557› у волинсько-подільському поясі – 7-складник має тут 5-дольну версію (§8.8.5).

Інші випадки метричної перемінності пов'язані з тирадними формами, наприклад, ‹♩T6→44²→66›, рідше ‹♩T53→66› та ін. варіанти. Вони не набули сталих обрисів й повинні вважатися *контамінаціями*.

Помітна частота вживання переміни метру змушує визнати прийом одним зі способів розбудови більших форм, яким надано назву поліблокових (ПБК). У весільному циклі вони ще не вивчалися.

8.3.1.4. Прийоми урізноманітнення весільних строф

Для певних весільних форм властиве використання додаткових прийомів, які створюють оригінальні розширення (рідше – редукції) форми на її початку або в кінці.

А. ***Зачини-катени***, побудовані на особливому використанні фрагментів віршового рядка, прокоментовані як механізм у §6.6.2, та будуть додатково проілюстровані у §§8.5.2, 8.7.1.2. Картографування показує їх Прип'ятсько-Деснянський макроареал з захопленням межиріччя Березі-

ни – Дніпра – Сожа та поширенням на Середню Наддніпрянщину (карти A75, D-VII-2, 8).

Б. Прийом повного повтору (дубля) останнього мелорядка (ДОП) у весільному циклі зафіксовано 290 разів (табл. 8.10). Переважно це пов'язане з *західноукраїнським сектором*. Понад половину випадків займає повтор ямбічного 6_7-складника через каданс-зв'язку – у різних композиціях, які завершуються цією фігурою: ‹♪T7›, ‹♪55$\underline{7}^2$› (здогадно, від дії цього прийому утворився композиційний різновид ‹V55|:7:|›, відомий на Берестейщині, §8.8.1), ‹♪77;55$\underline{7}$›, ‹♪53^2;55:$\underline{7}$:›. У тирадах ‹♪T7› можуть повторюватися один або й два заключних 7-складника, що утворюють мелодичну кінцівку тиради ГД. Це явище відоме на західній Волині, Західному Поліссі, Підляшші, західному Поділлі (§8.6.2).

Регіональний західноволинський субареал ДОП підкріплює РТ ‹♪$55\underline{3}^2$› з VA;:Б:› (≈70 од.: Ковель, Ківерці, Маневичі, Рожище). Понад 30 разів прийом зустрівся у формі ‹♪$\underline{7}^3$›. Зрідка його використовує ГФС (15 од., наприклад, (Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, №513; [A-2002-03_7.5]; Савельева, 2005, № 33). Версії з ДОП локально відомі в межах ареалу ‹V*53^2› (Передкарпаття).

Відірваний від західноукраїнських традицій локальний ареал на Дніпровському Лівобережжі утворює форма ‹♩$\underline{55}^2$›+ ДОП (Бориспіль, Баришівка, Яготин).

8.10 Прийом ДОП у весіллі: типологія, статистика

♪T7^n;$\underline{7}$:7:.	регіон. ареал: Волин. Полісся, Підляшшя		100
♪553;:553:.	регіон. ареал: Вол. Полісся, Погориння, Підляшшя		65
♪$7^{3(4)}$: $\underline{7}$;7:$\underline{7}$:.	лок. осередки	Галичина	34
♩$\underline{55}$;:$\underline{55}$:.	лок. осередок	Бориспіль, Яготин, Баришівка	17
♪53^2;55:$\underline{7}$:.	Волин. Полісся, Підляшшя		15
♩T6^n;6:6:.	точково	Сіверщина	7
♩$\underline{53}$;:$\underline{53}$:.	точково	Передкарпаття	7
V66;:66:.	точково	Зах. Поділля	6
ПП♪77;7:7:.	лок. осередок	Люблін, Холм, Ополє	4
♩6^3: 6;6:$\underline{6}$:.	точково		4
рос. спецформи ♩ 6		РЕТ: лок. осередки	12
♪$\dot{5}\dot{5}$;:$\dot{5}\dot{5}$:.	точково	Литва	3

8.3.2. Весільні строфи з рефренами

Використання рефренів мало характерне для весільного циклу. Рефрени трапилися всього у 760 творах, що дорівнює ≈2,7% призбираного фонду. Потрібно розрізняти два способи використання весільних рефренів:

1 – рефрен як семантичний різновид симетричної 2-рядкової строфи (R^m АА): ‹аб;**р**б›, ‹абв;**рс**в›, ‹аб**р**;вг**с**› тощо;

2 – рефрен як *формоутворювальний елемент*, що значно видозмінює форму або є її конструктивною основою – у співдії з принципом ПСТС (тип ‹♩♪44,р4^2-*Рано*›, §8.10.4), або в групі ‹просо-рефрен›, що побутує у суміжних білорусько-російських традиціях (§8.3.3.7).

Перший принцип кількісно переважає.

Згрупую весільні рефрени за семантичними різновидами та окреслю їх кореляцію з ритмотипами. Утворені поєднання частіше є «*рефренними різновидами*» у межах певних ТГ (ТС). Цей статус виступає виразніше, коли встановлено ареальні характеристики таких різновидів.

8.3.2.1. Семантичні різновиди рефренів

Варіанти словесних рефренів подаю як умовно скорочені формули, виокремивши кілька груп:

1) рефрени, які мають вагоме представництво:
Рано (360 од.), *Люлі* (254 од.), *Ладо* (58 од.);

2) групи з малим представництвом:
Боже (26 од.), *Калина* (22 од.);

3) інші формули, представлені поодинокими зразками: *О-то-то, Лелія, Дана, Дружба милий, Гей старший сват, Радость / Горе* (*Ой радость моя да вєликая / Ой горє мойо да вєликоє* – РТ V557), *Хойра-хой*.

Прокоментую статистично представницькі групи.

А. **Рефрен *Рано*** має найбільшу статистику (360 од.).

(А1). Потужний масив склали українські та білоруські мелодії, у яких, окрім рефрену, використано прийом ПСТС (§8.3.3.4): ‹♩$44\underline{\mathbf{р}4}$;$44\mathbf{р}\underline{4}$=аб,**р**;аб,**с**› (див. схему 8.15). Рефрен *Рано* (у змінній формі *Рано-рано // Ранесенько*) домінує на українській території цього РТ, тому обраний його вербальним маркером. Однак ця типологічна група не закрита і для інших формул – *Ладо-Ладо, Милий Боже*, або змінної пари *Ладо // Душе ль моя* (на російському кордоні СБРМ, карта D-VII-18).

(А2) Другу підгрупу утворюють три РТ, що дають локальні різновиди з рефреном *Рано*:

‹♩$55\underline{3}^2$=аб;**р**б› (білорусько-російське пограниччя: Стародуб, Погар, Болхов),

‹♪$\dot{5}\dot{5}^2$=аб;**р**б› (Понімання)[1],

‹♩443^2=**р**4,43^2=**р**,аб;**р**,вг› (26 од. з коровайним сюжетом *Рано-рано, ідемо ми до коваля* на Середньому Поліссі).

Формула *Рано* та її розпросторені похідні популярні й у *колядках* (120 од.), творах *весняно-літнього* циклу (*веснянки, русальні, купальські, жнивні* – разом 210 од.).

Б. **Рефрен *Ладо-ладо / Ладом-ладом***, як і *Рано*, є міжжанровим (відомий переважно у *веснянках* РТ ‹просо›, ≈40 од.). Серед весільних пісень ця семантична формула застосована в 58 зразках. Більшість з них містять 5-складову групу – V53, V57, V55, V66;P56. Формула *Ладо* побутувала на українсько-польському порубіжжі у таких РТ:

ритмотип	версії рефрену	ареал і зразки	
‹♩$\underline{53}^2$= аб;**р**б›	*Ой ладу-ладу* *Ой ладо-ладо* *Ой Дід Ладо*	Волинь: Локачі	Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970б, с. 7–72, №86а, б
		Холмщина, Грубешів, Томашів	Сєнчик, 1916, №№ 19, 20; Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011б, № 1015; Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, №384
‹♩$\underline{53}^2$= аб;**р**б›		Холмщина	Kolberg, 1964a, №№ 324, 275
‹♪$5_4\underline{7}^2$= **р**а;**р**б›		Волинське Полісся	6 од.
V66 у ритмічних версіях: а – ‹♪$\dot{5}\dot{5}^2$› з наддробленням б – ‹♩$\underline{66}^2$›	інципіти: *Гнися не ломися, калиновий мосте* (*Нє угінайсє, каліновий мостє*) *Чи мгла чи вода под вєсь подбєгла* Р: *О Ладо-ладо Ладо, Ладо*	українсько-польське пограниччя: Краснистав (Kolberg, 1962b №№88, 86), Перемишль (Kolberg, 1964c, №67а, б), Замость, Холм	
‹♪$\underline{55}^2$›		(Kolberg, 1964c, №82)	
‹♪$\dot{5}\dot{5}3^2$›		Холмщина (Kolberg, 1964a, №361)	
		Невель: (Мехнецов (Ред.), 2002а, с. 433, текст 165 до наспіву 6)	

[1] Ця група є загадковою – у ній спостережене чергування фігур ♪5 та ♪$\check{6}$ (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, № 314) при їх близькій інтонаційній подібності з *русальними* Подесення.

До цієї групи територіально примикають кілька нетипових творів ‹44,р4²-*Ладо*› (Холмщина, Перемишль, Пустомити).

Цікаво, що, окрім західного осередку, рефрен *Ладо* з РТ ‹44,р4²-*Рано*› фіксується й у порубіжних російських традиціях на територіях Курщини, Бєлгородщини, російських сіл Харківщини (карта D-VII-18). У районі Вигоничі зустрічається західно-російський тип ‹**р**3,6› з р=*О ладо*.

В. **Рефрен *Льолі / Лялі / Люлі*** та його численні похідні фонетичні форми зафіксовані у 270 зразках. З-поміж них домінантне місце посідають *рефренні різновиди* ТГ ‹♩443²› (443;Р443 = абв;рр'в – 120 од.) і ‹♩44р6²› (446;Р446 = абв;рр'в – 70 од.). Вони утворюють щільний масив на східній межі СБРМ, за якою розпочинаються південно- й західноросійські традиції (карта A59).

Інші весільні форми цього терену та сусідніх з ним зон дають скромну статистику рефренів *Льолі:* ‹♩55²› – 19 од., ‹♩55²› – 9 од., ‹V53²› – 15 од., різні види російських 6-дольних типів – 9 од., ‹♩34²;34²› – 5 од., групи ‹♩43›, ‹просо›, ‹♩44²› (плясова) – разом 9 од., ‹♪553²› – 3 од.

Г. Підбірку різних рефренних формул *Наш милий Боже* / *Боже-Боже* / *Бог нам дав* та ін. подібні варіанти об'єднаю в умовну групу ***Бог / Боже*** (26 од.). У ній понад половину фіксацій (14) зайняли твори сюжету з Надбужжя ‹♩*44;Р44=V66;Р56› *Калиновий мосте* (згаданий вище у зв'язку з Р: *Ладо*). Решта зразків належать до інших РТ, мають різні числові версії рефрену (V3–4–5–6) та окремішню локалізацію переважно у західному секторі СБРМ. Подібні рефрени зустрічаються й у *веснянках* (зокрема, на Поліссі та в Поніманні).

Ґ. **Рефрен *Калина-малина*** попри свою нечисленність (25 од.) має цікаві характеристики. Він *монотекстовий* (!) – прив'язаний до сюжету посадження Молодої на посад та її діалогу з братом: *Ой брат сестру на посад веде, (Р) Да калина-малина*. Цей сюжет втілений у ритмоформі ‹♩44,р6²› (13 од.) та у споріднених з нею – її ритмічній паралелі ‹♪55,р6²› (8 од.) і версії ‹♩44;66 = аб;рс› (4 од.). Рефрен, як і у випадку з парою *Рано-рано* / *Ранесенько* є подвійним зі змінною формулою (**р**;**с**). Семантична форма строфи в цілому – ‹аб,**р**;вг,**с**›, при чому елемент ‹**р**› є більш стійким, а елемент ‹**с**› має варіанти:

р: *Калина-малина* // **с**: *Ягода червона* /
Червона журахвина /
Сестро моя мила (та ін.).

Відслідковується відносно компактний ареал різновиду ‹♩44,р6²› *Калина* у Погоринні (карта D-VII-10).

Отже, специфічно весільними можна вважати формули малого поширення (*Душе ль моя*, *Калина*) та по-одинокі згадки весільних персонажів, решта формул (*Рано, Люлі, Ладо, Боже милий*) є *поліжанровими*, з домінуванням їх переважно у *весняному* циклі (БОЖЦ К3, К4).

8.3.2.2. Ритмотипологія весільних рефренів

Роль рефренів у весільних мелоформах СБРМ незначна як за статистикою (менше 3%), так і з точки зору їх жанрової самостійності. Як сталий оригінальний мелотип, опертий саме на вірш з рефреном, у традиціях СБРМ утвердилась тільки конструкція ‹♩44р4²-*Рано*›. Інші випадки – це лиш оздоблення рефренними вставками типових форм, варіантні відгалуження від базових композицій. Рефрен додається до формул комбінованого типу (V53, V55, V57, V443, V446, зрідка V553 та ін.), заміщаючи одну з фігур, у переважній більшості – 5-складову або 4-складову (зрідка – 6-складову, одинично – 3-складову), або ж пристосовуючись до 4-дольної фігури (у типах V443, V446).

Варіанти семантичних форм строфи з рефреном:

у дводільних формулах частіше ‹аб;**р**б› (рідко ‹аб;**рс**›),

у тридільних – ‹аб,**р**;вг,**р**›, ‹аб,**р**;вг,**с**›, ‹**р**,аб;**р**,вг› або ‹**р**,аб;**р**,аб› в групі ‹♩443²›,

інші менше вживані форми – ‹♩34²=**р**,а;**с**,а›, 4-рядкові строфи ‹♩34²;**Р**34²=аб;аб;;**рс**,аб›, ‹♩43̄3²=абб;**р**бб›, ‹абв;**рс**в›, ‹абв;**р**вв› та ін.

Більшість розглянутих семантичних формул гнучко пристосовується до умов певного ритмотипу, легко утворюючи відповідні 4–5-складові версії:

Варіанти рефренів за силабікою

силабогрупа	*Рано*	*Ладо*	*Льолі / Люлі*
V4	*Рано-рано* *Ранесенько* *Раним рано*	*Ладо(м)-ладо(м)* *Ладу-ладу* *Ой дід ладо*	*Люлі-люлі* *Ляли-лели* *Люляшеньки*
V5	*Та рано-рано* *Рано ми рано* *Та ранесенько*	*Ой ладо-ладо*	*Ой люлі-люлі*
V6	*Ой рано ми рано*	—	—

Закріпленості певних семантичних формул за певними РТ не спостерігається, помітні лише «тенденції прихильності», наприклад, сюжет *Калиновий мосте, гнися, не ломися* ‹♩44;Р44=V66;Р56› товаришує з формулами *Ладо* і *Боже*; ТГ V53 – з формулами *Ладо* і *Рано*.

8.3.2.3. Ареальні спостереження над весільними рефренами

Спеціалізована карта весільних форм з рефренами не укладалася (за винятком типу ПСТС-*Рано*, карта D-VII-18). Окремі статистично значимі підгрупи певних ТГ (ТС) з рефренами показані на картах D-VII-10, VII-11, VII-13.

За цими ареалами можна побачити, що найбільш масовий перехід на рефренні версії (з переважанням формули *Люлі / Льолі* та її варіантів) відбувається у ТГ ‹♩44р3²› і ‹♩44р6²› на територіях *південно-російських традицій* та в перехідних до них місцевостях. Ця смуга пролягла від півдня Смоленщини через прилеглі райони нинішніх Калузької, Брянської та Орловської областей до західних районів Курщини, півдня Бєлгородської та заходу Воронізької областей. На цих теренах поява рефрену *Люлі / Льолі* є маркером приналежності творів до російської традиції.

Інші зони, де зразки з рефренами зафіксовані відносно компактними острівними групами, це:

– *холмсько-волинський осередок* парадигми «*Ладо*» (у складі різних РТ, що містять 5-складову групу),

– *середньополіський* осередок парадигми *Рано* (коровайний сюжет) у типі ‹♩р4,43²›,

– осередок типу ‹♪553²›-*Рано* у Поніманні.

8.3.3. Особливі форми строф у весільному циклі

8.3.3.1. Однорядкові весільні мелоформи

Біля 3,3% весільних наспівів (≈900 од.) мають однорядкову мелоформу (табл. 8.11): у них кожен віршовий рядок оформлений як закінчений музичний період. Причина появи частини таких форм – редукція 2-рядкових строф: відкидання рядка (§8.8.5) або заміна цілого рядка катеном (§6.6.2.2). Інші випадки специфічні – це однорядкові форми з повтором останньої силабогрупи (‹♩44|:6:|› та

‹♪55|:7:|›); рідкісна форма з 5-складником ‹♪555›; принцип повторів за схемою ‹просо› (російські традиції). Вагомі масиви коротких форм з ареальними характеристиками утворюються тільки в межах ТГ V557, V53 та V433. Всі вони мають специфічні, відмітні риси, а не є простими однократними проведеннями РФ. Це свідчить про те, що однорядкові форми невластиві весільному циклу, вони похідні від дворядкових.

8.11 Однорядкові весільні мелоформи

силабічна модель	код ритмомоделі та семантична форма	етноси	величина ареалу	ядро ареалу	статистика
V*34	♩ 34¹=аб.	Б	одиничні записи		5
V*53	♩ 53¹=аб. і з Кт ♩ 3;53¹=б;вг.	УБ	локальні осередки	А – ареал Сейм – Десна – Дніпро – Сож. Б – Лівобер. середньої Прип'яті: (одинично) Ст. Дороги, Солігорськ, Любань, ін. В – Бєлиничі, Кругле	146
V*55	♪5̇5̇5̇¹=ааб.	Б	одиничні записи		20
	♫55¹=аб=V{43;43}	П	одиничні записи		11
V433	♩ 43̄3̄¹=абб.	Р	локальні осередки	російське пограниччя	25
	♩ 43̄3;3̄3=абв;вв.				70
V*466 / 557	♩ 44:6:¹=аб:в:.	Б	субареал	Верх. Подніпров'я, ін.	58
	♪557¹=абв. вар.: ♪7;557¹=в;где.	УБ	субареал	українське Лівобережжя	194 30
	♪55:7:¹=аб:в:.	УБ	субареал	Верхнє Подніпров'я	374
				Разом:	≈900

8.3.3.2. Чотирирядкові мелокомпозиції

Мелоформи з 4-х рядків також складають невелику частину весільного пісенного фонду (≈500 од.). Це строфи на основі довгих ПФ: 6-складників, 7-складників (у т.ч. V*34) з віршами ‹VАБ;АБ› або ‹VАБ;ВГ› та 4-кратним повтором (прямим або варіантним) основної фігури: R^m AA';AA'› (табл. 8.12, рядки 1–3).

Такі композиції схарактеризовані у §6.6.1. З-поміж них заслуговують на увагу ті, що утворюють регіональні типологічні групи – покутський тип ‹♫66²› та західноволинський тип ‹♩66²›; поозерський тип ‹V34⁴=(34²)²›, що є здвоєним регіональним різновидом масиву V34 (Белогурова, 2013а, с. 12, карта К16а).

8.12 Чотирирядкові весільні форми

силаб. модель	код ритмомоделі і семантична форма	етноси	величина і ядро ареалу	стат.
V6₇₋₁₀	♩66²=АБ;АБ.	У	регіон. ареал Волин. Полісся	172
	♫66²=АА;ББ.	У	лок., Покуття	20
V6	♩6⁴=6̄;66;6=А;АБ;Б.	Р	лок. осередки	22
V6₇	♪7⁴=А;А:Б:.(М: А;αβ;γβ;γε., ін.)	У	лок. осередки	60
структури здвоєної (парної) строфи				
V*34	♩/♪34⁴=(аб;вг)×2. (аб;аб;;рс;аб) (аб;вр;;аб;вр)	БР	регіон. ареал Поозер'я	204
V53	♪53⁴=аб;вг;рсту.	Б	точково	18
V*44	♩44⁴	Р	точково	5

Деякі формально 4-рядкові строфи насправді є продуктом контамінацій: це східнобілоруська тирада-строфа ‹♩TC6› (§8.5.4), галицька форма ‹♪TC7⁴› (§8.6.3).

8.3.3.3. Гетероритмічна формула-строфа (ГФС)

У ≈900 весільних зразках повторюваним музичним періодом є вся ритмоконструкція (табл. 8.13). З-поміж них виокремлюється пара сталих багатоелементних формул з ‹V4₅3²;4₅4₅6₇›, що виступають у паралельних спондеїчній та ямбічній версіях ‹♩43²;446› і ‹♪53²;557› та мають власний набір поетичних текстів. Складові частини обох ГФС – формули ‹♩43²› / ‹♪53²› і ‹♩446› / ‹♪557› – існують у якості автономних типових весільних форм. Такі формули – це контамінації споріднених фігур, які їх творцям здалися вдалими й закріпилися у виконавській практиці, набувши з часом значення пісенних типів з ареальною характеристикою та морфологічними різновидами (§8.10.2).

У центральній Україні та на Волині поширена виключно ямбічна версія ‹♪53²;557›. У ній допускається тиражування 5-складового мотиву у другому мелорядку. На Волині як доволі стійка тенденція виявляє себе мікстова формула ‹♪77;557›, походження якої від місцевих тирад групи ‹♪T7› є очевидним (карта **D-VII-4;** §8.6.3).

Двомірна версія належить лише прип'ятським поліщукам. Вона фіксується у глибинному Поліссі здебільшого як усталена форма. Окремі зразки з довільною кількістю повторів фігури ‹♩43›, тобто ‹♩43ⁿ;446› наближають цю ГФС до групи 4-дольних тирад ‹♩T4› (§8.3.4.3).

Якщо значна частина весільних ритмокомпозицій має ще й «календарне» втілення (відомі структурні перетини *весільних і жнивних*, *купальсько-петрівських*, *весняних*, *трудових* пісень (§14.2–5), то композиція ГФС виключно *весільна* (відомі одиничні зразки *веснянок* – див. нот. 6.27).

Менш стійкими є дві моносюжетні ГФС, пов'язані з середньодніпрянським макроареалом (центральна Україна) – ‹♩4(5)3²;4ⁿ66› (*Боярин-болван*) і ‹♩43²;66› (*Піч на сохах*) (**карта D-VII-16;** §8.10.3). Все ж вони мають власні комплекси визначальних ознак. Їх морфологічна «поведінка» породила визначення ‹мобільна формула-композиція (монотекстова)› – далі МФК(м).

8.13 Весільні гетероритмічні формули-строфи (ГФС)

А – Модель V*43²;446.				
♩43²;446.	У(Б)	регіон. ареал	Полісся Прип.	160
♪53²;55⁽ⁿ⁾7. з тиражуванням 55⁽ⁿ⁾	У(Б)	макроареал	Волинь, Поділля	680
Б – мобільні формули-композиції (монотекстові) – МФК(м)				
♩4(5)3²;4ⁿ66. *Болван*	У	регіон. ареал	Наддніпрянщина	40
♩43²;66. *Піч на сохах*	У	регіон. ареал		30

8.3.3.4. Принцип ПСТС у весільному циклі

Відносно незначну групу з-поміж весільних творів складають мелодії з пероритмізацією семантично тотожних силабогруп – разом ≈370 од.

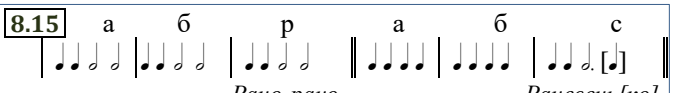
8.14 Принцип пероритмізації у весільних формах

ПСТС+ рефрен	♩44,р4;44,р4=абр;абс. *Рано / Душе / Ладо*	УБР	макроареал Дніпро–Десна	325
ПСТС+ РАМ	♩(♪)4;44;4=а;аб;а. - *Ясельда*	УБ	лок.: Пінщина, Берестейщина	30
	♩5;44;5.=а;аб;б. (§9.8)	У(П)	точково	5
інші	різні одиничні форми	БП(Л)	Подвіння	15

За допомогою ПСТС організовані кілька весільних типів. З них ареальну характеристику мають ті, де застосовується два прочитання 4-складника – диспондей ♩4 і його ферматована видозміна у вигляді висхідного іоніка ♩4.

Один з них – згадуваний у зв'язку з рефренами тип ‹♩44р4²›-*Рано* (325 од.), утворений перетворенням повторюваного поетичного рядка ‹V^Sаб,р;аб,с›, розспіваного спочатку в тридольному (висхідні іоніки), потім у дводольному (диспондеї) малюнку (§8.10.4):

8.15



Інші типи сполучують принципи ПСТС і рамкової форми – розгляну групу *Ясельда* в §8.3.3.5, а групу ‹♩5;44;5›, маргінальну для весілля – з-поміж *колядок* (§9.8).

8.3.3.5. Обрамлені (рамкові) композиції

Мала група весільних творів (33 од.) використовує рамкову ритмокомпозицію a;bb;a. З них тільки 6 записів мають рефрени (р;аб;р), інші відповідають семантичній формі ‹а;аб;а›, що передбачає переритмізацію (ПСТС).

А. Так побудована локальна західнополіська група зразків з умовним маркером *Ясельда*, які можна об'єднати моделлю ‹♩4;44;4›=V4$_{5,6}$;4$_{5,6}$4$_5$;4$_{5,6}$›- (27 од., нот. 8.16). Ця модель належить до групи гетерометричних спондеїчних рамкових форм (табл. 14.18), але вирізняється оригінальним ритмом рамок – висхідним іоніком. Остання довга силабохрона рамок може пролонгуватися.

У цих зразках, згідно стилістиці поліського регіону, активно задіяне дроблення. Такі мелодії побутують на Пінщині й Берестейщині (Пінськ, Іваново, Івацевичі, Дрогичин, Брест, Любешів, Кобрин, Ганцевичі) – особливо щільно у басейні Ясельди та на проміжку до Цни.

Б. Кілька різнотипних весільних мелодій одиничними вкрапленнями зустрічаються у Подвінні, в басейні Вепру. Деякі з них використовують мелоформу *жнивного=купальського* рамкового типу з рефреном *Ой то-то* (карта А5).

8.3.3.6. Пара періодичностей у весільному циклі

Інші специфічні способи компонування весільних строф також не набули популярності. Кілька регіональних мелотипів створено за принципом ‹пара періодичностей› (ПП, усього ≈80 од.). Вони географічно розташовані на маргінесі СБРМ:

8.17

‹ПП♪7;7=:А:;:Б: або АБ;ВГ.	УПЛ	нещільний регіональний ареал у західних теренах СБРМ	67
у т. ч. варіант ♪:7:;5̇5̇7=:А:;бвГ.	Л	Литва: Дзукія, Аукштайтія	14
‹ПП♩:34:;:66:›	Б	локальні осередки на Смоленщині: Духовщина, Сафоново, Веліж	6
‹ПП♩6;6› або ‹ПП♩6̄;6=:А:;:Б:›	Р	локальні осередки на рос. пограниччі	10

Ваги набула тільки формула ‹ПП♪7;7› у польсько-литовсько-західноукраїнських традиціях, частина пісень нагадує танець *Оберек* (§8.6.4, нот. 8.45).

Твори з 6-складовою основою ‹ПП♩6;6› відомі на російському порубіжжі.

8.3.3.7. Принцип ‹просо-рефрен› у весільному циклі

У суміжних російських традиціях, прилеглих до СБРМ (з частковим заходом на терени СБРМ) популярні весільні мелодії з ритмоелементом ‹просо› (153 од.).

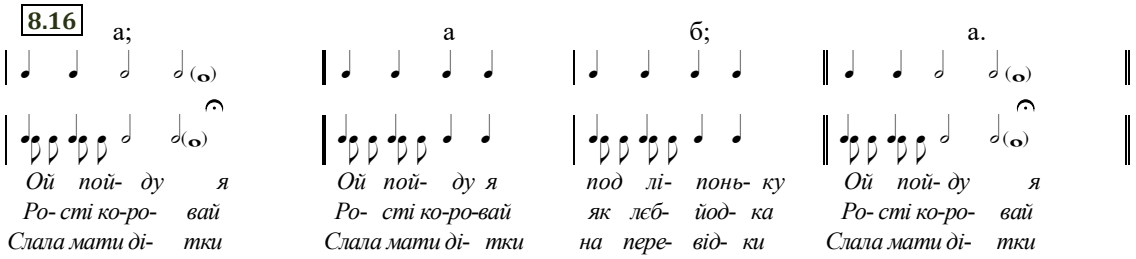
Принцип розбудови моделі ‹♩43̄3› нетиповий – це специфічні повтори фігури антиметаболи ♩3̄3: наприклад, ‹♩43̄3;3̄3=абв,вв›. Г. Кутирова-Чубаля називає такі й інші конструкції принципом «Просо-рефрен» (2009б).

Короткий огляд видів композицій такого типу (у весільному та інших жанрах) дає Б. Єфімєнкова (2001, с. 96–100). Локальні різновиди весільних мелодій з ‹просо-рефреном› закартографувала Л. Бєлогурова на лівобережжі верхнього Дніпра (2013, с. 14, карта К17б). Вона пояснює це впливом тривалої експансії південно-російської культурної традиції (Сысоева, 2011; Дорохова, 2013б, с. 188, табл. 8-4).

У традиціях інших етносів СБРМ фігура ‹просо› належить майже без виключень *календарному циклу* (§14.7).

У Поніманні та інших локусах відомі пісні з V433, але в них відсутня фігура антиметаболи (Клименко, 2019, карта 13)

8.16



(Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, № 696, 697, 1043; Варфаламеева (Ред.), 2008, №128, 159).

8.3.4. Весільні тиради

8.3.4.1. Загальна характеристика. З-поміж весільних мелодій українців (малою мірою захоплюючи білорусів) понад третину (≈10550 од.) посідають твори *тирадної композиції.* Нагадаю, що тирадою називаємо цільну форму (щонайменше з чотирьох рядків) розтяжимого типу, що забезпечується *тиражуванням ключового мелоблока*. (§6.4). Його дво-восьмиразовий повтор у класичних тирадах ‹♩T6› і ‹♪T7› зазвичай обрамлений зачином і кінцівкою з пролонгованим проведенням ритмоформули (схема 8.19Д). Зачин є факультативним елементом форми.

Весільні тиради складають типологічно самостійний макромасив на усіх рівнях його організації:

– тип компонування (відмінний від строфічного);

– тип ритмічного варіювання (довільний режим АРД);

– звуковисотність:

власна конструкція типових мелоблоків,

власні ладозвукорядні різновиди та їх автономна географія;

– ритуальна функція (специфічні сфери обрядового застосування – передусім коментування обрядодій);

– ареалогія (усі види тирад вписані у межі УЕТ з незначними виходами на сусідні терени).

Весільні тиради творять дві макрогрупи (табл. 8.18Д):

а) **строгі, класичні тиради** – композиції з усталеними принципами будови, відшліфованими мелоформами; вони сформували ареали макрорегіонального масштабу та мають вагоме кількісне представництво (по 2–4 тис. зразків);

б) **некласичні, вільні тиради** – композиції з довільним чергуванням обраних ритмофігур, контамінацією різних принципів, які мають регіональне поширення й відносно мале число фіксацій (по 100–250 од.).

Класичну групу складають три види тирад:

– твори на 6-дольній ритмосилабічній основі |♩♩♩♩♩♩| – умовний код ‹♩T6› (≈5020 од.);

– твори з ямбічною 6/7-складовою основою |♪♩‿ ♪♩ ♪♩| – умовний код ‹♪T7› (3040 од.);

– твори на базі силабічної форми V53 |♩♩♩♩♩𝅗𝅥| |♩♩𝅗𝅥| – код ‹♩T53› та її ямбічний варіант ‹♪T53› (разом ≈1960 од., з них ямбічних – 120 од.).

Важливою специфікою тирадної ритміки класичної групи є ***довільний принцип ритмосилабічного дроблення на всьому просторі їх поширення***. Це відрізняє їх від строфічних меломасивів тих самих ритмоформ, які утворюють особливі географічно-стилістичні «зони дроблення» (§8.5.2, §8.7.1).

Довільну групу поділю теж на три підгрупи:

– твори на 4-дольній основі (за участі спорідненої ПФ ‹♩3›) *наддніпрянського ареалу* – умовний код ‹♩T4› (320 од.).

– твори на 4-дольній основі *українсько-польського пограниччя* – умовний код ‹ПБК♩4›,

– твори, що використовують 5- і 7-складові групи, *галицько-подільського ареалу* – умовний код ‹♪T5;7› (70 од.).

Принципи будови у класичній і довільній групах дещо відмінні – за винятком спільного прийому тиражування певних мелоблоків, тому опишу їх у окремих параграфах.

8.3.4.2. Класичні весільні тиради. Мелоконструкція

Для формування класичної тирадної композиції головну роль відіграє її ***інтонаційний контур, мелотематична форма*** – саме вона організовує 4–10-кратний повтор певної ритмоформули у цілісну структуру.

Три види класичних українських тирад мають в основі різні ритмомоделі, та конструювання їх меліки має подібний каркас. Для пари паралельних композицій ‹♩T6› і ‹♪T7› він фактично спільний. Його зручніше показати на прикладі 6-дольної тиради (табл. 8.19Д).

Засаднича мелоінтонаційна схема тирад. У ***мелотематичній схемі*** весільних тирад головну роль відіграють три мелоінтонаційних побудови:

1 – А (*альфа*) – однорядкова вступна (***зачин***) з двома довгими силабохронами в кінці рядка, у переважній більшості випадків – з кадансом на другому щаблі звукоряду (незалежно від виду ладової організації), що виразно протиставляє її решті композиції (нот. 8.6-Г),

2 – В (*бета*) – однорядкова основна (багатократно повторюваний ***хід***), інтонаційно замкнена, переважно зі спадним рухом мелодики,

3 – пара ГΔ (*гама–дельта*) – заключна дворядкова побудова, що використовує принцип ***респонсії*** (питання – відповідь): інтонаційно вона оформлена у хвилю ↗↘, вершинний тон якої (залежно від амбітусу – це 3-й, або 4-й або 5-й щабель) слугує *ладовим опозитом* головній опорі – 1-му щаблю. Специфічним є ритмічне оформлення кінцівки. У тираді ‹♩T6› – це пара ‹монохронний рядок + 8-дольний з апокопою›; у тираді ‹♪T7› – пара ‹типовий рядок+ «каденсовий» з апокопою›. Респонсорна кінцівка властива усим класичним тирадам, у тому числі й ‹♩T53›.

Триблокова мелоконструкція виступає не завжди у повному вигляді. Базова схема класичної весільної тиради враховує й композиційні метаморфози, описані дослідниками на локальних матеріалах: редукції частин або, навпаки, їх нарощування, різноманітні вставки і додатки.

Зачинним мелорядком відкриваються тільки ‹♩T6› і ‹♪T7›, при цьому поетичний текст зачину ***завжди*** повторюється у першому проведенні ходу. Така особливість може походити від специфіки обрядової функції тирад: більшість з них виконується під час обрядодій у залюдненій весільними гостями хаті або перед хатою. Старша сваха, заспівуючи початкову пісню для певного обрядового акту, ніби «оголошує» його, примушуючи юрбу затихнути, тож зачин з пролонгованими версіями ♩6 і ♪6 виконує функцію *сигнала*, а повтор тексту дозволяє учасникам акцій розчути, яка саме дія оголошена.

Тирада ‹♩T53› зачину не має, вона відкриваєтьсявідразу *ходом* (Зачикєвіч, Клименко, 2013, с. 127, нот. 4–5). Необхідний закличний посил закладений у самій ритмоформулі ‹♩53›, де група ♩3 переважно має висхідний контур. Задля системності опису всіх тирад хід і кінцівку тиради ‹♩T53› теж позначаю мело-кодами В і ГΔ.

Подальше інтонаційне розгортання ‹♩T53› теж особливе: хід В у її класичних квартово-квінтових версіях має не спадну конфігурацію, а, навпаки, висхідну, проте після його тиражування, як і в групі ‹♩T6› і ‹♪T7›, приходить пара ГΔ з іншими мелоопорами (§8.7.2).

Розтяжимість композиції забезпечує довільна кількість повторів ходу. Сьогодні найпоширенішою є форма з двома його проведеннями, що в результаті дає 5-рядкову композицію M^t ‹А;ВВ;ГΔ› (Клименко, 2013д, с. 115, нот. 10а, 12), яку називатиму *базовою* або *кристалічною*. Більш численні повтори, що дають багаторядкову (до 10–11 рядків) композицію, зустрічаються рідше (там само, нот. 9, 10б, 14; Шубравська, Іваницький, А. (Ред.) 1982, № 349 – 9-рядків; Котельнікова, 2006, № 27, 39.2 – по 7 рядків, № 31.2 – 10 рядків).

Відомі кілька специфічних регіональних мелоформ.

А. На північному Підляшші, поруч з класичною тирадою ‹♪T7› побутують такі, де хід використовує інтонацію мелоблоку Г, тобто «питання» (§8.6.2.3-Г).

Б. У зоні Десна – Остер – Переяслав засвідчена розвинена форма ходу тирад ‹♩T6›, який складається не з одного мелоблоку, а з пари варіантних мелоблоків ВВ’, що здебільшого мають парне групування (Данилейко, 2019, с. 104).

В. Специфічні ладові форми ‹♩T6›, що не вписуються у загальну схему, властиві черкасько-кіровоградському осередку «спресованого триопорного ладу» (§8.2.5-Е, нот. 8.5).

Розширення композиції. Базова мелокомпозиція ‹A;B^{n};ГΔ› у тирадах ‹♩T6› і ‹♪T7› може бути збагачена мелодично контрастними вставками після ходу. Вставки бувають того самого розміру, що й хід – тобто 6-мірними для ‹♩T6› або 9-мірними для ‹♪T7›. Виразніший контраст вносять вставки іншого розміру: 8-дольні (44♩) у ‹♩T6› (Клименко, 2013д, нот. 8б, такти 4–5) або, відповідно, 12-мірні (66♪) V4$_5$4$_5$ у ‹♪T7› (Зачикєвіч, Клименко, 2013, нот. 1–2). Це ще одна ознака паралелізму тирад ‹♩T6› і ‹♪T7› у їх розробці: вставці з пари диспондеїв відповідає вставка з пари диямбів. Ці факультативні вставки в аналітичних описах позначаю наступною після Δ літерою грецького алфавіту – великою Е або парою малих εε, відповідно до масштабів вставки, наприклад,: ‹A;B^{n};E^{2};ГΔ› для 6–7-складників або ‹A;B^{n};εε$^{(2)}$;ГΔ› для 4–5-складників.

Нерідкісним є нарощування форми додатковими кінцівками – однією (Клименко, 2013д, нот. 11) або кількома (Зачикєвіч, Клименко, 2013, нот. 3): ‹A;B^{n};ГΔ$^{2(3)}$›[1].

Прийоми нарощування ходу, нарощування кінцівки та вставки контрастного матеріалу можуть сполучуватися в одному зразку, даючи щоразу оригінальні комбінації (там само, № 1).

Трапляється оригінальний прийом «вторгнення» додаткової тиради у незавершену композицію (Клименко, 2013д, нот. 8б)[2] та інші індивідуальні прийоми.

Зустрічаються 8-рядкові поетичні тексти, поділені на 2 строфи, але кожна строфа розспівується як коротка 4-(5)-рядкова тирада ‹(B^{2};ГΔ)^{2}› (≈30 од. РТ ‹♩T6› (Подесення, зрідка – Сер. Полісся, Сх. Волинь), менше 10-ти од. РТ ‹♪T7› [A-2002-03_07.14; A-2002-02_13.04], див. нижче.

Редукування композиції. Спостерігаємо й зворотні процеси редукування композиції, властиві, на думку Б. Луканюка (Возняк, Луканюк, 2015), усім видам ВКФ.

Тиради ‹♩T6› і ‹♪T7› досить легко втрачають зачин – це відбувається на всій території їхнього ареалу (§8.5.3, §8.6.2). Дуже рідко скорочується хід – до одного проведення ‹B;ГΔ›, але такі зразки не є самостійними, а входять у цикл інших коротких творів, приурочених до певного ритуалу (Рибак, 2016, №№ 139-1, 2, 3). Натомість редукція кінцівки – обмеження її одним рядком замість дворядкової респонсорної інтонаційної «дуги» ГΔ – є ознакою локальних 6-дольних тирад Сіверського Полісся (§8.5.3).

Оскільки прикметною ознакою тирад є, як бачимо, ***рухливість їх композиції*** – включення /відключення мелоблоків (зачину, вставних елементів), дублювання окремих блоків (основного ходу, кінцівки) тощо, то в локальних аналітичних описах базові структурні частини тиради часто отримують різне буквенне кодування. Для однозначності аналітичних покажчиків у всьому тирадного макроареалі я запропонувала домовитись про стале буквенне позначення базових мелоблоків тирадної форми незалежно від наявності всіх базових і факультативних частин у конкретних пісенних зразках (Клименко, 2013д). Наприклад, повну мелоформу з вставками і повторами позначаю як ‹A;:B:;εε;ГΔ;ГΔ.›, форму без зачину – як ‹:B:;ГΔ.› тощо.

Контамінації. Рухливість композиції тирад, очевидно, обумовила їх відкритість до різного роду нетипових поєднань з близькоспорідненими формами – контамінацій. З-поміж них є відносно сталі «союзи», наприклад,

– пара ‹♩T6› ↔ ‹♪T7› (у цьому й зворотному порядку – відповідно, 22 од. і 113 од.);

– волинський різновид ‹♪T7: 77;557›(§8.6.3);

– «вкраплення» фігури ‹♩4› у форму ‹♩T6› і навпаки (варіант ‹♩44;66› та ін., §8.3.4.3);

– поєднання фігур ‹♩4›, ‹♩6› і ‹♩3›, що зрештою дали сталу групу ГФС (§8.10.3).

Нерідкісними є ситуативні поєднання тирад з іншими весільними РФ: приклади можна знайти у збірниках, де локальна традиція представлена вагомим числом зразків (Пшенічкіна, 2015, с. 86–87).

Ладо-звукорядні характеристики. Оскільки саме інтонаційна складова обумовлює структуру тирадних композицій, їй була присвячена особлива увага – карти тирад ‹♩T6› і ‹♩T53› (**карти D-VII-1 і D-VII-6**) виконані насамперед за ладозвукорядними ознаками. Окреслю тут найзагальніші риси тирадної меліки.

Всеохоплююча (за малими винятками) "*мажорність*" тирад логічно координується з їх обрядовими функціями: здебільшого це *наспіви-коментарі* до урочистих весільних ритуалів, а також мелічні *символи комунікативної сфери* – епізодів застілля та передирок між представниками родів Молодого й Молодої (зокрема, обряду Комори та інших еротичних мотивів шлюбного дійства).

Базова схема тирад розгортається у різних звукорядних масштабах. Оскільки зачин нерідко (а в групі ‹♩T53› – завжди) відсутній, то ладова опозиція реалізується всередині основної частини композиції (хід+кінцівка). За обсягом звукоряду та стосунками опорних тонів розрізняються лади

терцієвого амбітусу (‹♩T6›, ‹♪T7›, ‹♩T53›);

квартового з терцієвим протистоянням опор 3↔1 (‹♩T6›, ‹♪T7›, ‹♩T53›);

квартового з квартовою опозицією 4↔1 (‹♩ T6›, ‹♩T53›);

квінтового з квартовою опозицією 4↔1 (‹♩T53›);

квінтового з квінтовою опозицією 5↔1 (‹♩T6› (статистично й ареально домінантний мелотип), ‹♪T7›, ‹♩T53›);

квінтового ускладненого, *триопорної групи* (‹♩T6› (нот. 8.6-Д, ‹♪T7›, ‹♩T53›);

секундового амбітусу (‹♩T6›, дуже рідко).

Ці ладові різновиди здебільшого мають виразно окреслені ареали – або спільні для всіх видів тирад (терцієві та терцієві-квартові, зосереджені на Прип'ятському й Деснянському Поліссі, тобто обумовлені регіональним модусом мислення), або індивідуальні для кожного ритмотипу. Географію тирадних ладів прокоментую після розгляду кожної типологічної групи (§13.1.5).

Додаткової характеристики потребують типи ‹♩T6› і ‹♪T7› із зачинними мелорядками. Переважна більшість зачинів, незалежно від амбітусу наспіву, кадансує на другому щаблі (у варіантах з затримкою на ньому (2–2) або зі сходом на головну опору (2–1)), чим протиставляє себе наступній частині тиради, у якій другий щабель не відіграє жодної опорної ролі (за винятком рідкісних триопорних ладів, нот. 8.6-Е). Ця протиставність є «*макроознакою*» цих двох весільних тирад. Через цю *надрегіональну* специфіку стосунки зачинного рядка та власне "тіла" тиради вилучатиму з опису *регіональних* ладових особливостей. Лише у терцієвих наспівах Полісся фіналісом зачину іноді (але не завжди) виступає перший щабель.

[1] Цей прийом популярний у Наддніпрянщині (Сопілка, 2009, с. 120-122; Пшенічкіна, 2015, с. 85).

[2] Такі зразки зафіксовані у Подесенні (Бахмач (Котельнікова, 2006, с. 25–26; нот. 51–56), Борзна, Сосниця, Козелець), у Черкаській обл. (Умань, Сміла (Пшенічкіна, 2015, с. 87); у Погоринні (Рибак, 2016, № 127а).

8.3.4.3. Некласичні (вільні) тиради

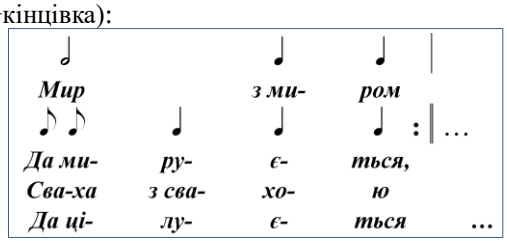
Окрім трьох класичних весільних тирад в українській традиції склалася велика група творів (загалом ≈1200 од.), які демонструють принципи тирадного тиражування, але не мають стрункіх кристалічних ознак. Серед них є такі форми, що набули *відносно сталих обрисів*, і такі, що вільно комбінують відібрані ритмоелементи, не закріплюючи їх у формульні послідовності.

А. Тирада ‹♩T4›. Композиції на базі 4-дольної ритмоформули поширені в наддніпрянській Україні (карта А61, легенда ①), де обслуговують ключові обрядові акти: замирення свашок і дружок (*Свашечки / Дружечки-голубочки, Мир з миром да мирується*), покривання («завивання») Молодої (Полісся): *Нехай живуть*); злучення свічок на порозі (Середнє Полісся). У базі зафіксовано ≈320 мелодій цієї групи, в яких 4-дольні фігури ‹♩4›, ‹♩3̲› і ‹♩3̄› комбінуються у вільному порядку. Перевагу має схема ‹♩T4^{n}3̲›, де багаторазові повтори фігури ‹♩4› (поки не скінчиться текст) замикаються фігурою ‹♩3̲›. Такий тиради відповідає мелоформа $\alpha^{n}\beta$:

8.20

Окремі тексти починаються зі «зворотного» 3-складника ‹♩3̄› : |𝅗𝅥 ♩ ♩| («*Свашечки…*», «*Мир миром*») – він слугує зачином-закликом і тирада стає повноцінною (зачин+хід+кінцівка):

8.21



Заключний розділ композиції буває оформлений іншими способами, наприклад, ‹♩4^{n};443̲=α^{n};βγδ›. Нерідко залучається кадансовий 6-складник ‹♩6̲› – ‹♩4^{n};446̲› або ‹♩4^{n};66̲›. Контамінація фігур ‹♩4› і ‹♩6› дуже характерна для цієї групи. Вона створює складнощі для розпізнавання ‹♩T6› з вставками 4-дольників і ‹♩T4› з 6-складовим кадансом. Особливі проблеми виникли з редукованою комбінацією ‹♩44;66̲› (75 од.). Для картографування був обраний такий підхід: ті мікстові зразки, що розпочиналися з ‹♩44…› або ‹♩3̄4…›, зараховувалися до ‹♩T4›, а ті, де початком слугували 6-дольники ‹♩66…›, а продовженням – вставка ‹♩44› (‹♩6^{n};4^{n};66̲› – зараховувалися до типу ‹♩T6›.

При створенні оглядової карти ‹♩T4› використано дані з регіональних карт Київської (Коропніченко, 1998), Полтавської (Зачикєвіч, Клименко, 2013, карта К12а), Сумської (Гончаренко, 2010, карта К8-6) областей та польові відомості з нижнього Подесення від І. Данилейко. Щільна фіксація ‹♩T4› встановлена у прилеглих до Дніпра регіонах:

– на Правобережжі це басейни Ужа, верхньої Уборті, Тетерева, Ірпеня, Росі й точкові фіксації на західній межі ареалу (Случ, Півд. Буг, Дністер);

– на Лівобережжі це нижнє Подесення (від р. Снов), басейни Остра, Трубежа, Супою, Удаю (тільки правобережжя?) й точкові осередки у Посейм'ї та на Слобідщині.

Б. Мобільні монотекстові контамінації. Окремі версії тирад з 6-дольними кадансами закріпилися як відносно сталі у поєднанні з певними текстами: «*Ой піч наша на сохах*», «*Старший боярин як болван*». Число фіксацій цих «субтипів» незначне (біля 3-х десятків кожен), але вони мають свій сектор поширення – подільсько-лівобережний макрорегіон. За сукупністю характеристик вони виділені у підгрупу ГФС як ‹мобільні формули-композиції› з монотекстовим принципом МФК(м) (§8.10.3).

В. Поліблокові композиції на 4-дольній основі. Мала група творів на 4-дольній основі (18 од.), точково розкиданих між Горинню, Дністром і Віслою (карта А61, легенда ②), може бути потрактована як належна до поліблокових конструкцій. З-поміж них виокремимо

(а) застільні *Ой хто-хто вечеряє*, *Просимо вас* (Тернопіль, Львів);

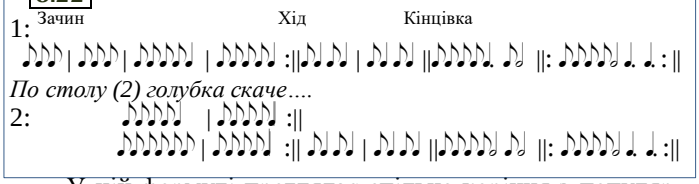
(б) польську групу з ВКФ ‹♩^{Зч}43̲^{2};^{Хд}44;^{К}3̲› (Вісла, Вепр, одинично – Зах. Буг, Прут, Попрад).

Г. Тирада / МФК(м) моделі ‹♪T5;7›. Ідея мобільної тирадоподібної форми знайшла втілення і в південно-західних теренах СБРМ, використавши властиві традиціям цього регіону ритмофігури ‹♪5$_{4}$› (варіант ‹♪5̇›) і ‹♪7$_{6}$› (карта А61, легенда ③). Кількість їх фіксацій в РОМУ$^{+}$ – 73 од, 60 творів походять з 45 сіл УЕТ. Об'єднувальним елементом є сюжет: подяки за застілля з характерними інципітами. Об'єкти подяки – мати, батько, куховарки. Типовий зачин – «*Встаньмо, бояри / дружби / брати / гостоньки, поклонімося / подякуймо…*» (Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, №№ 313, 352–354, 513, 747) (39 од. + 9 текстів). Форма може поєднуватися і з іншими текстами – це 8 різних сюжетів (коровайні та інші) у 10 фіксаціях.

Композиція творів рухлива, не має сталої моделі, будується за принципом довільного тиражування 5- й 7-мискладових мелоблоків у орієнтовній послідовності ‹♪|:5$_{4}^{n}$:|;|:7$_{6}^{n}$:|›. Деякі зразки мають більш оформлений вид, інші мобільні. Ритмофігури функціонують у режимі чергування, тобто можуть підмінюватися ямбічними 4- та 6-складниками, але 5- й 7-складові версії домінують. Як окрема типологічна група це явище ще не описувалося у літературі. Надам цій «неоформленій» композиції умовний код за її складовими фігурами ‹♪T5;7›.

Зустрічаються редуковані зразки без участі 7-складника. Часто ‹*подяки*› виступають у контамінації зі спорідненими РТ ‹♪557^{2}›, ‹♪T7›, ‹♪53^{2};557›, або й просто виконуються на ці формульні мелодії (11 випадків). На Буковині (Заставна, Новоселиця) (Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970б, с. 315, № 41; Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, № 513) записані рідкісні зразки, оформлені у поліблокові (тричастинні) композиції ‹♪|:^{Зч}5$_{6}$5:|;^{Хд}44;^{К}7|:7:|› з мобільним відтворенням частин:

8.22



У цій формулі проглядає спільне коріння з популярною піснею «*І в вас, і в нас хай буде гразд*».

Ареал ‹*подяк*› займає правобережну Україну, не виходячи за межі галицько-волинсько-подільської зони. Локальна концентрація творів спостерігається у верхньому й середньому Подністров'ї та Надсянні, також по Зах. Бугу. Одинокі записи маркують східні межі Поділля (Півд. Буг), точково потрапляють у Наддніпрянщину.

Виокремлюється люблінський різновид (р. Вепр) зі сталою формулою ‹♪55^{2};77› (8 од.).

Кореляція монотекстових форм (*Болван*, *Піч*) та форми з домінантним сюжетом (подяки (*Встаньте*), *Мир*, *Дружки* / *Свашки*) з системою мелотипів нагадує ситуації, типові для творів *весняного* циклу:

– певний сюжет може розспівуватися на різні мелодії, але з-поміж них певний тип наспіву ***домінує***;

– мелодія певної форми може поєднуватися з різними текстами, але ***певний сюжет займає ключове місце***.

У цих випадках потрібні якісні підрахунки та формування кількісних «критеріїв домінування». Весільний репертуар дає замалий фактаж для таких підрахунків. На прикладі групи веснянок (*Шум, Подоляночка, Володар, Кривий танок*) буде показано, як можна досягти більш певних результатів (§10.4).

8.3.5. Ритуальні формули-зачини (РЗФ)

Оригінальним явищем українського весілля певних регіонів України є короткі ***співані зачини-вступи***. Це ***автономні інтоновані форми***, що приєднуються до різних типів мелодій. Формули проводяться перед власне пісенним твором, організовуючи його дво- або трикратний повтор згідно з ритуалом (частіше в актах благословінь). Вони мають кілька *семантичних видів*:

– Першим (другим, третім) разом
Божим розказом / указом // ліпшим / луччим часом…
– Ой ти душенько наша Марійко / Іванко…
– А з калиночки / з рути дві квіточки:
Перша квітка – то Марійка,
друга квітка – то Іванко та інші формули.

Цей оригінальний прийом уперше виявив і прокоментував К. Квітка (1918, № 57). Його першою фіксацією вважається публікація О. Кольберга (Kolberg, 1964d, № 8 та ін.) (див. Гуменюк, 2018, с. 28).

Група львівських дослідників вже понад два десятиліття вивчає західний сегмент таких форм. Як спеціальний об'єкт наукового дослідження весільні зачини були виокремлені Ю. Сливинським (1991). Він супроводив свою студію картою, що охопила західноукраїнську частину ареалу. Б. Луканюк закріпив за цим явищем термін «передладканка», похідним від позначення «ладканками» певних типів весільних мелокомпозицій західних регіонів України (Луканюк, Добрянська, 2004). Він став автором базової ритмічної типології передладканок (Луканюк, 1992), виділивши дві ритмічні форми – спондеїчну (паристу) ‹♩44› і ямбічну (третну) ‹♪$4_5 4_5$›.

Оскільки дослідники київської школи не приймають концепції поділу весільних мелоформ на «пісні» та «ладканки», визначення «ладканка» не фігурує в наших наукових текстах. Утрата основного об'єкту робить нелогічним і термін «передладканка». На позначення явища пропоную термін «***ритуальні зачинні формули***» (РЗФ) з уточненнями:

– РЗФ(с), коли йдеться про їх змістове наповнення (семантичні формули),

– РЗФ(м), коли йдеться про їх мелоритмічну форму.

У базі РОМУ$^+$ призбирано понад 350 фактів про поширення чи відсутність РЗФ (§8.9.5) (**карти А64, D-VII-19**).

8.4. Типологічні сім'ї / групи: засади групування

Весільні ритмотипи можна об'єднувати у типологічні сім'ї-«гнізда» за різних критеріями. Ними можуть бути:

– спільна *силабічна модель*, що ритмізується у різних видах малюнків (сім'я V53, сім'я V55, сім'я V66, сім'я V446 / 557 тощо: кожна у двомірній і тримірній версіях з можливими різновидами в межах ритмічної підгрупи);

– спільна *ритмосилабічна модель* (шестидольник, ямбічний шести-семискладник, тощо),

– спільна *композиція* (сім'я тирадних типів, сім'я простих комбінованих структур, сім'я складних комбінованих структур (ГФС) тощо),

– вид малюнку (сім'я спондеїв, сім'я ямбів) та ін.

Сума форм в межах "гнізда" нерідко має й ареальну визначеність. Так, весільні тиради фіксуються майже виключно на теренах УЕТ, вони невідомі в Білорусі, за винятком Прип'ятського Полісся. Такий макропідхід буде показаний у §13.1.

Найбільші типологічні сім'ї завдяки різноманітним видам компонування творів, а також широким можливостям внутрішніх модифікацій утворили формули ‹♩6›, ‹♪7›, ‹V53› і ‹V446/557›. Масштаби ареалів, статистика записів та внутрішньосімейна ієрархія спонукає до охоплення кожної з цих систем визначенням «макросім'я».

8.23 Весільні макросім'ї. Статистика

макросім'ї		тиради: нормативні	тиради: мікст ТС= РФ4	строфи: РФ2	строфи: РФ2 +Р (нечисл.)	строфи: РФ3	строфи: РФ4	строфи: РФ1 РФ1,5 РФ2,5 Катени	строфи: РФ1 ДОП	строфи: РФ4= ПП	Разом
модель ♩6		5060	310	30	23	3200	215	50	–	10	**8890**
модель ♪6_7		3140	62	40	–	1790	–	2	–	70	**5100**
V53	♩	1860	–	3060	+	–	–	210	–	–	**5130**
	♪	120	–	570*	+	–	–	–	–	–	**690**
V$4_5 4_5 6_7$	♩		–	290	+	–	–	–	60	–	**350**
	♪			1335	+	–	–	200	390	–	**1925**

* У тримірній групі: 3 різних види 5-складників, також мікcти (§8.7.1)

Інші групи формул «зосереджені» на певному виді компонування. Більшість віршових формул, які мають два ритмічних прочитання, об'єднують строфічні форми з переважанням 2-рядковості (табл. 8.24). Відхилення від стандарту рідкісні.

8.24 Строфічні типологічні групи. Статистика

типологічна група		РФ2 од.	РФ4	РФ1	РФ1,5 Катени	РФ2 ДМС РФ1 ДОП
V34	♩$\underline{3}$4 і мікcти	420	205	1	–	–
	♪34	75		–	–	–
♩4$\underline{3}$	♩4$\underline{3}$	190	–	–	–	26*
♩44	♩44	30	–	–	–	–
V55	♩$\underline{55}$	510	–	10	–	–
	♩$\underline{\underline{55}}$	10	–	–	–	–
	♪$\dot{5}\dot{5}$	510	–	20**	–	–
	♪$\underline{55}$, інші	50	–	–	–	–
V$4_5 4_5$3	♩44$\underline{3}$	450	–	–	4	–
	♪553	1230	–	–	3	–
V433	♩4$\underline{33}$	20	–	27	–	–
	♩4$\bar{3}\underline{3}$ просо	20	–	2	–	82***
♩$\underline{33}$4	♩$\underline{33}$4	290	–	–	–	–
♪335	♪335	110	–	спецформи		
♪$\dot{5}$4	♪$\dot{5}$4	135	–	–	–	–
♪5$\underline{7}$	♪5$\underline{7}$	217	–	–	–	–
V66	різні ритми	400	–	–	–	–

* Композиція ‹♩4|:$\underline{3}$:|;4$\underline{3}$ (прийом ДМС)
** Композиція ‹V555^1›.
*** Композиція ‹♩44$\underline{3}$;$\bar{3}\underline{3}$›

Окремішність формотворення виявляють групи ГФС, ПСТС і невелика група обрамленої форми (табл. 8.25).

Дати вичерпні відомості про всі весільні мелотипи РОМУ⁺ в межах цієї книги неможливо. Окремі групи описані в опублікованих статтях, де проілюстровані значним числом нотацій та аудіозаписів. Тут дам характеристику кільком наймасштабнішим явищам весільної мелотипології з метою показати їх типологічну системність та складну картину їх просторової дистрибуції. Наступні підрозділи присвячені головним весільним макротипам СБРМ: макросім'ям 6-дольників (§8.5), ямбічних 6/7-складників (§8.6), віршових основ ‹V*53› (§8.7) та ‹V*446› (§8.8).

8.25 Специфічні типологічні групи. Статистика

типологічна група		форми		
		нормативна	тиражування	з катеном
ГФС $V4_5 3^2;4_5 4_5 6_7$	♩43²;446	160	+	–
	♪53²;55⁽ⁿ⁾7	697	+	–
ГФС монотекстові або МФК(м)	♩43²;4ⁿ;66 *Болван*	–	30	–
	♩43²;66 *Піч на сохах*	–	30	
Тиради вільні	♩T4+ПБК♩4	–	317+30	–
	♪T5ⁿ;7ⁿ *Подяки*	–	68	–
ПСТС+Рефрен	♩44,p4-*Рано*	315	–	+
	♪44,p4-*Душа*	10	–	–
Обрамлений тип	♩4;44;4 / Поозер'я	30	–	–
	інші	10		

За ними розгляну менш масштабні поліетнічні мелотипи груп ‹V*55› (§8.9.1), ‹V*443› (§8.9.2), ‹V34› (§8.9.3), ‹формулу-строфу› (§8.10.2). Решту форм прокоментую коротко, узагальнивши результати їх картографування. Ті формули, що мають різножанрову реалізацію, будуть прокоментовані у розділі 14 у контексті їх втілень у відповідних БОЖЦ.

Кожна з названих ТГ заслуговує на всебічне монографічне дослідження, проведене за єдиним алгоритмом препарування даних. Ось список обов'язкових позицій монографічного опису (табл. 8.26) – у наступних параграфах буде показане часткове використання цих критеріїв.

8.26 Позиції системного монографічного опису весільних мелотипологічних груп / сімей

– кількісна потужність масиву (число фіксацій мелодій і текстів)
– потужність (величина) та характер ареалу
– полі / моноетнічність масиву
– домінантні обрядові сфери: лінія контактів родів, сфера Молодої (+ матір Молодої), сфера Молодого, сирітська лінія тощо
– головні обрядові цикли та обрядодії, де задіяно РТ
– кількість сюжетних мотивів (десятки, одиниці)
– характеристика сюжетів за обрядово-сюжетними групами (з кількісними характеристиками груп)
– морфологічний аналіз поетичних текстів (поетика, структура тексту в цілому, силабічні форми, рефрени, конкатенації, інші види повторності)
– ритмокомпозиційні різновиди: ієрархія
– семантичні різновиди форми (повторна, наскрізна, застосування рефренів, інше)
– варіювання ритміки (алгоритми АДР, АЧ, ДСГ, ін.)
– варіювання композиції: нарощування, редукції, виокремлення зачинів, конкатенації, дублювання (ДМС, ДОП), додаткове тиражування меломотивів (у строфічних формах)
– ладові різновиди (звукоряд, СДО / СКТ)
– мелотематичні різновиди (інтонаційні контури)
– індивідуальні особливості типологічної групи

До всіх типологічних груп, окрім оглядових карт Атласу подаю ще значкові карти, розміщені на DVD. Це дещо допрацьовані версії карт, опублікованих зі статтею (Клименко, 2019).

8.5. МАКРОСІМ'Я ВЕСІЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ НА ШЕСТИДОЛЬНІЙ ОСНОВІ

8.5.1. Слов'янські весільні шестидольники як мелогеографічна система

З-поміж весільних мелодій східного слов'янства одне з найвагоміших місць посідає група наспівів, в основу яких покладено формулу монохронного 6-дольника – сумарна кількість записаних творів ≈**9000** (8890). У сукупності композиційних версій 6-дольні весільні мелодії покривають приблизно 2/3 спільної УБ-території (карти A46–47 / D-VII-1, 2). Вони не набули поширення лише у західних регіонах – Галичині, Надбужжі, Підляшші, Поніманні, але трапляються там окремими вкрапленнями.

Ця типологічна група привертала увагу різних дослідників і досліджена досить грунтовно. Формам з базовим 6-дольником присвячено кілька регіональних аналітичних розробок у збірнику «Слов'янська мелогеографія-4» (=СМ4) (Данилейко, 2013; Зачикєвіч, Клименко, 2013; Мархель, Клименко, 2013; Скаженик, 2013; Попович, 2013) та моє монографічне дослідження цієї групи (Клименко, 2013д). Скористаюся результатами цих робіт та підбіркою нотацій до них, а також тематичними роботами Л. Бєлогурової (2011), О. Котельнікової (2006), Г. Пшенічкіної (2015).

Граматичний словник

А. Базова 6-дольна формула ‹♩6› використовується як у своєму безпосередньому модельному вигляді (тоді їй відповідає 6-складовий вірш), так і у різних режимах ритмосилабічного дроблення (Клименко, 2013д, табл. 1А) – (а) орнаментальному (розщеплення початкової долі), (б) довільному (вільне розщеплення 1–4-ї позицій моделі), (в) сталому з утворенням вторинних малюнків (форм другого покоління), коли розщеплення 1–2-ї позицій стабілізувалося з утворенням додаткової внутрішньої цезури та (г) з наддробленням (орнаментальним розщепленням вторинних формул). Тип дроблення залежить від виду композиції та регіону. На карті D-VII-2 вторинні форми відзначено елементами зеленого кольору. До вторинних ритмомалюнків локально застосовується ямбізація.

Б. Використовуються ритмофігури з двократним затягуванням окремих силабохрон (Клименко, 2013д, табл. 1Б). Найчастіше удвічі збільшується пара останніх позицій – ‹♩6›, що тягне за собою зміну розміру на 8-дольний. Така формула слугує або зачином композиції, або ж закриває її – в цьому разі використовується апокопа.

В. Ферматування тільки 6-ї силабохрони дає 7-дольну версію ‹♩6̂›, яка сформувала «пінський різновид строфи» без апокопи (§8.5.2.1-А). Формули ♩6 і ♩6̂ виступають у тих самих режимах дроблення.

Г. Інші особливі способи ферматування 6-складників, у яких змінена метрична норма (§8.5.2.1-Д) є ознакою регіональних традицій російського порубіжжя – на карті D-VII-2 їм відповідає голуба заливка. Вони мало піддіються дробленням. Частково такі тенденції заходять і на території УЕТ та БЕТ.

Ключові види композицій

6-дольна формула покладена в основу *двох базових типів* весільних композицій – **строфічних** (у **дво-**, **три-** й **чотирирядкових** різновидах) і **тирадних**. Строфічний і тирадний меломасиви *протистоять один одному* за кількома параметрами: формотворчими принципами, макроареалами (українсько-білоруським для строф і тільки українським для тирад), обрядовою функцією (тиради коментують виключно ритуальні моменти, строфи мають ширше застосування), спектром ладових форм та їх ареалогією, способами ритмічного варіювання.

Є й третя група наспівів, які займають північно-східну зону СБРМ (показані іншими значками). Її форма є дискусійною: білоруські та російські етномузикологи вважають їх строфічними (Белогурова, 2011а; 2013а, нот. 1–2; Варфоломеева, 1988), проте порівняння з українськими мелодіями свідчить про їх близьку спорідненість з тирадними композиціями (Клименко, 2013д, с. 97–98). Визначаю їх як *мікстові форми* з ремаркою «***тирада-строфа***» (ТС).

8.5.2. Строфічні композиції

8.5.2.1. Трирядкова строфа

Форма ‹♩6³› семантичної будови ААБ та мелотематичної АВВ (частіше) зайняла особливе місце у шерегу строфічних композицій (3200 од.). Вона далеко поширилася східнослов'янськими землями.

А. Різновиди компонування. Понад 70% зразків витримують принцип 6-дольності практично у цілій строфі аж до кінцевої апокопи – ‹♩6;6;6‘›.

В окремих місцевостях поширені композиції з зачином ‹♩6;6;6‘› – перший мелорядок тут, як і у тирадах, має пролонгований ритм. Такі форми утворюють острівці у білоруській частині ареалу (західне Подвіння, верхнє Понімання, верхнє Подесення), в околицях Володимира-Волинського (Зах. Буг), на верхній Горині, під Києвом (до Канева).

Неповні строфи **з катеном**, у яких перший рядок замінено його прикінцевим 4-складовим (рідше – 2–3-складовим) фрагментом – ‹♩4(2);6;6‘› (Клименко, 2013д, нот. 1, 2, 6), утворюють кілька осередків (**карта А47**): це *центральнобілоруська субзона* (тягнеться від середньої Прип'яті до лінії Мар'їна Горка – Клічев – Бихов на півночі та Чечерськ – Клинці на сході), компактні осередки на межі Середнього Полісся й Волині (верхня Уборть – Случ), на Сіверщині (поблизу Новгорода-Сіверського), у Посейм'ї (Конотоп, Буринь, Білопілля, Недригайлів), у Наддніпрянщині (Чорнобай – Драбів – Пирятин – Лубни – Миргород).

Оригінальна строфа **без апокопи**, але з пролонгацією 6-ї силабохрони у 1-му й 3-му рядках поширена на Західному Поліссі (***пінський*** різновид ‹♩6̂;6;6̂›, нот. 8.8). Його аналіз з ареалом представлено у статті (Мархель, Клименко, 2013).

Б. Алгоритм дроблення (АРД). Макротип ‹♩6³› функціонує у полі режиму активного дводільного дроблення: кількість силаб коливається від модельних 6-ти до 8–9, у Наддніпрянщині сягає 10–11-ти. Ці коливання підкоряються єдиному географічному вектору: дроблення посилюється з півночі на південь макроареалу, на певній межі утворюючи сталі вторинні форми, а в Наддніпрянщині сягаючи свого апогею у формах з наддробленнями.

Для північнобілоруських зразків характерна орнаментація або незначне дроблення форм. Приблизно на лінії Копиль – Осиповичі – Бобруйськ – Вєтка – Красна Гора – Клинці розпочинається активізація довільного дроблення. Процесс поступового «пророщування» вторинних форм відбувається в межах Полісся. У південно-поліській смузі, приблизно на лінії Сарни – Олевськ – Коростень – Бородянка, далі вздовж Десни – Сейму, вторинні вірші з новоутвореною цезурою V{44$_{5,6}$} вже домінують у полі різновеликих поетичних рядків. Це переважання вторинних малюнків ‹♫6³› на **карті D-VII-2** відзначене значком ⬢.

Межа вторинного дроблення на Лівобережжі проведена дещо умовно з врахуванням опублікованих нотацій (Данилейко, 2013; Котельнікова, 2006; Гончаренко, 2010, К8-6). Вторинні ритми упевнено захопили обидва береги нижньої Десни. Для уточнення процесів посилення дроблення та проведення лінії розмежування довільних і вторинних форм у цій місцевості потрібні спеціальні дослідження. Є попереднє спостереження, що зміна режиму відбувається на мовній межі: білоруси дотримуються довільного дроблення, українці оперують вторинними ритмами й відповідними поетичними текстами. Для уточнення цього мелокордону варто залучити також мелодії ТГ ‹♩53²›.

В. Субареал вторинних ритмів. Вторинні форми утворюють величезний ареал. Його *північна межа* (південнополіська смуга) розмита у зв'язку з варіантним відтворенням ритмомоделі (при домінуванні вторинних формул можливі й первинні орнаментальні схеми). *Південна й східна* межі відкриті: острівні обстеження південноукраїнських теренів показують, що цей тип переноситься людністю до місць нових поселень, включно до Кубані та дальших українських «клинів» з на просторах Росії.

Перехід до сталих вторинних ритмів супроводжується *майже двократним заповільненням темпів***.** Середньополіські зразки мають долю ♩ = 100–150, подільські ♩ = 60–90. У наддніпрянських (лівобережних) зразках темпові покажчики повільніші, доля в них виражена половинною з темпом 𝅗𝅥 = 40–50. Чи не максимально повільний зразок походить з полтавсько-надтясминських традицій (Клименко, 2013д, нот. 6), де доля виражена цілою тривалістю, якій відповідає покажчик метронома 𝅝 =15.

В ареалі вторинних форм відбуваються цікаві метаморфози ритму. Прийом *вторинної ямбізації* (‹♪♩6³›, ≈100 од.) має переважно наддніпрянську локалізацію (Чигирин – Новомиргород – Городище на Правобережжі; Чорнобай, Кременчук, Охтирка, Срібне), часто застосовується у нижньому Посейм'ї, точково – у Подесенні. Прийом *темпових контрастів частин строфи* (Данилейко, 2012, №№ 3–6), засвідчений у зоні, розташованій на південь від Десни – Сейму.

У вторинному меломасиві набули популярності специфічні «журливі» сюжети, пов'язані з емоціями Молодої та її матері. Всі вони складені віршами V{45$_6$}. Цей корпус сюжетів *ніколи* не виступає у варіантах з довільним дробленням. Найпоширеніші інципіти:

Я в батенька та на одході, посадила горіх у городі (50 од.)
Поглянь, мамо, та на мій посад (30 од.)
Куди, доню, собираєшся, Що так біло умиваєшся? (30 од.)
Ізмий, мати, да головоньку у посліднюю суботоньку…
Ой матінко (Ненько моя) да голубонько…
Клен не дерево, смородина не ягода,
заплітала мене дядина
Що в липині та осичині…

Ще один параметр різновиду ‹♫6³› – координація *переважно з ладами триопорної групи*. Цей зв'язок вивчено на матеріалах Житомирщини (Скаженик, 2013), Подесення (Данилейко, 2013) та широко відслідковано на матеріалах РОМУ⁺. Тож за сумою ознак – спеціальна форма вірша, власна група поетичних сюжетів, самостійний ареал, а також прихильність до певної ладової версії – вторинна гілка композиції ‹♫6³› претендує **на статус самостійного пісенного типу.**

Окреслені ритмічні метаморфози строфи ‹♩6³› відбуваються географічно «паралельно» подібним видозмінам у

весільному меломасиві ‹♩$\underline{53}^2$› (§8.7.1). Та є й промовисті факти ареальної автономії форм ‹♩♩6^3› і ‹♩♩$\underline{53}^2$›: наприклад, на Полтавщині тип ‹♩♩$\underline{53}^2$› виступає майже суцільно *у ямбізованій версії* ‹♪♩ $\underline{53}^2$›, а тип ‹♩♩6^3› на цій же території є строго *пірихічним* (пор. карти D-VII-2 і VII-9).

Г. Ладові різновиди. Позначу кілька основних способів звукової організації макротипу ‹♩6^3› «крупномасштабного» (в ареальному відношенні) рівня.

Згрубша можна сказати, що поліська територія – як прип'ятська, так і деснянська – користується мелікою *терцієво-квартового діапазону* з переважанням принципу *моноопорності на нижньому тоні шкали* (не рахуючи ініціальної субкварти) (Клименко (Ред.), 2013 (=СМ4), нот. 1–3; с. 137, нот. 1–6; с. 152, 2, 4–6).

На південь від Полісся розпочинається територія панування вторинних ритмів – і ця нова стадія алгоритму дроблення виразно пов'язана з кардинальною переміною ладоінтонаційного мислення: на зміну поліській вузькооб'ємній гетерофонії приходить *триопорний лад* з його драматичними інтонаціями, складними інтонаційними поворотами та відносно упорядкованим голосоведінням. Каркасом цього мелотипу є *синтаксис* кінцевих тонів мелорядків ‹СКТ 2;1;2›. Разюча стилістична переміна – одночасно і в ритміці, і в сфері звуковисотності – інспірує спеціальний інтерес до території південнополіського порубіжжя (Скаженик, 2013; Данилейко, 2013; Мархель, Клименко, 2013; Котельнікова, 2006). Щільне дослідження контактного порубіжжя «північного довільного» та «південного вторинного» різновидів типу ‹♩6^3› на території Житомирської області показало «двомовність» традиції в зоні інтерференції цих меломасивів (Клименко, 2013д, карта К19б). Одним з аспектів майбутніх студій з високим ступенем «географічної інтриги» стане відслідковування міграцій триопорних версій ‹♩6^3› на північ. Є кілька свідчень переміщення цього наспіву у повному комплексі його волинсько-подільських ладоінтонаційних характеристик у верхню частину дніпровського басейну.

Значні території «покривають» мелодії ‹♩6^3› з *квінтовою мелікою мажорного нахилу* й опозицією 5↔1. Їх багато на теренах Полісся в зоні пограниччя між його західною й середньою частинами (Пінськ, Столін, Лунінець, Лельчиці, Житковичі). Вузькою смугою такі наспіви поширені на волинсько-подільському пограниччі (Новоград-Волинський – Чуднів – Радомишль – Фастів). Точкові фіксації розкидані по території Білорусі (Дятловичі, Дзержинськ, Борисов, Бихов, Кричев, Вєтка та ін.) та на українському Лівобережжі (Броварі, Гадяч, Диканька, Слов'янськ, Сватів).

Д. Підгрупа східних форм. Специфічні види трирядкових композицій утворилися у традиціях білорусько-російського та українсько-російського пограничч: Смоленської (до Дніпра: Белогурова, 2011а, 2013а, карти К14б, в), Брянської, Курської, Бєлгородської, Воронізької областей. Важливо вирізняти з-поміж цих форм ті, які містять 6-дольну основу (на карті D-VII-2 значки з фіолетовими й голубими елементами), і ті, які послуговуються лише пролонгованими варіантами 6-складників: |♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |, |𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ | та |𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | та їх комбінаціями (голубі значки) (Белогурова, Никитина (Ред.), 2016, №№ 869–879).

На східні різновиди не поширюється *дія алгоритму дроблення*. Розщеплення долей у південно-російському ареалі задіяне малою мірою, тут вдаються до інших способів розпросторення моделі (Дорохова, 2013б, №№ 91, 106, 107).

8.5.2.2. Композиції з парним числом рядків

Східні слов'яни закріпили в своєму музичному доробку і 6-дольні композиції з парним числом рядків – 2- та 4-рядкові (на карті D-VII-2 передані різними формами прямокутників), однак вони не набули масштабного поширення.

Фронтальними обстеженнями установлено ареал ***західноволинської*** 4-рядкової форми ‹♩♩$\underline{66}^2$› (180 од. з понад 50 сіл) з модельним ритмом ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄂, що реалізується переважно у вторинних формах з віршем V{44}, V^SАБ;АБ, M^tАВ;ГВ (схема 6.13). Цей ритмотип втілюється або у триопорному ладу, або у квінтовій мажорній версії (нот. 8.6-Г).

Локальне значення має ***покутський*** субареал 4-рядкових форм з вторинним ритмом ‹♩♩66^2=V^SАА;ББ› (Городенка – Снятин – Вижниця – Глодяни – Синжерея, разом 28 од.) (Роздольський, Людкевич, 1906, №№ 57, 59, 60).

Оригінальні 4-рядкові строфи витворили співаки ***південноросійських традицій***. У Посейм'ї (Глухів – Путивль – Буринь – Глушково) локально відомий наспів з формою ‹♩ $\underline{6}$;$\underline{66}$'›=V^sА;АББ=^{t}М АВВ'Г-*Боярин* (за одним із інципітів) (Клименко, 2013д, №№ 17, 18). Точкові фіксації позначають, очевидно, його міграції (Зміїв, Валуйки, Запоріжжя).

У басейні Оскола у 6-складових композиціях використаний прийом пари періодичностей V^sАА;ББ (Дорохова, 2013б, с.188, табл. 8-4).

З-поміж 2-рядкових композицій локально компактними є фрматовані версії ‹♩$\hat{6}^2$› зі специфічною мелікою (*західнополіський тип*) (Мажейка, Варфаламеева, 1990, №№ 356, 358–360). Вони побутують у межиріччі Зах. Двіни і Вілії (Ошмяни – Сморгонь – Постави – Глибоке – Шарковщина – Міори).

Інші дворядкові строфи трапляються спорадично усередині макромасиву ‹♩6^3› і мають бути потрактовані як скорочені версії трирядкових, або як форми з катенами, у яких катен «загублено». Вони територіально розпорошені, не утворюють власних субареалів, часто є типологічно несамостійними версіями.

8.5.2.3. Ареалогія строфічних форм

Окреслений звід строфічних втілень весільної мелодики, помічених на карті D-VII-2 значками на фіолетовій підкладці, має спільну визначальну для цієї групи рису: у них завжди знаходимо чітко впізнаваний (навіть у вторинних розспівах з наддробленням і 2–3-кратними темповими заповільненнями) базову 6-дольну ритмомодель, реалізовану в різних режимах АРД. Далі називатиму цю територію ***6-дольним макропростором***.

У цьому макропросторі домінантну роль відіграє трирядкова композиція ‹♩6^3›, що займає чи не 90% його площі, на якій побутує *щільним способом* (практично у кожному селі зі значним числом поетичних текстів). Проблемно виглядає північнобілоруська частина ареалу (Поозер'я і центр), не представлена в публікаціях. Залишається відкритим питання: чи дійсно райони, не вкриті значками, «вільні» від 6-дольних форм, чи вони пустують лише через брак доступу до архівів?

Різновиди типу ‹♩6^3› та інші типи строф у 6-дольному макропросторі не суміщуються в репертуарі – вони географічно розмежовані, їх ареали комплементарні. Локальні форми утворюють «монотипні» субареали – наприклад, пінський, східнополіський і 4-рядковий (Клименко, 2013д, К18).

Строфи з *парним числом рядків* утворюють регіональні осередки на західному та східному кордонах макроареалу ‹♩6^3›. Два українські типи – локальний *покутський* ‹♩♩66^2› і потужний *західноволинський* ‹♩♩$\underline{66}^2$› – чітко територіально розведені з трирядковим макромасивом. *Західноволинський тип* ‹♩♩$\underline{66}^2$› заповнює нішу між верхньою Прип'яттю, Зах. Бугом і Стиром з досить чіткими

«берегами» (південна межа – Кременець – Горохів) та утворює відокремлений осередок над Случчю (Клименко, 2019, карта К3 =D-VII-2). Ареали волинської строфи ‹♩⁀66²› і макротипу ‹♩6³› «взаємообтікають» один одного. За малими «прикордонними» винятками ці форми не співіснують в одній традиції. Загадковою є пляма-пустка у середньому Погоринні (Рівне – Володимирець), де взагалі не практикуються весільні мелодії з 6-дольними елементами.

Неукраїнські традиції дозволяють мікшування в репертуарі різних типів строф з 6-дольною основою. Так білоруський *західнополоозерський* тип ‹♩6̃²› побутує в зоні Зах. Двіна – Вілія уперемішку з 3-рядковими строфами. Подібне спостерігаємо на сході БЕТ та на білорусько-російському пограниччі (Верхнє Подніпров'я (Клименко, 2013д,, карта К14в), де помітна строкатість ареалогії східних різновидів 3-рядкової композиції.

На сході й на заході 6-дольний макромасив сусідить з весільними традиціями, де використовуються 6-складові фігури іншого типу.

Зі *сходу* пролягає добре вивчений етномузикологами (але не картографований) шар *стилістично інших* південноросійських весільних пісень. Тут вирізняємо композиції, які містять 6-дольний елемент (таких найбільше на Смоленщині, у Посейм'ї), і ті, що використовують тільки пролонговані 8–10-дольні версії 6-складників. Трирядкова композиція поширюється далі у східному напрямку, виходячи за межі 6-дольного макропростору в *макропростір російських традицій*.

На *південно-західній* межі макроареалу ‹♩6³› розпочинається зовсім інший масив 6-складових весільних мелодій, що охоплює ***верхньодністровсько-віслянську зону***. У цьому терені *принцип дольності поступається «принципу складомірності»* – тут вірш дотримується чіткого 6-складового розміру. Він стає компактним, перетворюється в силабогрупу, яка парується з сусідньою у віршовий рядок V66 (§8.5.6). Цей масив сусідить з 6-дольним за принципом протиставності. Шестидольники трапляються у галицько-східнопольській зоні лиш окремими «вкрапленнями», часто мають мікстовий характер (Попович, 2013, карта К13б).

Північно-західні рубежі ареалу 6-дольних строф вивчені недостатньо. Можна сказати, що Понімання (окрім 5-ти сіл у верхньому басейні), середня течія Західного Бугу (вище Прип'яті), басейн Нарви не знають ні 6-дольних, ні інших 6-складових весільних пісень. Тут панують *комбіновані ритмоформи* з 3-, 4-, 5-складових фігур.

Південь України з традиціями пізнішого часу демонструє глибоке проникнення РТ ‹⁀6³› на території Донецької, Дніпропетровської (Пшенічкіна, Любимова, 2019), Херсонської областей. Він є однією з базових мелоформ весілля українців Кубані (Супрун-Яремко, 2005, №№ 202–212).

При окресленні ареалів зазвичай окремою позицією дається опис *кордонів, характеру межування* сусідніх явищ. У макрообстеженні весільних 6-дольників проявилися кілька закономірностей. На їх *західній* межі відрізняємо південно-західний і північно-західний відтинки. Перший проходить українськими теренами й вивчений досить щільно. На волинсько-берестейській ділянці установлено чітку західну межу поширення строфи ‹♩6³› (Рівне – Сарни – Любешів – Береза), цей кордон є строгим, дифузні явища між сусідніми традиціями відсутні. Відтинок Дрогичин – Любешів – Сарни проходить близько західного кордону Турівської землі XII століття (Ісаєв, 2012, с. 38). У Надбужжі спостерігається відокремлений «струмок» форми ‹♩6³› на проміжку Сокаль – Біла. Територію між Горинню і Бугом зайняв західноволинський тип ‹⁀66²›.

Нижче лінія поділу «6-дольного» і «6-мірного» макроареалів пройшла по вертикалі Млинів – Кременець –Тернопіль – Городенка. Польові обстеження цієї зони були хоча й щільними, однак не фронтальними. Частина місцевих матеріалів зберігається в архівах Львова і Тернополя, тож проходження цього важливого кордону можна буде вточнити.

Північно-західна межа поки не дається для окреслення за браком матеріалів з зони Ганцевичі – Несвіж – Воложин – Молодечно. *Північну* межу 6-дольників можна вважати окресленою лише в загальних рисах у поріччі Західної Двіни.

Північно-східний кордон (межиріччя верхніх Дніпра і Десни) показаний на карті Л. Бєлогурової (2011а=2013, карта К14в) – він «розчиняється» у потоках південноросійських мелоформ. Важливою є примітка дослідниці про те, що на межі 6-дольного макроареалу – у селах Єршицького району Смоленщини – пісні з 6-складовою основою сягають до 40% від загального числа весільних творів, що фіксуються в одному населеному пункті (Белогурова, 2011а, с. 49). У цілому зона російських впливів доволі чітко «закрива»є макроареал трирядкових 6-дольників зі сходу – по всій контактній лінії уздовж Десни, а далі – приблизно за мовним україно-російським кордоном.

Південна межа шестидольного макропростору відкрита в силу історичних причин.

Не менше значення мають і *внутрішні межі макроареалу весільних 6-дольників*.

Найважливішими вважаю поділи, що стосуються *переходів* між режимами дроблення:

– від первинних форм до зони активного дроблення приблизно на лінії Копиль – Осиповичі – Бобруйськ – Вєтка – Красна Гора – Клинці;

– від активного дроблення довільного типу до вторинних форм: лінія пролягає широкою смугою на південному порубіжжі Полісся – Прип'ятського (між Ужем і Тетеревом) і Деснянського (правобережжя приблизно на висоті Новгорода-Сіверського). Подібні зміни *географічних режимів дроблення* має і строфа ‹♩53²› (§8.7.1.2).

Другий масштабний поділ пов'язаний з ареалогією звуковисотних форм – вони теж утворюють великі регіональні меломасиви композиції ‹♩6³› – *поліський оліготонний* і *волинсько-подільсько-наддніпрянський триопорний*. Особливу увагу слід приділити місцевостям, у яких відбувається переміна ладової моделі наспіву.

8.5.3. Тирадні композиції на 6-дольній основі

Загальне число зареєстрованих мелодій, у яких проявляється принцип 6-дольної тиради – понад 5060 од. З них ≈4930 од. є базовими тирадами ‹♩T6› (у тому числі з контамінаціями), 125 од. – це включення мелоблоків ‹♩T6› (*ходу* або *кінцівки*) у ямбічну тираду ‹♪T7›. Типологічну групу ‹♩T6› представляють ≈1800 аудіозаписів, ≈2000 нотацій, ≈1260 ритмотипів – текстів і відомостей з мелотипологічних таблиць, описів та регіональних карт (Гончаренко, 2010, карта К8-6; Зачикєвіч, Клименко, 2013, карта К12а; Карташова, 2004а, б; Коропніченко, 1998; Рудиченко, 2011; Сисоєва, 2011; Христова, 2010, 2015).

Тиради ‹♩T6› в сукупності версій покривають більшу частину української етнічної території (**карти А46 / D-VII-1**). Вони не набули поширення лише у західних регіонах, розташованих у басейнах Дністра (Галичина, Карпатська зона, південь Поділля) і Західного Бугу (Надбужжя, Холмщина, Підляшшя, берестейсько-західноволинська зона). У цілому ареал ‹♩T6› охоплює кілька етнографічних регі-

онів України та частково заходить на пригранічні ділянки ареалів білоруської та російської мов.

Алгоритм дроблення. У композиції ‹♩T6› використовується базова 6-дольна формула ‹♩6› та її 8-мірна версія ‹♩6› (див. схему 8.19Д). Друга формула слугує зачином, а також закриває композицію – завжди з апокопою. Базові формули виступають як у модельному вигляді, так і в комплексі 7–10-складових варіантів, отриманих шляхом дроблення 1–4 позицій моделі. *Режим довільного дроблення діє у всьому макроареалі* ‹♩T6› – ця особливість є прикметною відмінністю тирад від строфічних 6-дольних форм.

Композиційні варіанти. У центральноукраїнському масиві T6 вагому частину становлять компактні 4-рядкові композиції без зачину – V^{S}АБВГ = M^{t} ВВ;ГΔ. Часом такі короткі «куплети» групуються в сюжетну лінію й стають «строфами» твору з 2-х тирад (Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970а, №№ 161, 359).

Розширення (тиражування ходу, кінцівки, вставки 6-ти або 4-дольних фігур) чи редукції тирадної композиції майже в усьому її ареалі відбувається за однаковими схемами (§8.3.4). Утворення структурних різновидів проглядається у кількох місцевостях.

А. Переяславщина, Остер: хід В доповнений споріднений парним мелоблоком В’ (Данилейко, 2019, №№ 2–4).

Б. Ознакою локальних тирад Сіверського Полісся є редукція кінцівки – обмеження її одним рядком замість дворядкової респонсорної інтонаційної «дуги», яка компенсується повтором останнього рядка: ΔΔ замість ГΔ (Свитова, 1966, № 107 та ін.). Зафіксоване стале побутування такої композиції (Новгород-Сів. – Ямпіль – Сураж) (39 од.). Цей варіант слугує перехідним містком до мікстових форм ‹тиради-строфи› ‹♩TC6⁴›, чий ареал розпочинається на Сіверщині і простягається на північ від неї (§8.5.4).

Регіональні ладові різновиди. Базова мелоінтонаційна схема тирад (§8.3.4, табл. 8.19Д), залежно від місцевості, розгортається у різних звукорядних обсягах – від терцієвого до квінтового (карта D-VII-1). Головна (вона ж кінцева) ладова опора знаходиться завжди на першому щаблі.

У монохронній ритмоформулі *ходу* відсутні видовжені позиції, тому ладова опозиція втілюється в інтонаційному протистоянні між ГО та відлеглим від неї звуком на верхній межі звукоряду, який повторюється найчастіше. Цей тон часто виступає інтонаційною вершиною у респонсорній парі кінцевих мелорядків – саме *на нього орієнтуюсь при встановленні різновидів мелоформ.*

Переважна більшість *зачинів* кадансує на 2 щаблі (за винятком традицій Полісся, де фіналісом зачину частіше буває 1-й щабель), чим протиставляє себе наступній частині тиради, у якій 2 щабель не відіграє жодної опорної ролі. Ця протиставність є *макроознакою весільних тирад* ‹♩T6› і ‹♪T7›. Зачин часто відсутній, тоді ладова опозиція реалізується виключно всередині основної частини композиції.

Основним показником *регіонального* поділу масиву 6-дольних тирад є *амбітус* наспівів, за яким виокремлено наступні різновиди (у порядку їх поширеності).

Найпотужнішим є *квінтовий мажорний різновид* (≈3000 од.), часом розширений до сексти, з можливою ініціальною субквартою (IV_{in}). Опозиційні тони – 5↔1. Площа квінтового меломасиву – практично вся південна частина макроареалу тирад. На Правобережжі квінтові зразки з’являються відразу за південною межею Прип’ятського Полісся (р. Уж). На Лівобережжі цей мелотип розташований на південь від Десни, але поступився поліським формам значною територією між річками Остер і Сула. Та поліська зона теж не закрита для квінтових мелодій – вони побутують уздовж берегів Прип’яті та її приток. Один з «коридорів сполучення» – Погоринння, відоме в ролі провідника волинсько-подільських весільних і жниварних мелодій у глибинне Полісся (карти A41, A46, A48).

Масив *поліських тирад* (≈930 од.) в цілому протиставний центральноукраїнському квінтовому масиву за ознакою *вузькоамбітусності* – мелодії не перевищують кварти, часто обертаються між нижнім і терцієвим тонами (350 од.), спорадично захоплюючи субзону. Сотнями записів засвідчена інтонаційна варіантність місцевих мелодій, неусталеність мелодичної лінії, що у багатоголосних зразках дає гетерофонію кластерного типу з елементами бурдонування. У терцієвих наспівах часто маємо справу з мінливою висотністю терцієвого тону. Та все ж і в поліських тирадах явно проступають функційні тирадні мелоблоки. Масив прип’ятсько-деснянських ладових систем ще чекає на скрупульозне розслідування його стилістичних тонкощів «під збільшувальним склом».

Локально трапляються й інші ладові форми тирад.

У полісько-волинській зоні (Горинь, Случ, Уборть) зустрічаються *мінорні квінтові версії*, частина з яких має тенденцію до підвищення четвертого щабля та близькість до інтонаційної сфери *триопорних ладів* (нот.8.6-Д).

У Наддніпрянщині (осередок вище Кропивницького) знайдено мелодії вузькоамбітусного ***«спресованого» ладу триопорної групи*** (див. коментар у §8.2.5–Е).

Мелодії з опозицією 4↔1 у квартовому звукоряді, попри свою кількість (125 од.), ареалу не творять – вони розосереджені острівками у зоні Дніпра, Десни й Прип’яті.

Здогадно, форма весільної тиради склалася у масиві квінтових мелодій. Їх ширші звукорядні можливості давали більший простір для реалізації складної конструкції, де інтонаційні протиставності відбуваються на кількох синтаксичних рівнях: протиставлено зачин і власне тираду, у самій тираді протиставлено однотипні повтори (тиражування) однорядкового меломотиву (ходу) – і респонсію заключної частини; хід буває ускладненим уведенням контрастного мелодичного матеріалу. У терцієво-квартовій шкалі цих можливостей менше. Можна припустити, що тирадна конструкція була сприйнята поліщуками від південних сусідів та адаптована до місцевих вузькоамбітусних ладів (подібно до того, як велика кількість весільних строфічних ритмотипів, що мають масштабні ареали, «переходячи через Полісся», набула характерного компактного терцієвого виду, влившись до шару місцевих мелодій весняно-літнього сезону).

Ареалогія. Територіальний обсяг масиву весільних 6-дольних тирад дуже великий, але все ж багато менший ніж у масива строфічних форм з цією ж основою. Узагальнено можна сказати, що він вписується у межі україномовного простору (оминаючи, як і 6-дольні строфи, його західні території), але виходить за них на півночі – у поліській зоні перехідних українсько-білоруських діалектів, та на сході (вузька смуга прилеглих російськомовних традицій в Курській, Бєлгородській, Воронізькій областях).

Для характеристики *границь масиву* ‹♩T6› певні дані є тільки щодо його *північно-західного відтинку* – між річками Ясельда і Горинь. Хвиляста лінія, яка на карті окреслює крайні точки фіксації форми, може бути потрактована як наближена до згадуваного вище кордону Турівського князівства XII ст. (фрагмент Береза – Любешів). Однак територіальна щільність побутування тирад, а також частотність їх участі в ритуалі виразно зменшується ще всередині їх ареалу: повсюдне поширення засвідчене лише безпосередньо на берегах Горині, а на території Пінщини (Зарічне – Любешів – Пінськ) ця форма зустрічається рідко, її специфічні функції (коментарі, докори, жарти) тут перебирає на себе трирядкова строфа ‹♩6^{3}›. Проходження північно-західної обмежувальної лінії тирад дуже близьке до контуру строфічної ізомели.

Поодинокі зразки ‹♩T6› зафіксовано в поліськоволинській зоні (Ковель, Володимир-Волинський, Горохів, Ківерці).

Північний кордон прокреслений приблизно, він проходить територіями, підлеглими Білорусі й Росії. Скупчення значків справа від лінії Дубно – Теофіополь та повна їх відсутність зліва від неї говорять про *західний кордон* поширення тирад ‹T6›. *Південно-західна межа* тирадного макромасиву швидше за все пролягає правим берегом Південного Бугу у його верхній та середній течіях.

Південний кордон макроареалу ‹♩T6› відкритий: його лінія повторює контури розселення українців на степових і причорноморських землях. Точкові дослідження демонструють глибоке проникнення РТ ‹♩T6› на терени Одеської, Херсонської, Миколаївської, Донецької областей. Також він є однією з базових мелоформ весілля українців Кубані: 6-дольні типи успішно «переселилися» разом з носіями на нові землі (Супрун, 2005, №№ 195, 199, 233–235, ін.).

Східний кордон тирад «прив'язаний» до проходження української мовної ізоглосси із невеликими виступами на російські території у поріччях Сейма, Сіверського Донця, Дону (Рудиченко, 2014).

Внутрішні поділи тирадного масиву пов'язані з ареалогією звуковисотних форм. Установлене домінування квінтового мажорного різновиду в центральній смузі України, та контрастний йому щільний масив терцієвоквартових мелодій, локалізованих у Прип'ятському й Деснянському Поліссі зі значним клином на південь на Лівобережній Наддніпрянщині (Остер – Удай).

Розвідки ЛЕК установили відсутність ‹♩T6› на Сулі – місцеві жителі віддали перевагу ямбічній тираді ‹♪T7›.

Отже, весільні тиради на 6-дольній основі складають самостійний меломасив, що проявляється на усіх рівнях його організації: композиційному, ритмічному, звуковисотному, функціональному (сфера обрядового застосування), ареальному. У цьому параграфі окреслено такі пункти з заявленого алгоритму опису масштабних явищ (табл. 8.26):

– визначено ключові параметри типологічної сім'ї;
– вивчені розширення та редукування композиції,
– окреслене поле «уподобань» для контамінацій,
– виявлені основні ладозвукорядні регіональні версії,
– знайдено перехідний тип форми, що є містком до східнобілоруського типу ‹♩TC6⁴›,
– установлено генеральні межі ареалу ‹♩T6› – зовнішніх кордонів та основ внутрішнього поділу.

Специфіка тирадного меломасиву виразно виступає у його порівнянні зі спорідненими формами:

– з одного боку, з масивом 6-дольних мелодій *строфічного оформлення* (§8.5.5.1),
– з іншого – з масивом тирад на *ямбічній 6/7-складовій основі* (§8.5.5.2).

Весільні 6-дольні тиради входять у базовий «український весільний багаж» більшості регіонів, переносяться разом з носіями у нові терени (південь, схід України, Кубань), де породжують цікаві похідні версії. У занепадаючих сучасних традиціях вони виступають чи не останньою формою, утримуваною у пам'яті співачок. Тож вважаю 6-дольні форми одним із найважливіших наукових об'єктів вітчизняної етномузикології.

8.5.4. Мікстові форми. Білоруська «тирада-строфа»

Мікстові форми потрібно аналізувати з врахуванням ареального контексту. Більшою мірою вони спостерігаються *на маргінесі ареалу*. Наприклад, мікшування в одному зразку різнотипних довгих формул – ♩6 і її тримірної паралелі ♪6 у верхньодністрянських традиціях відбувається за межами 6-дольного макропростору (Попович, 2013).

Великий ареал на північно-східній окраїні цього простору утворює мікстова за походженням група **східнобілоруських весільних наспівів** ‹♩TC6⁴›: 4-рядкових (зрідка з відкиданням першого рядка) зі сталою семантичною формою АА;ББ. Такі мелодії відомі на сході й півночі БЕТ: вони заповнили верхні частини басейнів Десни, Дніпра та прилеглу до останнього частину басейну Західної Двіни (карта А46). Загальне число зареєстрованих записів – понад 300 од., у тому числі картографовані відомості (Белогурова, 2013а, карта К14а).

Л. Бєлоґурова (2011) й Т. Варфоломєєва (1988) обстоюють строфічну природу таких наспівів, оскільки їх композиція є переважно сталою. Дослідниці окреслюють їх специфічне функціональне навантаження: це наспіви весільних *дражнилок* (Белогурова, 2018) – на відміну від широкої функціональної палітри місцевих строф ‹♩6^3›. Така функція співзвучна з подібною роллю, яку в обряді відіграють українські *весільні тиради*.

Українські етномузикологи, чий слуховий досвід спирається на сотні прикладів подільсько-поліськополтавських *весільних тирад*, легко впізнають у мелодіях східнобілоруських дражнилок (особливо в квінтових версіях) характерні тирадні мелоблоки. Порівняльні приклади та їх розбір представлено у статті (Клименко, 2013д, с. 97–99, табл. 4г, 5, карти К11, 14а). Трактовка цієї форми як продукту редукування тиради породила мікстовий код ‹тирада-строфа› ‹♩TC6⁴›: за походженням – це тирада, за сталою формою – строфа.

Порівняння квінтових версій ‹♩T6› і ‹♩TC6⁴› демонструє інтонаційну спільність відповідних мелоблоків. У зоні Бихов – Хотимськ – Мстиславль – Горки зафіксовані зразки перехідних форм з інтонаціями класичної квінтової тиради (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, №№ 83, 85, 91). *Сумарний набір* мелотематичних блоків, знайдених у цих зразках, є повним набором мелоформул тиради – А;:В:ГΔ^Δ і навіть А;ВεεГΔ^Δ. У білоруських наспівах ці мелоблоки групуються не повним циклом, а частинами. Ще одна важлива відмінність: у тирадах участь усіх синтаксичних частин необов'язкова, однак редукція ніколи не зачіпає «серцевини» – повторюваного *ходу* В, натомість у ТС цей блок також буває «вилученим з обігу».

Спостережено три способи компонування ‹♩TC6⁴›, що відрізняються вилученням різних мелоблоків:

– композиція без ходу на основі класичної квінтової тиради, але в мінорній версії: А;ГΔ^Δ;
– редукція кінцівки: вилучення блоку Г-«питання» – А;ВΔ^Δ,
– редукція зачину, натомість повернення повторності «ходу»: ВВΔ^Δ. У цій схемі на тлі віршових повторів створюється позірна пара періодичностей. Л. Бєлогурова вказує на її компактний ареал при західному кордоні Смоленщині, обмежений зі сходу річками Сож и Хмость, а з півночі – притоками Зах. Двіни. Цей принцип семантичної організації строфи, що реалізується *безвідносно до змінності мелоритмічних блоків*, руйнує тирадні «правила повторюваності» (повтор віршового рядка тільки при зміні ритму з ♩6 на ♩6 між зачином і ходом), тобто є чужорідним для тирад.

Важливе зауваження дає Т. Варфоломєєва: розглядаючи версії з зачином, вона пише, що ця форма має доволі чітко виражену тричастинність у варіантах А(АБ)Б або А(ВС)$С_1$. Це – ознака тиради, яка йде «впоперек» констру-

кції пари періодичностей, нав'язуючи формі невластивий їй поділ. Тож група мелодій ‹♩ТС6⁴› являє собою цікавий конгломерат мало сумісних принципів.

Завершення форми подвійним проведенням кінцівки-відповіді через мелодичну зв'язку (ББ=ΔΔ) є обов'язковим для всіх різновидів ТС – це ніби механізм компенсації втрачених блоків. Серед тирад українського масиву знайдено форму, яка є перехідною між композиціями ‹♩Т6› і ‹♩ТС6⁴›: це терцієво-квартовий **сіверсько-брянський різновид** з 1-рядковою кінцівкою-«відповіддю» та версії з її повтором (див. вище). Географічне розташування перехідних форм можна вважати контактним містком між двома меломасивами.

Отже, тип ‹♩ТС6⁴› видається відносно новим продуктом, що склався в результаті редукування мелоблоків тиради й трансформації її до сталого 4-блокового канону з попарним групуванням віршів. Як і класичній тираді, ТС властива рухливість композиції, але зміни пристосовуються вже до нового канону. Питання – з яких причин співаки, маючи в багажі повний набір мелоблоків тиради, механічно (на засадах взаємопідмінюваності) компонують функціонально контрастні мелоблоки А (зачин), В (хід) і Г (питання) у різні «неповні» версії на догоду 4-блоковій конструкції зі сталою кінцівкою? – залишається відкритим. Загадкові процеси розпаду тирадного принципу відбувалися, можливо, в умовах дальніх міграцій його носіїв на території, де ці принципи невідомі.

Ареал «тиради-строфи» є самостійним відокремленим явищем у північно-східному сегменті БЕТ: на теренах сучасних Могильовської, Вітебської областей, у західних районах Брянської, Смоленської областей та південних районах Псковщини (Невель, Себеж, Усвяти: приграничні села). Публікації засвідчують крайні *південні* локалізації ‹♩ТС6⁴› у середньому Подесенні (Севськ, Навля на правому березі ріки, Стародуб – на лівому); крайніми *південно-західними* точками є Корма, Бихов, Могильов, Крупки, Борисов, Лепель. У контексті загального 6-дольного масиву ареал ТС заповнює лакуну між північно-східним краєм строфічного ареалу й загальною північно-східною межею СБРМ, яка збігається з ізоглосою білоруської мови.

Щільність поширення типу ТС у фронтально вивченій Смоленській частині ареалу дуже висока. На Могильовщині, Вітебщині, Брянщині ареал окреслено за публікаціями, тому не можу судити про його щільність та кордони.

Ареал ТС має контактний географічний місток із українським тирадним меломасивом у вигляді специфічних композицій лівобережного Подесення.

8.5.5. Порівняльна макроареалогія весільних 6-дольних форм

8.5.5.1. Два макромасиви 6-дольних композицій. Ключовим для весільних пісень з 6-дольною ритмічною основою є їх поділ на тирадні і строфічні форми, що відкристалізувалися у два потужних меломасиви. Кожен масив має суму власних ознак, за якими *протистоїть* іншому: (а) різниця принципів компонування; (б) різниця *режимів мелоритмічного варіювання*; (в) різниці *у функційному навантаженні*; (г) різниця *макроареалів*; (ґ) різниця *мелодичного оформлення* – як в репертуарі одного локусу, так і в макроареальному контексті.

(а, б) Одна з важливих *морфологічних відмінностей* між строфами і тирадами – *способи варіювання ритму*. У тирадах у всьому їх ареалі використовується *режим спорадично-довільного дроблення*, тоді як у строфах фіксується *географічно упорядкований алгоритм посилення дроблення від модельних до вторинних форм* (з півночі на південь ареалу). Окремі тирадні зразки використовують сталу вторинну форму, але інші сюжети в цій же місцевості розспівуються у довільному режимі. Тож в цілому макротип ‹♩Т6› функціонує *у режимі довільного дроблення на всьому просторі поширення*, отже, цей принцип ***є*** *важливою специфікою тирадної ритміки*.

(в) Кожному масиву відведена своя функційна ніша: тиради обслуговують *ритуально-комунікативні лінії* шлюбної церемонії, тоді як строфи спеціалізуються на *ліро-драматичній лінії* з переважанням образів Молодої та її матері. Особливо виразно контраст виступає у центральноукраїнській зоні (на південь від Полісся). Подібну функціональну протиставність демонструють і масиви східнобілоруських мелодій ‹♩ТС6⁴› (дражнилки, докори, пов'язані з образом свата, жартівливою сферою) та місцевих строфічних мелодій тієї ж ритмічної основи, що є додатковим аргументом для вивчення ‹♩ТС6⁴› у системі тирад.

Чіткої диференціації функцій між тирадами і строфами немає тільки на Поліссі. «Рольова нерозведеність» знаходить продовження й у морфології: у поліській зоні нерідко трапляються міксти двох форм, особливо в овруцько-чорнобильському осередку та в Подесенні–Посейм'ї.

(ґ) Співвідношення ареалів 6-дольних строф і тирад різноманітні. Ареал композиції ‹♩6³› набагато більший. Окрім українських земель, він охоплює велику центрально-східну частину БЕТ, натомість ареал тирад ‹♩Т6› не просувається на північ від Полісся.

В україномовній частині 6-дольні строфи співіснують з тирадами: ареал тирад повністю накладається на ареал строфи ‹♩6³›.

Часткове накладання ареалів бачимо й у стосунках строфічних типів і типу ТС – на лівобережжі верхнього Дніпра, правобережжі верхньої Десни (в умовному трикутнику Смоленськ – Могильов – Брянськ). Це накладання теж супроводиться поділом обрядових призначень мелодій – на пісні дражнильної функції (ТС) і пісні широкої функції – ‹♩6³›. Важливим є спостереження Л. Бєлогурової про різний характер поширення творів цих типів на території Смоленщини: «Диференціація корпусу шестискладових наспівів на дві типологічні групи, визначені на етапі структурного аналізу, красномовно підтверджується картографічною проєкцією матеріалу. Ареал пісень першої типологічної групи [тобто, ТС – І.К.] охоплює всю смоленську територію, у той час як наспіви другої у своїй масі побутують у лівобережних традиціях [...]. Все це дозволяє дійти висновку про те, що спостережені ареали складалися у різний історичний час. Треба думати, «дражнильні» шестискладники, що склали першу типологічну групу, освоювали досліджуваний простір у період його відносної етнокультурної цілісності. У всякому разі, вони належать до тих явищ, які цю цілісність собою втілюють» (Белогурова, 2011а, с. 61).

(ґ) Коли тирада і строфа ‹♩6³› (у версіях ‹♩♫6³› або ‹♪♩6³›) зустрічаються в центральноукраїнському репертуарі, вони виглядають дуже контрастно. Це підкреслюють і їх лади – квінтовий мажорний у ‹♩Т6› і драматичний триопорний у строфах. Спільною ланкою між ними є тільки вихідна 6-дольна основа, яка в строфах вже мало відчутна. Зовсім інша карти постає на Поліссі – ладозвукорядна спільність (оліготоніка) нівелює контраст.

Висловлю припущення про **автономне становлення й поширення тирадних і строфічних мелодій**. Мікстовий тип ‹тиради-строфи› займає особливе місце. Подібність обрядових функцій (докори, дражнилки) та ареальна автономія відносно масиву строфічних форм дозволяють розглядати його у межах тирадного масиву.

8.5.5.2. Прямий типологічний родич й водночас «ареальний опонент» сім'ї 6-дольників – сім'я ямбічних 6-7-складників. Генерально вона організована подібним чином: має ключові трирядкову ‹♪7^3› і тирадну ‹♪T7› композиції. Її ареальні стосунки з 6-дольним масивом складні. Ареали двох макромасштабних весільних сімей – весільних тирад ‹♩T6› і ‹♪T7› і трирядкових строф – ‹♩6^3› і ‹♪7^3› накладаються значними частинами, але мають *протилежні географічні орієнтації*, відповідно – *східну* та *західну* (пор. карти **A46 і A48, A47 і A49**).

Часом у зоні перетину ареалів два типи споріднених формул – ♩6 і її тримірна паралель ♪6 – вступають у контамінації в межах одного твору: масово в тирадах (§8.6), одинично – у строфах (РВН: Рокитне). Вивчення цих стосунків – тема майбутнього дослідження.

У створеній макроареальній картині весільних 6-дольників проступили кілька зон, які потребують першочергової уваги дослідників: «незакритим» є південно-західний (галицько-подільський) сегмент макроареалу, багато лакун, не забезпечених матеріалами, залишаються на півдні Поділля (Тернопіль – Хмельницький – Вінниця) та у подільсько-волинському пограниччі (Острог – Шепетівка – Бердичів); на східному порубіжжі залишається невідстеженим брянсько-курсько-воронізький відтинок.

Особливу увагу слід приділити місцевостям, у яких відбувається переміна ладової моделі наспіву. Частина позначених вузлових зон лежить у межах відповідальності української науки, інші завдання не можна вирішити без залучення білоруських і російських колег.

8.5.6. Інші типи композиції із 6-складовою основою

Окремішній масив весільних мелодій складають твори з основою ‹V66²› у різних ритмічних втіленнях (табл. 8.27). Частина з них має чіткі малюнки – 4-дольні (Рибак, 2011б, № 16), хореїчні або мазуркові (Гошовський, 1971а; Поточняк, 2010а, № 1а; Mroczek, 1970, № №16–17). Багато творів представлені розмитими ритмами рубатного типу.

8.27 Група ритмів сім'ї V66²

ритмомалюнок та його характеристика		од.	ареал
підгрупа у 4-дольному метрі			
♪♪♪♪♩ ♩	6-скл. у М4♩	130	Надбужжя, Закарпаття, Лемки, Підляшшя, р. Вепр
♩ ♩ ♪♪♪♪	інверсія 6-скл. у М4♩	6	Надбужжя
♪♪♩ ♩ ♪♪	«*карічка*», танцюв.	10	Карпати
8-мірна хореїчна підгрупа			
♪♪♩ ♪♩ ♪	«*співаний краков'як*»	160	весь ареал
6-мірна підгрупа з мазуренням			
♪♪♪♪♩ ♪	= наддроблення ‹♪5›	24	лемки, р. Вепр
♪♪♪♪♪♩	= наддроблення ‹♪5›	4	
рубатна підгрупа з розмитим ритмом			
довільні співвідношення тривалостей, заповільнення при кінці групи		80	Польща

Описуваній групі ритмів присвятив спеціальну роботу В. Гошовський (1971а). Вчений запропонував гіпотезу про їх лемківське походження.

У РОМУ⁺ накопичено ≈400 весільних зразків з ‹V66²›. Їх спільною ознакою є ***цілковита протиставність*** масивам інших 6-складових форм – макросім'ї 6-дольників та макросім'ї ямбічних 6-складників (§8.6), шо полягає у географії поширення, у міжжанровому використанні та, найголовніше, в особливостях морфології.

Ареал. Терен масового поширення ‹V66²› (Клименко, 2019, карта 3 = **карта D-VII-2**) – східнопольські регіони та пограничні з ними зони УЕТ та Литви. Важливо, що ареал ‹V66²› не закінчується за Вислою: окремі джерела свідчать про поширення композиції й на лівобережному Повіслі, а також у віддалених західних місцевостях, зокрема, у Поморсько-Куявському воєводстві [A-MuŻr20-2013_14, 15]. На сході тип ‹V66²› поширився на прилеглі землі Галичини, але зі значними лакунами. Також він відомий у Надбужжі, сягає верхів'їв Серета, Стира й Горині. У Литві засвідчені його острівні осередки.

Морфологія. Мелодії описуваної групи завжди скомпоновані як 2-рядкова строфа V^Sаб;вг (зрідка аб;рб), отже 6-складник тут є композиційно «малою одиницею», що утворює рядок тільки в парі – на відміну від форм ♩6› та ♪6, які виступають самостійними мелорядками. 6-складники масиву ‹V66²› різняться ще й тим, що *не підлягають варіюванню-дробленню* – величина силабогруп у них є *сталою*. Натомість рухливим елементом є власне ритмічний малюнок, який нараховує принаймні 6 версій, малоспоріднених між собою. Через це, а також через розмитість ритмічних характеристик значної групи мелодій (≈80 од.) вони важко піддаються систематизації та статистичному обліку. У табл. 8.27 знайдені в джерелах версії укладено в чотири умовні підгрупи: 1 – з ознаками 4-дольного метру, 2 – з хореїчними стосунками силабохрон, 3 – вальсового типу з ритмом мазурення, 3 – розмиті рубатні форми.

Мелодії *з мазуренням* могли бути віднесені до групи ‹♪5̇5̇²› зі сталим наддробленням першої позиції, що має вагоме представництво (§8.9.1). Однак *специфічна мелотематична форма* та *ареальний критерій* заперечують цю ідею: лемківські мелодії з мазуренням входять у польський макроареал ‹V66²›, а мелодії групи ‹♪5̇5̇²› знаходяться у центрі великого західнобілоруського масиву (**карта D-VII-10**).

Проблеми типології лемківських обрядових мелодій, крім весільних, продовжують ще й *собіткові*: теж 6-складові, ритми яких «хитаються» між вторинним і первинним видом, між спондеєм і ямбом (§11.5.2).

Мелостилістика. Меліка мелодій ‹V66²› не вкладається у ладову систематику основних весільних масивів УЕТ та східної Польщі. Частина пісень носить ознаки *приспівковості* (швидкий темп, відсутність розспівів). У Галичині ареал ‹V66²› перетинається з ареалами класичних українських типів ‹♪7^3›, ‹♪557^2› та ін. При зустрічі цих мелоформ у локальному репертуарі твори групи ‹V66²› виглядають контрастними за мелостилістикою (мають виразні риси новішої меліки, порівняно з архаїкою класичних форм) та виконують специфічні функції в обряді. Цю ситуацію проаналізовано за матеріалами з масиву Вороняки (Поточняк, 2010б). Автор доводить пізнє привнесення таких творів у місцевий репертуар (XX ст.).

Поліжанровість. Схема ‹V66²› використовується не тільки у весільних піснях. У поляків південно-східного регіону поширені такі *жнивні* пісні з мелікою приспівкового характеру. До групи з ритмом «*співаного краков'яка*» теж є цікаві паралелі: це *русальні* нижньодеснянського ареалу з рефреном *Рано* (**карта A38**) та мала група подібних *весільних* у верхньому Поніманні (Можейко, Варфоломеева (Ред.), 1990, №314). Зустрічаються й інші жанрові інтерпретації цієї ритмоформи за межами обрядової творчості.

Отже, група ‹V66²› є особливою – жанрово й типологічно розмитою. Вона мало властива українцям. Швидше за все, вона привнесена на наші терени польськими впливами у відносно нові часи.

8.6. МАКРОСІМ'Я ВЕСІЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ НА ОСНОВІ ЯМБІЧНОГО 6/7-СКЛАДНИКА

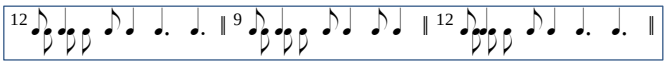
Формула ямбічного 6/7-складника стала базою для понад 5100 весільних мелодій різних видів компонування: А – строфічних 3-рядкових, редукованих 2-рядкових, мікстових 4-рядкових (табл. 8.33), Б – тирадних з широкою палітрою варіювання композицій та В – пари періодичностей.

Макроареал використань формули (карти А3, А48, А49, D-VII-8, 9) займає південно-західний сегмент СБРМ – галицько-польське порубіжжя, Західне Полісся, Західну Волинь, Поділля. Основний масив належить українцям (усі морфологічні види). Поляки східних теренів знають тільки строфічні форми.

8.6.1. Строфічні композиції

8.6.1.1. Загальні характеристики. Панівною (94% од.) формою у строфічному масиві є трирядкова строфа ‹♪7³› з усталеною семантичною схемою VAAБ та ритмомоделлю ‹7;7;7(v)› = М♪ 12;9;12 (схема 8.28). На величезній території поширення (від Сяну до Дніпра) композиція ‹♪7³› має вид, близький до цієї моделі, переважно дотримується сталої 7-складової основи, зрідка розширюваної до 8-складника, завершується, як правило, апокопою (нот. 8.29–32). Їй присвячено основну частину параграфу.

8.28



Варіанти компонування показані у табл. 8.33Д, варіанти ритму – у табл. 8.34Д.

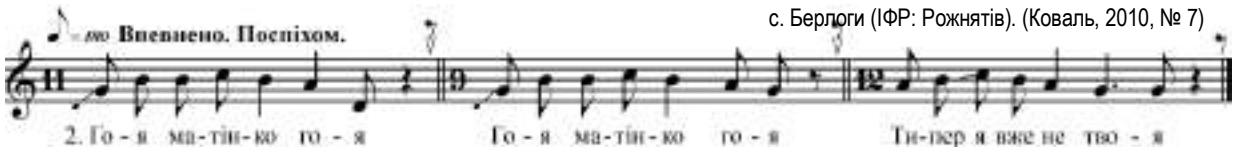
Усічені дворядкові композиції ‹♪7²› нечисленні (40 од.). Розглядаю їх як редукції 3-рядкових, оскільки вони розташовані на маргінесі ареалу або ж у територіально відддалених островах на російській етнічній території (Короча, Балаклія, Нов. Оскол).

Розширені 4-рядкові композиції походять з крайнього південного заходу макроареалу ‹♪7³›. За мелотематичними ознаками вони є мікстовими, суміщують риси строфи й тиради, тому окреслені окремо (§8.6.3).

Джерельна база. Загалом зареєстровано ≈1890 од., з них 500 звукозаписів (434 архівних і 66 опублікованих), ≈800 нотацій (650 опублікованих і 150 рукописних), ≈570 ритмотипологічних описів (РТО), у т.ч. відомості з таблиць – 20; 290 відомостей з польових зошитів І. Данилейко, Г. Коропніченко, Б. Луканюка, Г. Пшенічкіної, М. Скаженик, О. Терещенка; 190 значків з карт (РТК) – (104 з Прикарпаття (Коваль, 2010, карта К18-1), 17 з Опілля (Попович, 2013, карта К13б), 30 з Вороняк (Поточняк, 2010б, карта К19-2), 22 з Лемківщини (Мрочек, 2012, карта К9), 10 з Верхн. Прип'яті (Рибак, 2010, карта К17-4), 6 з Дрогобиччини (Яцків, 1996, карта 1), 10 ареальних описів без карт.

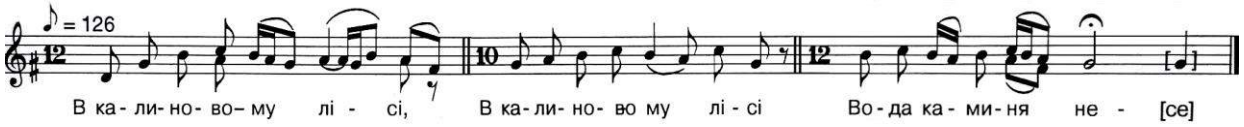
8.29

с. Берлоги (ІФР: Рожнятів). (Коваль, 2010, № 7)



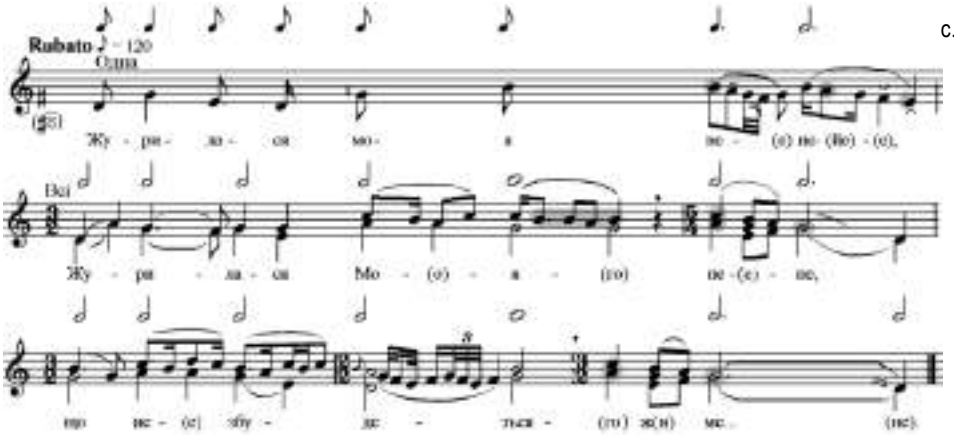
8.30

с. Буки (ЖТМ: Малин). Запис 1996 р. і схематична нотація авторки



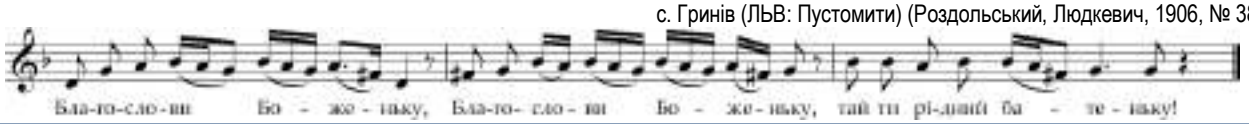
8.31

с. Ст. Осота (КРВ: Олександрівка). (Мурзіна, 1995, № 1)



8.32

с. Гринів (ЛЬВ: Пустомити) (Роздольський, Людкевич, 1906, № 38)



Дослідження. Загальнотипологічну характеристику строфічного виду ‹♪7³› дають Б. Луканюк (2004), І. Клименко (2004г, карта 1). Описи регіональних різновидів, у т. ч. з картами, численні (Яцків, 1996, карта 1; Коропніченко, 1998, карта 1; Скобало, 2002; Мурзіна, 1995; Поточняк, 2010б, карта К19-2; Рибак, 2010, карта К17-4; Коваль, 2010, карта К18-1; Клименко, 2011а, карта К2-4, 2012д; Мрочек, 2012, карта К9; Попович, 2013, карта К13б). Монографічний опис типологічної групи в цілому досі не здійснювався.

Ареал ‹♪7³› є *поліетнічним*. Його левова частина припадає на УЕТ (правобережна Україна), значний відтинок захоплює східнопольські терени. На оглядовій карті А49 заливкою передано *суцільний характер поширення* строфи ‹♪7³› на просторі від басейну середньої Вісли (нижче Вепру) на заході до системи річок Гнилий Тікич + Синюха на сході. Малі острівні осередки засвідчено на далеких відстанях у білорусів, литовців та росіян.

Південний кордон масиву досить чіткий. На Лемківщині цей тип знаний по обидва боки Карпатського хребта. У Наддністрянській системі ситуація міняється, тут хребет розділяє північні схили Карпат, де тип побутує масово, та південні, де його спостережено лише точково у басейнах гірських річок Латориці, Боржави, верхньої Тиси. На Закарпатті відсутність ‹♪7³› в межиріччі Тереблі й Тересьви засвідчує Г. Пеліна (2011), яка обстежила 27 сіл Тячівського району: ця традиція оперує майже виключно мелодіями форми ‹V44²› приспівкового характеру. Після острівного осередку у верхів'ях Прута відомості з правобережжя Дністра зникають, натомість лівобережна традиція ‹♪7³› досить добре представлена у джерелах. Далі по карті її переймає Побужжя.

Північна межа поширення пролягає у південній частині Полісся на рівні лінії Київ – Овруч – Олевськ – Рівне – Луцьк. Малюнок кордону складний. Завдяки фронтальним дослідженням певних теренів Волині й Полісся можна прокреслити чіткі локальні сегменти ізомели. Наприклад, установлене припинення просування типу на північ на відтинку Турійськ – Локачі – Луцьк. Це можна сказати й про середньополіський відтинок Рокитне – Олевськ – Лугини – Коростень – Іванків. Однак зі значним відривом від цих ізоліній на півночі знову з'являються окремі (але не поодинокі) значки ‹♪7³›: вони «штурмують» глибинне Полісся, особливо Західне (верхню При'пять, Погориння, Ясельду та інші річкові сполучення). На Середньому Поліссі зоною поодиноких фіксацій ‹♪7³› став басейн Ужа.

Переселенська хвиля подолян, що мали мелоформу ‹♪7³› у своєму «весільному багажі», захопила й придніпровську територію між річками Велика Вись і Тясмин. Окремі зразки «перебралися» й на Лівий берег Дніпра (Золотоноша, Драбів, Семенівка). Середньодніпровська міграція засвідчена також у масиві 7-складових тирад (карта А48), але її масив на Лівобережжі набагато потужніший.

Кілька віддалених *острівних осередків* установлено на іноетнічних територіях: у поляків нижнього Надбужжя (Ядув, Ломжа); у литовсько-польському порубіжжі (Августув, Сувалки, Вілкавішкіс, Мар'ямполь, Лаздія); на півночі білоруської території (р. Вілія, Зах. Двіна (Ушачі, Лепель), Могильовське Подніпров'я (Горки)); у південно-російських традиціях.

Окрім загальних обрисів ареалу, на оглядовій карті показані й ***динамічні параметри*** *поширення цієї форми*. Інтенсивнішим кольором заливки марковані терени, де тип ‹♪7³› домінує в ритуалі – має велику кількість текстів, що коментують усі обрядові акції. Порівнюючи карти строф і тирад з 7-складовою основою, можна помітити компліментарність двох ареалів у районі Галичини: інтенсивний ареал строф займає нішу, яку утворюють твори групи ‹♪T7› – географічну й репертуарну (див. §8.6.2.6). Яскравим прикладом є традиція Яворівщини (Скобало, 2002): з 277 місцевих весільних записів 234 (85%) мають форму ‹♪7³›. У деяких селах району репертуар урізноманітнюють РЗФ (8 фіксацій), мелодії типу ‹♪557²› (31 запис) та одиничні ‹ПБК/T♪5;7› і ‹♩53²› (по 2 записи).

Території з заливкою середньої інтенсивності мають умовно *ординарне* навантаження форми ‹♪7³› за числом текстів з-поміж інших регіональних мелотипів. Згадуване у §7.8 кількісно унікальне східноподільське зібрання Г. Танцюри (1998) уміщує 35 текстів, «приписаних» збирачем до мелодії форми ‹♪7³›. Ця дуже велика кількість виглядає інакше у відсотковому відношенні. На тлі сумарних 710 текстів місцевого весілля, навантаження цього РТ складає 5%. У таких пропорціях виступають в репертуарі с. Зятківці також РТ ‹♪557²›, ‹♫53²›. Важлива пропорція – співвідношення типологічно споріднених форм ‹♪7³› і ‹♫6³›: подоляни Гайсинського осередку віддали ямбічній формі потрійну перевагу 35:12, що свідчить про сильний субстрат третних строфічних форм у локальній традиції. Цікаво відзначити протилежну тенденцію з-поміж паристих і третних тирад (§8.6.2.6-А).

Східні й північно-східні сегменти макроареалу мають зовсім мале представництво 7-складових строф, часом це буквально *один-два тексти* (наприклад, в цих теренах популярний ліричний сюжет: *Молода ламає калину, питає матері, чи буде вона така гарна, як калина. Мати відповідає, що буде, поки житиме у неї*[1]). Ця градація потужностей масиву на картах не показана.

Сегмент ареалу ‹♪7³› вище Тетерева виглядає як «затока» зі Східного Поділля. Він майже повторює контури подібного входу з півдня тирад ‹♪T7› (карта А48). В обрисах середньополіської ареальної заплави приваблює увагу чиста полоса уздовж Дніпра (при устях Ірпеня, Тетерева) – відмінність цієї смуги від сусідніх західних традицій виступає й на кількох інших картах (карти А8, А40, А41).

8.6.1.2. Специфіка ритмічного варіювання. Переважають строфи з ритмічно виділеними зачинами – за рахунок пари пролонгованих кінцевих силабохрон (як у моделі 8.28) – такі форми далі називатиму *контрастними*. Але є й такі, де ритміка двох перших рядків однакова або близько подібна. Ритмічне оформлення *кадансів першого рядка* має кілька варіантів (табл. 8.34Д, 2-га комірка знизу):

(а) як виразно контрастного тримірного ♪7̲ (Зах. Буг та прилеглі зони, інші терени),

(б) як виразно контрастного двомірного ♪7̲ (Полісся, Поділля, інші терени),

(в) як відносно контрастного (більшість зразків, особливо в рубатних зонах) та

(г) як малоконтрастного або ідентичного другому рядку,

(д) контрастного за темпом і рубатним викладом (нот. 8.31).

Особливості ритміки першого рядка ще не вивчені послідовно та не картографовані.

Варіювання базової ритмофігури відбувається й іншими способами. Пара найпоширеніших протилежних за дією прийомів – *дроблення* і *додавання силабохрон*. Вагому частку мають *рубатні прочитання формули*.

А. Дроблення. У ямбічних фігурах дроблення має зазвичай два поширені способи реалізації – ***чергування*** на основі ямбічної моделі (табл. 5.5, 2–3-й рядки) та ***наддроблення*** (розщеплення коротких силабохрон, 4-й рядок).

У строфах ‹♪7³› ***чергування*** спостерігається *у мінімальних проявах*. З 1280 проаналізованих мелодій тільки ≈70 (5%) містили первинний ямбічний 6-складник. 37 зразків використовували його в режимі чергування (БЕТ: Лепель, Ушачі; УЕТ: ***Надбужжя***: Сокаль, Володимир-Вол., Любомль, Влодава, Холм; ***Галичина***: Перемишляни, Пустомити, Зборів, Тернопіль, Перемишль, Бещадський повіт). Ще 30 зразків дотримувалися первинної 6-складової моделі протягом всього твору. Це рідкісне явище спостережене в кількох осередках, розташованих на маргінесі макроареалу: УЕТ: Холм, Рокитне (Рвн): 3 села, Бершадь; БЕТ: Лепель, Ушачі, Горки; РЕТ: Короча, Н. Оскол, Балаклія, Харків). На карті (Клименко, 2019, карта 5=D-VII-5) місцевості, де збереглися вихідні 6-складники, позначені напівзафарбованими значками. Більшість із них розташована у Надбужжі та в острівній зоні нижче Полоцька. Показник

[1] Оригінальний спосіб просування цього сюжету придумали волинські поліцуки: вони використали для цього іншу локальну мелоформу – ‹♪5₄7²›, у якій для викладу сюжету використали 7-складник, а 4-складники замінили рефреном –

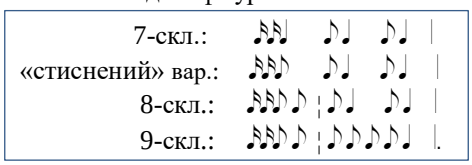
Ладом-ладом, По садочку ходила
Ладом-ладом, Цвіт-калину ломила...

рідкісного чергування кардинально *відрізняє строфічну групу від тирадної*, у якій чергування 6/7-складників фіксується на всьому просторі побутування тирад.

Наддроблення. Понаднормативне розщеплення першої силабохрони (вісімки на дві шістнадцяті) застосовується у двох регіонах (разом 120 од.). Зрідка воно витримується як постійна ритмофігура, пов'язана з 8-складовим віршем V{44}.

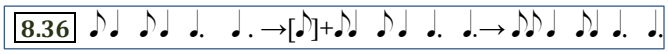
(А). На польсько-галицькому порубіжжі (Вісла+Сян (Вел. Березний, Яворів, Жешовське), Зах. Буг (верх. течія), верхній Дністер (Рогатин)) засвідчене часте вживання цього прийому. Субзона його стабілізації помітна на північній Лемківщині та сусідніх теренах (Люблін, Янув-Любел., Кросно, Бещади, ін.), а також у локальній подільській традиції (Бережани). Це пояснюється впливом польських *мазуркових* ритмів, що позначилися на цій та інших весільних ритмоформулах (‹♪557²›, ‹V66²›) названих місцевостей. Численні зразки мазурення форми ‹♪7³› постачає збірання (Kolberg, 1974, с. 426, № 432, с. 427, № 433 та ін.), у них чергуються такі 7/8/9-складові фігури:

8.35



(Б). Точково наддроблення зустрічаються у східноподільській та наддніпрянській зонах, що є стилістичною особливістю цих теренів (див. §§8.5.2.1, 8.7.1.2). Цей прийом особливо узвичаєний у тирадах Середньої Наддніпрянщини, де похідні 8–10-складові версії з формуванням додаткової внутрішньої цезури переважають (Терещенко Н., 1996, №№ 14, 15, 20, 22, 23, 27, 28), див. карти **D-VII-5**, **VII-14**.

Б. Додавання силабохрон. У деяких західноукраїнських традиціях 7-складник утворюється не дробленням першої чвертки 6-складника на дві короткі, а додаванням ще однієї короткої – на початку або всередині рядка (табл. 5.6, 2 рядок). Прийом уперше помітив і дав йому трактовку Б. Луканюк – за матеріалами з Дрогобиччини, Яворівщини, масиву Вороняки, описаними у дипломних роботах під його керівництвом (Яцків, 1996; Поточняк, 1999; Скобало, 2002). Первісна 6-складова форма, за Луканюком, з невідомих причин еволюціонувала у генетично похідні 7-складники, відмітною особливістю яких є пролонгована третя складонота, внаслідок чого мелорядки збільшили свої розміри на одиницю. Насправді це не варіантне протягування, а трансформаційне додавання тривалості:

8.36 

Б. Луканюк (2016, с. 179) вживає до 7-складника з розщепленою другою силабохроною в 6-складовій праформі означення «варіаційний» (мій код ‹♪7ᴺ› – нормативний), а до 7-складника з доданою силабохроною – «трансформований» (мої коди ‹♪7±›, ‹♪7⁺›).

Прийом додавання на матеріалі строфи ‹♪7³› здобув масштабне застосування (230 зразків=18%). Він був вивчений на галицько-польських матеріалах (≈100 од.) під кутом зору його поширення та локальних особливостей застосування (Клименко, 2011а, карта К2-4; 2012д). Далі звертатимусь до нотацій і таблиць у названих статтях. Також логічно долучити галицькі зразки зі *жнивного* масиву ‹♪7³› (§12.6.1). Дослідження показало наступне.

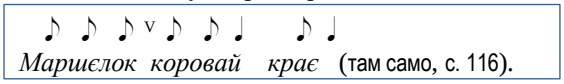
Прийом виразно помітний у зразках, що відкриваються типовою фігурою ♪♪♩. На карті (Клименко, 2011а, К2–4) її локалізація має спеціальні позначення. У поляків ця фігура іноді вживається в інверсії – ♩ ♪♪… (у 7-складниках) або ♩ ♪♪♪… (у 8-складниках).

Зрідка спостерігається зворотна процедура «відкату», стиснення фігур ‹♪7ᴺ› та ‹♪7⁺›, що створює «від'ємні», редуковані версії (Клименко, 2012д, табл. 4, № 64).

Як і дроблення, прийом додавання не обмежується орнаментальним кроком. Спостерігається подальше накопичування доданих складів 6^{+1+1} – виникають 8-складові рядки (зрідка й 9-складові). Розширення вірша (здебільшого зі словоподілом 4+4, проте не строго дотримуваним) супроводжується продовженням нарощування музичного часу. Склад додається як до 6-складової базової основи, так і до 7-складової версії – похідної ‹♪7⁺› або нормативної ‹♪7ᴺ› та її пролонгованих версій ‹♪7ᴺ› і ‹♪7ᴺᵛ› (табл. 5.6). Додавання ‹♪7ᴺ⁺› хоча й має той самий принцип нарощування музичного часу, але *не дає характерної фігури* ♪♪♩ (Клименко, 2012д, № 4, 1–2 рядки 2-ї строфи), утворюючи 8-складові варіанти за схемою |♪♪♪♪| ♪♩ ♪♩ | (там само, табл. 3, частина В, формула ‹8ᴺ⁺›). Це створює значні складнощі діагностування форми. Також без фігури ♪♪♩ обходиться додавання 8-го складу *всередині мелорядка* (там само, № 6, ‹♪7³› *обжинковий*) – на це вказує його інтонаційний контур.

Тільки такий спосіб додавання (♪♪♪♪|…) демонструють інші весільні типи: тиради ‹♪T7› і тип ‹♪557²› на ***північному Підляшші*** (Лукашенко (Ред.), 2006, №№ 86 – тексти Є, 88 – тексти Г, Д, № 99 – текст А). Додавання виникає у тих рядках, де треба вставити *імена молодих* або назвати *ритуальних персонажів* весілля. Загальновідомий текст *Дружко коровай крає*, який в Україні комфортно лягає на типовий 7-складник, тут перетворюється на 8-складник

8.37



(там само, с. 116).

Особливість підляшської традиції – та, що формула ‹8ᴺ⁺› виступає тут як рідкісна «оздоба» правильних (з незначними ферматами) ритмофігур ‹♪6/7›. Восьмискладовий рядок зустрівся один раз з-поміж 32-х віршів у текстах до № 86, у текстах до № 88 – тричі на 38 віршорядків, до № 99 – один раз з 12-ти, в аудіозапису він поодинокий в групі з 6 пісень (сумарно 24 рядки) – тож разом на 104 рядки припало всього 6 рядків з додаванням ‹8ᴺ⁺›. Все ж ці факти з репертуару 3-х близьких сіл не вважаю випадковими, враховуючи побутування в цій місцевості ще й 5-складників з додаванням (§15.6.2).

Важливою особливістю ***галицьких*** 7-складників є ***довільне чергування*** *нормативних, «доданих» і редукованих версій 6–8-складників в одному зразку*. Переважає чергування 7/8-складників (Клименко, 2011а, № 11, *обжинкова*, № 10, *лемківська весільна*).

Похідний 8-складник домінує у західній і південній частинах встановленого ареалу. Це підтверджують і записи місцевих *веснянок* (*гаївок*) (§10.2.3, карти **A20**, **D-III-2**).

В. Рубатне відтворення. Зони рубатної стилістики. Особливі проблеми створюють наспіви рубатного виду. Строге та відносно строге відтворення ритмомоделі ‹♪7³› (сумарно ≈750 од.=57%) властиве теренам Полісся, Побужжя, Поділля, Середньої Наддніпрянщини. Відхилення від схеми тут спорадичні. Натомість у польсько-галицькому порубіжжі більшість зразків демонструють *рубатне трактування* ритму (220 од.=17%, відомості неповні), через що модельні метричні пропорції ‹M12;9;12› розмиваються й формують довільні варіанти. Ареал ритмічно розмитих, рубатних форм виглядає як потужний масив (на карті **A49** вкритий штриховкою). Наразі це явище виявлене як проблема, послідовно не картографоване.

Окрім *хитання числа силаб* (6–7–8) галицькі мелодії ***довільно порушують модельні часові пропорції силабохрон.*** Простий і зрозумілий спосіб такої видозміни – не-

компенсовані пролонгації, тобто підсилення ферматами довгих силабохрон. Та нерідко застосовується ірраціональне вкорочення «навпаки»: короткі силабохрони моделі видовжуються, а довгі – стискаються. Це інверсія пропорційних стосунків, коли схема ‹коротка–довга› замінюється на ‹довга–коротка›. Іноді обидва склади з ямбічної пари подаються як рівні (‹коротка–коротка›). При цьому порушується засадничий для часокількісного ритму принцип кратності тривалостей силабохрон певної ритмоформули (Клименко, 2011а, № 10). Сумарна дія чинників, скерованих на «розмивання» базових ритмомалюнків, видозмінює їх до невпізнаності, іноді настільки сильно, що без «відновлювальних» аналітичних процедур важко встановити тип наспіву. Це, наприклад, не вдалося В. Гошовському, який у 6–9-складових варіантах рядків (при домінуванні 8-складовиків) закарпатських весільних пісень (2003, №№ 64, 65, 141, 198) не побачив їх 7-складової основи, а відзначив лиш неправильні коливання вірша без постійної цезури й речитативність наспіву (2003, с. 31–32, 147, 227). Визначити тип у цих ситуаціях допомагає ***виразність мелотематичної форми наспіву***: попри різночитання в ритміці й силабіці, меліка слугує чи не головним критерієм діагностування цього мелотипу (див. далі).

Мій досвід роботи з рубатними ритмами у поліських мелодіях «жнива-голосіння», особливо з їх *берестейськими різновидами* (Клименко, 2001, пункт 4.5.3) показав продуктивність їх аналізу «під мікроскопом» для виявлення локальних географічно окреслених версій та загальних регіональних закономірностей. Такий підхід до локальних груп ‹♪7⁺› дав свої результати.

(А). Для ***галицько-польських*** 7-складників варто застосовувати *роздільний аналіз* початкового сегменту, у якому здебільшого й відбуваються додавання, та його кадансового відтинку, виділивши в останньому три варіанти: |…| ♪♪ ♪♪ ‖ (♪7), |…| ♪♪ ♩. ♩. ‖ (♪7̲) та |…| ♪♪ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ‖ (♪7̅). Прикладом особливої локальної видозміни є «вирівняний» каданс серединного рядка |…| ♪ ♩ ♩ ♩ ‖ в районах Перемишлян, Дрогобича, Мостиськів, Перечина, Перемишля, Жешова, Тарнобжега.

Роздільний аналіз зразків закарпатського зібрання (Гошовський, 2003) виявив принцип додавання в районах Великого Березного, Сваляви, Іршави, Мукачевого в композиціях ‹♪7³⁽⁴⁾› (№№ 64, 65, 141, 198а,б), ‹♪7²› (№ 116). За кількістю відтворень кожного силабічного варіанту вірша (Клименко, 2012д, табл. 4) установлено домінантні версії, якими для районів Великий Березний, Іршава виявився 7-складник, а для Сваляви, Мукачевого – 8-складник. Судячи з віршів при нотаціях, 9-складники зустрічаються рідко, місця їх появи показані нотами в дужках без підтекстовки. Рідкісні тут і 6-складові вірші – їх ритмомалюнок справляє враження несамостійного, утвореного редукцією – відкиданням силабохрони від 7-складової основи.

(Б). Для традицій з рубатною стилістикою та нерівномірним поширенням шуканих форм зростає роль «локально-статистичного» чинника. Численні записи зі ***Стрийщини*** (обстежено 22 села у межиріччі Стрия і Тисмениці, включно з монографічними дослідженнями с. Ходовичі (Колесса І., 1902; Масловська, 2010; Мартинів, 2005; Луканюк, 2005), містять 12 од. форми ‹♪7³› *жнивного* й *весільного* жанрів, здобутих у 7-ми селах. Додавання засвідчене тільки у 4-х селах у незначній кількості рядків. Отже, *прийом не укорінився в терені як визначальний*.

(В). ***Північно-лемківські матеріали з Сяноччини*** та сусідніх теренів (Риманів, Бжозув) представлені кількома десятками нотацій 1880-х рр. (Kolberg, 1974). За характерними мелоінтонаціями в них майже завжди можна розпізнати *генеральний мелотип* ‹♪7³› (див. далі) або його версію з ДОП ‹♪7⁴› (V^{s}ААББ). Додавання діагностується в № 307 з с. Бібрка (ЖШВ: Бещади), та «підозрюється» у № 443 з с. Ліщоватого (крайній північний схід Лемківщини) й у № 480 з с. Волтошова (під Римановом). У пізніших записах з Волтошової (Колесса, 1929, №№ 78 і 384а, *жнивна* й *весільна*) чергуються 7-складник (нормативний, «мазурений» або «стиснений», табл. 8.35) і мазурений 8-складник. Отже, сума слухових записів з північної Лемківщини показує широкий спектр варіацій. Тут домінують 7-складники, менше 8-складників, а 6 й 9-складові версії рідкісні. Провідного значення набуває *мазурення* (Клименко, 2011а, карта К2-6а), натомість ознаки додавання поодинокі або ж розмиті. Покращують статистику додавання у лемків опубліковані аудіозаписи, нотації з околиць Горлиці, Криниці, Дуклі (Бодак, 1972).

Три локально сконцентровані аналітичні процедури показують, що нечіткі, «розмиті» форми можуть трактуватися або як *локально характерні* (Закарпаття), або ж, навпаки, визнаватися *випадковими* (стрийські записи) чи *одиничними* у сфері домінування інших ритмотворчих тенденцій (північна Лемківщина). За цими результатами не варто відкидати сумнівні публікації – окремі «натяки» іноді вдається реконструювати у типологічні закономірності.

У майбутньому колекцію зразків ‹♪7⁺› варто прокартографувати за наступними параметрами:

– композиція наспіву (модельний тип);

– регіональні/локальні особливості ритмомалюнків, зокрема, ареали різновидів зачинних рядків;

– діапазон коливань силабічної форми вірша (6–7–8–9) з виділенням домінантної форми, в ролі якої можуть виступати 7-складовий або 8-складовий (як, наприклад, на Закарпатті, Лемківщині) вірш;

– відносно «чистий» (з окремими моментами фермативання чи антифермативання модельних силабохрон) або ж виразно рубатний вид ритмомалюнка (зі спробою класифікації характерних (локальних?) кадансів (див. вище «вирівняний каданс» в серединному рядку).

8.6.1.3. Специфіка ладів. Група мелодій ‹♪7³› виокремлюється з-поміж інших весільних типів ***нестандартними ладоінтонаційними рішеннями*** та ***індивідуальним характером поширення мелічних різновидів, який не корелюється з іншими весільними мелотипами***. Майже в усьому ареалі мелодії РТ ‹♪7³› не перевищують *терцієво-квартових* звукорядів. З проаналізованих 720 зразків трапилось не більше 90 творів квінтового (і вище) обсягу. Опозиційні щаблі виявлені неяскраво, переважає опозиція 3↔1, що виявляється у порівнянні тонів кадансових зон – трьох останніх силабохрони кожного 7-складника. Цей параметр запропоновано у студії (Коваль, 2010).

Одна з загадок цієї групи полягає в тому, що на величезному просторі, який вона охопила, зустрічаємо ***ладово однотипні мелодії*** – переважно у квартовому звукоряді з «мажорним нахилом» та ***з упізнаваною мелікою*** Таких записів ≈370 од., тобто понад половину фонду. Порівняємо приклади з Прикарпаття (нот. 8.29), Полісся (нот. 8.30), Наддніпрянщини (нот. 8.31), звертаючи увагу передусім на каданси: три останні тони мелорядків дають послідовність ‹3-2-IV(2);3-2-1;2-1-1›. Назву цей МТ «***генеральним***». Він також використовується у дожинковому циклі (нот. 12.23б).

У локальному дослідженні Підгоргання (Коваль, 2010) за типами кадансів виокремлено та прокартографовано кілька версій. Одна належить «*генеральному МТ*» з макроареалом, скерованим на північ та на схід від Дністра. Інші місцеві мелодії є локальними, їх об'єднує *типове для карпатських мелодій* (різних ритмічних форм) каден-

сування з ***трикратним повтором кінцевого опорного тону*** (Коваль, 2010, №№ 1–6).

Друга група мелодій ‹♪7³› (≈100 од.) інтонаційно дуже відрізняється від *генеральної*: має «мінорний» терцієвий звукоряд та субзону з ввіднотоновою секундою (нот. 8.32) (Роздольський, Людкевич, 1906, №№ 13, 35–40). Такі зразки походять переважно з Надбужжя (масові записи: Володимир-Волин., Іваничі, Броди, Буськ, Жовква, Золочів, Радехів), одиничні – з інших західних теренів (Городок, Миколаїв, Стрий, Сколе, Пустомити, Яворів, Ярослав, Білгорай, Замость). Кадансові тони цього різновиду подібні до першої групи, відмінний лиш кінцевий каданс: ‹3-2-IV;3-2-1;2-II#-1-1›.

У західному сегменті ареалу (Лемківщина, Надсяння) водяться дещо інші мелодії (Клименко, 2011а, №№ 9, 10).

Інші різновиди (секундовий, терцієвий поліського типу, мелодія у триопорній мелоінтонаційній системі, прикарпатські типи та ін.) малочисленні.

Карти ладових та мелоінтонаційних різновидів для весільної групи строфічних 7-складників ще не виготовлено, це має стати одним с перших завдань перспективного картографування, паралельно з іншими задачами.

8.6.2. Тирадні композиції на основі ямбічного 6/7-складника (‹T7›)

8.6.2.1. Загальні характеристики. База даних

Масив мелодій тирадної форми на основі ямбічного 6/7-складника складає ≈3140 од., тобто належить до макротипів. Цифровий маркер ‹7› у випадку типологічної групи ‹♪T7› є умовним, обраним для сумарного позначення всіх форм цієї макросім'ї та протиставлення її іншій весільній макросім'ї – з 6-дольною основою. У тирадах, на відміну від строфічних форм, 7-складник виступає у довільному чергуванні з 6-складником. Досить часто він і зовсім відсутній – використовується тільки базова фігура ♪6.

Ареал ‹♪T7› великий, моноетнічний, майже не виходить за межі УЕТ (карти A48, D-VII-4). Його серцевину складає західноволинсько-західнополіський масив. Значне поширення форми встановлене у подільській та середньодністрянській зонах. Автономну колонію утворює середньодніпрянський масив.

Джерельна база. Загальне число зареєстрованих записів ‹♪T7› – 3140, з них 1330 аудіозаписів, 1210 нотацій, 600 ритмотипів, у тому числі: коментар Б. Луканюка слідами прикарпатської експедиції ЛЕЛ (ЕК118, 2020); відомості з мелотипологічних таблиць або польових зошитів А. Колодюк (Середнє Погориння), Г. Коропніченко (Київська обл.), Г. Пшенічкіної (Черкаська обл.), Ю. Рибака (Волинське Полісся), М. Скаженик (різні терени), О. Терещенка (Кіровоградська обл.), а також відомості з регіональних карт Сумської обл. (Гончаренко, 2010, карта К8-6), Полтавської обл. (Зачикєвіч, Клименко, 2013, карта К12а), Північного Підляшшя (Лукашенко, 2013, карта В.10.1).

Фронтальні польові обстеження, що засвідчили домінантне положення форми в обряді та її суцільну локалізацію, були проведені у 1990–2017 роках на Волинському Поліссі (ЛЕК, ЛЕЛ), на Прикарпатті (ЛЕЛ та ін.). Можна спиратися також на системні обстеження Київсько-Житомирського пограниччя, Уманщини (ЛЕК), Середньої Наддніпрянщини – ліво- та правобережної (відомості від О. Терещенка, Г. Пшенічкіної, Т. Сопілки).

Опрацювання фонду. Біля 1500 од. пройшли тільки реєстрацію за належністю до ‹♪T7›, без уточнення версій композицій, ритміки й ладу. Біля 1700 од. зареєстровані з інципітами (невелика частина – з повними текстами), що дозволяють віднести твір до певної обрядово-функційної групи, 1250 од. ще не містять відомостей про текст.

Опубліковані дослідження. Описові характеристики тирад (без застосування до них мелоритмічної типології) містить монографія Л. Єфремової (2006б, с. 46–57). Регіональні різновиди тирад ‹♪T7› у зв'язку з їх великим ареалом описані багатьма авторами. Б. Луканюк (2004) за матеріалами західного Полісся та Волині надав тирадам з ямбічним 6-складником індекс 2T. Маємо характеристики локальних форм кількох регіонів:

А – північно-західний полігон: Північне Підляшшя (Лукашенко, 2013; карта В.10.1); верхня Прип'ять (Рибак, 2005б, с. 105–107, 125); басейн р. Тур'ї (детальний аналіз композиційних та ритмічних версій (Шворак, 2015, карта К2); Погориння (Рибак, 2016, с. 10), середня Волинь (Серко, 2018, с. 120);

Б – Наддніпрянщина й Лівобережжя: Київська обл. (Коропніченко, 1998, с. 146–148, с. 164, карта 2), лівобережжя Черкащини (Вовк, 2006; Пшенічкіна, 2015); Кропивниччина (Н. Терещенко, 1996, с. 35–38; Терещенко О., 2009, с. 102 і далі – переважно структуровані дані у вигляді таблиць); Полтавщина (Сопілка, 2009); Сумська обл. (Гончаренко, 2008б, 2010, 2017).

Спеціальні статті тирадам ‹♩T6› і ‹♪T7› присвятили Т. Сопілка (2009), Г. Пшенічкіна (2015).

Картографування. На цей час опубліковано кілька регіональних карт поширення типу ‹♪T7› у Київській, Сумській, Полтавській областях та на Підляшші (див. вище відповідні посилання на карти).

Завданнями оглядового картографування творів цієї мелотипологічної групи в атласі ОМУ були наступні:

– окреслити її загальний ареал;

– позначити встановлені зони відсутності типу;

– провести можливі кордони ареалу;

– виявити динаміку його поширення, диференціюючи зони щільного / одиничного побутування та враховуючи параметр кількості поетичних текстів, закріплених за даною формою у певних традиціях;

– намітити зону поширення специфічного «волинського міксту» (див. далі);

– намітити зони відносно частого використання прийомів наддроблення та додавання силабохрон.

Для показу характеру поширення на карті D-VII-4 використано три кольорових різновиди значка T та відповідні види фонової заливки, які відокремлюють зони щільної фіксації форми, зони з домінуванням творів типу ‹♪T7› у локальному весільному репертуарі (20–80 текстів в одному селі) та, навпаки, зони з незначною роллю таких мелодій в обряді та географічно нещільним побутуванням.

8.6.2.2. Сфера застосування. Сюжети. Персонажі

Тирадам ‹♪T7›, як і всім іншим, властиві ***короткі сюжети***, пристосовані для коментування ходу обряду. Найдовша протяглість поетичних текстів ‹♪T7› – 9–10 рядків. Часом, за необхідності урочистого оформлення певного епізоду весілля застосовується прийом триразового повтору твору з включенням між повторами РЗФ *Перша квіточка* (Підляшшя).

Тиради ‹♪T7› залучаються чи не до всіх сфер обряду. Найбільшу статистику набрали певні цикли – у табл. 8.41 наводжу найпоширеніші інципіти пісень та округлену кількість зразків. Помітне домінування тирад у *коровайному циклі* та в епізодах *лінії контактів родів*. Велика частина сюжетів є спільною для типологічних груп ‹♪T7› і ‹♩T6›.

8.38 Обрядові акції, оспівувані за участі форми ‹♪T7›

Благословіння: *Благослови, Боже* (50)

Коровай – випікання: *Я на коровай ішла*, *Короваю-раю, Піч наша регоче*, численні інші (220)

Чесання коси Молодої: *Масла, матінко, масла*, ін. (35)

Війна родів: *Здригнулися / погнулися стіни / лавки* (30), *Пусти, свату, в хату* (30), передирки / докори свах і дружок та ін. (всього понад 300)

Викуп Молодої: *Братику, не лякайся* (25)

Благословіння Молодої в дорогу (до шлюбу / до свекрухи): *Ломіте / ламайте / рубайте / рвіть / щипайте / тіпайте рожу* (30)

Шлюб у церкві: *Були ми у шлюбі / церкві, Трійця по церкві ходила* та ін. (35)

Після шлюбу: *Обманули попа* та ін. (60)

Зустріч у тещі від вінця: *Теща зятя вітає, кожуха вивертає* (20)

Застілля: *Їли дружки/бояри, їли*, численні інші (90)

Матір Молодої виряджає дочку, залишається самотня: *Загрібай, мати, жар* та ін. (110)

Зустріч Молодої у свекрів: *Коники, тупу / бігом / свистом* (25), *Рада свекруха, рада* (15) та ін.

Поділ короваю: *Дружба коровай крає* (50), ін.

Переміна убору Молодої (*Покривання / Завивання*): *Що ми схотіли то зробили* (20)

Злучення свічок: *Сваха свечки злучає* (15) (Полісся)

Персонажний ряд. Дослідження весільних пісень за критерієм їх *діючих осіб* (активна позиція) або *об'єктів оспівування* (пасивна позиція), наскільки відомо, ще не проводилося. Пробний аналіз 1450 текстів групи ‹♪T7› в такому ракурсі показав певні преференції в оспівуванні весільних персонажів, а також найважливіших весільних аксесуарів, наділених властивостями активних героїв сюжету. Наведу приблизні відомості про кількість зразків, присвячених окремим постатям та їх метафоричним замінникам (табл. 8.39).

8.39 Персонажі, оспівувані мелодіями типу ‹♪T7›

персонаж (+метафора), його функції	обрядові обставини, образна сфера	стат.
Люди-фігуранти сюжетів		
Молода (М.) (=*калина, зозуля, пава, тетерочка*)	Убирання до шлюбу, виряджання до Молодого, інші епізоди	**160**
Молода-сирота		3
Молода = невістка у свекрухи	Приїзд до свекрухи	50
Молодий (Мй)	Посад	12
Молодий (=Зять)	Викуп Молодої. Пришивання квітки	25
Молодята (пара)	Посад. Шлюб	30
Мати Молодої	Її активні дії (обсіває, благословить, пришиває квітку, виряджає, дарує) або ліричні образи	**140**
	Її самотність після від'їзду (жартівл. стиль)	45
Мати Молодої = Теща	Зустріч від вінця	30
Батько Молодої	Благословіння	20
Родина Молодої	Дарування	25
Мати Молодого = Свекруха	Зустріч невістки	30
Свекор		–
Родина = Поїзд Молодого	Виряджають Молодого	25
Свахи	Контакти / війна родів	50
Свахи-завивальниці	Переміна головн. убору М.	5
Сват = Батько М. або Батько Мй	Під порогом хати	75
Брат Молодої (намісник)	Викуп місця. Розпліт. коси	30
Бояри (свита Молодого), боярин-маршалок	Контакти / війна родів	25
Світилка (несе свічки)	Контакти / війна родів	10
Староста (розпорядник обряду)	«організаційні питання»	15
Дружба = товариш Молодого	Поділ короваю, інше	80
Дружки = товаришки Молодої	Вінкоплетини. Сніданок	25
Родички-коровайниці	Виготовлення короваю	**110**
Протилежний рід, зокрема:	Контакти / війна родів	90
Дружки як сторона Молодої		30
Свахи як сторона Молодого		50
Литва як сторона Молодого		10
Весільні гості	Застілля. Перезва	**110**
Піп / ксьондз	Дорогою після шлюбу	60
Музики	Танці. Дорогою між локусами	10
Куховарка	Застілля: Подяки	10
Вищі сили як фігуранти сюжетів		
Бог / Господь / Спас	Коровай. Благословіння, шлюб	50
Трійця	Шлюб. Коровай	12
Весільні аксесуари як фігуранти сюжетів		
Коровай	Виготовлення короваю	**120**
Піч		30

8.6.2.3. Типи мелокомпонування. Особливі форми

Про базову структуру весільних тирад на основі великих одноцільних фігур йшлося у §8.3.4.1 та §8.5.3. Тут прокоментую особливі види формотворення.

А. Зачини. Загальновідомо, що в тирадах ‹T6› і ‹T7› зачинний мелорядок часто «губиться», і спів починається відразу з ‹ходу› (мелоблоку В). У фонді ‹♪T7› на предмет наявності / відсутності зачину описано 1570 од., з них наявність зачину засвідчена у 720 зразках (≈46%), відсутність – у 850 зразках (≈54%). Ці співмірні цифри відбивають загальне враження, що в кожній місцевості є твори, прикрашені зачинами, які у половині випадків «відпадають». Однак при диференціації зачинів за регіонами статистика всередині певних традицій буде іншою.

Біля 700 з 850-ти (понад 80%) випадків відсутності зачинів мають прип'ятсько-волинські адреси (також Підляшшя і Погориння), ≈70 – подільські, ≈40 – наддніпрянські.

Протилежну «звичку» переважно розпочинати тираду зачином мають подоляни й галичани (170+20 од.), наддніпряни (160 од.), волинські поліщуки та берестейці (180). Ці індекси в середньому удвічі менші у жителів Волині (70 од.), мешканців Погориння (40), Підляшшя (80), середньої Прип'яті (≈20).

За цими цифрами попередньо можна намітити найвиразніші контрасти:

– у наддніпрян пропорція ‹зачин / без зачину› становить 140 на 40 од. (78 / 22%) (у колекції Чорнобайського р-ну (Вовк, 2006, №№ 65–76) всі 50 зразків відкриває заспів);

– у подолян – 170 на 70 од. (70 / 30%),

– у волинсько-прип'ятському секторі – 300 на 700 од.

Отже, у південно-східній (подільсько-дніпрянській) частині макроареалу заспів втрачають прибл. 1/5–1/3 зразків, натомість у північно-західній (волинсько-прип'ятській), навпаки, лише третина творів оздоблюється зачином. У західному регіоні при ретельніших підрахунках проступають субзони з рівнішими пропорціями (Підляшшя, нижній волинський пояс), і такі, де твір з зачином фактично не трапляється (напр., Ківерці, Рожище та

сусідні з ними райони, обстежені мною особисто). Поширення зачинів заслуговує на окреме картографування.

У роботі з тією частиною фонду ‹♪T7› , для якої були виписані композиційні різновиди (1280 зразків), встановлено специфічні тенденції компонування тирад .

Б. «Кристалічна тирада». Помітна схильність виконавців дотримуватися сталої «базово ї» основи тиради, у якій хід проводиться тільки 2 рази, мінімально забезпечуючи презентацію тирадного принципу компонування ‹А;**ВВ**;ГΔ›. Таких зразків записано 290 (20%). Ігнорування зачинного рядка, але дотримання основи ‹ВВ;ГΔ› дало ще більш виразну статистику: ≈600 зразків (≈40%). Цей **4-рядковий різновид** (за поетичним текстом – моностроф) дуже поширений на Волинському Поліссі. Згідно наших польових спостережень, він «бере на себе» понад 70% весільного репертуару (с. Навіз (ВЛН: Рожище), ПРП-15-01_12; Кульчин (ВЛН: Ківерці), ПРП-15-01_05; Шворак, 2015). Сумарна цифра говорить про те, що ≈60% зафіксованих тирад групи ‹♪T7› кристалізувалися у 4(5)-рядкову композицію з усталеною послідовністю мелоблоків, яка тільки у половині випадків містить заспівний рядок. Подібні спостереження на дніпрянських та лівобережних матеріалах опублікували Т. Сопілка (2009, с. 120) та Г. Пшенічкіна (2015, с. 84), які назвали такі форми відповідно «класичними» або «простими тирадами».

Статистику кристалічних тирад доповнюють 77 од., де 4-рядкова база нарощена кінцевими доповненнями: (А);ВВ;ГΔ.+ГΔ (див. далі). Усього на кристалічну схему з серцевиною B^2 орієнтується ≈65% репертуару ‹♪T7›.

З-поміж кристалічної групи виділю невелике число творів (не більше ніж півтора десятка), де засвідчені намагання з допомогою «трафарету» ‹ВВ;ГΔ› відтворити довший сюжет. Трафарет трактується як 4-рядкова строфа, її повторюють 2–3 рази, приєднуючи нові «куплети» (Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, № 103б; порівн. зі східнобілоруським типом ‹♩TC6^4›, §8.5.4).

В. «Вітальні» багаторядкові композиції з тиражуванням мелоблоків. У меншості з-поміж зразків ‹♪T7› залишилися рухливі «розтяжимі» композиції, які утворюються кількома способами.

В1. Спосіб нарощування композиції, властивий саме тираді – це **тиражування ходу** більше, ніж 2 рази. У тирадах ‹♪T7› це 3–5-кратні повтори мелоблоку В. Усього зафіксовано 137 багаторядкових зразків (≈8% вивчених форм). Серед них переважають 5-рядкові (35 од.) та 6-рядкові (31 од.), але трапляються також 7–9-рядкові, ускладнені вставками і доповненнями (Лукашенко (Ред.), 2006, № 84а, 87в, 88в). ***Концентрація багаторядкових тирад*** ‹♪T7› спостерігається у західному секторі їх макроареалу – особливо на Волині (Іваничі, Ківерці, Маневичі, Рожище, Турійськ), Підляшші (Гайнівка), у Погоринні (Березне, Дубно, Млинів), але зустріти їх можна і в інших регіонах, наприклад, в точковій традиції с. Розгірче Стрийського р-ну (7 зразків), на Покутті, Опіллі, південному Поділлі (Кодима), у Пороссі (Ружин, Володарка) й навіть на Наддніпрянщині (Черкаси, Бориспіль, Гребінка).

Редукція композиції (3-рядкова форма, де «загублено» повтор ходу) трапилася в 11 випадках. Це не можна вважати спеціальним прийомом – швидше це зіпсовані зразки.

В2. Другий знаний спосіб нарощування тирадної композиції – її *доповнення* через *тиражування дворядкової кінцівки*. Зазвичай це дво-, рідше триразове (як виняток – чотириразове) проведення мелоблоку ГΔ щоразу з новим текстом. Таким прийомом виконавці тирад ‹T7› скористалися 90 разів (найбільше – на Волинському Поліссі (Маневичі, Рожище та сусідні р-ни), у Погоринні, а також на Черкащині (Пшенічкіна, 2015, № 9), Полтавщині (Сопілка, 1996; Зачикєвіч, Клименко, 2013, № 3).

77 зразків з доповненням мають сталу основну схему ‹ВВ;ГΔ.+ГΔ› (з них 55 без зачину, а 20 з зачином). Це означає, що тиражування ходу та тиражування кінцівки вживаються як *альтернативні прийоми*, які рідко сумішуються в одному зразку. Між ними є суттєва різниця: прийом накопичення повторів ходу використовує одинарні віршові рядки, які об'єднуються в парні чи непарні групи через асонанси, порівняння (метафори), повторипідсилення образу, часом з гумористичним відтінком:

8.40

Ни бийся, Маньочка,
В нас тобі добре буде –
Ступа сама товче,
Жорна сами мелют,
З-пуд печи вода біже... (Лукашенко (Ред.), 2006, №№ 84в, 87в, 88в, ж та ін.).

Їх число може бути непарним й принципово відкритим для подальшого нарощування – пор. приклади довгих тирад ‹♩T6› з Чернігівщини (Клименко, 2011а, с. 116, нот. 14).

Натомість доповнення – це завжди синтаксично завершений двовірш, об'єднаний римою (або асонансом). Схильність до доповнень більшою мірою виявляє Наддніпрянщина – ця тенденція компонування виступає і в тирадах ‹♩T6› (Сопілка, 1996, №№ 76, 79, 81, 86; Пшенічкіна, 2015, № 2).

В3. Дубль останньої побудови (ДОП). Для *волинсько-підляшських* традицій властивий прийом повного повторювання останнього рядка тиради (зафіксовано 90 од.).

Г. Особливі форми Підляшшя. Традиція північного Підляшшя, що має пізніше формування та строкаті витоки традиції (Лукашенко, 2013), дивує тим, що на одній невеликій території сусідять два варіанти тирад. За характером меліки обидва є різновидами волинських тирад, але мають відмінність у структурі. Один з них є нормативним, з класичними нарощуваннями ходу, спеціальними ритмічними вставками (див. далі) та характерним для волинсько-підляшської зони дублюванням останнього мелорядка (Лукашенко (Ред.), 2006, №№ 84, 88, 91–93).

Другий варіант не має мелоблока В – ходу, серцевини тиради, він заступлений мелоблоком-‹Г-питання› з характерною для нього висхідною інтонацією. У деяких зразках навіть зачинний рядок, нормативним для якого є кадансування на 2 щаблі, також використовує меліку блоку Г, пристосовуючи її до потреб зачину (там само, №№ 86, 87, 89). У цілому така тирада має форму ‹Г^{спец};Г^{п}|:Δ:|› (там само, № 85). Про зіпсованість форми говорить і те, що деякі зразки повністю згубили тональний орієнтир і кадансують вкінці твору на 5 щаблі (№№ 85, 90).

Ґ. Контаміновані форми. Волинський мікст ‹T77;557›

У базі РОМУ$^+$ є ще з десяток ритмічно розмитих записів, які не творять різновидів композицій, але дозволяють намітити на оглядовій карті загальний ареал ‹T7›.

Біля 240 тирад групи ‹♪T7› містять вставки інших ритмоформул. З них ≈130 зразків мають переходи від ямбічних 6/7-складників до двомірних ♪6_7→ ♩6 або ж навпаки. Переходи відбуваються легко завдяки спільній меломоделі двох тирад (згідно регіональних ладових еталонів) і не впливають на композицію твору (див. §8.5.2.4).

Близько 110 зразків мають контрастні вставки після ходу: додається пара диямбів ♪44 або пара 5-складників ♪55 (зрідка – варіант ♪45) (Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, №№ 638, 1044), подібно до того, як у тираді ‹♩T6› практикується вставка з двох 4-дольників. Однак у сімействі ‹♪T7› ця вставка набула деяких оригінальних рис.

Переважна більшість зразків зі вставкою пари ‹♪44/55› походить з волинсько-західнополіського осередку. Решта творів точково розкидана у різних локусах подільського й наддніпрянського субареалів та на Підляшші (на карті D-VII-4 – жовті крапки). Волинські зразки (75 од.), окрім щільності «залягання», вирізняються ще й спеціальною версією композиції: після вставки вони закриваються одним 7-складником замість традиційної пари мелоблоків ‹ГΔ› (Рибак, 2010, № 7). Цей 7-складник може бути повторенням унаслідок дії локального прийому ДОП:

8.41

	зачин (факульт.)	хід	вставка	кінцівка
текст	(А);	АБ;	в г (д)	|:Д:|.
ритм:	♪(7);	77;	$5_4 5_4^{(n)}$;	|:7:|.
мелодія:	(А);	ВВ;	ε ε	|:Δ:|.

У версіях без зачину форма виглядає як контамінація ‹♪T7› і ‹♪557›: ‹♪77;557› (Kolberg, 2002, с. 53, № 18). Таких зразків назбиралося близько сорока. Вони нагадують іншу форму – ГФС ‹V88;557›=‹♪53^2;$55^{(n)}$7›, яка на західній Волині співається чи не в кожному селі (§8.10.2, карти A63, D-VII-16). Належність таких мікстових зразків до ‹♪T7› чи до ГФС вирішується на підставі їх мелоінтонацій. Випадки форми ‹♪77;557› з мелікою ГФС одиничні: в них початкові 8-складники (5+3) заступлені 7-складниками на основі відносної пропорційності частин (велика силаогрупа V7 наближене до суми V8). Отже, відносні пропорції спрацьовують і на рівні композицій.

Варіанти «волинської тиради» ‹♪77;557›, утворені чергуванням – це ‹♪77;447› і (зрідка) ‹♪66;446›.

Ще ≈35 зразків у цих же теренах поводяться з композицією ‹♪77;557› більш вільно: вони мають зачинний рядок, довільні нарощування блоку $♪4_5 4_5$, нерідко ще й доповнення ГΔ або додатковий блок 557, тобто більшою мірою відповідають тирадному принципу з властивими йому вільностями. Ось кілька найбільш видозмінених прикладів мелоформ з Погоринння й Прикарпаття:

7;7^2,557,77. (РВН: Володимирець) [A-2006-07_15]
7;7^2;44,57;77. (РВН: Корець)
7;7,557,557. (ІФР: Долина)
7^2;4477.+77. (РВН: Сарни)

Наявність сталої основи та ареальна характеристика спонукали ввести у таблицю весільних мелотипів окрему типологічну позицію «*волинський мікст*» ‹♪T77;557› та прокартографувати її окремим значком (карта D-VII-4 – крапки лимонного кольору). На цю особливу підгрупу звернули увагу Ю. Рибак (20056, с. 107), І. Шворак (2015, карта К2).

Формально подібна композиція ‹♪7^2,557› зустрічається у литовців Аукштайтії, причому є сталою. Мелотематична форма показує, що дві структури є продуктами контамінації на різних основах: на Волині це тирада ‹♪T7› з вставкою ‹♪55› та усіченою кінцівкою; литовська версія належить до групи ‹ПП♪7;7› (§8.6.4).

Спостереження над географією морфологічних різновидів ‹♪T7› ще не мають сили регіональних характеристик, адже виконані на частково описаних матеріалах (опрацьовані частини фондів з названих місцевостей).

8.6.2.4. Особливості ритміки

А. На всій території поширення тирад ‹♪T7› витримується **режим довільного чергування** 6/7-складників. Також всюди можна зустріти твори зі сталим 6-складовим віршем (нот. 8.42а), або ж, навпаки, зі сталим 7-складовим віршем (нот. 8.42б):

8.42а *Якби ми схотіли* Пиріжна (ОДЕ: Кодима)
То то ми зробили
З тіста паляницю
З дівки молодиц [ю]. [A-2009-03-ч2_19]

8.42б *Свєти, месяцю, з раю* Хотин (РВН: Березне)
Нашому короваю,
Щоб було віднесенько
Краяти дробнесеньк[о]. (Рибак, 2016, № 107в)

Особливістю деяких віршових рядків є ***повтор двоскладового слова на початку і в кінці рядка*** (схема 8.43) – за цією ознакою *можна виокремити ямбічні тиради у текстових масивах, опублікованих без нот*. Вірші спондеїчних тирад ‹♩T6› такої властивості не мають.

Потреба ритмізації розширених 8–10-складових рядків вирішується двома відомими способами – наддробленням або додаванням.

Б. Наддроблення (табл. 5.5Д, нижн. рядок; нот. 8.35) застосовується доволі часто та є прикметною рисою двох регіонів.

Б1. У волинсько-поліських творах *відносно швидких темпів* застосування наддроблення могло відбутися під впливами *«мазуркових» ритмів* польської музики[1].

Б2. У Наддніпрянщині (Черкащина, Полтавщина) прийом виступає в контексті *повільних темпів*, властивих *весільній ліриці* цього регіону. Це змінює і характер наспіву, і його структурні параметри. Місцеві вірші мають сталу внутрішню цезуру, що відділяє перший ямб моделі (у двомірних формулах ‹♩T6› – перший спондей). Нерідкісними є 10-складові вірші, наприклад:

8.43

♪ ♩ ¦ ♪♪ ♪ ♪ ¦ ♪ ♩ ||
{2+4+2}: *Низом, / кониченьки, низом,*
♪♪ ♪ ♪ ¦ ♪♪ ♪ ♪ ¦ ♪ ♩ ||
{4+4+2}: *Закидана / доріженька хмизом,*
♪♪ ♪ ♪ ¦ ♪♪ ♩ ♪ ♩ ||
{4+5}: *А в І-вана / кінь воро- ненький*
{4+5}: ♪♪ ♪ ♪ ¦ ♪ ♩ ♩ [♪] ||
Перескочив / хмиз дріб- нень- кий.
(с. Литв'яки (ПЛТ: Лубни), запис Т. Сопілки)

Ці метаморфози за полтавськими матеріалами описала Т. Сопілка (2009, с. 117–118). Дослідниця підкреслила, що вірші розширеної форми утворюються не за рахунок «зайвих словечок», а мають семантично самостійний вигляд, вони не згортаються штучно до моделі аналітичними прийомами. Вона ж зазначила: „Зона поширення ампліфікованих варіантів ритмоструктури Т2 [за Б. Луканюком – І.К.] досить чітко окреслена (обіймає

[1] О. Серко свідчить, що у сусідньому регіоні середньої Волині «це дроблення є нетипове» (Серко, 2017, с. 121).

райони північно-західної Полтавщини – Пирятинський, Лубенський, Оржицький, Семенівський), тож ця ознака є радше локальною, ніж регіональною. [...] В цій зоні ампліфікація спостерігається також і в інших пісенних типах. За приклад наведемо відому купальсько-петрівську формулу ♪54², яка на цих теренах здебільшого побутує у вигляді ♪65² (з відповідним розщепленням першої складоноти в кожному з сегментів)" (там само). Отже, в цій лівобережній зоні ямбічна модель ‹♪T7› поводить себе подібно до версії спондеїчного 6-дольника у секторі дії «вектора наддроблення» (див. табл. 5.4).

В. Прийом додавання силабохрон (табл. 5.6) у тирадах здобув помітне поширення на Волинському Поліссі, хоча й не таке масове, як в ареалі строфічної форми ‹♪7³› в Галичині (§8.6.1). Також він зустрічається у придністровських районах (Бережани, Чортків, Городенка).

Г. Поширеним явищем є **контамінація ямбічних і спондеїчних 6-складників**, полегшена спільністю мелічного оформлення двох типів тирад у зонах їх спільного побутування. Контамінації зустрічаються здебільшого або в зоні накладення ареалів ‹♩T6› і ‹♪T7› – Східне Поділля, Середня Наддніпрянщина (Пшенічкіна, 2015, с. 87), або в зонах їх розмежування – наприклад, у Погоринні, на що звернув увагу Ю. Рибак (2016, с. 10). Переміна ритму в композиції тиради найчастіше відбувається на стику ходу й кінцівки. Перехід ‹♪T7›→‹♩T6› зафіксований у 110 випадках на Східному Поділлі (Монастирище, Жашків, Сміла), на полісько-волинському порубіжжі (Березне, Корець, Шепетівка, Білогір'я, Красилів, Чуднів, Коростень, Малин, Попільня), в Наддніпрянщині (Обухів, Олександрівка (КРВ), Яготин, Згурівка, Гребінка, Семенівка та ін.). Зворотній перехід ‹♩T6›→‹♪T7› – зустрівся тільки у 15-ти зразках (Городище, Сміла, Шпола, Корсунь-Шевч., Ніжин, Вишгород, Баришівка, Новгородка, Новомиргород (КРВ), Пирятин) (Зачикєвіч, Клименко, 2013, карта К12а).

8.6.2.5. Мелічні характеристики

Основні ладомелодичні форми тирад ‹♪T7›, що утворюють великі масиви, такі:

– *квінтова «мажорна» подільська*, ідентична за мелікою подільській групі ‹♩T6› (Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970а, с. 220–280, №№ 55, 68, 101–103);

– *квінтова мінорна волинська «триопорної» ладової сім'ї*: опорними тонами є 1 і 5-й, однак переважно мінорний звукоряд з підвищенням 4 щабля та інтонаційна характерність говорять про належність зразків до триопорних (нот. 8.6-Е; Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970б, с. 7–72, мел. 1 і далі)[2];

– *вузькоамбітусні терцієві або квартові поліські* тиради мінливого нахилу з переважанням «мажорності»;

– *наддніпрянська група* мелодій вузького амбітусу з заповненою субзоною, викладена у 2–3-голосній фактурі.

Наразі мелічні різновиди ‹♪T7› не картографовані.

8.6.2.6. Ареал. Особливості поширення

Географічний масив тирад ‹♪T7› дуже великий, при цьому майже не виходить за межі УЕТ – як і ареали інших весільних тирад. Винятками є з десяток зразків, що проникли в суміжні терени Білоруського Полісся (Прип'ятського та Деснянського), одиничні зразки, які просунулися аж на Поозер'я (Сувалки, Вілейка), незначне «заступання» західної межі ареалу на територію польської мови (Краснистав, Білгорай).

У межах УЕТ можна окреслити основне «тіло» макроареалу» – ***західноволинсько-східноподільську зону суцільної локалізації*** – та ***міграційні рукави*** на Підляшшя, на Гуцульщину (до Косова), на середнє Полісся (Тетерів) й крупні острівні ареали у Середній Наддніпрянщині. Картину доповнюють точкові міграції ‹♪T7› за межі цих осередків: на південний захід (Галичина, 6 точок), на Середнє й Деснянське Полісся, та у південно-східну зону пізніх переселень українців (нижній Дніпро, Самара, Сіверський Донець, середній Дон).

Окремих коментарів заслуговує власне «тіло» ареалу: воно виразно ділиться принаймні на дві частини як за обрисами, так і за «наповненням».

А. Північну ***західноволинсько-поліську зону*** з підключенням ***підляшського рукава*** характеризують:

– географічна щільність побутування (установлена фронтальними експедиціями ЛЕЛ і ЛЕК);

– домінування форми ‹♪T7› у локальному обряді (до 80% репертуару: так, у с. Навіз (ВЛН: Рожище, ПРП-15-01_12) ≈60 з 90 весільних пісень належали до типу ‹♪T7›[3]);

– чітко окреслені кордони, за винятком необстежених західного (можна припустити, що він прив'язаний до мовного кордону між українцями і поляками) та південно-західного (Сокаль) відтинків;

– переважання композицій без зачинів (локально – у дуже помітних диспропорціях, див. §8.6.2.3-А);

– прихильність до «кристалічної бази» ‹ВВ;ГΔ›;

– незначна (відносно домінуючих кристалічних) частка багаторядкових форм з тиражуванням – однак у порівнянні з іншими зонами макроареалу роль довгих тирад тут (особливо на Підляшші) більш помітна, аніж де-інде;

– популярність на Волині особливої форми з вставками 4/5-складників (моделі ‹♪T77;5$_4$5$_4$7› та її ускладнених варіантів – «волинського міксту», нот. 8.6-Е$_2$), §8.6.2.3-Ґ;

– специфічний квінтовий лад триопорної сім'ї;

– помітне вживання прийомів ритмосилабічного наддроблення та додавання.

Установлено чітку західна ізомелу цього масиву: Горохів – Демидівка – Радивилів – Золочів – Перемишляни – Рогатин[4]. Вона водночас відділяє Галичину, де тирада ‹♪T7› не побутує. На проміжку Горохів – Радехів цей кордон маркує різкий перехід від ‹♪T7› до спорідненого строфічного типу ‹♪7³›, який перебирає на себе всі «ритуальні обов'язки» тиради.

Б. Фронтальні обстеження верхньої Прип'яті (до Горині) показують дещо інше завершення тирадного ареалу на його північній окраїні: зникненню тиради передує «буферна зона» Ратне – Любешів – Дубровиця. Там кількість текстів ‹♪T7› різко зменшується, більша частина ритуальних функцій передається строфі ‹♩6³›. Цікаво, що ‹♪T7› зуміла увійти в приграничний простір південної Пінщини (сучасний Зарічненський р-н), чітко «замкнений» за майже десятком мелотипологічних позицій (Клименко, 2013в, г)

[2] Цей регіональний масив заслуговує на ретельне вивчення за звукозаписами (сотні зразків у фондах ЛЕК і ЛЕЛ) в усіх ритмічних проявах специфічного ***волинського триопорного ладу.***

[3] Значні масиви поетичних текстів до тирад ‹♪T7› зустрічаються й в інших субзонах (позначені на карті D-VII-4 відповідною заливкою), але там паралельно існують кілька видів тирад, тож першість може належати іншим формам. Наприклад, у зібранні з с. Зятківці (ВНЦ: Гайсин) з 710 записів (Танцюра, 1998) до РТ ‹♪T7› належить 117 текстів, але тут в гру вступили ще тирадні масиви ‹♩T6› (267 од.), ‹♩T53› (129 од.).

[4] Частково – до Радивилова – ця лінія повторює кордон між Польщею і ВКЛ на поч. XVI ст. (*Атлас історії*, 2012, с. 50), та за цією лінію ховаються, треба думати, набагато давніші закономірності розселення племен.

та навіть «просочитися» до Пінська. Примітно, що в цих глибинних поліських землях вона змінила свій волинський триопорний лад на поліський квартово-терцієвий.

В. Волинсько-поліський моноліт ‹♪T7› у районі середньої Волині розпадається на кілька рукавів (з лакунами між ними) за річками Іква, Горинь, Случ, за якими «перетікає» в другу частину «макротіла» – ***східноподільсько-східноволинську***. Субмасив В більший за розмірами. Він обстежений несуцільно. Внутрішні сегменти ареалу, не забезпечені даними, на карті показані заливкою-сіткою як логічне (але не доведене) заповнення ареалу. Масив охоплює все Східне Поділля, на півдні – частину басейну Дністра з виходом на території гуцулів (Яремче, Косів), на півночі нещільними «струмками» заходить на східну Волинь, на сході майже «впирається» в систему річок Гнилий Тікич + Синюха.

Західна межа цього субмасиву окреслюється чітко за матеріалами експедицій ЛЕЛ. Від р. Іква вона йде за умовною лінією Золочів – Перемишляни – Рогатин, переходить на правобережжя Дністра (Ортинська, 1984). Тематична експедиція 2002 року (ЕК-118, керівник Б. Луканюк, учасники В. Коваль, Р. Скобало) встановила, що межа між строфічними та тирадними піснями проходить чітко по річищу Надвірнянської Бистриці до самого Дністра: на лівому її березі побутують строфічні мелодії, на правому – тирадні. Раніше Ю. Сливинський дослідив, що від м. Надвірна ця межа йде до м. Яремче (Яремчета) вздовж Прута до Яблунівського (Татарського) перевалу на Закарпаття, де перед тим працював В. Гошовський (щоправда, за особливою методикою, тож його результати потребують мелотипологічної та мелогеографічної перевірки). У зоні тирад, як виняток, траплялися строфічні форми, але в зоні строфічних зразків ніколи не трапилося навіть випадкових тирадних.

Інші межі подільського субмасиву розмиті.

При такій величині ареалу важко за частковими даними назвати особливості подільського субмасиву. Порівняно з волинським субмасивом подільський виглядає більш «нейтрально», його вирізняють лише контамінації з 6-дольником, які часто трапляються у східноподільській частині й відсутні у західних сегментах ареалу. Ладова особливість – панування на Поділлі квінтового мажорного ладу у його центральній та східній частинах.

Г. Очевидно, від подільського масиву простягнувся ареальний ручай до Ірпеня й Тетерева. Тут працювали київські експедиції за доволі щільною сіткою, які знайшли форму ‹♪T7› у 27 селах, однак її обрядова роль тут була не базовою, а оздоблювальною. Щільнішу й глибшу заплаву подібного контуру у цій місцевості утворила строфа ‹♪7^3› (карта D-VII-5). Для середньополіських традицій, де домінує спондеїчне мислення, ямбічні 6/7-складники були стилістично чужими, в глибинне Полісся (рр. Уж, Уборть) вони не проникли.

Зона нижче Тетерева обстежувалася принагідними експедиціями, які не записали зразків ‹♪T7›, однак імовірність продовження ареалу до Тетерева є великою (показана штриховкою).

Ґ. Наддніпрянські «острови» мелотипу ‹♪T7› характеризують такі риси:

– відірваність від базового подільського масиву: на значному проміжку між ними форма ‹♪T7› або зовсім невідома (середня Рось), або трапляється поодинокими вкрапленнями (лівобережжя басейну Синюхи);

– унікальність глибокого й масового заходу ямбічних форм на Лівий берег (на Посулля включно з Удаєм, меншою мірою – на Попсілля, точково – на Ворсклу й далі),

– відсутність окреслених кордонів,

– переважання (чи домінування) зразків з зачином,

– прихильність до композицій з доповненням ‹A;BB;ГΔ.+ГΔ.(+ГΔ)›,

– схильність до контамінацій з 6-складником-спондеєм,

– локально (захід Полтавщини) – понаднормативне дроблення з утворенням форм другого покоління,

– багатоголосна фактура та повільні темпи.

Два останні параметри вписують цей субмасив у типову лівобережну систему мелостилістичних координат, що говорить про *тривалу асиміляцію ямбічних тирад* у цьому засадничо «спондеїчному середовищі».

Помітна локальна активність ‹♪T7› (за кількістю текстів) на обох берегах Дніпра між Черкасами і Чорнобаєм.

Д. Ареал ‹♪T7› потрібно буде вивчити *в макроракурсах – у кількох системах споріднених мелоформ*:

– у системі всіх весільних ямбічних 6/7-складників (строфи, тиради, пари періодичностей) (карта А3);

– у системі всіх класичних весільних тирад (карта А53);

– у *кросжанровій* системі ямбічних 6/7-складників (*весілля, жнива, весна* та ін., карта А3).

8.6.2.7. Узагальнення та перспективи

У масиві тирад ‹♪T7›, порівняно з тирадами групи ‹♩T6›, помітні менше розмаїття композицій, менша схильність до комбінування різних ритмофігур, натомість засвідчена загальна тенденція до кристалізації колись рухливих форм, і навіть трактування їх як строфічних (кілька десятків зразків). Первісні ознаки тирадного тиражування зберігають лише ≈8% записів групи ‹♪T7›. Для висновків потрібна повна картина географії сталих (кристалічних) і вільних тирад та інших прийомів – можливо, в їх розташуванні знайдуться підказки шляхів поширення цієї форми. Перспективні завданнями картографування ‹♪T7› є:

(а) – нанесення на карту композиційних різновидів:

– поширення форм з зачином і без зачину;

– поширення 4-рядкової композиції ‹BB;ГΔ› для виявлення зон її кількісного домінування;

– поширення «нарощених» багаторядкових форм з додатками та внутрішніми вставками;

– принципи співдії=контамінації з тирадою ‹♩T6›, зони «співпраці» (Поділля, зони контактів двох макроареалів);

(б) – картографування ладозвукорядних різновидів.

8.6.3. Мікстові форми на основі ямбічного 7-складника

На заході макроареалу ‹♪7³› зустрічаються 4-рядкові форми (60 од.) з мікшуванням рис строфи й тиради – ‹♪СТ7⁴›. Б. Луканюк у польовому дослідженні річища Бистриці Надвірнянської (ЛЕЛ: ЕК 118) зауважив, що проміжні 4-рядкові форми форми ‹♪СТ7⁴› дуже рідко є стійкими – частіше це випадкові мінімальні презентації тирадності.

Однак в окремих місцевостях трапляються й *стабільно витримувані твори* з семантичною формою ААББ (зокрема, й серед *жнивних*), або, навпаки, лише сталі ‹♪7³›, тому вони щоразу вимагають окремого вивчення.

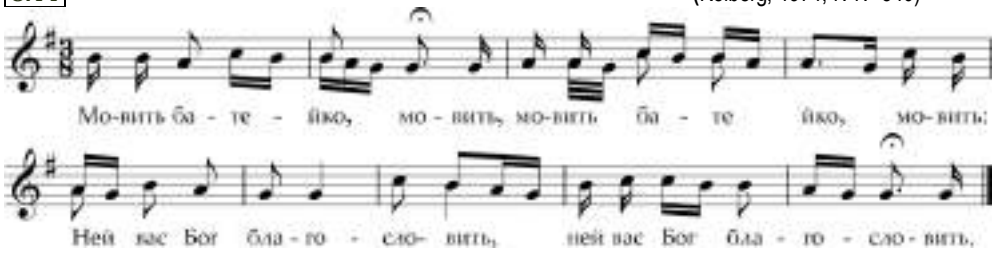
За семантичними й мелотематичними показниками група ‹♪СТ7⁴› ділиться на два різновиди – надсянський (А) і закарпатський (Б).

А – ***надсянський різновид*** ‹♪СТ7⁴› (нот. 8.44) має такі структурні характеристики: ‹V^{s}А;А|:Б:| = М^{t}А;В|:Г:|› (Kolberg, 1974, №№ 340, 480, 481, 487 та ін.). Райони його фіксації: Янув-Любельський, Ланьцут, Ропчице, Ясло, Дукля, Устрики Дольні, Ст. Самбір, Пшеворськ, Любачів, Білгорай.

Б – ***закарпатський різновид*** ‹♪СТ7⁴› при тій самій семантичній формі має відмінності у меліці: ‹V^{s}А;АББ = М^{t}А;ВГΔ› (Гошовський, 2003, №№ 6, 8, 65, 198). Райони фіксації таких зразків: Ужгород, Мукачеве, Хуст, Свалява, Рахів.

Ареальною загадкою цих мікстів є те, що в них використано *мелоінтонації тиради* ‹♪Т7›, при тому, що в Карпатсько-надсянському регіоні тирадна форма відома лише поодинокими вкрапленнями (**карти А3 / D-VII-4**).

8.44 (Kolberg, 1974, №№ 340)


Мо-вить ба - те - йко, мо - вить, мо-вить ба - те йко, мо-вить;
Ней вас Бог бла - го - сло- вить, ней вас Бог бла - го - сло - вить.

8.6.4. Пара періодичностей на основі ямбічного 7-складника

Маргінальним відгалуженням у весільній макросім'ї ямбічних 6/7-складників є специфічний мелотип у формі пари періодичностей з наскрізним поетичним текстом ‹ПП♪|:7:|;|:7:| = М^{t}|:А:|;|:В:| =V^{s}АБ;ВГ›, мелодика якого наближена до *польських оберків* (Лукашенко (Ред.), 2006, №№ 94–95; Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970б, с. 71-72, № 208; Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011б, №№ 501, 519, 528, 567, 596, 669, 707, 740, 741, 785, 1216, 1607). Цей тип часто в'яжеться з застільним текстом припросин до чарки:

Випий, свашечко / старосто / братику..., випий,
Келішок невеликий,
Випий, свашечко, до дна,
Бо горілочка добра.

Випий, свашечко / ..., випий,
Випий, рідненька / ..., випий,
Із золотого кубка
Випий, свашко-голубко.

Заклик повторюється до всіх ритуально значимих персонажів (Батько, Мати, Сестра, Тесть, гість та ін.), які, п'ючи чарку, зазвичай оголошують при цьому про свій подарунок молодій парі. Хоча текст говорить про те, що цій мелодії знайдено місце в дуже важливій частині весільного обряду, та все ж вона не є типово *весільною*, оскільки використовується й в інших жанрах, зокрема, доволі активно у *весняному* (26 од. подільського ареалу – нот. 8.45), малою мірою – у *колодчаному* (3 од.), *літньому* (2 од.).

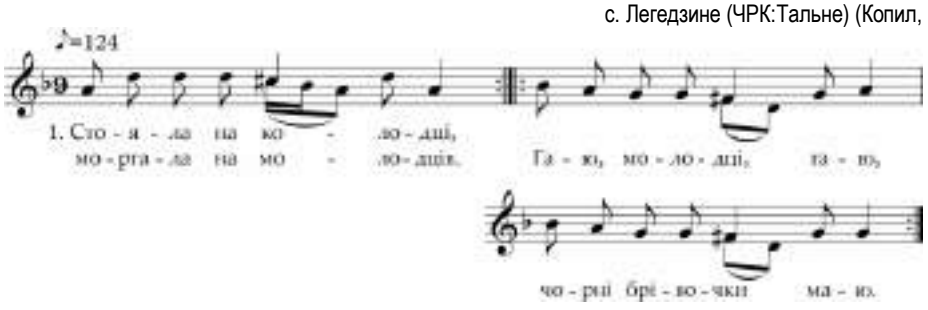
Крім того, вона є *поліетнічною* – відома українцям (у весільному жанрі: Прикарпаття, Надбужжя, Сер. Волинь, Холмщина, Підляшшя, точково – східне Поділля), *полякам, білорусам, литовцям* (**карта А73**).

Нагромаджені зразки (майже 100 од., з-поміж яких 67 *весільних*) показують, що мелодія може бути як чітко впізнаваною «*оберковою*» (нот. 8.45), так і видозміненою або ж зовсім іншою, самостійною.

У литовців Дзукії та Аукштайтії (Варена, Шірвінтос, Шальчинінкай, Укмерге, Молетай, Мар'ямполь, Вілкавішкіс, Тракай, Кретінга, Аникшяй, Аненбург) *оберковий тип* виступає у видозміні ‹ПП♪77;5̇₄5̇7̇›, де передостанній 7-складник замінений парою ‹♪5̇5̇›, що порушує періодичність (Cetkauskaitė, 1990, №№ 236–239, 243, 278, 299–300, 321–324, 382 та ін.; Korsakas (Ed.), 1962, №№ 324, 382, 395, 420, 431, 478). У литовських зразках відбувається переритмізація другого рядка (рідше й першого 7-складника) за вальсовим принципом: |♪♩♪♪♪♩♩ ♪♩|♪♩♪♪♩♩ ♪♩|♪♪♪♪♪♩♩♪||.

Чергування ♪5₄ зустрічається нечасто. Пригадування вихідного 6-складника ♪7(6) у весільній групі ‹ПП♪7;7› зустрілося лише 4 рази (Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011a, № 216; Коваль, 2006a, № 100; деякі литовські зразки), решта творів стало дотримувалася 7-складової версії.

8.45 с. Легедзине (ЧРК:Тальне) (Копил, 1991, №35а)



1. Сто - я - ла на ко - ло - дці,
мо - рга - ла на мо - ло - дців. Га - ю, мо - ло - дці, га - ю,
чо - рні брі - во - чки ма - ю.

8.7. МАКРОСІМ'Я ВЕСІЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ НА ОСНОВІ ВІРША V53

Одна з найбільших (за чисельністю записів) макросімей весільного циклу СБРМ має базовим віршем формулу V53: загальне число зареєстрованих зразків – ≈**5900**, тобто понад 20% загального весільного фонду. Це унікальний випадок у весільній ритмотипології. Модель V53 цікава й тим, що вона співпрацює з кількома ритмоформулами (двомірними й тримірними), на основі яких утворює широке поле ритмосилабічних модифікацій. У системному трансформуванні вихідних ритмоформул задіяні чи не всі відомі в СБРМ способи ритмотворення: дроблення, наддроблення, додавання, ямбізація, метричне редукування, мазурення, контраст темпів, рубатизація, контамінація та ін. Порівнюючи твори, що лежать на полюсних ланках ланцюга трансформацій основи V53, буває важко «на око», без спеціальних аналітичних операцій віднайти спільне коріння лапідарних бадьорих метрично рівних мелодій північної Білорусі, «гострих» ямбічних наспівів Берестейщини, розлогих, ритмічно вільних, журливих наспівів Полтавщини або заплутаних мікстових форм Прикарпаття.

Дослідження. Велика питома вага та цікаві метаморфози моделі V53 спричинили неодноразове звертання до неї дослідників, що працювали з матеріалами різних регіонів. Форму коротко окреслив К. Квітка, як дуже характерну для українців та білорусів, та відому росіянам (Квитка, 1941, с. 172–173). У загальних рисах українські варіанти описані в монографії (Єфремова, 2006б, с. 60, 63, 92 та ін.). Перше системне дослідження пісень українсько-білоруського масиву мелодій моделі ‹♩$\underline{53}^2$› та їх оглядове картографування (на матеріалі ≈900 зразків) було здійснене на поч. 1990-х (Клименко, Гончаренко О., 1996). Головним результатом стало виявлення дії географічного скерованого ‹алгоритму дроблення› первинної моделі. У 2013 р. поширення весільної моделі V53 обговорювалося на засіданні конференції «Слов'янська мелогеографія-3». Ці матеріали частково опубліковані (Коваль, 2015; Терещенко, 2015). Уточнені оглядові карти (Клименко, 2010г, карта К30-1; 2019, карта 8) доповнили кілька локальних (Гончаренко, 2010, К8-6, Поточняк, 2010б, К19-3, К20-1, 2, К23-2; Коваль, 2015, с. 80; Лукашенко, 2013, карта В.10.2; Зачикєвіч, Клименко, 2013, карта К12г).

Загальна типологія та географія. Ареал творів макросім'ї V53 дуже великий, поліетнічний, але не суцільний та нерівномірний – має внутрішні лакуни (карти А52–А54). Модель V53 відома всім етнічним групам СБРМ, та пропорції цієї форми в етнічних репертуарах суттєво різняться. Найбільшу прихильність до цієї моделі виявляють українці: вони практикують два види її компонування – ***строфічний*** (знаний всім етносам СБРМ) і ***тирадний***. Тож поділ макромасиву V53 за типом композиції дає дві типологічні макрогрупи (ТМГ):

‹ТМГ $V53^2$› – 3830 зразків, що розспівуються у формі дворядкової строфи;

‹ТМГ Т53› –1985 творів, що компонуються як тиради.

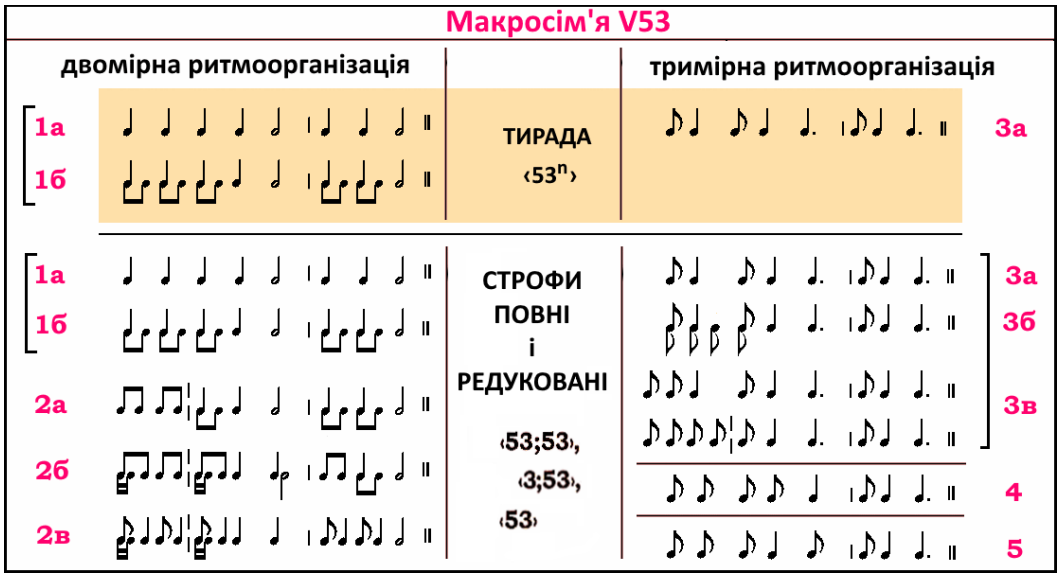
Строфічна і тирадна ТМГ мають кожна свою територію поширення, корпуси поетичних текстів, відрізняються за функціями в обряді, ритмікою й ладами.

Строфічна ТМГ (карти А54 / D-VII-9 = Клименко, 2019, 8) відома майже на всьому просторі СБРМ, але її базовий ареал знаходиться на українсько-білоруській території з акцентом на дніпровській річковій системі, де вона побутує повсюдно. Форма також має виходи в сусідні російські області – Орловську, Курську, Воронізьку. Натомість західна смуга макроареалу $V53^2$ (басейни Вісли, Зах. Бугу, Німану, Вілії) представлена лише острівними або точковими локалізаціями цієї моделі (частіше у менш типових версіях).

Тирадний ареал (карти А52, 53 / D-VII-8 = Клименко, 2019, 7) удвічі менший – як і інші види весільних тирад, форма ‹Т53› є надбанням українського етносу. Українцям належить практично увесь фонд тирадних мелодій ‹Т53›, окрім зразків, перейнятих росіянами від сусідів українців у Посейм'ї (Гончаренко, 2010, карта К8-6), на Дону (Сысоева, 2011, №34; Рудиченко, 2014) – разом ≈70 од. інформації, переважно у вигляді позначок на картах. Винятком є карпатська зона, яка не практикує весільних тирад.

Спільною основою двох ТМГ, окрім первинної силабічної моделі, є корпус базових ритмічних фігур, представлений значною кількістю варіантів (таблиця 8.46). Обидві ТМГ використовують як двомірну формулу, так і різні тримірні. В обох композиціях абсолютну перевагу мають спондеїчні малюнки, але пропорції видів ритму дещо відмінні: 3260 на 510 (85:15) у строфах і 1855 на 120 (94:6) у тирадах. Це пояснюється тим, що ареал тирад лежить переважно у межах українсько-білоруського макромасиву спондеїв Дніпровської річкової системи. Розробка кожної групи ритмів у двох ТМГ йде власними шляхами: вона демонструє бурхливу творчість у строфічному масиві, і, навпаки, значно скромніша в тирадах, де переважає режим довільного дроблення спондеїчної формули.

8.46 Первинні ритмоформули та їх розвиток у весільному макромасиві V53



Спектр композиційних варіантів. Строфічний масив включає класичні 2-рядкові респонсорні побудови ‹РФ^2 = V^{s}АБ(АА) = M^{t}АВ(αβ;αγ)› (основа масиву), ≈30 однорядкових зразків та ≈190 комбінованих, де застосовані прийоми редукції та конкатенації (заспіви-катени – особливість дніпрянсько-десенських традицій).

Тирадний масив, окрім класичних форм, включає перехідні «*умовні строфи*» (46 мікстових композицій) та контамінації з іншими тирадними типами – ‹♩T6› і ‹♩T4›.

Макроподіл. За прихильністю певних територій СБРМ до певного виду ритмокомпозиції макромасив V53 ділиться на кілька крупних зон – передусім українську зону з двома видами композицій та решту територій тільки зі строфічними формами. Строфічний макроареал, своєю чергою, ділиться на потужний *східноцентральний макромасив двомірних форм* та *західну смугу тримірних строф*, що має *форму розірваної дуги*. Прокоментую морфологічні особливості кожного масиву.

8.7.1. Група строфічних композицій з основою V53

8.7.1.1. Загальні порівняльні характеристики

Майже в усьому ареалі побутування строфічних форм ‹V53^2› їх роль у весільному обряді значна, що породило активну дослідницьку увагу до них. На початку 1990-х під час вивчення великих колекцій прип'ятських, дніпровських зразків було установлено генеральний для цього типу форм ‹алгоритм дроблення› (Клименко, О. Гончаренко, 1996), який пізніше ліг в основу *системи макроритмічних векторів* (Клименко, 2011а).

Оригінальні способи компонування строфи з V53 вивчають Н. Савєльєва на матеріалах з Брянської області (1986), О. Гончаренко на матеріалах з Сумської обл. (2008а). Північнобілоруські зразки різних ритмів описала Т. Варфоломєєва (1988, с. 62–65). Загальнобілоруські характеристики цьому типу (А-І, ІІ) дала З. Можейко (Мажейка, Варфаламеева (Уклад.), 1990, с. 15–16). Специфічні карпатські різновиди строфи V53^2 аналізує й картографує В. Коваль (2015), виводячи складну мелогенезу місцевих версій. Похідний середньодніпровський різновид форми детально студіює О. Терещенко (2015). Типологічну картину суміщення різних ритмічних різновидів на території західної Смоленщини та її географічну проєкцію дають спеціалісти РАМ (Вінарчик, Нікітіна, 2004; Белогурова, 2010). Також опис форм групи V53 зустрічається чи не в кожній мелотипологічній роботі з теренів СБРМ, зокрема, у більшості локальних українських типологічних досліджень (Зачикєвіч, Клименко, 2013, с. 120; Коропніченко, 1998, с. 143–153; Лукашенко, 2013, с. 92, 94; Поточняк, 2010б, с. 90, 96; Пшенічкіна, 2018, с. 96; 2020, розд. 3.3.1; Рибак, 2010, с. 65).

За типом ритмоорганізації строфічна ТМГ виразно ділиться на дві кількісно й географічно нерівнозначних підгрупи. Це величезний ***східний двомірний масив*** Дніпровської системи (3270 зразків спондеїчної першомоделі ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥:‖, (на карті D-VII-9 – значки фіолетового та зеленого кольору або їх комбінації) та значно-менший ***західний тримірний*** (≈570 ямбо-хореїчних зразків трьох базових моделей |♪♪♪♪♪ |♪♩ ♩. |, |♪♩ ♪♩ ♩. |♪♩ ♩. | та |♪♪♪♪♩ ♪ |♪♩ ♩. |; на карті – значки з малиновими контурами), що виступає у вигляді переривчастої дуги. Дуга прокреслена пунктирно, у вигляді суми автономних острівних осередків (Прикарпаття+Опілля – Берестейщина – Північне Підляшшя – верхнє Понімання – Вілія+Дісна – Зах. Двіна (правобережжя) – верхнє Подніпров'я)[1].

Східний масив переважає над західним як кількісно, так і територіально. Він охоплює весь басейн Дніпра (де твори РТ ‹♩53^2› побутують суцільно) та поширюється на суміжні терени: на півдні займає лівобережжя Дністра (локально переходить на його правий берег – на Буковину, Гуцульщину), басейн Південного Бугу; на заході – межиріччя Зах. Бугу й Вепру та сягає Вісли; на півночі заходить у верхню частину басейну Зах. Двіни та переходить на її правий берег. Точкові зразки зафіксовано у верхньому Поніманні (Барановичі, Дятлово, Новогрудок, Ліда, Вілейка, Мядель), на польсько-білорусько-литовському етнічному пограниччі (Соколка, Августув, Сувалки). Відомо про осередки форми за східним кордоном СБРМ (Орловська (Токмакова, 2009), Калузька, Курська (Дорохова, 2013б, с. 178, табл. 7-2, с. 187, табл. 8-3), Бєлгородська, Воронізька (Сысоева, 2011, №№ 18, 19, 27) області).

Між етносами дві групи ритмів – дво- і тримірні – статистично (за кількістю записів) розподіляються наступним чином (статистичні дані за станом бази на кін. 2019):

8.47

етноси	двомірні строфи		тримірні строфи	
українці	2290	70%	410	72%
білоруси	835	25%	155	30%
росіяни	100	3%	1	0,2%
поляки	40	1,3%	2	0,4%
литовці	5	0,2%	3	0,6%
Разом:	3270	100%	570	100%

До основних груп примикають дві малі групи:

– ‹♩53^2› з базовим ритмом ‹стріла› |♩♩♩ ♩♩|♩♩ ♩ ‖ та його ямбізований варіант ‹♪53^2› |♪♩ ♩. ♪♩ |♪♩ ♩. | (8 од., на карті D-VII-9 – голубі значки у Бєлгородській, Курській обл.),

– похідний рисунок ‹♩̄53^2› з *мазурковим* дробленням |♪♪♩ ♩ ¦♪♪♩ ♩ |♩ ♩ ♩ ‖ (трискладник має також версії |♩ ♩ ♩. ‖ чи |♩ ♩ ♩ ‖) та інші варіанти – всього 20 зразків з Польщі та українського пограниччя (Макув Мазовецький, Плоцьк, Сандомир, Сташув, Ломжа, Стшижув, Бжозув, Білгорай, Томашів, Холм, Мостиська, Тернопіль, на карті – значок ⊘).

Семантична форма. Часткова фіксація словесних інципітів у базі РОМУ$^+$ попередньо сигналізує про те, що у масиві строф двомірного ритму домінує семантична форма ‹V^{s}АБ=аб;вг›. Повторна форма ‹V^{s}АА=аб;аб› системно проявляє себе тільки у вітебсько-смоленсько-могильовській зоні та в малому осередку на Берестейщині (Кобрин–Дрогичин). Зразки з рефреном ‹аб;рб› рідкісні (40 од., §8.3.2).

У тримірному ареалі помічене співіснування форм ‹V^{s}АБ› і ‹V^{s}АА› в тій самій місцевості. На Підгорганні різні семантичні форми можливі в одному селі. Прихильність до схеми АА виявляє північно-східна зона БЕТ.

Урізноманітнення композиції властиве лише двомірній підгрупі ‹♩53›, строфи тримірної ритміки строго дотримуються дворядкової респонсорної схеми.

Сюжети. Поетичні тексти, що поєднуються з віршами моделі ‹V53^2›, складають величезний масив сюжетів, що не піддаються підрахунку. У Дніпровському басейні практично в кожному селі цей наспів є одним з основних весільних типів. Для прикладу: на Вітебщині зафіксовано по 15–18 текстів з одного села (Мажейка, 1981, №№ 141–147); у західнополіському с. Сварицевичі (РВН: Дубровиця, архів ПРП) – 20. Це свідчення функціональної універсальності даного ритмотипу. Натомість у Середній Наддніпрянщині й на Східному Поділлі побутує спеціальна група *ліричних текстів*,

[1] Саме за географією тримірних зразків V53 було висунуто термін «західна ямбічна дуга» (Белогурова, 2010, с. 107).

пов'язана з образною сферою Молодої. Їх особлива структура V{44}5 (табл. 8.50) обумовлена специфікою ритмічного розвитку першоформули (§8.7.12-В). Колекція з-під Гайсина (Танцюра, 1998) містить понад 40 текстів цього типу.

Спеціальне регіональне дослідження статистики текстів було здійснене фольклористами РАМ у локальних традиціях Верхнього Подніпров'я (його Смоленської частини). Дослідження відносних потужностей строфи ‹V53²› встановили, що на півночі регіону цей тип займає 20–25% локального весільного репертуару, на півдні північносмоленської зони цей покажчик сягає 50% (Винарчик, Никитина, 2004). Дуже цікавою виявилась географічна проєкція статистичних замірів:

«Пісні цього ритмічного типу (РТ) відомі на Смоленщині повсюдно, але домінують вони не всюди й навіть не в більшій частині регіону, а головним чином на його південному заході, у басейні Сожа, а також у центральній зоні правобережжя. […] Інформація, що міститься у подібних картах, приваблює новою можливістю інтерпретувати її в історичному ракурсі. Гіпотетично можна припустити, що так чітко виражена хвилеподібна, згасаюча структура ареалів (вірніше, їх смоленської частини) з чітко позначеним центром і периферією відбиває колишній процес поширення цього структурного типу на території Смоленщини, скерований від центру ареала до його окраїн» (Белогурова, 2008а, с. 250, карта 4).

8.7.1.2. Спондеїчна строфа ‹♩53²›

Алгоритм ритмосилабічного дроблення (АРД). Як вже було сказано, ритмосилабічне варіювання наспівів весільної типологічної групи ‹♩53²› (3270 зразків, табл. 8.48, 8.49) відбувається алгоритмічно: вектор посилення дроблення «скерований» з північного сходу ареалу (Верхнє Подніпров'я) на південь (середня Наддніпрянщина). Алгоритм дроблення вражає витриманою географічною послідовністю і завершеністю кожного блоку «операцій». У названому макроареалі виокремлюються чотири зони, яким властивий певний режим дроблення: орнаментальний на Верхньому Подніпров'ї (А), довільний на Поліссі (Б), вторинний першої стадії у центральній смузі України (В), вторинний з наддробленням на Середній Наддніпрянщині (Г). На картах маркерами первинних базових форм у зонах А і Б виступають значки й підкладки фіолетового кольору, маркерами вторинних формул у зонах В і Г – значки зеленого кольору й тло-штриховка фіолетово-зелених тонів.

А. ***Орнаментальний режим*** використовує дроблення тільки першої або другої позиції 5-складника (дві позиції поспіль дробляться дуже рідко) та 1-ї силабохрони 3-складника на тлі переважання віршів модельної форми 5+3. Формула вірша виражається як $V5_{6(7)}З_{(4)}$:

(у текстових прикладах табл. 8.49 – 1–4-й нотні рядки). У схемах і таблицях похідні пірихії подаю під спільним ребром, щоб унаочнити їх вторинний характер. На картах такий тип ритмічного варіювання показаний горизонтальною штриховкою (карта А54) та значком ⬣ (карта D-VII-9). Основний ареал орнаментального дроблення (А1) – північний схід БЕТ, умовні центри Вітебськ – Смоленськ – Могильов – Гомель – Брянськ. Тут пісні типу ‹♩53²› домінують в обряді, тому представлені у численних публікаціях з десятками поетичних текстів та у виданих звукозаписах[2]. Місцеві мелодії виконуються у швидкому темпі, їх ритміка наближена до першомоделі, що в сумі увиразнює «неквадратність» 10-дольної метричної норми мелорядка, яка сприймається як оригінальна 5-дольна схема – якщо рахувати половинними долями. Для цієї регіональної традиції характерний «святковий» мажорний лад з підкреслюванням півкадансового квінтового вигуку. Ця стильова версія ‹♩53²› координується з роллю провідного наспіву місцевих обрядів, який коментує ритуал, добре корелює з дієвими акціями та сферою докорів / жартів. Ця роль подібна до тієї, яку в українських традиціях відіграють тиради ‹♩T53›.

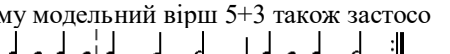
Суцільний масив зразків ‹♩53²› з орнаментальним дробленням зайняв простір між Зах. Двіною (верхня частина басейну – до Полоцька) і Десною (до її притоки р. Судость). У центрі масиву знаходиться Дніпро (його верхня частина до впадіння р. Друть), а також басейн Сожа (до Гомеля). На сході ареал виходить на лівобережжя Десни між її притоками Болвою і Неруссою (відомості несистемні, крайня східна точка – Болхов Орловської обл.). З заходу на роль кордону претендує Березина, у басейні якої з'являються інші ритмічні тенденції. На південних і західних окраїнах квінтового масиву побутують вузькооб'ємні терцієво-квартові мелодії.

Також установлено кілька далеких острівних «орнаментальних» субареалів: А2 – осередок між Ясельдою та Прип'яттю, А3 – осередок між Зах. Бугом і Вепром, А4 – точкові фіксації у верхньому Поніманні; А5 – міграційні осередки на російських територіях, що межують з УЕТ (Брянсько-Воронізький відтинок: Десна + Нерусса, Сейм, верхів'я Псла, Сів. Донець, Оскол, верхній Дон).

Помічено, що в ареалі орнаментального дроблення (А1) домінує семантична форма ‹V^{s}АА›. Зміна типу дроблення відбувається майже паралельно зі зміною семантичної форми на ‹V^{s}АБ›. Щоб утвердити чи спростувати це спостереження, потрібно перевірити матеріали з берегів Березини та Сожу.

Б. На захід від р. Березини починають виразно проявляти себе інші тенденції ритмізації строфи ‹♩53²› – її ***активне дроблення у довільному режимі***. Цей прийом охоплює Прип'ятське Полісся та сегмент дніпровського басейну від Березини до Прип'яті, а також нижнє Посожжя (на карті D-VII-7 значок ⬣ на фіолетовому тлі).

Довільний режим пов'язаний зі звільнено-силабічним віршуванням: це активне дроблення трьох початкових позицій 5-складника та першої (зрідка 2-х) позиції 3-складника, при чому модельний вірш 5+3 також застосовується: $V5_{6–8}З_{4(5)}$:



(у текстових прикладах табл. 8.48 – 1–6-й нотні рядки).

Дроблення здійснюється як за допомогою додаткових слів або часток, так і через вживання семантично значущих слів більшого складового обсягу, ніж модельний V53. Моделювання умовного «чистого вірша» для таких зразків недоцільне. Помічена залежність між *фразовими наголосами віршів* та обранням фігури дроблення:

схемі відповідає малюнок ,

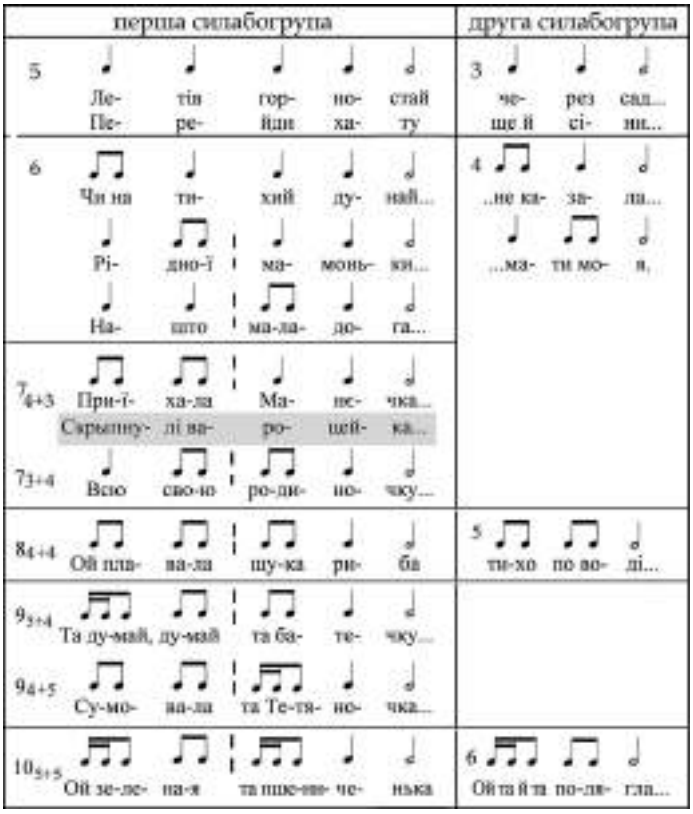
схемі відповідає малюнок .

Фігура не має сталого відповідника.

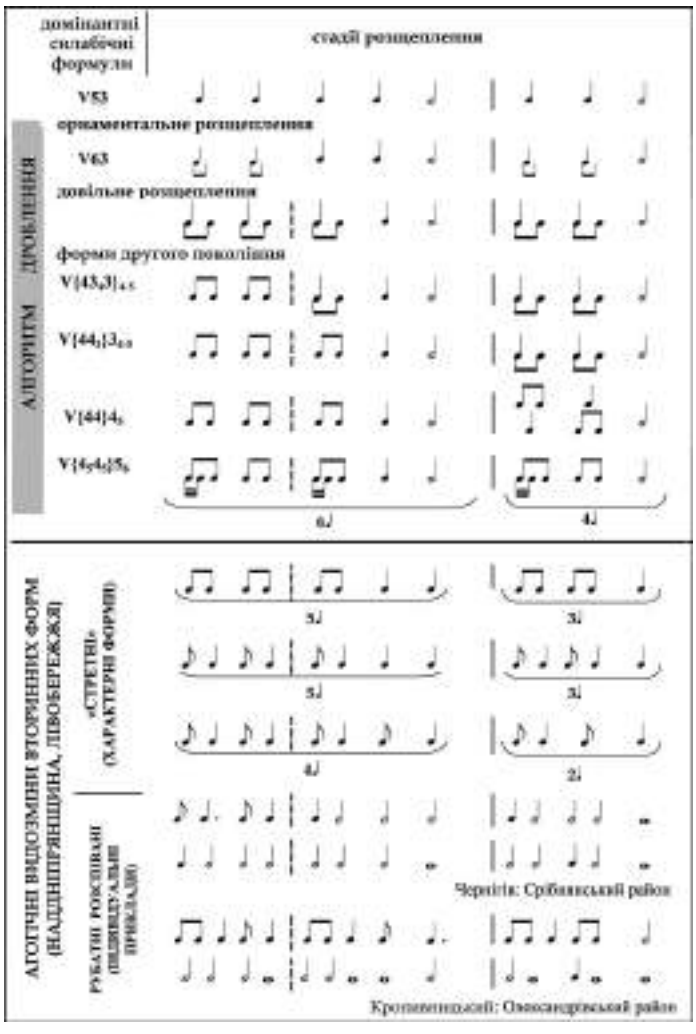
Ніколи не піддаються дробленню заключні половинні силабохрони, а також передостання чвертка 5-складника – інакше модель перетворилась би на ряд пульсуючих чвертків, тобто чисто метричну схему. Недоторканість довгих кінцевих тривалостей дозволяє зберегти характерність модельного ритмомалюнку навіть при значних його видозмінах.

[2] Найкрупніші нотні зібрання: Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, №№ 1–61, 320–334, 511–514, 725–728; Варфаламеева (Ред.), 2004, №№ 140, 148, 157, 174, 179, 180, 186, 188; Мажейка, 1980, №№ 141–146; Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1999, №№ 187–191; Белогурова, Никитина (Ред.), 2016, №№ 352–384 та понад 200 текстів; аудіопублікації: [А-Блр-1986_11], [А-Блр-2014_CD2, 6 треків].

8.48 Зразки варіювання вірша у макромасиві ‹♩ 53²›



8.49 Режими ритмосилабічного дроблення РТ ‹♩53²›



У довгих 7–8-складових версіях першої силабогрупи формується місце закріплення новоутвореної внутрішньої цезури після другої долі {4₃+3₄} (позначене пунктирною рискою). Вірш стає тридільним, але мелодія зберігає поділ на дві інтонаційні фрази, підказуючи, що розпросторений вірш є похідним. Цієї норми строго дотримуються українці – цезура після 2-ї чвертки властива й 6-дольним (табл. 5.4, 5.23) та 4-дольним (табл. 5.7) ритмам.

Цікаво, що 5–7-складові піввірші «не дбають» про дотримання словоподілу між 2-ю і 3-ю чвертками моделі – вся група мислиться як одноцільна. Таке мислення у 7–8-складових групах іноді зберігають білоруси – для них цезура після 2-ї чвертки *не є обов'язковою* (табл. 8.48 – затінений віршовий рядок: *Скрыпнулі вароцейка…*).

Скупчення на карті D-VII-9 відповідних значків «активного дроблення» на Прип'ятському правобережжі передає як добру дослідженість цього краю фронтальним методом, так і дійсне превалювання таких форм: модельно-орнаментальні зразки тут рідкісні, натомість у верхній частині «ареалу дроблення» вони доволі помітні. Отже, в межах поліської субзони відбувається виразна активізація дроблення у південно-східному напрямку, поступове витіснення з ужитку рядків першомоделі V53 та умовне «визрівання вторинних формул».

В. ***Сталі вторинні форми другого покоління*** поєднуються тільки з тридільними віршами V{43₄}3₄₋₅, а ритм, відповідно, має усталений малюнок похідного виду .

Первинні форми вірша в таких творах відсутні, тому на їх позначення використовую спеціальний нотний код ‹♫ 53²›, який підказує, що цифри формули вже *не мають стосунку до віршів*, а позначають тільки *первісні ритмофігури*. На значковій карті групу вторинних різновидів (див. нижче) передано зеленими значками різної конфігурації. Тлом їм слугує скісна штриховка, яка розпочинається біля південних кордонів Полісся й окреслює центральну смугу України (окрім галицьких земель). У зоні вторинних форм єдиною семантичною формою є ‹V^{s}АБ› у версії ‹V^{s}{аб}в;{гд}е›.

Г. У межах макрозони В є субзона, де застосовується прийом ***наддроблення***, тобто орнаментації початкових позицій новоутворених силабогруп. При цьому *вкорочено* серединну довгу зупинку – половинну тривалість: Такому ритму відповідають вірші з амплітудою V{4₅4₅}5. Наддроблення «затверджує» новоутворену структуру в якості типологічно відокремленого різновиду в межах основної ТМГ.

Між зонами А–Б–В–Г немає чітких кордонів – перехід до кожної наступної стадії відбувається через переважання у певному регіоні більш складних форм. Після кропітких статистичних підрахунків ці переваги певних ритмомалюнків у певних місцинах можна буде виразити точніше й за новими даними більш чітко виявити характер перехідних зон.

Так, на добре обстеженому відтинку Середнього Полісся (перехідна зона Б/В, де зустрічаються і первинні, і вторинні вірші) бачимо сусідство чотирьох типів значків: фіолетового «довільного», двох напівзелених (участь вторинних рядків та їх домінантна (зелене вгорі 🟢) чи підлегла (зелене внизу 🟢) роль, та зелених у фіолетовому обідку (сталих вторинних форм). Така суміш значків покриває зону між верхньою Убортю, Ужем і Тетеревом. Над Тетеревом вже суцільно панують вторинні ритми. Ця зона відзначена як погранична і в карті D-VII-8:

ареал тирад ‹♩T53› простирається до Ужа, а за річкою вони зникають. Тож для цих територій потрібно буде вивчити ще й функціональну співдію двох весільних композицій з основою V53.

Іншу картину дає Правобережне Подесення. Є польові свідчення того, що зразки з довільним дробленням (зі збереженням вихідних віршів V53) властиві місцевому білоруському населенню, натомість перехід мовного кордону (українська традиція) супроводиться переходом до розпросторених вторинних зразків (ЧНГ: Семенівський р-н). Тут сусідять орнаментальна (А) і вторинна (В) макрозони АРД, але це питання треба вивчати додатково.

Якщо ж порівнювати географічно протилежні зони, то стає помітно, що зразки типологічно полюсних різновидів у них майже не з'являються: в зоні А тексти вторинного виду трапляються як одиничні, виняткові (з огляду на їх триопорний лад – це міграції південних, українських мелодій), і навпаки, у зоні В (+Г) практично зовсім не побутують форми первинного виду.

8.7.1.3. Вторинний меломасив

1. Масив вторинних форм (В + Г) заслуговує на додаткову увагу, оскільки він є неоднорідним. На території похідних тридільних формул продовжується дія алгоритму підсилення дроблення, який, окрім загального керунку з півночі на південь, дістає ще й додаткове скерування з заходу на схід. Можна виокремити пріоритетні силабічні форми для певних підзон.

В1: Волинь та сусідні терени. У підзоні, яка безпосередньо примикає до поліського ареалу довільного дроблення (верхні частини басейнів Зах. Буга, Стира, Горині, Случі, басейни Ужа, Тетерева) доволі часто вторинні форми перемішуються з довільними. Утвердження сталого 4-складника на перших двох позиціях моделі (дипірихій на місці початкового спондея) та відсічення цієї групи постійною цезурою є першим кроком формування вторинних форм. Наступна частина РТ продовжує функціонувати за законами довільно-спорадичного дроблення. Домінантною серед вторинних є формула **V{43$_4$}3.**

Проблемними є західні терени цієї субзони: у межиріччі Зах. Бугу й Горині розвідкові обстеження зафіксували як острівці щільного побутування типу ‹♫ 53^2› (верхів'я Буга, Стира), так і локуси з відсутністю цієї форми (Горохів, межиріччя Стира й Горині та ін.). Велика за розмірами пустка встановлена на Західному Поділлі (басейни допливів Дністра: Стрипи, Коропця, Серета, Збруча, Ушиці), хоча окремі зразки фіксуються західніше (Рогатин – Бережани – Перемишляни) та південніше (Бучач, Городенка, Заставна та ін.). «*Західноподільська біла пляма*» може бути наслідком недостатньої представленості цих теренів з-поміж публікацій. Все ж окремі експедиційні обстеження ЛЕЛ показують дійсну відсутність у цій мелоформи з V53 – на карті D-VII-9 вони відзначені сірими хрестиками (Зборів, Тлумач).

В2: Карпати, Поділля. Процес повного розщеплення 5-складової моделі (|♫ ♫¦♫ ♩ 𝅗𝅥|) завершується на волинсько-подільському порубіжжі, 3-складник залишається в режимі спорадичного розщеплення: V{44}3$_4$. Системне домінування віршів V{44}3$_4$ розпочинається від витоків Случі й Південного Буга – ця зона простягається на схід. Первинні вірші трапляються тут як виняток і чергуються з вторинними.

У силабічної формули V{44}3 є ще й **вертикальний** географічний вектор: вона виступає у ***«галицькому» мікстовому різновиді***, де в парадигму варіювань ритміки включено й тримірні малюнки. Цей різновид розгляну з-поміж тримірних форм (§8.7.1.6). На значковій карті його передано мікшуванням кольорів: малинового контуру значків на позначення їх тримірної природи та зеленого елементу на позначення фігур вторинного дроблення. У львівських статтях цей тип прийнято називати 11-складовим через відносну сталість цієї версії в традиціях Галичини (Поточняк, 2010б, с. 91).

В3+В4: Наддніпрянщина, Лівобережжя. Наступним кроком стає стабілізація малюнків дроблення у другій, 3-складовій силабогрупі моделі ‹♫53^2›. На теренах, прилеглих до Дніпра (нижче Тетерева, Десни) 3-складник вже зустрічається рідко, переважають формули V{44}4 та V{44}5, при чому друга домінує на Лівобережжі.

В4+Г: Лівобережжя. Набравши обертів, «енергія розщеплення» знаходить собі вихід в останньому, вже інерційному спалаху – *наддробленні*. Вторинні силабогрупи отримують по додатковому складу виключно асемантичного типу (*ой, та*) V{4$_5$4$_5$}5. Якщо така особливість витримується протягом всього твору, то його силабічна характеристика має вид V{55}5.

Цей прийом виступає як принагідний – він прижився в репертуарі окремих сіл дніпровсько-лівобережного ареалу (всього зафіксовано ≈60 випадків його застосування, на карті їх передає додатковий значок ⊓). Наддроблення охоплює переважно Переяславщину і Полтавщину (Бориспіль, Баришівка, Пирятин, Драбів, Чорнобай, Оржиця, Семенівка, Лубни, Миргород, Шишаки, Гадяч, Ромни, Липова Долина), малою мірою – Подесення (Броварі, Козелець, Короп, Білопілля), а також точково фіксується на правобережжі (Чигирин, Шпола, Кам'янське) та у місцях південної (Кременчук, Олександрівка (ДНЦ)) і східної (Вел. Писарівка, Міллерово) хвиль переселень українців, тим самим маркуючи їх переважно полтавське походження.

Важливо, що за мелодіями розпросторених схем V{4$_5$4$_5$}4$_5$ закріпилися біля півтора десятка сюжетів (разом ≈950 зразків), які *не фіксуються з іншими ритмічними версіями групи* ‹♩53^2› (Терещенко, 2015). Найпоширеніші інципіти:

8.50 Корпус поетичних сюжетів структури V{44}5$_4$

Ой засвіти / запали, мати / ненько, свічку, постав на столі *А я буду дивитися, чи пара мені*	(≈85 од.)
Даєш мене, мій батенько / моя мати, молодую	(≈40 од.)
Плила щука-риба / уточка / сіре утя / квітка стиха по воді *Прибудь, мій батеньку / мати, тепера к мені (сирітська)*	(40 од.)
Варіант: *Ой ходила молоденька по крутій горі* *Та гонила лебедика / селезника по тихій воді...*	(40 од.)
Жалуй мене, моя мамо, жалуй та й не лай	(≈30)
Думай-думай, да й Галочка, думай, ще й гадай *Брести тобі дві річеньки, а третій дунай*	(30 од.)
Суботонька, неділенька як один день (сирітська)	(16 од.)
Прощай-прощай, Молодая, сестро наша	(50)
На добраніч, товаришко, бо вже ідемо	(10)
Було літо, було літо да стала зима	(15)
Чи не будеш, да дівчино, жалкувати	(15)

Усі без винятку сюжети стосуються Молодої та її переживань, пов'язаних з прощанням з батьками, хатою, товаришками. Значну частину складають сирітські сюжети. Більшість жалісних текстів стосується також матері Молодої.

Кореляція з ладами. У наддніпрянських зразків є ще така спільна особливість, як приналежність до групи триопорних ладів (див. нижче). Опорні позиції у більшості випадків дотримуються схеми ‹СДО 2,5;2,1›.

2. Досі, рухаючись картою за «вектором дроблення», ми розглядали лише правильно організовані ритомалюнки. Схематично досить простий механізм послідовних дроблень далеко не завжди лежить на поверхні при про-

слуховуванні реальних пісенних зразків. Схема значно ускладнюється (або й завуальовується) через дію різних факторів: переміну темпу, ямбізацію (локально – мазурення) вторинних пірихіїв, рубатне прочитання ритмічних фігур з малими (викривлення метру) й сильними (руйнація метру) відхиленнями від схеми. Прокоментую наймасштабніші явища.

Зміни темпів. З посиленням дроблення поступово уповільнюється темп виконання. Зміни темпу загалом збігаються з основними зонами дроблення. В опублікованих нотаціях переміна темпу, пов'язана з переходом до іншої стадії дроблення, супроводиться переміною хроносу протосу. Такі оновлення відбуваються 4 рази:

8.51

доля	дроблення	ММ	географічні зони
♪	♬	140–180	Білорусь
♩	♫	80–140	Полісся
	♫ (3)	50–70	Київщина
𝅗𝅥	♫ (3)	25–30	Лівобережжя
𝅝	♫ (3)	17- 20	Середня Наддніпрянщина

Якщо ритміка білоруських наспівів завдяки швидкому темпу сприймається як одноцільна 5-дольна побудова, то в мелодіях Полтавщини, навпаки, пульсація долей початкової моделі вже фактично не відчувається.

Зміни метричної сітки. Описані вище схеми дроблень подавалися як такі, що відповідають метричній нормі M64♩. Насправді ж територія, де співаки дотримуються цієї норми, обмежена з півдня умовною лінією Бережани – Тернопіль – Шумськ – Полонне – Житомир, далі річками Тетерів – Остер – Сейм (на карті D-VII-9 – жовта пунктирна лінія). На південь від неї метр скорочується – спочатку до схеми M54♩, потім до M53♩, тобто половинні силабохрони протягуються лише як четвертні. За новоздобутими матеріалами можна буде прокреслити точну ізомелу переходу на метричний стереотип M54♩, але вже й отримана попередня лінія показує її наближеність до вторинного ареалу ‹♩53²›. У зв'язку з цим напрошується таке пояснення цьому ефекту метричного стиснення. Набувши на цій географічній межі сталих вторинних форм, мелодії розтягнулися в часі, додаткове затягування, очевидно, надто розмивало будову в цілому. «Ідея» первинної формули ♩5 – десцендентний ритм |♩♩♩♩♩ |. У вторинних формулах контраст між початковими короткими і кінцевими довгими силабохронами удвічі сильніший: |♪♪♪♪ ¦ ♪♪♩ 𝅗𝅥 |. Після довгого ряду з 4-х або 6-ти вісімок – |♪♪♪♪ ¦ ♩ ♩ ♩ | чи |♪♪♪♪ ¦ ♪♪ ♩ ♩ | – наступні за ними четвертні силабохрони вже відчуваються як довгі й не потребують уточнювання, що насправді вони мають бути різними за часом. Тобто первинний контраст між 4-ю і 5-ю позиціями моделі у вторинних ритмах втратив значення, нівелювався, оскільки загальна морфологічна ідея – закінчити шерег швидких силаб довгою позицією – реалізується й у 5-мірному варіанті. Вкорочення ладово опорних половинних тривалостей не було руйнівним, оскільки пара прикінцевих чверток завжди виглядала «довгими» завдяки з контрасту з попередніми вісімками (пірихічні фігури дроблення на початку своєї силабогрупи), та наступними вісімками-дробленнями на початку наступної силабогрупи:

Вторинна ямбізація. На Середній Наддніпрянщині та Лівобережжі скорочення метру супроводиться ще й вторинною ямбізацією – проспівуванням вторинних пірихіїв як ямбів:

Сполучення ямбічних дроблень з вільним метром є яскравою особливістю наддніпрянсько-лівобережної регіональної групи. У нижній частині табл. 8.49 вміщено приклади, які ілюструють дуже вільне поводження з метроритмікою.

Зона ямбічних форм має доволі виразний північно-західний кордон: такі ритми щільно охоплюють береги Росі та системи річок Гнилий Тікич + Синюха. На Лівобережжі вони практично не сягають вище Десни – Сейма (представлені тут окремими зразками), натомість рясно фіксуються на Полтавщині й Слобідщині. Південні й східні кордони субареалу відкриті: разом з хвилями переселенців ямбічні мелодії дісталися Причорномор'я, Дону, Кубані.

Рубатні версії. Ставши узвичаєним прийомом, ямбізація ніби за інерцією іноді поширюється й на заключні, засадничо довгі, опорні силабохрони, вкорочуючи їх і остаточно руйнуючи метричну схему. У басейнах Сули, Псла поширені мелодії з M53♩, M52♩, M43♩, M42♩, при чому метр може змінюватися протягом одного твору (Гончаренко, 2008а). Спільна дія таких факторів, як руйнація метру, ямбізація, значне уповільнення темпу (вкупі з характерною для цього регіону 2–3-голосною фактурою і мелодичною розспівністю протяжного типу) фактично припиняє активність дольного алгоритму. Ритміка мелодій Лівобережжя належить вже до рубатного типу, ускладненого ще й драматургією темпових коливань (нот. 8.52, 8.53, 8.3, 8.4):

Розмивання ритму стає можливим завдяки кристалізації ладомелодичної конструкції: вона «бере на свої плечі» тягар утримування типологічних ознак наспіву, від яких «звільнився» метроритмічний компонент мелодії. Деякі рубатні фігури підкреслюють новоутворену цезуру, перша силабогрупа стає ***двофразовою*** й, отже мелодична лінія стає відповідною тридільній структурі вторинних віршів (Терещенко, 2015, №№ 8–10, 12).

Комплекс ознак – власна група сюжетів, орієнтованих на формулу V{$4_5 4_5$}5, ареал (Наддніпрянщина + Лівобережжя), ритмічні особливості (ямбізація), ладові особливості (прив'язка переважно до системи триопорних ладів) – дозволяє стверджувати, що цей масив мелодій, започаткований на основі ‹♩53²›, визрів у ***самостійну типологічну групу*** (якій можна присвоїти код **‹V{44}5-*Дніпро*›**). Саме так її описано у статті (Терещенко, 2015).

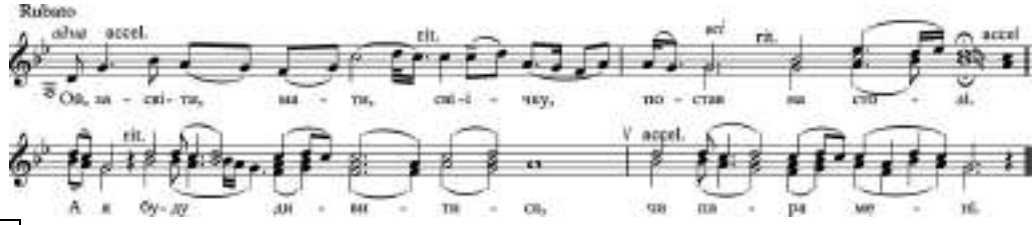
Ритмічні макропроцеси, описані для ТМГ ‹♩53²›, є типологічно й географічно паралельними ТМГ ‹♩6³›. Цей паралелізм потрібно буде дослідити на рівні регіональних збігів. Зокрема, помічено, що на Полтавщині вторинна ямбізація відбувається територіально автономно в ареалах кожної ТМГ (Зачикєвіч, Клименко, 2013, карти 12в і 12г).

8.7.1.4. Ладоінтонаційні різновиди

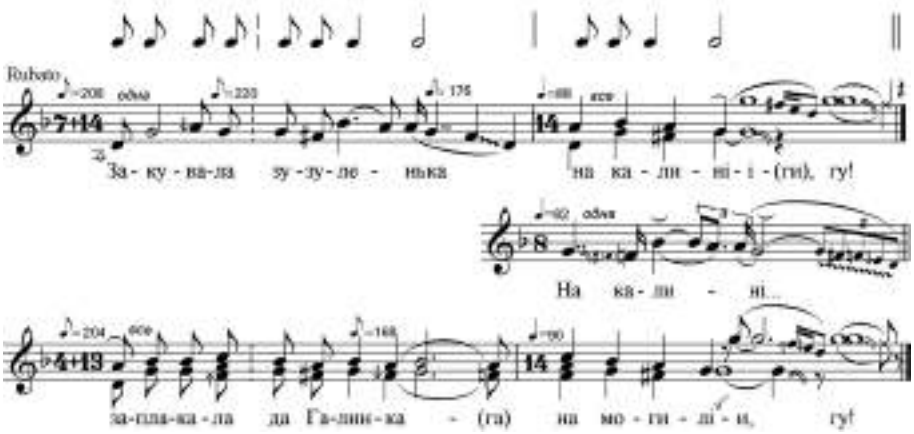
Призбирана база дозволить в майбутньому робити глибокі аналізи ладоінтонаційних рішень творів ТМГ ‹♩53²›. Тут окреслю кілька видів ладового устрою, які набули географічно великих масштабів. Ладовому аналізу були піддані ≈2640 творів.

На більшій території макроареалу композиція ‹♩53²› є сталою. Її інтонаційний контур – класична респонсія наскрізного типу ‹αβ;γδ› або з варіантною повторністю мелоінтонацій 5-складових груп ‹αβ;$\alpha^{V}\gamma$›. Ритмоформула з 4-ма зупинками протягом строфи чітко визначає місця синтаксичних опор. Найтиповіші схеми СДО містить табл. 8.56

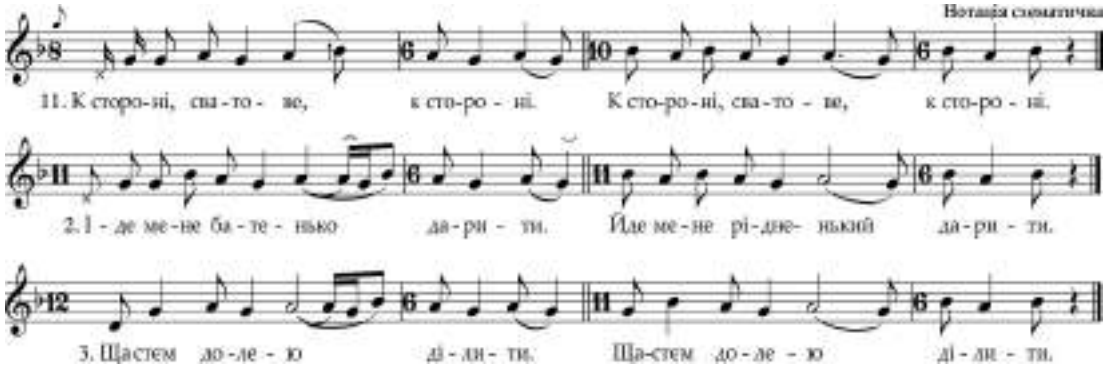
8.52 с. Лебединці (ЧНГ: Срібне). Архів ЛЕК, 1983. Запис О. Мурзиної. Нотація авторки



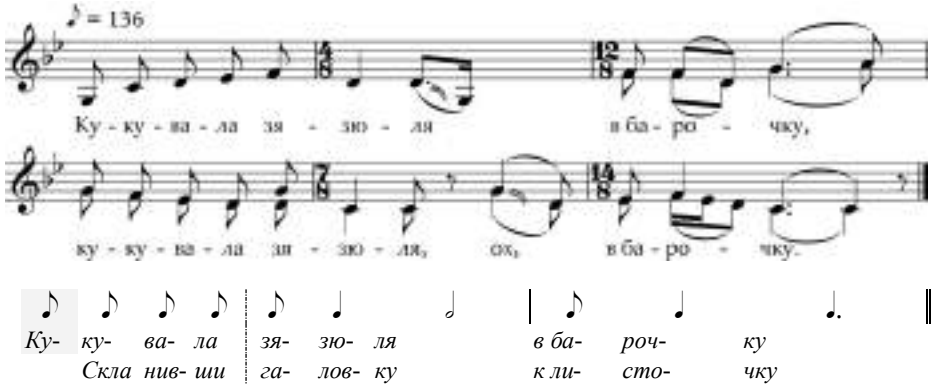
8.53 с. Шаповалівка (СУМ: Конотоп). Запис і нотація О. Гончаренко, 2002 (див. також нот. 6.15)



8.54 с. Симоновичі (БРС: Дрогичин). Запис авторки, схем. нотація Д. Полячка



8.55 (Мехнецов (Ред.), 2002, с. 411, № 12; с. 567, № 12)



8.56 Мелотематична форма — наскрізний контур

| α | β | γ | δ ‖

варіантний контур

| α | β | α^{V} | γ ‖

Синтаксичні опори (СДО) — триопорні лади (950 од.)

| 2(1) | 5 | 2 | 1 ‖
| 2 | 3 | 2 | 1 ‖

квінтові лади (770 од.)

| 1 | 5 | 3 | 1 ‖
| 1 | 5 | 1(5,4) | 1 ‖

квартові лади (90 од.)

| 1 | 4 ‖ 3(1) | 1 ‖

терцієво-квартові лади (770 од.)

| 1 | 3(1) ‖ 3 | 1 ‖
| 1 | 3-1 | 3(3-1) | 1 ‖

Статистично вагомі групи ладів масиву ‹♩$\underline{53}^{2}$›: триопорні (950 од.), квінтові (770 од.), вузькооб'ємні (терцієво-квартові) (770 од.), квартові (90 од.), секундові (50 од.).

А. Триопорні лади

Найвиразніші інтонаційні контури мають мелодії, проспівані у триопорних ладах. Це найбільша й найскладніша за структурою ладу та фактурою група. У її межах сформувалась формула послідовних опор ‹СДО 2,5;2,1› (нот. 8.3, 8.4, 8.52, 8.6-А), яка слугує мелодичним каркасом для великого числа зразків. Саме ця група мелодій і дала назву триопорним ладам.

Триопорна система у межах ТМГ ‹♩53²› має специфічні риси, які відрізняють її від від інших ритмічних оформлень цього ладу. Якщо в інших формулах головне протистояння (півкаданс / каданс) відбувається між 2-м і 1-м щаблями з можливістю завершення строфи на 2-му щаблі, то в ‹СДО 2,5;2,1› опонують 5-й (вершина) і 1-й щаблі, а 2-й має ніби другорядне значення. Однак цей тон є важливим для формування *гострохарактерних інтонацій, властивих цій групі*, зазвичай узгоджених з «мінорною» версією шкали. Ця характерність робить інтонаційний контур *типологічно визначальним* настільки, що у певних випадках (90 од.) дозволяє видозмінювати ‹СДО 1,5;2(1),1› або ж розпізнавати цей тип навіть за його скрипковими версіями без вокальної партії [А-1988-01_07/15].

На прикладі ТМГ ‹♩53²› (також ТМГ ‹♩6³›) можна вивчати *звукорядні версії* триопорних ладів. Складність матеріалу, великий обсяг зразків та їх типологічна й географічна диференціація викликають потребу у монографічному дослідженні цієї теми. Назву вузлові моменти, які проявили себе при первинній обробці фонду записів.

За звукорядами масив триопорних мелодій ділиться на ***класичну частину з квінтовою основою*** (830 од., переважно Правобережжя) та специфічну лівобережну частину (≈100 од.) з ***вужчими терцієво-квартовими*** звукорядами.

А1. У правобережній групі ≈300 зразків переважно ***мінорного нахилу*** мають класичну ‹СДО 2,5;2,1›.

Окреслюється регіональна група мелодій (120 од.), схильних до ***мажорного нахилу***, з хитанням терції між малою і великою – подібно, як в ТМГ ‹♩6³› (Скаженик, 2013). Ареал схильності до великотерцієвого ладу: середнє Погоринння (Білогір'я, Березне, Володимирець, Сарни, Дубровиця), Стир (Маневичі), межиріччя Ірпеня і Росі (Макарів, Попільня, Фастів, Васильків, Обухів, Кагарлик, Богуслав,Тараща, Володарка, Погребище), окремі південні точки (Нова Ушиця, Новоселиця, Хотин).

Має свій ареал таке явище, як підвищений 4-й щабель (≈200 зразків). Терени походження цих творів:

– Погоринння + Случ (+серед. Стир): Корець, Березне, Володимирець, Маневичі, Сарни, Дубровиця, Новоград-Влн., Романів;

– Східне Поділля (нижче Тетерева) + Поросся + придніпровська зона нижче Ірпеня: Літин, Бершадь, Погребище, Володарка, Ставище, Ружин, Житомир, Попільня, Городище (Чрк), Монастирище (Чрк), Звенигородка, Сміла, Кагарлик, Обухів, Васильків, Вишгород;

– осередок у Польщі (Люблін, Сандомир, Ленчна, Пулави) та окремі точки в Галичині (Рогатин, Броди).

На Лівобережжі такі зразки одиничні або локальні (Бориспіль, Охтирка, Ромни та ін.) і є свідченням їх перенесення з традицій Правобережжя.

Часто в оспівуванні верхньої опори бере участь високий 6 щабель (Квітка, 1918, № 71). Локально звукоряд буває розширений до септими (Жмеринка, Муровані Курилівці).

А2. У лівобережній групі (Наддніпрянщина) звукоряд обмежений квартою або терцією, зате розвиток отримують тони субзони (Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970а, с. 355–391, № 1; [А-2004-19_05]; [А-1997-21_14], [А-2005-02_20]; [А-1997-01_А-6, 7]). У СДО пісень Лівобережжя 5-й щабель замінюється на 3-й (рідше на 1-й), а 2-й підсилюється субсекундою: 2,3;2-II,1. В аналізі лівобережних зразків потрібно враховувати особливості фактури. Одноголосні зразки спочатку потрібно ідентифікувати на предмет того, яку лінію 2–3-голосної фактури фіксує запис.

Ареал вузькооб'ємних триопорних мелодій: Подесення (Броварі, Козелець, Бобровиця, Борзна, Буринь, Білопілля), Посулля і Попсілля (Срібне, Ромни, Лубни, Оржиця, Пирятин, Хорол, Гадяч), Переяславщина (Бориспіль, Баришівка, Яготин, Згурівка, Переяслав, Драбів), Слобідщина та інші переселенські традиції (Лебедин, Балаклія, Золочів, Богодухів, Лозова, Верхньодніпровськ, Новомиргород, Олександрівка).

А3. Біля 20 мелодій мають специфічні риси, але в їх СДО завжди бере участь 2 щабель, наприклад ‹СДО 2,4;2,1› (Томашів, Ярослав, Буськ).

Триопорний лад співпрацює і з підгрупою тримірних ритмів V53 (нот. 8.55). Окремої характеристики їх ладових форм не даватиму. Важливо усвідомити контури **спільного ареалу триопорних мелодій** та відслідкувати їх **міграції.** Повернуся до цього питання наприкінці підрозділу 8.7.

Б. Квінтові лади

Мелодії з робочим квінтовим діапазоном та головною опозицією 5↔1 без участі 2-го щабля складають великий масив – ≈770 зразків.

Для цієї групи є важливим ***ладовий нахил***. З великою перевагою домінує «***мажорний нахил***». Мінорних зразків зареєстровано лише ≈60, вони точково розсипані територіями України як поодинокі вкраплення в інші ладові субареали. Часто інтонації мінорних квінтових наспівів наближають їх до триопорних ладів. Біля 25 таких мелодій розосереджено фіксуються у поліській зоні басейну Дніпра.

Наспіви квінтової групи поступаються триопорним яскравістю інтонаційної лінії, виразністю мелодичних зворотів, але все ж мають ресурси для формування кількох регіональних варіантів, відмінних між собою.

Найпотужнішим є масив, що займає північний схід БЕТ – 520 зразків з типовою ‹СДО 1,5;3(3-1),1› (Мажейка, Варфаламеева, 1990, №№ 3–13 та численні інші). Мелодіям цього масиву властивий активний захват секстового тону, звукоряд (IV)-1-2-3-4-5-6. Масив в цілому корелює з ритмічною субзоною орнаментально розщепленої первинної моделі, а також з ареалом семантичної форми V^{s}AA.

Локальна група квінтових мелодій, частіше з вторинним віршем V{43}3 і ‹СДО 1,5;5(1),1› зосереджена у нижній течії Горині (дубровицько-столінський ‹*квінтовий осередок*› (≈30 од., фонд ПРП), що проявляє себе у різних весільних ритмоформах, зокрема, й у ‹♩6³›).

В. Квартові лади

Зафіксовано менше 100 зразків з опозицією опор 4↔1 (з них 10 «мінорного» нахилу). Відносно частіше зустрічається ‹СДО 1,4;3(1),1›. Певного щільного ареалу квартовий вид не має. Точкові фіксації засвідчено на Середньому Поліссі (Лельчиці, Єльськ, Петриків, Гомель, Речиця (Мажейка, Варфаламеева, 1990, №№ 52, 489, 498; Варфаламеева (Ред.), 2012, № 170, 180, 186, 189, 199, 205), на Берестейщині (Дрогичин, Кобрин) (Варфаламеева (Ред.), 2008, № 94в), на Волинському Поліссі (Ковель (Квітка, 1918, № 79), Локачі, Любомль) та в ін. локусах.

Г. Вузькооб'ємні лади

Лади терцієво-квартового обсягу з опозицією опор 3↔1 зустрілися приблизно 800 разів. З-поміж них можна розрізнити ≈400 чисто терцієвих зразків з характерною для них висотною несталістю терцієвого тону та ≈400 од., де захоплюється верхній квартовий тон. Мелодії такого устрою локалізовані передусім на Поліссі (у найширшій його трактовці): басейн Прип'яті + середнє й нижнє По-

десення, Посейм'я (Сіверщина), Посожжя. Вони мають гетерофонну фактуру, часто доволі умовну висотну лінію – ланцюги варіантних співзвуч тільки в опорних точках приходять до унісонів. Ладові константи виражають головну опозицію між 3-м і 1-м щаблями, однак сталої схеми розташувань опозиційного тону немає, у кожній місцевості вона своя. Поширені варіанти СДО: ‹1,3;3,1› ‹1,3-1;3,1›, ‹1,1;3,1›. Зустрічаються *моноопорні* мелодії з ‹СДО 1,1;1,1› (Дубравін, 2005, с. 343).

Щільний осередок вузькооб'ємних ладів засвідчено на Переяславщині (Баришівка, Згурівка, Яготин). Вони властиві й окремим традиціям центральної Білорусі (Понімання, Вілія, Березина). Точкова така меліка трапляється в традиціях Галичини (Підгоргання, Стрий, Дрогобич, Радехів, Буськ).

Ґ. Спецгрупа секундових ладів

Біля 50 зразків побудовані фактично на двох сусідніх тонах, часом захоплюють ще й субкварту або субсекунду. Ареали таких форм компактні, це два далеких один від одного осередки:

1) Поселення на Ясельді та в її околицях (Пінськ, Іваново, Дрогичин, Кобрин (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, №№ 984–993)), с. Тумень (РВН: Дубровиця, власні записи).

2) Поселення на межі Східного Полісся (Севськ, Суземка).

8.7.1.5. Спеціальні композиції РТ ‹♩53›

А. Форми з рефренами. Строфи з рефреном зустрілися лише у 40 зразках переважно з окраїнних територій макроареалу ‹♩53^2›. Зафіксовано такі семантичні різновиди рефренів: *Ладо* (Томашів, Грубешів, Холм, Локачі), *Рано* (Міори, Постави, Глибоке, Лепель, Чашники), *Лели* у різних фонетичних версіях та розширеннях (російські території та російсько-білоруське пограниччя), *Рута* (одинично). Тексти з рефренами компонуються або як ‹Vаб;рб›, або утворюють розпросторені 3–4-рядкові «парні строфи» ‹♩53^2+Р53^2 = аб;вг;рс,ту› (Гродно (Островець), російські території) та ін. варіанти (див. коментарі у §8.3.2).

Б. Форми з зачинами-катенами. Творча робота з композицією відбувається лише в центральному сегменті макроареалу ‹♩53^2› – частині дніпровського басейну нижче Могильова, що захоплює певні локуси правобережжя Прип'яті та нижнього Подесення (**карти А54, А75**). Тут застосовується редукція строфи: найчастіше «відкидається» перший 5-складник. У співдії зі словесною конкатенацією цей прийом дає такі різновиди.

Б1. Близько 110 зразків розпочинаються як 1-рядкова форма вторинного ритму (за малими винятками), але з 2-ї строфи композицію доповнює зачин-катен у вигляді 3-складника за семантичною схемою: 1: абв. 2: в;где. і т.д. (нот. 8.53). Ареал таких форм: Нижнє Подесення (Чернігів, Ріпки, Лоєв, Городня, Сновськ, Мена, Козелець, Борзна, Короп, Конотоп, Кролевець, Буринь, Путивль, Глухів, Шостка, Новгород-Сіверський, Середина-Буда, Ямпіль, Стародуб), Посожжя (Новозибків, Гомель, Лоєв, Вєтка Хотимськ), Прип'ятське Правобережжя (Любань, Солігорськ, Старі Дороги, Октябрьський), Слобідщина (Суми, Лебедин, Вел. Писарівка Лозова, Первомайський, Ізюм, Красноград) та переселення в степовій зоні (Балаклія, Донеччина).

Б2. Приблизно в цих же кордонах зафіксований другий різновид форм з катенами – на дворядковій основі (≈50 од.): спочатку проводиться повна строфа, потім – її редукована версія без першої групи: 1: аб;вг. 2: г;де.

Б3. Біля 30 зразків з басейнів Десни – Сейму з вторинним ритмом є однорядковими Vабв=αβγ, без катенів (Чернігів, Ріпки, Городня, Куликівка, Короп, Путивль, Буринь).

Б4. Своєрідна традиція склалася на Могильовщині (Мажейка, Варфаламеева, 1990, №№ 29, 35, 46, 61): у першій строфі (V^sAA) відсутня початкова група, її другий мелорядок не має протяглого кадансу, а ніби приєднується *attaca* до другої строфи, яка після першої силабогрупи має глибокий каданс (позначений на схемі товстою подвійною рискою). Після нормативного кінцевого кадансу з третьої строфи пісня виконується вже зі сталою композицією ‹♩53^2›, зберігаючи каданс з паузою після початкового 5-складника (такий вид мають ≈25 зразків):

1 строфа:					
	♩5	♩3	♩5	♩3	
меліка	–	β	γ	δ	*attaca*
вірш	–	б/ а...	а	б	
2 строфа:					
меліка	α	β	γ	δ	
вірш	в	г	в	г.	
3 та всі наступні строфи:					
меліка	α	β	γ	δ	
вірш	д	е	д	е	

В. Також існують нечисленні твори з трирядковою строфою, які (крім випадку ‹♩53^2;Р53› (с. Ліново (СУМ: Путивль)) справляють враження перехідних між строфою і тирадою.

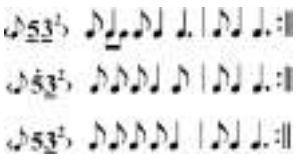
Зрідка строфа ‹♩53^2› вступає у контамінації, коли завершення сюжету «викладається» іншими ритмами: ‹♩53^2›→ ♩T6 / ♪T7 / ♪7^3 / ♩446 / ♪557 / ♪553.

Інші оригінальні видозміни (прийом ДОП, стретні проведення РФ тощо) є локальними. Відзначу полтавський прийом *«заспіву з перехватом»*, коли сольний початок строфи перехоплює інша співачка (Лубни, Оржиця, Драбів) [А-2009-03-ч2_43]; [А-2007-13_09]. Такий прийом використовується і в місцевих *петрівках* типу ‹♪54^2› (нот. 11.4).

Одно- й трирядкові версії не мають специфічних ритмічних рис, а вливаються до загального потоку трансформацій згідно «законів» АРД у своїй місцевості.

8.7.1.6. Строфа V53^2 ямбо-хореїчна

Типологічна група тримірних формул з віршем V53 (разом ≈570 од.) має кілька ритмічних версій, які різняться передусім фігурами 5-складника. Основні версії такі:



Тримірні ритми, на відміну від упорядкованих двомірних, «недисципліновані»: наведені формули рідко витримуються консеквентно, часто вступають у складні стосунки з різними похідними варіаціями, у тому числі з ритмами двомірної групи.

Трискладники у цих формулах теж мають різні конфігурації: це типова 6-мірна модель |^6♪♩ ♩. | (частіше у редукованому варіанті |^5♪♩ ♩ |) та різні похідні від неї з розмитими співвідношеннями тривалостей, наприклад, |♪♩ ♩ | = |♪♩. 𝅗𝅥 | = |♪♩ ♪ |; рідкісна схема |♩ ♪♩ | = |♩ ♪𝅗𝅥 | та ін. її варіанти; неалгоритмічні для тримірних формул фігури |♪♪ ♩ | = |♪♪ 𝅗𝅥(.) | = |♩♩♩ | та численні інші. Їх сполучення з видами 5-складників наразі не вивчалися й не картографувалися. Є враження, що ці сполучення формуються довільно. Для переліку формул у таблиці й легендах карт умовно обрано один з варіантів, який зустрічається порівняно частіше та відповідає ямбічній структурі формули в цілому.

Попереднє картографування показує, що у певних осередках різні види 5-складників можуть довільно підмінюватися протягом твору, а також мікшуватися з іншими спорідненими формами. Також нерідкісні міксти

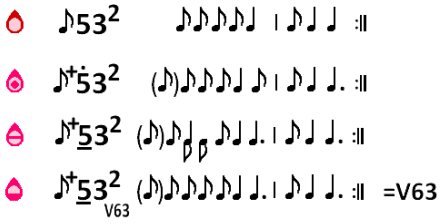
тримірних 5-складників з двомірними 3-складниками, наприклад, |♪♪♪♩ ♪|♪♪♩ ‖ .

У гру вступають ще й інші «деструктивні» чинники: вторинні прочитання двомірного 5-складника V{44}3 (Підгоргання); вторинна ямбізація; прийом додавання, який порушує сталість часу тривання формули. Для вивчення таких мобільних зразків потрібні звукозаписи або ж повні нотації, щоб відслідкувати сталість/несталість знайдених форм протягом твору. Особливо це важливо для зони Підкарпаття. За механічною сумою розрізнених публікацій різного авторства цього досягти неможливо.

Спроба картографувати цей доволі хаотичний набір форм викличе необхідність у величезній кількості значків. Для оглядового макрообстеження цей спосіб непридатний, тому до групи тримірних форм застосовано інший підхід.

1) Зареєстрований матеріал на підставі помічених особливостей попередньо поділено за місцевостями. Виокремлено 4 зони: Прикарпаття (дослідження В. Коваля, 2006), Опілля (за сукупністю нотацій), Берестейщину (за власними польовими даними та публікаціями), Верхнє Подніпров'я і смоленсько-псковський субареал (дослідження і карти Л. Бєлогурової (2008a; 2010)).

2) У кожній регіональній підбірці відшукувались відносно «чисті форми», які наносились на карту під такими символами:



Інші території зображені на карті умовно – як наявність тут відповідних ритмічних тенденцій. Після доступу до архівів ці зони потрібно буде прокартографувати заново.

Смоленська зона. Найчистішими у типологічному відношенні є мелодії *північно-східного осередку* (верхні течії Західної Двіни та Дніпра) (Белогурова, Никитина (Ред.), 2016, №№ 325–351). *Західносмоленський осередок* щільно обстежений, описаний та картографований Л. Бєлогуровою (2008a; 2010) – тут усі 5-складники мають ямбічний вигляд |♪♩ ♪♩ ♩. |. Оригінальністю смоленського субареалу є *сусідство в одній традиції мелодій спондеїчного і ямбічного ритмічних* типів. Коли такі твори зустрічаються в репертуарі певного села, їх *поетичні тексти* можуть бути *взаємозамінними*. Цьому сприяє та обставина, що спондеї в цій місцевості відповідають *первинним моделям*, отже, мають силабічну форму $V5_63$.

Берестейська зона, Підляшшя, північні окраїни. Складнішою є ситуація в північно-західній смузі ареалу V53. Ця зона не є суцільною. Наразі окреслились острівці у Поніманні (Вілейка та сусідні райони), Берестейщині (Брест – Дрогичин), на північному Підляшші (Кам'янка – Гайнівка – Сім'ятичі). В усіх осередках зустрічаємо всі *чотири різновиди 5-складників* без певної локальної закріпленості. У Поніманні та в брестському осередку помітну роль відіграють «вальсові» 5-складники (у цьому регіоні пролягає активний ареал весільного мелотипу ‹♪5̇5̇²›, карта А55).

Також тут додається активна дія прийомів, які розширюють силабічну формулу до $V5_{6,7}3$: це дроблення (чергування) першої чвертки у формулі ‹♪5› і додавання ще однієї силаби разом з додаванням музичного часу. У результаті ця доволі рідкісна для масиву СБРМ формула виступає у такій незвичній парадигмі варіантів:

V5	♪♩ ♪♩ ♩.		нот. 8.54, такт 9
V6	♪♪♪ ♪♩ ♩.	дроблення=чергування	8.54, такти 3, 7
V7	♪♪♪♪ ♪♩ ♩.	додавання	8.54, такт 5; 8.55, такти 1, 4

У великій частині зразків завдяки популярності прийому додавання закріпилася (та часом *задомінувала*) розширена версія формули – своєрідна вторинна форма з вершем $V6_73$. Новоутворений 6-складник часто ділиться як V33, тобто вірш у цілому має форму V{33}3 (нот. 8.54, 8.55). На карті її передає значок 🔥. У зразку 8.54 приваблює увагу «фірмовий» *берестейський весільний каданс* на 3 щаблі.

З-поміж текстів, що дотримуються схеми V{33}3, привертає увагу пара *сюжетів*: *Кувала зязюля в борочку* (нот. 8.56), *Зборная субота настала* (Варфаламеева (Ред.), 2006, № 83-84 та ін.). Вони характерні для північно-західної частини тримірного субареалу V53. Цей випадок спонукає до перевірки *кореляції певних сюжетів* і *регіональних структурних різновидів* ТМС V53 (вище описано приклад зі спеціальною підбіркою текстів Середньої Наддніпрянщини).

У формулі ‹♪5› часто скорочується остання силаба – чвертка «губить» свою крапку. Спільна дія додавання і стискання розмиває стрункість ритму. На Підляшші трапляються мікстові форми, які без глибокого контекстового аналізу та реконструкції форми важко віднести до певної моделі. Наприклад, зразок, поданий у схемі 5.10, здається мікстовим поєднанням формул ‹♩43› (у вторинному прочитанні з V63) та ‹♪53›. Публікації з псковської частини Поозер'я (Усвяти, Невель, Себеж) показують, що подібні ритмоформи побутують і там (нот. 8.56).

Цілісну характеристику берестейсько-підляському субареалу дати важко. Відзначу лиш важливу межу, що пролягає між селами Радостово – Попина – Симоновичі – Костюки та Корсинь – Микитськ – Спорово Дрогичинського й Березівського районів. Цей кордон, за нашими польовими обстеженнями, є дуже чітким, тут припиняють домінувати *берестейські* тримірні форми, на зміну їм приходить *пінська традиція* з мелодіями майже суцільно двомірного устрою. Ця чітка ізомела знайшла дублювання на одній з карт розселення балтійських племен – вона маркує південно-східну окраїну розселення *ятвягів* у XI-XII століттях (Зинкявичюс, Лухтанас, 2006, с. 99).

Наші експедиції зафіксували також острівний осередок тримірних ритмів ‹♪5̇3²› на межі Дубровицького й Столінського районів (Погориння). Йому сусідить малий острівець жнивних мелодій ‹♪53²› (карта А45).

Карпатсько-галицький мікстовий різновид. Ще одна традиція з типологічно непрозорими творами групи V53 – Передкарпаття та Опілля (басейн верхнього Дністра). Тут до кількох видів тримірних 5-складників додалися ще й вторинні форми спондеїчного походження V{44}3 (часом з ямбізацією та мазуренням). В. Коваль (2015) опублікував складні математичні викладки, щоб пояснити постання незвичних ритмомалюнків та їх комбінацій у традиціях Підгоргання. Публікація супроводиться багатострофними нотаціями. Автор виводить ці форми з первісно простих тримірних формул. Однак моя думка щодо постання таких гібридних форм дещо інша. Пояснення їм я бачу не в математиці, а на карті. На межі розточчя верхнього Дністра та верхньої частини Зах. Бугa зійшлися і ***вступили в контакт*** два ***макромасиви*** – дніпровсько-прип'ятський *спондеїчний* з властивими йому дробленнями формул, та західний *тримірний* з прийомом додавання. Форми, що їх і тепер ще можна почути в При-

карпатті, є, на мою думку, *мікстовими*, вони поєднують в одному творі «правила з різних ігор». Мешканці Прикарпаття засвоїли ці *різні за походженням* конструкції і вповні дають їм раду, переспівуючи ритмічно мобільні мелодії переважно за схемою *триопорного ладу*. Пропоную до цього масиву мелодій назву ***галицький мікстовий різновид*** ‹♪/♫ 53›.

Понімання. Рубатні мелодії Понімання мають ще більш довільні ритмомалюнки: крім описаних прийомів до них додається явище вільної цезури (ВЦ). При знайомстві з ними (переважно в нотаціях) виникає враження, що пісні ніби «завчені» місцевими мешканцями в неалгоритмічних «стихійних» формах. Потрібні не тільки багатострофові записи, але й *кількаразові записи від тих самих чи інших носіїв* з перевіркою на сталість варіантів. Таке враження створюють як мелодії типологічної групи V53 (зокрема, й *купальські*, §11.4.2), так і інші локальні мелотипи (§8.9.3.3 – Зона ямбів). Можливо, модель V53 була для цього локусу запозиченням. Про можливість переймання і довготривалого відтворення сільськими співаками неалгоритмічних рубатних форм говорить досвід вивчення «*жниварголосіння*» (Клименко, 2001, розділ 4).

Регіональні версії тримірного прочитання моделі ‹V53²› підсумую в наступній таблиці:

8.57 Форма 5+3: Підляшшя, Понімання, Псковщина

	вид моделі та її варіант	вірш	ритмомалюнок
2 ↑	♩ 53 спондей: вт. дробл.+ямбіз.	{43}3	
1↓	♩ 53 спондей	5+3	
3	♪53 ямб.	5+3	
4	♪ 53 з черг. 5/6	6+3	
5	з додаванням	7+3	
6	♪53 «вальсовий»		

виконавські зразки:

Поозер'я: взаємопідміни форм 3, 4, 5	$5_{6,7}$+3		
Підгоргання: взаємопідміни форм 2, 3, 4, 5, 6 (Коваль, 2015, № 4в)	$5_{6,7,8}$+3	1 стр.:	
		4 стр.:	

8.7.1.7. Підсумки

Масив весільної ТМГ ‹V53²› є географічно дуже великим, поліетнічним, статистично потужним, демонструє багатство ритмічних і мелічних прочитань. У межах макроареалу V53² видозмінюються всі рівні його ритмосилабічної організації: силабічна модель, метр, різновиди ритмічних малюнків, темп. Кожна з цих видозмін має певний (здебільшого масштабний) ареал. Окреслено «крупним планом» лиш ті ареали, що пов'язані зі зміною силабічних формул (алгоритмом дроблення), а також названо деякі інші важливі лінії поділу. Попереду чекає робота з уточнення цих ліній та перевірки висловлених спостережень, картографування ще не вивчених явищ – наприклад, установлення ареалу повторної семантичної форми V^{s}AA, вияснення природи «білих плям» (найважливішою з них є *західнополіська*). Призбирана потужна база даних (3270 од.) після її глибокої аналітичної обробки дає надію на швидку реалізацію намічених завдань.

У межах *двомірного масиву* спостережено паралельні макроареалогічні перетини, утворені за різними морфологічними показниками.

1. Північно-білоруський масив квінтових мажорних мелодій в цілому корелює з ритмічною субзоною орнаментально розщепленої первинної моделі, а також з ареалом семантичної форми V^{s}AA.

2. Поліський масив має сталу семантичну форму АБ, довільне дроблення, домінують вузькооб'ємні лади.

3. Масив вторинних форм переважно об'єднується триопорними ладами, семантична форма – виключно V^{s}АБ. Міграційні ручаї мелодій триопорного ладу (з різними ритмами) протяглися пунктирно через Білорусь до південних районів Псковщини. «Входами» послужили русло Горині (наймасовіший потік), меншою мірою – Дніпровська система. У північній частині своєї мандрівки ці мелодії виявили прихильність до пари сюжетів–мігрантів (V333): *Кувала зязюля в борочку*, *Зборная субота настала.*

4. Зона тримірних форм ‹V53²› – менш презентабельна і менше вивчена. Загадково виглядає її масштабний ареал – переривчаста дуга від Карпат до Поозер'я.

5. Макромасив весільних строф ‹♩53²› потрібно порівняти з масивом тирад ‹♩T53›, з яким вони співіснують у центральноукраїнських традиціях, та встановити локальні прояви їх «співробітництва» в обряді. Дві форми є спільними за первісним ритмом, але контрастують за композицією, ладовою організацією, та мають відмінні функції в ритуалі.

6. Отримані ареали ‹V53²› потрібно вивчити й у контексті макроогляду цієї форми в календарно-обрядових жанрах. Такі спостереження представлені у §14.2.

8.7.2. Тирадні композиції на основі V53

8.7.2.1. Загальна характеристика

Джерельна база. Сумарне число записів тирад ‹T53› – понад 1980, з них 1860 – спондеїчної моделі та 120 мікстових, що використовують ямбічні силабогрупи.

Макроареал. Форма ‹♩T53› є однією з ключових весільних композицій на великому просторі Центральної та Лівобережної України (включно з Подесенням, карти A52, A53, D-VII-8). Не використовують її поліщуки Прип'яті (за локальними винятками у Середньому Поліссі), галичани, жителі Карпатської зони.

Функції. Велика кількість фіксацій тирад ‹♩T53›, як і у випадках з іншими весільними тирадами класичної групи (‹♩T6› і ‹♪T7›), пояснюється, з одного боку, їх активною задіяністю в коментуванні ходу шлюбної церемонії, з другого – короткими (часом дуже короткими – всього лиш чотирирядковими) сюжетами. Т. Рудиченко, вивчаючи традиції донських казаків (росіян), які перейняли від українців два весільних наспіви – ‹♩T53› і ‹♩T6› – називає ці твори «приспівками». Однак короткі донські тиради, виконувані одноголосно у швидкому темпі (Рудиченко, 2014, № 2) – це лише «окраєць» їх величезного масиву, де знайшлося місце різноманітним формам (у тому числі й фактурно багатим), тому приспівковий статус вони мають лиш у цих маргінальних теренах.

Основні функції пісень групи ‹♩T53› – коментування ритуальних акцій, а також роль *передирок* між дружками і свашками. Лише у локальних традиціях верхнього Погориння, Західного Поділля тирада ‹♩T53› отримала нетипове для неї *лірико-драматичне* забарвлення, пов'язане з образною сферою Молодої (про це мова йтиме нижче у зв'язку зі специфічними композиціями та ладами).

Ритмічні різновиди. Понад 94% пісень групи ‹♩T53› (≈1860 од.) належать до двомірної моделі | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 |, яка реалізується переважно у режимі довільного дроблення, властивому всім весільним тирадам. Біля 120 творів містять окремі тримірні фігури або ж повністю витримані у тримірній системі | ♪ ♩ ♪ ♩ ♩. | ♪ ♩ ♩. |.

Особливості форми. Композиція ‹♩T53› відрізняється від тирад ‹♩T6› і ‹♪T7› тим, що не має ритмічно й інтонаційно виділеного зачину, вона завжди розпочинається відразу з ходу: $‹^{Хд}:B^{2–n}:;^{Кн}ГΔ^{(n)}›=AA^{(n)}ВГ=αβ^{n};αγ;δε$. РФ проводиться щонайменше 4 рази, але для довших сюжетів кількість повторів мелоблоку А збільшується.

Специфікою ‹♩T53› у зв'язку з двоелементністю ритмомоделі є специфічний, відмінний від інших тирад *типовий інтонаційний контур* (ТІК), що спирається на контраст всередині мелоблоку В[1].

Найпоширенішою (≈65%) є коротка 4-рядкова тирада, у якій хід проводиться лише два рази: $‹^{Хд}B^{2};^{Кн}ГΔ›$. Крім неї, відомі розпросторені тиради: зі значним тиражуванням ходу (3–10 раз), доповненнями $ГΔ^{(2)}$ після кадансу, трактуванням короткої тиради як строфи довгого сюжету ($‹^{Хд}B^{2};^{Кн}ГΔ›^{2(3)}$), контамінації ходу $‹^{Хд}B^{2}›$ з іншими тирадами двомірної групи (‹♩T6›, ‹♩T4›), зрідка – з іншими складеними формулами. При цьому в наспівах типу ‹♩T53› не використовується прийом внутрішніх контрастних вставок, як у тирадах ‹♩T6› і ‹♪T7›.

Спостережено й зворотній процес – рідкісне редукування форми до 3-х рядків (випадіння повтору В або блоку Г).

На маргінесі ареалу зафіксовано 46 зразків перехідного (мікстового) типу, коли формальна дворядкова строфа розспівується з характерними тирадними інтонаціями (у їх локальних версіях), поєднуючи, як правило, мелоблоки В і Δ у нетипову респонсорну строфу ВΔ (§8.7.2.1-В).

Деякі особливості композиції залежать від ладового різновиду ‹♩T53›.

Картографування. Завдання карти. Для тирад групи ‹♩T53› було виконане оглядове картографування, що переслідувало такі першочергові завдання:

– окреслити загальні обриси ареалу (типові позначки виставлені для 410 населених пунктів);

– позначити відсутність форми (коса сіра штриховка) у фронтально обстежених зонах Прип'ятського Полісся та Галичини;

– апробувати картографування ладових характеристик: обсягу звукоряду та системи опорних тонів.

Попутно через скупчення та розрідження нанесених значків частково проступили й ознаки щільності певних субзон ареалу. Уточнити їх допоможе перспективне картографування за кількістю сюжетів, прикріплених до ‹♩T53› у певних місцевостях (наразі цей покажчик не враховувався).

При побудові карти були використані (окрім опрацьованих архівних джерел та публікацій) дані кількох локальних ареалів ‹♩T53› – полтавського (Зачикєвіч, Клименко, 2013, К12б), сумського (Гончаренко, 2010, К8-6), ростовського (Рудиченко, 2014, карта 1), черкаського (Пшенічкіна, 2017а; 2020), польові мелотипологічні відомості й описи, надані І. Данилейко (Чернігівське Подесення, 2012–2019), Г. Коропніченко (Київська обл., 1990-ті), Г. Пшенічкіною (Чернігів, 2014–2018), М. Скаженик (Середня і Східна Волинь, Поросся, 2001–2017), О. Терещенком (Кіровоградська обл., 1990-ті).

[1] Л. Єфремова називає таку форму «типовою контрастно-інтонаційною структурою (ТКІС)» (2006, с. 60).

8.7.2.2. Аналітичний огляд

Оскільки при картографуванні масиву ‹♩T53› акцент був зроблений на ладових характеристиках, аналітичну частину розпочну саме з них.

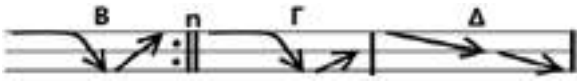
А. Ладові різновиди. Параметри поділу

Для тирад групи ‹T53› було виконане **пробне картографування їх ладових характеристик**: ***обсягу звукоряду*** та ***системи опорних тонів*** (для тієї частини бази, яка містила потрібні дані, решту зразків нанесено значками умовно нейтральних кольорів).

Опорними тонами природно слугують довгі кінцеві силабохрони 5-складника і 3-складника. Частини дводільної ритмомоделі, як бачимо на малюнку 8.58, виступають або як контрастні, або об'єднуються спільною хвилею. Рядки-«контрасти» наповнюють мелоблоки В і Г, однонаправлений рядок є кінцівкою Δ. У короткій 4-рядковій тираді маємо вісім опорних позицій, послідовність яких (СДО) формує специфічний інтонаційний контур тиради ‹♩T53›. Найвиразніше він виступає у кварто-квінтових мелодіях: 5-складники і 3-складники ніби ведуть постійний діалог-дискусію (В), яка завершується «компромісом» (Г) і «згодою сторін» (Δ).

8.58 Логіка інтонаційного розгортання форми ‹♩T53›

5	3	5	3	5	3
«твердження»-	«заперечення-виклик»	«твердження»-	«питання»	«відповідь-	згода»



П'ятискладники мають дві інтонаційні версії:

(1) 5-складник ходу (В) завжди має спадний характер, завершується на 1 щаблі, що умовно виражає «твердження». Він незмінний, ідентичний у блоках В і Г;

(2) у кінцевому блоці Δ 5-складник в контексті попереднього «питання» звучить як «відповідь» з серединною висотною позицією.

Трискладники виступають у трьох варіантах:

(1) 3-складник блоку В веде вгору, сягаючи вершини звукоряду – він звучить як «заперечення-виклик» до попередньої тези; контраст «твердження-виклик» повторюється кілька разів (найчастіше два, рідше – 3–4, максимально – 10 (Подесення, Посулля) і творить основну ладову опозицію наспіву;

(2) висхідний 3-складник блоку Г м'якіший – він сягає середньої висоти й ніби задає «питання», уводячи в обіг *новий опорний щабель*, який відрізняється від трискладників ходу В (наприклад, у квінтових мелодіях це 2 або 4 щабель, у квартових – розспів з 4 на 2, у якому важливий саме цей інтонаційний спуск);

(3) 3-складник блоку Δ з кадансом на 1-му щаблі виражає «згоду» на низхідну репліку 5-складника.

Отже, інтонаційна дискусія «матеріалізується» у стосунках щаблів: нижній (1-й) маркує «твердження», верхній (вершина звукоряду) – «заперечення» або «виклик», середній рівень врівноважує крайнощі – саме на серединному щаблі «дискутанти» досягають згоди.

Ця схема – ‹***типовий інтонаційний контур Т53***› (ТІК-Т53) – працює у більшості прослуханих зразків. ТІК мелодій квартового або квінтового типу схематично передається як взаємодія опорних тонів трьох рівнів: нижнього (1 щабель), верхнього (залежно від звукоряду – 4-й або 5-й щабель, зрідка також 3-й) та середнього – для кварто-квінтових і ширших ладів це щабель, нижчий за верхню опору.

Ось деякі типові СДО:

$^{Хд}В^{n}$; $^{Кн}Г$ Δ.

для квартових ладів $(1,4)^{n}$;1,4-2;3,1.

для квінтових ладів $(1,5)^{n}$;1,4; 3,1.

Крім цієї класичної схеми, використовуються також композиції з відсутнім блоком Г: $^{Х}В^{n}$; $^{К}Δ$.

$(1,4)^{n}$;3,1.

або ж, навпаки, з тиражуванням блоку Г:

$^{Хд}В^{2}$; $^{Кн}Г^{2}$ Δ.

$(1,5)^{2}$;$(1,4)^{2}$;3,1.

У загальну схему «не вписуються» ладово своєрідні вузькооб'ємні різновиди ‹Т53›. Також є відмінності у трактовці мелоблоку Г (часом він відсутній) – ці явища потребують спеціального вивчення.

Для виокремлення ***масштабних ареальних різновидів*** ‹♩Т53› спираюся на вид контрастного мелорядка, а саме – на якому щаблі відбувається теза-заперечення. Цей показник диференціює групи з опорами 5↔1, 4↔1, 3↔1, 5/2↔1, 2↔[1] (опис груп дається нижче).

У визначенні амбітусу основна вага належить тій частині звукоряду, яка йде вгору від основного опорного тону (1 щабля). У характеристиках ладових масивів певного амбітусу не враховуються додаткові оспівуючі тони вище та нижче зазначеного обсягу – наприклад, у квінтових мелодіях нерідко захоплюється ще й 6-й щабель – це відзначено у відповідних стовпчиках РОМУ, але в описах масиву в цілому ця особливість відкидається.

Захват *тонів субзони* має значення лише у *вузькооб'ємних ладах*. Спостережено, що чим менший амбітус мелодії, тим більшою мірою вона задіює нижню частину звукоряду – IV, III, II щаблі. Та все ж тони субзони грають другорядну роль, вони не визначають інтонаційного контуру тиради. На Поліссі часто вживається тільки ініціальна субкварта. Наразі функції тонів субзони маловивчені, явище не картографоване.

Б. Основні ладові масиви. Особливості компонування тиради у зв'язку з ладом. Ладова географія

При картографуванні були виявлені *групи поширених ладів*, які дали попередню розмітку виликих ладових зон та кілька різновидів *локального* (або й одиничного) поширення.

Масовими стали мелодії, що використовували звукоряди в межах терцієво-квінтового діапазону (з можливими захватами тонів субзони). Ті ж, що були вужчими або, навпаки, перевищували його, відомі лише локально: секундові лади точково трапляються у басейні Десни, секстові мінорні (з опорами 6↔1) точково зафіксовані на маргінесі ареалу (південь, захід), септимові (але з опорами 5↔1) записані на середньому Дністрі[2].

Розглянемо ***крупні ладові масиви***. На «перехресті» двох ознак – амбітусу та основної ладової опозиції – виділяю ***4 базові групи*** – вузькооб'ємну (МТ1[3]), кварто-квінтову (МТ2), квінтову (МТ3) і триопорну (МТ4) з двома різновидами – волинським і дніпровським. Для їх позначення на карті використано типову гамму кольорів (§3.2.4) та загальний принцип позначення амбітусу кольором контуру значка, а системи опор – кольором заливки значка.

МТ1. У групі ***вузькооб'ємних терцієво-квартових*** ладів (≈20% опрацьованого фонду) опорами слугують 1 і 3 щаблі. За звукорядами вони діляться на

(МТ1а) *терцієві* (рожеві значки у фіолетовому контурі, 175 од.), часто розширені за рахунок субзони (заповнена субкварта), з *хисткою* висотністю терцієвого тону («нейтральна терція») та

(МТ1б) *квартові* (рожеві значки у коричневому контурі, 80 од.) «мажорного» нахилу (також з можливістю заповнення субзони). Як виняток, трапляються мелодії, де оспівуючі тони сягають квінти (значки в жовтих рамках).

Вузькооб'ємні мелодії, як показала карта (значки на фіолетовому тлі), зосередилися у басейні Десни і Сейму, а також поширились на південь – зокрема, в басейн Удаю (притока Сули), де відзначена їх висока щільність, і далі через верхні Псел і Ворсклу аж в донецькі степи та на Дон – але вже точковим способом. Нестача опрацьованих матеріалів залишає відкритим питання наявності цих мелодій (або їх інших ладових версій) на проміжку Бахмач – Конотоп – Ромни – Недригайлів.

Спостережено пунктирне поширення вузькооб'ємних тирад ‹♩Т53› на правому березі Дніпра – річками Уж (місц. – *Уша*) та нижній Тетерів, але ці спроби розріджені, немонолітні, вони «пробиваються» через масив квартових мелодій, та врешті несподівано утворюють щільний локальний ареал на верхній Уборті.

Тиради вузькооб'ємної групи мають власну специфіку інтонаційного розгортання, що вимагає їх прискіпливого розгляду («під мікроскопом») фахівцями з цього регіону.

МТ2. Найбільшу територію у центрі макроареалу ‹♩Т53› зайняли мелодії ***квартових*** (МТ2а, 360 од.) та ***квінтових*** (МТ2б, 400 од.) звукорядів з ***ладовою опозицією 4↔1*** (різні значки на світло-коричневому тлі). Групу МТ2а від квартових мелодій групи МТ1б їх відрізняє функція 4-го щабля – оспівуюча до опори 3 у типі МТ1б та *опорна* у типі МТ2а. Всі мелодії другої групи є «мажорними».

У цілому зразки цієї групи складають понад половину всіх тирад (у контрольній вибірці з 1250 од. вони склали 53%). Твори з квартовою опозицією зайняли простір між Дніпром і Південним Бугом, на півночі він обмежений верхньою Случчю і басейном Ужа. Внутрішні лакуни (вище й нижче Житомира, на схід від Вінниці), думаю, треба вважати несправжніми, їх можна віднести на рахунок нестачі польових даних.

Відома ця форма й Лівобережжю – скупчення значків бачимо на проміжку Київ – Пирятин, точкові прояви – на Десні, Острі, Сулі, Пслі, Ворсклі, Сіверському Донці і далі на схід. На жаль, відсутність даних залишає питання щодо власне прибережних наддніпрянських територій (нижче Борисполя: Переяслав – Канів – Золотоноша – Черкаси й далі на південь). Щоправда, ретельні обстеження Чорнобаївського (О. Вовк, 1990-ті) та Драбівського (Г. Пшенічкіна, 2018) районів дали лише точкові записи ‹♩Т53›, у той час як у тому ж 2018 р. ця форма повсюдно ще фіксувалася на Чернігівському Подесенні (записи експедицій І. Данилейко та Г. Пшенічкіної).

Можна спостерігати схильність до вужчого (квартового) амбітусу у наддніпрянських місцевостях (на обох берегах), та явну перевагу квінтових версій – у басейні Півд. Бугу й у прилеглих зонах. Для неопрацьованих матеріалів з Вінниччини застосовано спеціальний значок (з сірою серединкою), який вказує на ймовірну їх належність до квінтової підгрупи МТ2б.

---

[2] Ще раз зверну увагу на зосередження в наддністрянських традиціях обрядових мелодій в діапазоні септими – цей амбітус є показником регіональної ладової традиції.

[3] Умовно використовую тут узагальнюючу абревіатуру МТ (мелотип), хоча при глибшому аналізі, що враховуватиме як тонші градації звукорядів, так і певні специфічні інтонаційні контури, кількість МТ буде явно більшою.

МТ3. Незрівняно меншим за два попередні масиви і в кількісному (160 од. або 12%), і в територіальному відношенні є масив ***квінтових мелодій*** з опорами 5↔1 (значки на жовтому тлі). З-поміж них домінують мажорні. Мінорні трапляються рідко (відзначені зеленими обідками значків) й мають бути перевірені на належність до групи МТ4а.

Квінтові мелодії утворили один ареальний моноліт локального масштабу у межиріччі Горині й Случі (у верхніх їх частинах), кілька острівних осередків між Дністром (Чортків, Кам'янець, Могилів-Поділ.) і Півд. Бугом, на берегах Стира, Ворскли. Численними «вкрапленнями» вони оздоблюють чи не весь макроареал ‹♩T53›, за винятком Подесення, де однозначно панує терцієва модель.

Квінтові мелодії часто дають специфічне прочитання кінцівки. ***Зразкова форма*** передбачає дворядкову кінцівку-респонсію ГΔ – як і в тирадах ‹♩T6› і ‹♪T7›. У квінтових мелодіях частіше зустрічаємо *стислий варіант* – однорядкову кінцівку-«відповідь» Δ, «питанням» до якої слугує не блок Г, а вся попередня частина-*хід* (Роздольський, Людкевич, 1906, № 87; Єфремова, 2006б, с. 59). Численні приклади стислої форми я записала у Ківерцівському р-ні (Волинь, 2016).

У багаторядкових тирадах реалізована й протилежна можливість: тут, крім ходу, іноді тиражується ще й блок Г: $(1,5)^2$;$(1,4)^2$;3,1. [A-2001-04_17, 20, 24, 28].

Залежність варіантів кінцівки композиції від ладової форми потрібно буде дослідити глибше.

МТ4. Біля 160 мелодій зі специфічними ладами віднесені до ***корпусу «триопорних»***, головною ознакою яких є опозиційна роль 2-го щабля, що реалізується у різних звукорядах. Тиради триопорного виду розбиваються на дві непов'язані групи – «волинську» (МТ4а) і «дніпровську» (МТ4б).

МТ4а. 143 мелодії, що зайняли крайній захід макроареалу ‹♩T53› (значки на зеленому тлі від лінії Бережани – Зборів – Ланівці – Шумськ – Рівне), об'єднує комплекс ознак, властивих триопорній строфі ‹♩53^2› з СДО ‹2,5;2,1›. Місцеві мелодії мають квінтовий діапазон, переважає «мінорний» нахил, як правило, підвищується 4 щабель (а також, за наявності, оспівуючий 6-й), використані характерні інтонації триопорної строфи (наприклад, g-a-c-d (Єфремова, 2006б, с. 59) та ін.). Зразковою СДО для цієї групи ‹♩T53› є схема ‹$(2,5)^n$;2(2-5),1› (Kolberg, 1964d, с. 7, №№ 7, 8; Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970б, с. 7–72, №№ 24, 52, 175; с. 125-183, №№ 24, 60, 67; архів ЛЕЛ_ЕК-236/6.08, 13) або її варіант ‹$(1,2-5)^n$;2-5,1›, с. Дерманка (РВН: Здолбунів, архів РДГУ).

Як і в строфі ‹♩53^2›, 2-й щабель блоку В нерідко замінюється на 1-й (Роздольський, Людкевич, 1906, №№ 84, 86; ЛЕЛ_ЕК-231-02.036), проте, він зберігається в останньому рядку (блок Δ), і може (за наявності інших ознак) сигналізувати про належність певного квінтового зразка до триопорного типу. Названі приклади ілюструють ще й таку характерну рису триопорних тирад західної (волинської) групи, як відсутність мелоблоку Г.

Ця локальна група викликає спеціальний інтерес у зв'язку з кількома факторами:

– її ареал далеко виходить за межі західного кордону інших тирадних масивів (‹♩T6› і ‹♪T7›, карта А53);

– її нетипова для тирад лірико-драматична інтонація пов'язана з відповідною переміною функції мелодій;

– у зв'язку з цим її потрібно порівняти з «поведінкою» строфи ‹♩53^2› у цій місцевості.

Уточнимо ареал незвичних триопорних волинсько-західноподільських тирад. Є привід розділити його на дві частини, між якими поки не видно прямого контакту.

1. На умовній лінії Бережани – Рівне розташовано кілька осередків, де мелодія фіксується щільно (Рогатин – Бережани – Перемишляни – Зборів; Золочів – Броди) або відносно щільно (Кременець – Здолбунів). Аби пов'язати ці осередки в суцільний ареал, не вистачає даних. Його конфігурація в цілому не дає підстав пов'язувати його з певною річковою системою – він ніби «завис» між притоками Дністра й притоками Прип'яті.

2. Другий субареал пов'язаний з Зах. Бугом: він дає високу щільність у р-ні Сокаль – Горохів – Локачі – Володимир-Вол. та має точкове продовження в бік Стира (Рожище, Ківерці).

МТ4б. Ознакою «*дніпровської*» групи є домінування другого щабля, на якому можуть завершуватися не тільки 5-складники *ходу* (як у групі 4а), але й наспів у цілому. Власне це гострохарактерне «підвішене» закінчення і є ознакою цієї локальної групи, оскільки звукорядні характеристики у ній не є сталими. Аналіз ускладнений фактурними особливостями місцевого багатоголосся. Першою публікацією такої мелодії став зразок (Шубравська, Іваницький (Ред.) 1982, № 476). У дипломній роботі Н. Терещенко нотовано вісім прикладів з кадансом на 2 щаблі з Кіровоградської обл. (1996, №№ 58–64). Нещодавно опубліковано редуковану 2-рядкову версію (Терещенко, 2015, № 32), а також повноцінну з Черкащини (Пшеничкина, 2017а, нот. 19) і явище окреслилось як типове для невеликого терену, розташованого між витоками Тясмину, Інгула, Інгульця і Виски. Хоча підгрупа 4б у базі РОМУ$^+$ нечисленна (17 зразків), та її вагомість підсилює те, що подібні оригінальні ладові форми побутують тут у поєднанні з іншими ритмічними типами (Шубравська, Іваницький (Ред.) 1982, № 474–475), тобто саме *лад виявився яскравим маркером місцевої традиції.* «*Дніпровський*» різновид виокремлюється ще й за ознакою дуже повільного темпу. Ця локальна група має бути досліджена в порівнянні з ладово подібною підгрупою ‹♩T6› з цієї ж місцевості (§8.2.5.4-Е).

Польові дослідження нераз фіксують співіснування різних ладових форм ‹♩T53› у репертуарі одного села. На значковій карті деякі з них відзначені спеціальним розташуванням значків – одним блоком. Ці випадки потрібно вивчати, оскільки за ними можуть стояти зовсім різні закономірності. Г. Пшенічкіна (2018, с. 93, виноска 41) описує цікаву традицію оформлення *передирок* з допомогою протиставлення, з одного боку, щойно описаного дніпровського різновиду (маркер хору *свашок*), з іншого – традиційного квартового (маркер хору *дружок*).

В. Компонування: тиражування, нарощування, редукції

Поява специфічних композиційних версій в групі ‹♩T53› не завжди обумовлена ладоінтонаційними чинниками. Розглянемо типові способи видозміни тирад.

З точки зору варіювання композиції вдалося вивчити ≈500 зразків. Ця вибірка виявила деякі закономірності, які треба буде підтвердити повними даними.

Судячи з записів XX–XXI ст., архаїчніша «розтяжима» тирада групи ‹♩T53› втратила популярність, натомість на перший план (64%) вийшла її закріплена 4-рядкова версія, де двічі проведений хід урівноважується дворядковою кінцівкою ‹♩53^2;53;53=B^2;ГΔ›, або її варіант з потрійним ходом та відсутнім блоком Г ‹♩53^3;53=B^3;Δ›. Такі короткі сюжети часом, подібно до приспівок, групуються у дво–три-«куплетні» послідовності (Шубравська, Іваницький (Ред.) 1982, №№ 123, 419), однак кількість «куплетних» тирад мала (15 од.=3%), що свідчить про відносно недавню історію «ідеї» такого групування.

Сюжетне нарощування у 30 зразках відбувається й іншим властивим для всіх тирад способом – доповненням 4-рядкового «куплетного» блоку одним-двома кінцевими мелоблоками: ‹♩53^2;53;53.+53.+53=B^2;ГΔ.+ГΔ.+ГΔ› (Роздольський, Людкевич, 1906, № 84).

Базовий принцип побудови тирад – нарощування форми через тиражування мелоблоку В (ходу тиради) – використано лише у 75 зразках (14%), при чому це нарощування незначне: всього 3–4 повтори, зрідка 5–7, як виняток – 10–11 у Подесенні (Козелець), на Посуллі (Лубни). Тож в цілому сюжет такої тиради (рахуючи одно-дворядкову кінцівку) частіше вкладається у 5–8(9) віршових рядків. Такі умовно «багаторядкові» зразки трапляються практично у всьому ареалі ‹♩T53›, що є важливим свідченням їх колишнього поширення. Є враження їх дещо більшої ваги у Подесенні (Козелець, Мена, Броварі, Ніжин[4]) і прилеглих лівобережних теренах (Борисполь, Яготин, Пирятин, Лубни), у Погоринні (Корець, Млинів, Дубно, Славута), в автономному волинсько-прибузькому осередку (Володимир-Волин. – Сокаль – Горохів – Локачі), проте для певних висновків про наявність чи відсутність регіональних тенденцій це питання потрібно вивчити у повному обсязі.

Відносно великої ваги набуло явище ***контамінації*** різних типів тирад. У групі ‹♩T53› зафіксовано 60 зразків, де після двократного ходу замість кінцівки з'являлися 6-дольні рядки ‹♩T6› (52 од.), рідше – 4-дольні рядки (♩443, 8 од.), як виняток – формули ♩446, ♪557. Явище контамінацій властиве регіону ‹Східне Поділля + Східна Волинь›.

Специфічним продуктом в групі ‹♩T53› є їх ***редуковані версії***: ≈30 зразків з характерною тирадною мелікою мали 3-рядкову форму, що втратила або повтор ходу, або мелоблок-«питання» (Г). Такі зразки зустрічаються у всьому ареалі – швидше як помилкові.

Натомість дворядкові твори-«ніби тиради» (46 зразків) потребують більшої уваги. Деякі з них неможливо розташувати у певній композиційній групі, оскільки у них злилися риси тирадного (характерність мелічних обрисів) й строфічного (два рядки) наспіву (Kolberg, 1964d, с. 61, № 105; Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970а, с. 232, № 27а, б; Терещенко, 2015, №№ 32, 35). Зазвичай такі редукції відбуваються на окраїнах макроареалу (Середнє Полісся, Середня Наддніпрянщина (Олександрівка), західні окраїни).

Композиційні особливості тирад ще не картографовані.

Г. Особливості ритміки тирад ‹T53›

Двомірна група. Основний масив тирад (≈1860 од.) використовує ритмомодель |♩♩♩♩♩ |♩♩♩ |. Як і тирадам ‹♩T6› і ‹♪T7›, типу ‹♩T53› властиве вільносилабічне віршування. Розмір першої силабогрупи ♩5 у текстах коливається у діапазоні 5–8 силаб та сполучується з різними типовими фігурами дроблення (табл. 8.46). Друга трискладова група розширюється до 4–5-складників доволі рідко. Принцип довільного дроблення $V5_{6–8}З_{4–5}$ домінує у всьому ареалі ‹♩T53›.

Все ж чимала група творів (принаймні 96 од.=6%) стабільно утримує вторинний вірш, подібний до строфічних форм: V{433=444=445} ♪♪♪♪ ♪♪♩ ♩ | ... [А-2001-04_24]. Іноді вторинні ритми пов'язані з триопорним ладом (Роздольський, 1906, № 84; Поточняк, 2010а, №№ 21, 23). Невелика частина тирадних творів використовує також вторинну ямбізацію 5-складника, властиву строфічним зразкам цього ритмотипу у дніпровсько-лівобережному регіоні – |♪♩ ♪♩ ♪♩ ♩ 𝅗𝅥 | (Терещенко, 2015, с. 47; Пшеничкина, 2017а, № 5).

На Західному Поділлі (Бережани, Рогатин, Зборів) помітні польські впливи – *мазурення* вторинної версії 5-складника: ♪♪♩ ♩ ♪♩♩ |♩♩♩ | (Мишанич, Луканюк (Упор.), 2017, № 86, такт 3). Воно було відмічене й у місцевих творах строфічної макрогрупи V53.

Прихильність до вторинного вірша виявляють наспіви волинсько-бузького осередку (Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970б, с. 125–183, №№ 23, 24, 33, 60, 67), Погориння (Серко, 2018, нот. 8; Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, № 204), Середньої Наддніпрянщини, однак це питання потрібно вивчати, по-перше, у зв'язку з сюжетами (так, вторинні строфи Наддніпрянщини мають свій корпус сюжетів (табл. 8.50), а по-друге – у співвідношеннях між функціями тирад і строф моделі V53 у певних локальних традиціях. Є спостереження, що у західних місцевостях, де активність строфи ‹♩53^2› завмирає, тирада ‹♩T53› перебирає на себе невластиві їй *лірико-драматичні функції*. Цей перехід залишив ще й такі маркери, як триопорний лад (більше властивий строфам) та згадувані вище редуковані композиції-мікти.

Особливу локальну групу «***наддніпрянських повільних тирад***» зафіксували Н. та О. Терещенки на півночі Кропивниччини (Олександрівка) (Терещенко Н., 1996, №№ 59–64) та збирачі ЛЕК у суміжних районах Черкащини (Кам'янка, Сміла, Шпола) (Пшеничкина, 2017а, с. 136, №№ 18, 19). Вони вирізняються нехарактерним для тирад дуже повільним темпом і специфічним ладом (він описаний вище як *дніпровський триопорний* – МТ4б), а також набувають інших рис наддніпрянської *весільної лірики* – наприклад, співу з «тонким голосом». Такі твори можуть бути присвячені сумним емоціям Молодої, що покидає батьківський дім.

Яскравим специфічним наддніпрянсько-лівобережним (Черкащина, Подесення, Сула – Псел – Ворскла, ін. терени) прийомом (зрідка подибуваним в інших зонах ареалу) є ***темпові контрасти*** сусідніх ритмоелементів, які використовуються виконавцями для додаткового розцвічування твору Їх описують Г. Пшенічкіна (2018, №№ 7–10), О. Гончаренко (2012, нот. 3, 4; 2018, № 6б; [А-2004-18_10]).

При вивченні строфічних форм ‹♩53^2› у певних місцевостях була помічена зміна метричного еталону ‹М64♩› на ‹М54♩›. Над тирадами такі спостереження не проводилися, але засвідчено окремі випадки з метром ‹М54♩› в околицях Кременця, Ланівців, Бережан, Галича (ЛЕЛ: ГНЗ-135; ЕК-217-02.11; ЕК-230-03.10; ЕК-229-03.05; Мишанич, Луканюк (Упор.), 2017, №№ 76, 77, 80). Цей параметр аналізу внесу до перспективних завдань.

Тримірна група. Порівняно малу групу (≈120 од.) складають тиради, де проявляється ямбічний принцип ритму, при чому у рідкісній для українських традицій версії 5-складника: |♪♪ ♪♪ ♩. |♪♪ ♩. |. Ареалу такі зразки не творять, зустрічаються островами на Волині (Ківерці – Маневичі), Зах. Поділлі (Зборів – Галич – Рогатин), на правобережних притоках Дністра (Чортків, Кам'янець-Поділ., Жмеринка), та кількома малими осередками без певної системи – у середньодніпровсько-лівобережній частині макроареалу ‹♩T53› (нижче Києва, з більшими групами на Пслі, Тясмині).

Ритміка тримірних тирад ‹♪T53› потрапляє у проблемну ситуацію. Властиве тирадам вільносилабічне віршування дає тексти з хитаннями у діапазоні $V5_{6–8}З_{4–5}$, але алгоритм варіювання ямбічних формул значно скромніший – здебільшого обмежується чергуванням, що дозволяє збільшити групу лише на один склад. Дроблення першого ямбу фігури ♪5 дає 6-складник |♪♪♪♪♪ ♩. |. Оскільки для тирадних текстів цього недостатньо, то виконавці вдаються до інших нехарактерних прийомів. Співаки з-під Борисполя, від яких у середині XIX ст. записував М. Лисенко, використали відомий у цій місцевості механізм наддроблення, зберігши сталим час звучання першої силабогрупи (9/8) – табл. 8.59, верхній приклад. Завдяки тому, що М. Лисенко нотував значне число зразків ‹♪T53›, дізнаємося, що ця форма нестрого дотримується алгоритму дроблення (нижній приклад).

[4] Тирада ‹♩ T6› у Подесенні теж здебільшого багаторядкова.

8.59 Варіювання ритму ‹♪T53› в локальній традиції

склади	варіанти ритмічних фігур	
5+3	a	a
6+3	b	b
7+3	c	
8+3	d	

Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970а, с. 99–101, № 22, 24

6+3	e	b
6+3	f	b

Численними Лисенковими записами зручно ілюструвати *варіювання композиції* в одній традиції: у його підбірці домінують багаторядкові мелодії (там само, №№ 17, 22, 24, 27, 38, 75), натомість короткі тиради залишились у меншості, з них одна 4-рядкова (№ 39) і три редукованих 3-рядкових (№ 36, 40, 73). Тож форми рухливого типу, як бачимо, неможливо вивчати за одиничними зразками.

Колекція зі 120 мелодій РТ ‹♪T53› складена з кількох локальних зібрань, де уміщено по 3–5 зразків з однієї місцевості або й одного села, які представляють протилежні частини ареалу:

– дніпровську (Гадяч – Миргород (Зачикєвіч, Клименко, 2013, №5); Чорнобай (Вовк, 2006); Черкащина (Пшеничкина, 2017а, №№ 2, 6, 14 та ін.), осередки на Харківщині (Дорохова, Осадча, 2002, с. 80–82) та

– західну (волинський осередок (мої записи 1993–2017); Чортків (Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, №№ 42, 90, 432, 726; Стельмащук, Медведик, 1989, с. 170 та ін.); Жмеринка (Пилипчак, 2014, с. 17, 55–57, 113, 117, 119 та ін.).

Перегляд цих колекцій показує, що в усьому ареалі ритміка тиради ‹♪T53› є нестрогою, припускає мікшування механізмів варіювання різної природи.

Найпоширенішим є чергування V5/6, однак дуже часто 6-складник виконується з редукцією останньої силабохрони як ♪♪♪♪♩ ♩ – і тоді фігура виглядає як вторинний розспів 4-дольника. Часом виконавці інтонаційно підкреслюють саме таке розуміння ритміки цього фрагменту, що не заважає їм в наступній силабогрупі з легкістю перейти до ямбічного 3-складника.

Принцип тримірності рідко витриманий послідовно. Є чимало зразків, де одна з фігур є класичною двомірною: ‹T♪5♩3› або ‹T♩5♪3›. Часом тримірна фігура (ямб або хорей) з'являється як непередбачувана оздоба у двомірному рядку: | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | (Звенигородка). Також спостерігаємо непропорційність фігур, навіть якщо вони обидві тримірного походження, наприклад, ♪♩ ♪♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | (Миргород).

В окремих пунктах парадигма варіантів включає вторинні рядки двомірного типу (табл. 8.60, приклади А, Б). Зрідка виконавці вдаються й до прийому додавання (В). Така мішанка ритмів нагадує «прикарпатський» різновид строфи ‹♪♩53²› (§8.7.1.6, табл. 8.57), хоча тирадні зразки географічно далекі від нього (Чортків, Кам'янець-Под., Жмеринка, Рожище, Лівобережжя та ін.).

На картах A52 / D-VII-8 спеціальним значком малинового кольору відзначені всі випадки, коли у формі ‹♩T53› було використано фігуру тримірного типу. Диференціація ритмофігур у зв'язку з їх довільним характером не проводилася. Це узагальнене оглядове картографування показало, що тримірна тирада не має свого ареалу, з'являється точково у різних кутках макромасиву ‹♩T53› – переважно у його західній та південній частинах. Відзначу, що у північній зоні ареалу трійкові ритмофігури не трапилися жодного разу.

Як і кожне ***рідкісне явище***, тримірні тиради можуть нести дуже цікаву інформацію про міграції люду, який їх «транспортував» на нові місця.

8.60

моделі: 3-мірна; 2-мірна вторинна

реальні зразки: повторюваний хід 5+3 — кінцівка

А

Б

В

Адреси прикладів: А – с. Скородинці (ТРН: Чортків) (Стельмащук, Медведик, 1989, с. 156); Б – с. Михайлівці (ВНЦ: Муровані Курилівці) (Пилипчак, 2014, с. 113); В – Чортків; Зміїв (ХРК)

8.7.2.3. Обриси ареалу тирад V53. Кордони

Ареал весільних тирад ‹♩T53› – дуже великий за територією й відносно цільний масив, внутрішні лакуни в якому, швидше за все, є наслідком нестачі матеріалів. З цих міркувань на карті A52 вони позначені широкою штриховкою різних кольорів, які вказують на ймовірне продовження певних ладових різновидів.

Тирадний масив ‹♩ T53› демонструє доволі чітко сформовані східний та північний кордони. Східний кордон фактично збігається з етнічним кордоном між українцями та росіянами. Переймання росіянами українських мелодій ‹♩T53› (а також ‹♩T6›) сталося за межами первинного ареалу, в умовах переселення груп обох етносів – на Дону, у його нижній течії.

Північний кордон ‹♩T53› проходить Поліссям, в цілому відмежовучи традиції глибинного Полісся, які не знають тирад (або ж демонструють поодинокі точкові фіксації різних МТ), від південніших регіонів. Однак цей кордон краще характеризувати не в цілому, а частинами. Розрізняємо найперш Деснянську і Прип'ятську частини. Обидва регіони обстежені досить щільно, однак Прип'ятське Полісся вивчалося раніше, у 1970–1990-х роках, а також додатково у 2000–2010-х, що дає надійніші результати.

Тип кардинальної межі – розведення етнографічних регіонів – бачимо на Західному Поліссі: вона проходить (хоч і нещільно) по лінії Ковель – Маневичі – петля Горині – Гоща, відокремлюючи волинські землі, де «водяться» ‹♩T53› квінтового обсягу («мажорні» й «мінорні» триопорної групи).

Від Случі – на Середньому Поліссі – картина міняється: сюди доволі глибоко (до Овруча й Олевська) зайшли тиради ‹♩T53› квартового (подільсько-дніпровського) типу, а на північній окраїні ареалу «пробіг струмок» деснянських терцієвих мелодій. Лінія кордону тут чітка: фронтальне обстеження місцевості київськими збирачами (1978–2000-ні) дозволяє окреслити зникнення тирад за певними селами. На Середньому Поліссі межею поширення ‹♩ T53› стали басейн р. Уж та верхня Уборть з притокою Пергою.

Територія навколо Чернігова теж ретельно опрацьована збирачами ЛЕК, проте системне обстеження тут проводилося надто пізно, у 2012–2018 роках (попередні обстеження Чернігівських земель кінця 1970-х були точковими, розвідки 1990-х років мали переважно локальний характер). Все ж спільними зусиллями встановлено, що деснянський ареал ‹♩T53› має власну специфіку. Нижня Десна грає роль стрижня тирадної традиції, затухання якої

відбувається приблизно в зоні наближення білоруського мовного кордону (Ріпки – Городня), хоча далі на північний схід, у районі Новгорода-Сіверського та Середина-Буди, де місцеві «литвини» послуговуються білоруською мовою, бачимо активне використання тирад. Лінія деснянського сегменту кордону ще буде уточнюватися після опрацювання архівних матеріалів. Все ж показово, що в експедиціях XXI ст. тирада знайшлася в усіх обстежених селах нижче Чернігова по Десні, та лиш окремими вкрапленнями – на північ від нього.

Доволі виразною є межа по Півд. Бугу, на правому березі якого (нижче Тиврова) мелодії ‹♩T53› або зникають, або втрачають щільність поширення. Назвати цю лінію західним кордоном ареалу не дозволяє острівна поява регіональних (квінтових і триопорних) версій ‹♩T53› на лівобережжі Дністра, а також вагомі регіональні масиви на Західному Поділлі та Західній Волині, відокремлені від центрального масиву й географічно, й мелотипологічно.

Південний кордон масиву відкритий – тирада ‹♩T53› виявилася «мандрівною» і при переселенні носіїв-українців прижилася у південних степах, на Дону й на Кубані.

Перспективними завданнями роботи над ареалогією масиву ‹♩T53› вважаю, в першу чергу, заповнення численних внутрішніх лакун ареалу через пошук відповідних архівних даних або ж спеціальну польову роботу. Так, білі плями у районі лівобережжя Сейма – Десни, на лівобережжі Дніпра нижче Борисполя, в районах Черкас, Вінниці та Житомира навряд чи є справжніми пустками. Проблемною є також західна частину ареалу, яка не творить такого ареального моноліту, який бачимо у центральній зоні.

Також є потреба в уточненні ареалів ладових форм, у картографуванні ‹♩T53› за кількістю сюжетів, за ознаками мобільності композицій, активності контамінацій чи «чистоти» форм. Корисним буде й уточнення специфіки ритмосилабічного варіювання.

Макроареалогія сім'ї V53

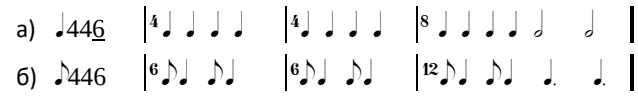
Сума та глибина морфологічних трансформацій весільних мелодій, які «виросли» з першомоделі V53, ще на початках дослідження показала, що об'єкт не вміщається у традиційне поняття «пісенного типу», а вимагає об'ємного визначення «макротипологічної сім'ї». Ця макросім'я порівняно з іншими весільними макрогрупами, з боку ритмосилабічного устрою вивчена досить грунтовно. Актуальними залишаються вивчення й картографування цих творів за різноманітними ладомелодичними параметрами (частково це зроблено на матеріалі тирад).

Географічний макроконтекст моделі V53, реалізований у календарних жанрах розглядається у §14.2.

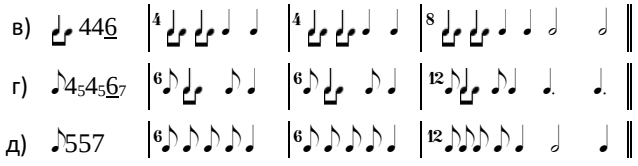
8.8. МАКРОСІМ'Я ВЕСІЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ НА ОСНОВІ ВІРША V446 / V557

8.8.1. Пара композицій з віршем моделі V446 / 557

Значне місце з-поміж творів весільного масиву СБРМ (понад 2750 записів) займає пара структурно споріднених весільних ритмотипів, які відчитують вірші форми V*446 на два способи – *спондеїчний* та *ямбічний*:



У пісенних зразках обидві формули функціонують у режимі ритмосилабічного варіювання $4_{5,6}+4_{5,6}+6_{7,8=4+4}$:



Ці форми відносно добре вивчені в макроареальному аспекті, тому тут скористаюся висновками опублікованих робіт (Клименко, 2010в, 2012а, б; Klymenko, 2015a, b; Белогурова, 2010), що містять нотні й звукові зразки, тексти, таблиці, схеми, карти.

Два ритмічних різновиди силабічної моделі V*446 – ♩446 і ♪4545671 – виявляють спільність тільки за типами компонування форми (Клименко, 2010в, табл. 7). Інші аспекти їх функціонування індивідуальні для кожної ТГ, що особливо показове на рівні статистики й макрогеографії.

Фонд спондеїчних зразків моделі ♩446 – 325 од. Їх макроареал складається з трьох дискретних субареалів – поліського, верхньодніпровського та південноросійського (карта A59). Фонд зразків з ямбічною ритмікою – ≈2450 од.[1] Їх макроареал за географічним обягом найбільший з-поміж усіх весільних типів, охоплює практично увесь СБРМ (але з крупними внутрішніми лакунами) та виходить за його межі у Литві (карти A60 / D-VII-14–16).

Окреслю спочатку спільні типи композицій і тенденції їх поширення в СБРМ (§8.8.2), далі огляд кожної типологічної групи проведу автономно.

8.8.2. Основні композиційні різновиди та їх ареали

Відомі кілька способів компонування весільних пісень з базовим віршем $V4_5 4_5 6_7$ (Клименко, 2010в, табл. 7).

А1. Найпоширеніше композиційне рішення – класична ізоритмічна дворядкова строфа ‹РФ²› у семантичних варіантах ‹V^{S}АА=абв;абв›, ‹АБ=абв;где›[2]. Спондеї ‹♩446²› зображені на карті A59 прямокутниками з перетинкою. Ямби ‹♪557²› на карті A60 передані простими трикутниками.

А2. Також відомі варіанти строфи з рефренами, у 2-х різновидах. Перший різновид – коли рефреном стає довга 6/7-складова силабогрупа: ‹абр;вгс› або ‹абр;абс›. Семантичне наповнення рефрену: *Калина-малина / ягода червона* (та варіанти; див §8.3.2). Така композиція має і спондеїчні (примітний їх осередок знаходимо у Погоринні), і ямбічні втілення.

Другий різновид стосується тільки спондечного типу – ‹♩446;Р446=абв;ррв›, де рефрен асемантичний, на основі формули *Люлі*. Цей тип є стилістичною ознакою південно-російських традицій (Белогурова, 2010, с. 103–104). Його острівні осередки встановлено на українсько-російській межі (Курська, Бєлгородська, Воронізька обл.). Щільний осередок цієї форми зареєстрований на верхній Десні, у Смоленської області (там само, карта К22-6).

Б. При довгій – сумарно14–17-складовій – формулі вірша досить логічною виглядає й однорядкова компо-

[1] У цій сумі поєднано відомості з РОМУ⁺ – 1930 од. та відомості про Смоленський фонд, отримані від Л. Бєлогурової – ≈500 од. Подальші підрахунки проводжу тільки з даними РОМУ⁺.

[2] Рідкісні варіанти ‹ааб;ааб›, ‹ааб;ббв›, ‹абвв;гдее› (повторюються 3-складники, даючи сумарний 6-складник) натякають на зв'язки з формами V57 та V433.

зиція. Однорядкових спондеїв типу ‹♩44$\underline{6}^1$› не трапилося, натомість група ‹♪55$\underline{7}^1$› добре відома у двох версіях.

Б1. «Чиста» однорядкова форма ‹♪557^1› (170 од.) (на карті А60 – перевернуті трикутники) поширена в таких зонах: Литва (масово), Подесення + Посожжя (Гомель, Вєтка, Новозибків, Стародуб, Ріпки, Городня, Сновськ, Чернігів, Мена, Козелець, Ніжин, Борзна, Короп, Кролевець, Новгород-Сіверський, Шостка, Ямпіль, Середина-Буда, Глухів, Путивль, Буринь, Севськ), у Середній Наддніпрянщині (Бориспіль, Згурівка, Переяслав, Прилуки, Варва, Ічня, Драбів, Гребінка, Оржиця, Семенівка, Лубни, Хорол, Миргород, Велика Багачка, східна Кропивниччина), одинично – на середній Прип'яті (Лельчиці, Рокитне, Народичі), у верхів'ях Сули і Псла (Ромни, Краснопілля, Недригайлів), на заході й півночі Білорусі (Лепель – Ушачі, Ів'є – Мости – Свіслоч, Молодєчно – Несвіж, Бєлиничі, Бобруйськ, Клічев), у зоні Карпат (Устрики, Дрогобич, Стрий, Долина, Рахів, Марамуреш). Така форма використовується здебільшого у тих традиціях, де практикується повільний весільний спів – зокрема, на дніпровському Лівобережжі, та масового поширення вона не набула, поруч побутують і повні дворядкові строфи. Частина однорядкових композицій, зокрема ті, що завершуються на 2-му щаблі, залишають враження недоспіваних строф триопорного ладу з характерною для нього ‹СДО 2;1› (§8.8.5.2).

Б2. Інша підгрупа однорядкових пісень розширена завдяки застосуванню *катену*, який з'являється з 2-ї строфи за текстовою схемою: 1 стр.: 557=абв. 2 стр.: 7;557=в;гґд. 3 стр.: д;еєж і т.д. Форму ‹♪557^1.→7^{Кт};557^1› зафіксовано всього 30 разів (на карті А60 – перевернуті трикутники з квадратною дужкою). Вони зустрічаються в *прип'ятсько-деснянському «макроареалі катенів»*. Його в загальних рисах окреслено на карті (Клименко, 2012а, К1-2): Клецьк, Старі Дороги, Солігорськ, Петриків, Лельчиці, Овруч, Поліське, Чорнобиль, Іванків, Вишгород, Козелець, Сновськ, Шостка, Буринь. Частотно вони найбільш характерні для Сіверщини (Брянська, Чернігівська, Сумська області, карта А75).

В. Спеціальний *різновид однорядкової композиції*, властивий лише цій парі весільних РФ – це форма з дублюванням (ДОП) останньої силабогрупи: ‹♩44|:$\underline{6}$:|› / ‹♪44|:$\underline{6}$:|› або ‹♪55|:$\underline{7}$:|›=V^{S}аб|:в:| = M^t αβγγ'›. Дубль силабогрупи частіше приєднується інтонаційною зв'язкою. Зрідка повтор тексту є мелічно варіантним / оновленим – M^t αβγδ.

Композиція ‹♩44|:$\underline{6}$:|› (53 од.) (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, №№ 198, 199, 624, 936; Белогурова, 2010, № 13) має компактний ареал у верхній течії Сожа (БЕТ) – на карті А59 це прямокутники з двома рисками.

Композиція ‹♪55|:$\underline{7}$:|› утворює кілька щільних субареалів (на карті А60 – перевернуті трикутники з крапками): 1 – у Литві, 2 – на Підляшші й західній Берестейщині, 3 – на правому березі верхньої течії Дніпра (Смоленськ) з виходом у верхнє Подвіння (Кунья, Пустошка Псковської обл.). Привертає увагу близькість квартових і квінтових ладових форм у названих локусах. «Місток» між цими географічно віддаленими традиціями прокреслюється «пунктирно» через західні райони Білорусі, однак населення цих теренів воліє переспівувати композицію ‹♪55|:$\underline{7}$:|› у терцієво-квартовому діапазоні. Острівки форми ‹♪55|:$\underline{7}$:|›у триопорному ладовому вирішенні зустрічаємо на Лівобережжі Дніпра – експедиції НМАУ зафіксували його на півдні Сумщини, на півночі Полтавщини (Зачикєвіч, Клименко, 2013, карта К13а).

Узагальнити ареалогію композицій групи V446/557 можна так. Дворядкова ізоритмічна строфа (без рефрену) домінує у всьому макроареалі за винятком крайніх північно-західних та північно-східних сегментів. На правобережжі Дніпра в його українській частині, а також у Польщі задіяна виключно форма ‹РФ^2›. Однорядкові версії утворюють локально обмежені субареали на тлі строфічних масивів. Форма з повтором (ДОП) демонструє дуже великий *дугоподібний ареал*, що розпочинається на Берестейщині, захоплює Понімання й Подвіння й завершується у дніпро-двинському межиріччі. На Підляшші співіснують форми ‹РФ^2› і ДОП. Точкові осередки останньої знаходимо при впадінні Уборті та на Полтавщині.

Поліська зона (середня й нижня Прип'ять та Подесення) дають переважно *однорядковий* варіант ‹РФ^1›, або *однорядковий з катеном*. Частина таких форм поширилась у Середній Наддніпрянщині.

8.8.3. Мелодії моделі ♩ 44$\underline{6}$: загальна ареалогія

Весільна композиція ‹♩44$\underline{6}^2$› на картах А59 / D-VII-13 демонструє три непов'язані між собою ареали (А, Б, В). На інших теренах подибуються її поодинокі зразки.

А. За матеріалами експедицій ЛЕК, ЛЕЛ (Рибак, 2010, карта К16-2) і друкованими джерелами установлене досить щільне поширення цього РТ на Прип'ятському Поліссі (Правобережжя). Він зустрічається тут у 3-х ладових формах – *характерно поліських терцієвій* або *терцієво-квартовій*, рідше – *квінтовій «мажорній»* (Клименко, 2010в, нот. 1) з опорами 5↔1 і *квінтовій триопорній* (Погоринння, «мінор / мажор» (нот. 8.6-К).

Важливим є факт участі мелодій цього ритмотипу в ритуалі *«з'єднання свічок»* свахами, представницями двох родів. Він розігрується на порозі хати Молодої у традиціях Погоринння, пограничних районах Рівненської та Житомирської областей (Клименко, 2010в, табл. 3–4, тексти Б).

Є сюжет, закріплений *винятково* за формою ‹♩44$\underline{6}^2$› – *Запрегаймо, запрегаймо воли і корови, Повеземо, повеземо коровай із комори*, що спонукає учасників весілля до поділу короваю. Його рідкісний варіант – *...Повезомо свєчу до комори* з овруцько-олевського обряду, в якому оспівуються етапи домашнього виготовлення свічок.

У поліському ареалі ритмоформула ‹♩44$\underline{6}$› піддається активному ритмосилабічному дробленню довільного режиму (характерна особливість регіону).

За південними межами Полісся знайдено одиничні зразки ‹♩44$\underline{6}^2$› триопорної мелодики у волинській зоні (Горохів, Рівне, Острог, Ізяслав, Миропіль, Бердичів). Географія триопорних версій повторює обриси міграційного коридору за течією Горині, встановленого за ареалами інших мелодій – *жнивних* (Клименко, 2010г, карти К2, К5), *весільних* РТ ‹♩3$\underline{4}^2$› (карта А50) – всі вони маркують шлях від Горині на північ в район Стовбці – Дзержинськ.

Б. Другий осередок типу ‹♩44$\underline{6}^2$› – верхів'я Десни, басейн р. Остер, притоки Сожа, верхів'я Іпуті (Белогурова, 2010, карта К22-6; Калюжна, 2010, карта К24-3). Його походження – інфільтрація південно-російських впливів (див. В).

В. Третій осередок пов'язаний з південноросійськими традиціями (Белогурова, 2010, с. 108; Христова, 2015; Сысоева, 2011). Він утворює смугу вздовж російського мовного кордону. О. Гончаренко показує цей тип у східних районах Сумщини, де окреслено західну межу ареалу (2010, карта К8-6).

Г. Різновид ‹♩44|:$\underline{6}$:|›займає компактну територію у межиріччі верхнього Дніпра й Сожа (Белогурова, 2010, К22-6).

8.8.4. Співіснування форм ‹♩44$\underline{6}^2$› і ‹♪55$\underline{7}^2$›

У традиціях верхньоприп'ятської низовини, Пінщини, Погоринння ареали двох ритмічних прочитань вірша V4$_5$4$_5$6$_7$ накладаються (за винятком зони Олевськ – Рокитне, де ямбічні весільні типи невідомі). Питання функціональних і структурних «взаємин» паралельних ритмотипів наразі не вивчалося. Наведу окремі факти, які вказують на *види їх сусідства*:

1) той самий поетичний сюжет (*Калина-малина* або *Твоя свіча*) в різних селах може мати різні ритмічні прочитання (Клименко, 2010в, приклади А–Б в табл. 2, 3).

2) якщо обидві ритмоформи відомі в репертуарі одного села, їх сюжетні наповнення не перетинаються. Наприклад, у селах південної Пінщини зустрілися такі пари сюжетів:

2а) с. Омит (РВН: Зарічне): *Ой у саду-винограду виноград зародився* – вітання тещею зятя (західнополіський текст, характерний для ‹♩446²›) і *Летять галочки у три рядочки, зозулька попереду* – прощання Молодої з дружками – *загальноукраїнський текст* до типу ‹♪557²› (є свідоцтва його міграції до білорусів);

2б) сс. Зелень і Сварицевичі (РВН: Дубровиця) (сусідні): у місцевому весіллі (опубліковано 120 текстів на 10 типових наспівів) ритмотипи ‹♩446²› і ‹♪557²› займають скромне місце. Тип ‹♪557²› звучить тільки на заручинах («*сващинах*»=«*запоїнах*») з відомим текстом *Ой щоб я знала* (у Сварицевичах також з раритетним *Сіли пчілоньки*), а тип ‹♩446²› – коли Молоду заводять на посад, з сюжетом *Ой брат сестру да за стил веде* (рефрен *Калина-малина*), який на Поліссі може поєднуватися з обома ритмоформулами.

З-поміж широко відомих ‹557-сюжетів› назву сирітські *Що великий двір, а маленький збір...*; *Пошлю сокола до ясного неба*. Відкритими залишаються питання: якими є фонди *спільних* і *специфічних* (які розспівуються тільки на одну з формул) *сюжетів* цієї пари?

8.8.5. Весільний макротип V557

Ареал. Весільний макротип моделі ‹♪557› з-поміж формул СБРМ має максимальний географічний розмах – його сумарний ареал перевищує зону побутування будь-якої з інших широко знаних весільних мелоформ. *Північний кордон* обіймає басейн Західної Двіни, на північному заході глибоко заходить на територію Литви (Шяуляй, Пасвіліс, Біржай). *Західний кордон* прокреслюється у Польщі на лівобережжі верхньої частини Вісли та нижче Нарви. *Південний кордон* іде з-під Горлиці північними схилами Карпат через Бойківщину, захоплює Гуцульщину, Буковину (невідомий на Хотинщині), минає історичну Брацлавщину (не забезпечену публікаціями), активно виявляє себе у Побужжі й Передстеповому правобережжі, а далі «губиться» у причорноморських степах. Подекуди тип виринає в південних переселеннях вихідців з історично старших частин України. *Східний кордон* сягає Дону й Осколу, точково охоплюючи суміжні з Україною і Білоруссю російські області (Дорохова, 2013б, с. 164, 174, 186; Сысоева, 2011, с. 98), включно з українцями Вороніжчини – але не зустрічається на Кубані.

Лакуни. Зони відсутності весільного ритмотипу ‹♪557› на українській території: Лемківщина, Закарпаття, окремі локуси Лівобережної України. У середньополіській традиції Олевськ – Рокитне РТ ‹♪557²› заступлений типом ‹♩446²›. Доведені зони відсутності форми на сході БЕТ (Вітебськ – Смоленськ). Розсіяний характер ця форма має в центральній Білорусі (Кутырёва-Чубаля, 2019, карта 160).

8.8.5.1. Ритміка у контексті ритмотворчих векторів

Формула V557 має велику кількість музичноритмічних прочитань. Ключові регіональні модифікації ритмоформули (табл. 8.61Д) установлені за такими параметрами: (а) хитання кількості силаб у вірші, (б) характер варіювання ритмомалюнку, (в) окремі вільноагогічні видозміни ритмоформули, що мали масштабну ареальну характеристику. Параметри (а) і (б) взаємозалежні: переміна числа силаб автоматично вимагає редакції ритму, з іншого боку, *регіональні ритмічні стереотипи* зворотньо впливають на сталість чи рухливість силабічних характеристик. Розповсюдження на величезній території робить мелодії цієї групи зручним об'єктом для перевірки й демонстрації *макроритмічних тенденцій*, намічених сумарними дослідженнями СБРМ. Весільна композиція ‹♪557$^{(1,2)}$› не є «мейнстрімом» для жодного з ритмотворчих векторів, але, будучи знаною в усьому СБРМ, вона реагує на них, видозмінюючись залежно від потрапляння в зони певної ритмостилістики. Прослідкуємо ці зміни, закцентувавши увагу на головних модифікаціях базової ритмоформули, що виступають *безвідносно до типу компонування строф.*

А. Ритмосилабічне варіювання. Дві моделі

Первинна модель М1– це малюнок з диямбічною основою, ‹♪446›. Дроблення першої довгої силабохрони дає похідну форму ‹♪557›. Вона набула величезної популярності, стала ***нормативною*** у переважній частині ареалу. Особливою монолітністю відзначається подільсько-волинський регіон, де досліджувана композиція виступає у незмінному виді ‹♪557²› зі сталими музично-часовими характеристиками. З цієї причини формулі ‹♪557›, попри її похідний характер, надано статус *моделі 2-го рівня* (М2).

Релікти вихідної моделі (М1). У чистому вигляді схема М1 трапляється дуже рідко. Її експозиція у початкових строфах, як правило, уже в наступних змінюється варіантами за участі 5-ти і 7-мискладників. Сумарні *прояви* моделі М1 (Клименко, 2012а, карта К2) показують, що вона не утворює масивів, а «проступає» окремими елементами в географічно розосереджених зразках. На Смоленщині (правобережжя Дніпра) та в окремих точках Полісся модель ‹♪446› домінує[3]. На правому березі Верхнього Подніпров'я і в басейні Західної Двіни схема М1 виступає у версії V556$_7$. У Білорусі, на Поліссі та Підляшші відбувається системне чергування 4–5 та 6–7-складових груп – ‹♪5$_4$5$_4$7$_6$›, що є нагадуванням про первинну модель:
|♪♩.♪♩|♪♩.♪♩|♪♩.♪♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ||. Однак тип ‹♪557›
і *на просторах Білорусі тяжіє до похідного виду М2*. На Поліссі версія ‹♪557› домінує. Диямби тут рідкісні, їх концентрація помічена біля Володимирця (РВН).

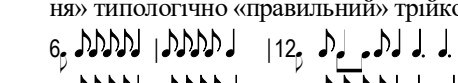
Сукупності зразків моделі М1 на карті можна трактувати у двох «макроконтекстах». З одного боку, вони прив'язані до ямбічної дуги (хоча й не покривають її повністю), з іншого – «розсип» позначок у цілому відповідає білоруcько-поліському масиву чергування (карта А1).

Деяку специфічку проявляє композиція з ДОП: у традиції правобережжя Дніпра на Смоленщині домінує інваріантна форма ‹♪44|:6:|›, відхилення від неї спорадичні. В інших білоруських та українських (Малорита; Полтава, Харків: одиничні зразки) теренах переважає форма ‹♪55|:7:|› з нечастими чергуваннями.

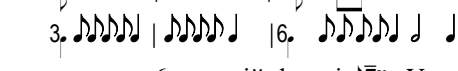
Похідна модель (М2). В українській частині ареалу – у південній смузі Полісся, на Волині, Поділлі, в зоні Карпат та у крайній західній частині ареалу (Любельське) – наспіви дотримуються сталої форми ‹V557›. Модель М2 панує у композиції ‹♪557²› та в однорядкових формах Середньої Наддніпрянщини. Але її *ритмомалюнок видозмінюється* у залежності від потрапляння у зони дії векторів *дроблення* (схід СБРМ, див. коментар Б) чи *додавання* (захід СБРМ; коментар Г). Також можливі неалгоритмічні зміни (В, Ґ).

[3] Поодинокі короткі зразки, де переважно дотримано модельної форми ‹♪446›, записані на Поліссі (Лельчиці, Малорита, Брест) та Волині (Рожище).

Б. Зона АДР (на карті А1 – зелена штриховка). «Математично ідеальна» версія ритму зустрічається майже виключно в транскрипціях О. Кольберга (Kolberg, 1964a, №№ 83, 166, 258 та ін.) та С. Людкевича (Роздольський, Людкевич, 1906, №№ 93, 95, 101, 104 та ін.). Фонологічні нотації з магнітофонних записів 1970–1990-х років та опубліковані звукозаписи з тих же теренів показують значно вільнішу трактовку кадансових зон (Мишанич, 1988, №№ 1229а, 1405, 1515 та ін.; Linette, 1981, №№ 29–48). Під впливом «вектору двомірного мислення» типологічно «правильний» трійковий вид схеми –



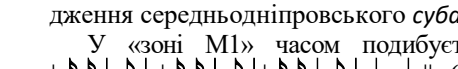
– перемінився на:

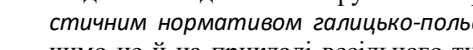


, де 7-складник виступає у 6-дольній формі ♪7̄ᵛ. У такому кадансі вихідна тримірність повністю нівелюється.

Ця нова версія набула дуже великого поширення: верхній Дністер, Опілля, Західна Волинь, Західне Полісся, Погориння та всі території *в східному керунку*. На Поділлі відбулося *утиснення* цієї фігури до 5-дольної ♪7̄ᴾᵈ ♪♪♪♪ ♩ ♩ ♩ («*подільський каданс*»). Нагадаю, що приблизно в цих теренах відбувається *стиснення метричної норми* у мелодіях типу ‹♪.5̲3̲²› (§8.7.1.3). Шести й п'ятидольні версії 7-складників відрізняють центрально- і східноукраїнські пісні групи ‹♪5̲5̲7̲²› від західних. Географічно розкидані зразки 6- і 5-дольних кадансів зустрічаються й на білоруській території (Клименко, 2012а, карта К2).

Наддроблення. Спорадичні розщеплення початкових вісімок силабогруп на пари шістнадцятих утворюють 6-складник на місці 5-складника і 8-складник на місці 7-складника (табл. 8.61Д, схема М2-одс; Клименко, 2012а, нот. 5–6). Такі одиничні зразки можна зустріти у всьому ареалі V557[4]. Та при наближенні до Дніпра ці випадки частішають, а в наддніпрянсько-лівобережній субзоні розширення вірша стає нормативним – увесь текст пісні викладається розміром V668{44}, або й V669{45} з внутрішнім цезуруванням 8–9-складників. Це третя фаза модифікацій моделі М1 – її наддроблення. Усі вірші з надмірним числом складів утворені додаванням асемантичних частин типу *ой*, *та* або пестливими формами імен молодят (друге – головна причина наддроблення у піснях західного субареалу, про який скажу нижче). Стабілізація наддроблення відбулася у наддніпрянських районах Черкаської, Кіровоградської, Полтавської областей, у Посуллі, Попселлі, середньому й нижньому Подесенні. Пісні з цих локусів розспівуються дуже повільно, з темповими контрастами частин, їм часто товаришить 2–3-голосна фактура. Отже, мелотип ‹♪557̲› виразно зреагував на проходження середньодніпровського *субареалу наддроблення*.

У «зоні М1» часом подибується версія «М1-од»  (табл. 5.19, прийом я1) – вона є компромісною знахідкою: і вказує на вихідний ямбічний ритм, і «втискає» у нього розпросторений вірш V557.

Мазурення. За межами дніпровсько-деснянської субзони поява наддроблення має *іншу природу*. Орнаментація початків силабогруп є улюбленим прийомом у співаків південно-західного сектору – тобто регіональним *стилістичним нормативом галицько-польського осередку*. Бачимо це й на прикладі весільного типу ‹♪7³› (карта D-VII-5). Це пов'язано з впливом характерної початкової фігури ритму мазура  . О. Кольберг, вихований у традиції, де домінували танцювальні ритми на ⅜, намагався вписати в цей розмір і численні весільні мелодії типу ‹♪5̲5̲7̲²›, популярні у XIX ст. серед селян околиць Кракова, Сандомира, Кельце та сусідніх місцин. Промовиста деталь: попри танцювальну підоснову, краківські весільні пісні стійко дотримуються цезур: словоподіли тут збігаються з «тактовими» поділами музичноритмічних фігур. Зустрівшись з цим же пісенним типом на українських Холмщині, Волині, непідвладних *мазурковому мисленню*, О. Кольберг, відчувши, що в цих співах пульсації на ⅜ уловити неможливо, тактує їх на ¾: (Kolberg, 1964a, №№ 293, 376)[5].

В. Неалгоритмічні видозміни. Незначні вільності (затягування довгих тонів, пунктовані пари силаб тощо), більш суттєві відміни (нечіткість тривалостей кадансових зон –...♩ ♩. ♪ тощо, інверсія в кадансі – ...♩ ♩ 𝅗𝅥) характерні для Надбужжя, Надсяння, інших західноукраїнських традицій, а також для заходу й півночі БЕТ.

На Лівобережжі окремі силабохрони стабільно фермативані – , або ямбізовані – (вторинне ямбізування).

Зони рубатної стилістики. Ще більш вільні (рубатні) прочитання формули ‹♪557› – зі зміною мори в сусідніх силабогрупах, некомпенсованою агогікою, темповими контрастами тощо – є «реакцією» на проходження *зон рубатної стилістики*. У Наддніпрянщині (Кіровоградська обл., записи подружжя Терещенків) і на Лівобережжі (південь Сумської обл., записи О. Гончаренко) це розспівані версії з особливими локальними формулами, відкристалізованими багатоголосним співом (Клименко, 2010в, нот. 7, 9). Слобожанські співачки, вдаючись до рубатних форм, *мінімалізують хитання числа силаб*, а наддніпрянські використовують обидва прийоми, створюючи *найскладніші в українській весільній традиції композиції* цього й інших ритмотипів.

На заході ареалу (Жешовскє, Любельське воєводства) теж спостерігається прихильність до рубатного виконання. У польській дискографії та нотографії її демонструють тільки сольні записи (Клименко, 2010в, нот. 11, 12).

Г. Прийом додавання силабохрон. Властиве західним територіям СБРМ додавання зберігає сталим вірш V557, але розширює музичний час усіх або окремих силабогруп формули. Такі версії зустрічаються в Галичині (табл. 8.61Д, модель М2+), поширені на польській території – у поріччі Сяну (Жешовскє, Білгорай), представлені у західно-білоруських публікаціях (одинично – в районах Мости, Дятлово, Стовбці, більш системно – у Подвінні нижче Полоцька з особливою концентрацією в районі Постави). «Пунктирний» характер ‹*смуги додавання*› в ареалі V557 виглядає більш системно, якщо дивитися на нього крізь призму ‹*макровектору додавання*› (див. §15.6).

Ґ. «Вальсові 5-складники». Західний масив (польські, білоруські (Понімання), литовські матеріали) демонструє *неалгоритмічне чергування* двох видів 5-складників – колядкового ♪5̲ та похідного від антиспаста вальсового ♪5̄. Прокоментую це явище у контексті інших подібних мелоформ – див. §15.5.2.

[4] Випадки наддроблення з фронтально обстеженого Прип'ятського Полісся показують, що вага цього прийому незначна, він застосовується географічно несистемно.

[5] Порівняння записів О. Кольберга з магнітофонними записами 1950–90-х років виявило, що за 150 років текст і мелодія окремих пісень залишились близько подібними, однак тримірного пульсування, яке вчувалося нотатору зі «шкільною освітою», в них немає (Filipiak-Sokołowska, Sokołowski, 2007, с. 153).

Д. Полістилістика польсько-галицького субрегіону. Впадає у вічі скупчення різнотипних ритмічних тенденцій у галицько-польському сегменті макроареалу V557 та у межиріччі верхньої Вісли і Вепру. Останній локус є місцем перетину кількох ритмостилістичних тенденцій – це й механізм додавання, і вплив мазуркового ритму, і рубатність. Статистичний аналіз матеріалів з Жешовського воєводства, призбираних у 1960–70-х роках (Linette, 1981) дає нетипову картину (Клименко, 2012а, табл. на с. 16). Ритмотип V557 зафіксований у третині обстежених сіл, у загальній сумі весільних творів він зайняв близько 20%. Зазвичай частка форми V557 у репертуарі значно менша. Виразно представлені в терені елементи вихідної моделі V446 (24 од.). Аналіз репертуару таких зон має проводитись у контексті повного зібрання локальних обрядових мелодій.

Тож в цілому можна сказати, що мелодії групи V557 *зреагували практично на всі макроритмічні тенденції СБРМ*. Єдиним винятком з правил є *мала активність* чергування 4/5 і 6/7 у білоруських та поліських мелодіях $V5_45_47$.

8.8.5.2. Мелічні версії. Ареалогія

А. Триопорний лад. У поєднанні з ритмотипами ‹♪557› триопорний лад утворює *характерний інтонаційний контур* (нот. 8.6-Л; Клименко, 2010в, меломоделі 17–18). Хоча локальні версії триопорних наспівів досить сильно різняться, все ж мелотип безпомилково впізнається навіть у географічно віддалених версіях – з Люблінського воєводства, Волині, Поділля, Буковини, Полісся, Середньої Наддніпрянщини, Степової України і верхнього Подніпров'я – завдяки інтонаціям та яскравому протиставленню півкадансової й кадансової опор. Оскільки у ритмотипі ‹♪557› кожна силабогрупа закінчується довгою силабохроною, то опозиційна опора на 2-го щаблі нерідко дублюється (варіанти СДО прокоментовані у §8.5.2.1). Конкуренція щаблів 2↔1 у зразках цього РТ на теренах УЕТ не має зворотного варіанту 1↔2 з «розімкненим кадансом». Зустрічаємо його на Смоленщині (Белогурова, 2010, с. 112, №№ 11, 12).

Специфічну підгрупу складають *покутсько-гуцульсько-буковинські* наспіви – вони мають іншу версію СДО ‹5,4,2;5,1,1› і власну *меломодель* (Клименко, 2010в, нот. 19).

Споріднення з триопорними виказують кілька квартових середньополіських пісень (Петриків – Лельчиці).

Принцип опонування 2↔1 зрідка буває реалізований у терцієвих звукорядах, де сферу 2-го щабля підкріплено тонами субзони. Вони могли утворитися як «мікст» терцієвих поліських наспівів та принципу опор 2↔1 (Мишанич, 1984а, №233; Мишанич, 1988, №1535, Мишанич, 1984б, №987).

Очевидне домінування наспівів триопорного ладу на більшій частині України (Волинь, Поділля, Наддніпрянщина, Подоння, Південь), де цей мелотип залягає монолітним масивом. Контрастують йому іншими ладовими формами лиш Карпати і Полісся. Також триопорний принцип охоплює значні локуси на польській (Повісля) і білоруській територіях – у могильовсько-смоленському Подніпров'ї, на лівобережжі верхнього Дніпра, яке входить до ареалу білоруської мови.

Окремі осередки триопорних мелодій центральної Білорусі не вдається об'єднати у масив – тут цей тип має розсіяний характер поширення. Намічено шляхи «мандрівок» триопорних зразків на Псковщину і Смоленщину.

Б. Квінтові мелодії з опозицією 5↔1 мають «мажорні» й «мінорні» версії. «Мінорні» інтонаційно наближені до триопорних, проте не задіюють 2-й щабель як опору (Клименко, 2012а, нот. 7). «Мажорні» версії ‹♪557› (Клименко, 2010в, нот. 16) не утворюють ареалу, зустрічаються як вузьколокальні з мелодикою у місцевих стилях. Мешканці таких місцевостей чомусь ***не пристали до хвилі поширення триопорного ладів.***

В. Терцієві лади. Полісся – деснянське і прип'ятське – демонструє «переломлення» РТ ‹♪557› через призму *терцієвого мислення* (Клименко, 2012а, нот. 9). Воно властиве, окрім Полісся, ще й Поніманню та Подвінню. У північній частині Білорусі (Ів'є – Сморгонь – Постави – Браслав – Россони – Полоцьк – Шуміліно – Лепель) принцип опор 3↔1 реалізується у квартовому звукоряді. Це спостерігаємо й на Західному Поліссі та Берестейщині.

Г. Квартові лади. Значний ареал утворює квартова версія строфи ‹♪557²› з опозицією 4↔1 (Клименко, 2010в, нот. 14) – цей принцип поширений у Галичині (басейн Дністра), творить осередок на Берестейщині (межиріччя Прип'яті, Західного Буга і Ясельди: композиції ‹♪557²› і ‹♪55|:7:|›) та в одиноких зразках трапляється в інших регіонах (ЧНГ: Ріпки; СУМ: Путивль, Буринь, Велика Писарівка; Харківщина).

Лади з опозиціями 4↔1 (квартові на Прикарпатті, Берестейщині, Смоленському Подніпров'ї) та 5↔1 (квінтові, великий осередок у верхньому Подніпров'ї та Подвінні, менший – на Підляшші) набули значення локальних.

Ґ. Квартові триопорні лади. У квартових наспівах південного заходу – між Віслою і Бугом – бачимо опорність тонів 4, 2↔1 при головуванні опозиції 2↔1. Це формально уподібнює його з *триопорним ладом*. Однак звукорядні характеристики мелодій, переважно «мажорний» нахил та інтонаційний контур наспівів виразно відрізняють цю квартову підгрупу з СДО ‹4,1,2;4,1,1› (Клименко, 2012а, нот. 10–12; Клименко, 2010в, нот. 15). Такого сполучення опор і звукорядів не бачимо в інших весільних ритмотипах, цей принцип з-поміж весільних є *унікальним*. Його ареал: *прикарпатсько-волинська* зона (Стрий – Дрогобич – Сколе – Самбір – Перемишль – Пшеворськ – Ланьцут – Любачів – Томашів – Замостя – Грубешів – Сокаль – Локачі – Радехів – Жовква – Золочів – Броди – Бібрка – Перемишляни – Пустомити) з острівцями біля Вісли (Тарнобжег, Краків).

Д. Інші варіанти мелоорганізації типу ‹♪557› поодинокі й несуттєві для макроареалогічного рівня. Частина з них може бути реліктовими – такими є специфічні лади з 2 щаблів секундового співвідношення і деяких додаткових тонів; деякі берестейські лади, що кадансують на 3-му щаблі. У Польщі зафіксовані оригінальні ладові утворення, які не вписуються в жоден з українсько-білоруських меломасивів. У районі Любліна обрядові тексти дивно суміщені з ліричною мелодикою – в Галичині така мелоінтонація виступає у *звичайних* або *колискових* піснях (§8.8.5.4), але ніколи не буває весільною (Клименко, 2010в, нот. 7).

Е. Головну географічну опозицію (Клименко, 2012а, карта К1) складають масиви *триопорного ладу* та *вузькоамбітусних мелодій* з терцієвим опонуванням тонів. Триопорні лади зайняли центральну смугу України й сусідні терени Польщі. Вузькооб'ємний меломасив не суцільний, але чітко пов'язаний із зонами Полісся (Прип'ятського і Деснянського, Понімання й середнього Подвіння.

Є. Кореляція ритмів і ладів. Спостережено прив'язку ритмічно сталих версій V557 до мелодій триопорного ладу. Це особливо виразно проступає у матеріалах з протилежних окраїн макроареалу:

а) на верхньодніпровських картах показана географічна протиставність масиву квінтових і квартових мелодій

з базовим ритмом ‹♪446› – масиву триопорних пісень з віршем V557$_6$ (Белогурова, 2010, карти К21-4, 5);

б) у мелодіях з-під Любліна (записи XIX ст.) триопорні мелодії мають стійку силабічну форму, хитання силаб виступили у мелодіях іншої мелічної організації.

Між ладом і типом композиції пісень весільної групи з V557/446, а також між видом композиції і характером варіювання ритмоформули специфічних узгоджень не спостерігається (крім верхньодніпровського типу ‹♪44|:6:|›, де первинна модель М1 скоординована зі спецкомпозицією з повтором силабогрупи).

8.8.5.3. Поточні висновки. У галицькій школі прийнято давати характеристику типу вірша за сумарною кількістю складів. Тип V557 описується львівськими дослідниками як 17-складовий. Однак аналіз явища в ареалі СБРМ показує, що системні хитання числа складів можливі в діапазоні від V446 (в сумі 14) до V669 (в сумі 21). Тільки у межиріччі Вісли і Вепра вірш коливається у пропорціях: V446=447=457=459=556=55{33}=557=558=559=566=567=568=667=668.

Подібну картину дає і Дніпровське лівобережжя, доповнюючи її формами V669=(66{46}). У цій ситуації кількісна характеристика вірша в цілому позбувається сенсу. Навіть якщо сумарна характеристика віршів певного локусу V17, важливо знати, з чого складається ця сума та яким чином ритмізуються ці форми. Так, варіант V557 є умовно «правильним», а варіант V566 свідчить про інші закономірності. Цифрі V5 відповідають ритмічні варіанти ♪♪♪♪♩ , ♪♪♩ ♪♩, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♩ ♪♩, ♪♩ ♪♩ 𝅗𝅥. та ін., кожен з яких говорить про різні тенденції й може сам по собі бути маркером регіональної приналежності зразка.

Тож у вивченні групи V557 (і не тільки її) на перший план висуваються такі параметри як *статистично домінуюча форма та регіональний діапазон коливань* – обидва вони працюють у певних регіонах, межі яких ще потрібно встановлювати.

У цілому ритмотип V557 через його яскраву характерність (довжину вірша) можна визначити навіть за поетичними текстами без нот – загальний макроареал таким чином можна було б заповнити щільніше. По проведенні поглибленого аналізу в усіх субзонах ареалу ‹♪557$^{2(1)}$› можна буде ставити питання про територію походження досліджуваної форми. Простежена «всеядність», «реагентність» цієї формули на майже всі макрорегіональні ритмостильові норми наводить на думку про те, що в деяких зонах СБРМ він з'явився дещо пізніше, коли регіональні стилі вже були сформовані, й «прибулець» мав підлаштуватися під локальні особливості.

Підкреслю й те, що макротип V557 у локальних традиціях *не набув статусу домінантного типу* зі значним числом текстів і поліфункційним навантаженням – здебільшого він виступає «оздобою» весільного обряду, підсилюючи його ліричну лінію, пов'язану з Молодою, або ж «відповідає» за сирітську тематику (це особливо помітно на Поділлі й Наддніпрянщині). Це загальне враження має два винятки:

(а) у псковсько-смоленському субареалі ‹♪557/446› засвідчене повсюдне поширення цих форм (у кожному селі). На правобережжі Дніпра вони складають до 25% весільного репертуару. Ця інтенсивність знижується при рухові на південь і схід та різко обривається на лівому березі Дніпра: у лівобережній традиції циркулюють ≈20 текстів цієї ритмомоделі (Белогурова, 2010, с. 103–105);

(б) підвищена питома вага V557 спостережена на південному сході Польщі. Польські тексти привертають увагу *обрядовими* (не ліризованими) *сюжетами*.

Поширеність на безпрецедентно великому (як для обрядових мелоформ) п'ятимовному просторі від Вісли на заході до Дону на сході зробила мелодії V557 своєрідним «*лакмусовим папірцем*» для вловлювання регіональних макростилістичних тенденцій, як ритмічних, так і ладових.

8.8.5.4. Різножанрові реалізації V557. Композиція ‹♪557^2› широко відома й поза межами весільного циклу. В українців форма V557 локально використовується ще й у *жнивних* традиціях Полісся, у *хрестильному* та *колисковому* циклах (Прикарпаття), в репертуарі *лірників* (наприклад, у *псальмі* «*Про Почаївську Божу матір*»). У білорусів ця форма типова для *осінніх* пісень. У всьому ареалі 557-Всл композиція ‹♪557^2› широко представлена ще й у *ліриці раннього стильового шару*. У свідомості виконавців з цих ще активних (станом на 1970–80-ті) традицій різношарові за походженням твори не мікшуються, а продовжують функціонувати автономно, кожен у *своїй мелічній формі* – як чудово збережені «археологічні зрізи» різних епох (порівняльні зразки з Карпат і Полісся див. (Клименко, 2010в, нот. 6 і 7, 9 і 10).

8.9. ВЕСІЛЬНІ МЕЛОФОРМИ З ВЕЛИКИМИ АРЕАЛАМИ

8.9.1. Весільна типологічна сім'я з силаборитмічною основою V55

8.9.1.1. Загальні характеристики. Макросім'я. Кількісно значна (1130 записів) група творів, об'єднана віршовою моделлю V55, може бути виділена у самостійну типологічну сім'ю ТС-V55-Всл, що утворює різновиди за рахунок різних ритмічних прочитань вірша та його ритмосилабічного варіювання (табл. 8.62Д).

Тип композиції у цій сім'ї є переважно сталим. Домінує дворядкова моноритмічна строфа ‹V55^2› респонсорного типу у *семантичних різновидах* ‹V^{S}аб;вг›, ‹V^{S}аб;аб› та (рідше) ‹V^{S}аб;рб› з рефренними формулами *Рано, Люлі / Льолі, Ладо, Милий Боже*.

Базові способи ритмічного прочитання вірша V55 – двомірний ‹♩55^2› (нот. 8.6-Є) і тримірний «вальсоподібний» ‹♪5̇5̇^{2}› (нот. 8.6-Ж). Вони мають кількісно однакову потужність: ‹♩55^2› – 510 од. і ‹♪5̇5̇^{2}› – 520 од. Зрідка ці формули мікшуються в одному зразку. Інші види малюнків (|♩♩𝅗𝅥 ♩♩|, |♪♪ ♪♪♩. |, |𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♪♪♩. |, |♪♪♩ ♪♪ |, |♪♪ ♪♪| та їх міксти, разом ≈100 од.) є локальними або не мають ареалів.

Ареал. Етнічні характеристики. Масив ТС-V55-Всл займає **північний сектор СБРМ** (карти А55 / D-VIII-10). Усі ритмічні різновиди спільно охоплюють макрорегіон ‹Білорусь + Полісся› з виходами в Литву, на польські та російські землі. Група ‹♩55^2› об'єднує східних білорусів, північних українців, творить острівні осередки на крайньому заході (поляки, басейн верхньої Вісли) та на крайньому сході СБРМ, простягаючись за його межі (Калузька, Орловська, Курська обл.). Група ‹♪5̇5̇^{2}› об'єднує західних білорусів, північно-західних українців, поляків та литовців.

Джерельна база. Ступінь опрацювання. Найстаршими фіксаціями форми V55 є записи О. Кольберга з Любельщини (Kolberg, 1962b, №№ 87, 88, 289) та сусідніх теренів у басейні Вісли. Зі 1130 призбираних одиниць – 410 аудіозаписів, 510 нотацій, понад 210 ритмотипів. В аудіо / нотному фонді понад 650 зразків зареєстровані з інципітами, для ≈600 зразків (60%) виписано семантичну форму, для ≈200 од. внесені мелічні (ладозвукорядні) показники.

Локальні дослідження, типологічні описи, локальні карти. Теоретичне виокремлення типологічної групи весільних пісень з V55 чи не вперше відбулося при укладанні білоруського тому «Вяселле. Мелодыі» (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, с. 24, типи Ж-I і Ж-II). Йому передували регіональні нотні публікації та описи локальних мелодій типу ТС-V55 у статтях кінця 1980-х, присвячених мелотипології певних теренів. Ю. Сливинський, упорядковуючи поліські записи (1982), виділив групу з ритмом ‹♪5̂5̂²›. Як дві окремі типологічні позиції групи ‹♩55²› і ‹♪55²› виокремлені в систематиках Б. Луканюка (Добрянська, Луканюк, 1993, с. 47) і моїй (Клименко, 2004г, с. 160).

Здійснено локальні дослідження мелодій ТС-V55. Перерахую їх за етнічними територіями, згрупувавши спочатку тільки аналітичні описи (А), а потім – спроби картографування (Б).

А. УЕТ: традиції Волинського Полісся, Підляшшя та Середньої Волині представлено в роботах Ю. Рибака (2005б, с. 110; 2010, с. 66), Л. Лукашенко (2013, с. 95–96), О. Серко (2017, с. 123). Переселенців на Дін описує Т. Карташова (2004а, с. 352–364).

БЕТ: Дніпровсько-двинський зоні присвячені розвідки Т. Варфоломєєвої (1988), Л. Вінарчик / Бєлогурової та І. Нікітіної (2004, с. 331 (тип під кодом РТ8); Белогурова, 2013б, с. 133; Белогурова, Никитина (Ред.), 2016, с. 237–238); Понімання коротко окреслене у книзі (Варфаламеева, 1998, с. 19).

РЕТ (пограниччя СБРМ): описано відомості з Курської (Дорохова, 2008, с. 268; Дорохова, 2013б, с. 164, табл. 1–2; с. 186, табл. 8–3; Токмакова, 2001) та Орловської (Пилипенко, Сабрекова, 2008, с. 306–314, табл. 1, тип 1) областей.

Б. Локальні описи з картографуванням нечисленні:

УЕТ: Київська обл. (Коропніченко, 1998, с. 160, 163, карта 1); Посейм'я в Сумській обл. (Гончаренко, 2010, карта К8-6); Полтавщина (Зачикєвіч, Клименко, 2013, карта К13а);

БЕТ (схід): р. Іпуть (Калюжная, 2010, карта К23-2), рукописна оглядова карта Т. Варфоломєєвої (2015).

Оглядове картографування форм ТС-V55 у Білорусі й Литві здійснила Г. Кутирова-Чубаля (2019, карта 50).

В останні роки з'явилися дві спеціальні праці, де мелодії V55 є об'єктом спеціального вивчення (з-поміж інших форм) – етномузикологічно-історичне «детективне розслідування» Б. Луканюка (2018, с. 17–29), для якого використано відомості з карти (Klymenko, 2015a) та моєї статті (Клименко, 2018).

8.9.1.2. Типологія. Спондеїчна група. Твори моделі ‹♩55²› займають північно-східний сегмент СБРМ. Характер фіксації матеріалів представляє цей ареал як серію крупних регіональних традицій, географічно пов'язаних кількома «містками».

А. *Північний субареал* охоплює верхню частину басейну Дніпра (до Могильова), суміжну з ним частину басейну Західної Двіни з захопленням її правого берегу та р. Ловаті; верхню частину Посожжя. Збирачі сумарно накопичили представницький масив даних, який показує щільне побутування форми у названому регіоні. Є уточнення щодо поширення РТ ‹♩55²› на Смоленському Правобережжі Дніпра: експедиції РАМ записали тут ≈60 зразків і це найменш численна колекція з-поміж «правобережних весільних наспівів» (Белогурова, Никитина (Ред.), 2016, с. 237–238). Усі місцеві зразки – квінтового мажорного ладу, з повторюваним віршем ‹V^{S}аб;аб›. Географічно вони тяжіють до заходу субареалу, найщільніше фіксуються у Веліжському районі; досить часто трапляються в суміжній частині Подвіння, а при рухові на схід їх активність швидко згасає – у районах Ярцево, Сафоново приклади одиничні. Найпримітніша функція цих мелодій – озвучування текстів дражнилок, а також величання. Вони нерідко пов'язані з партією Молодого (весільний поїзд (відправлення, співи дорогою) та зустріч після приїзду молодят).

Опубліковані зразки показують, що місцеві мелодії відповідають характерному для ритмостилістики цього регіону *модельно-орнаментальному режиму* АРД.

Б. Стрижнем другого субареалу можна назвати Десну. У цій зоні відчувається гостра нестача матеріалів, тому субареал наразі виглядає як скупчення автономних «островів»: р. Іпуть – Судость (Хотимськ – Сураж – Стародуб); Снов – Десна –Дніпро (Чернігів); нижнє Посейм'я та прилеглий сегмент Десни (Кролевець – Шостка); а також точкові фіксації в зоні Дніпро – нижній Сож, та на російській території (Брянсько-Орловсько-Курське розмежування).

Матеріали з нижньої Десни та Сейму показують *довільний режим дроблення*, подекуди – вторинні форми (пор. з аналогічними особливостями місцевих форм ‹♩6³› і ‹♩53²›).

В. Цікавий осередок утворився в зоні верхніх течій лівобережних допливів Дніпра – Трубежа, Супою та Удаю (субареал сягає устя Десни) (карта А-ДОП). Характерний локальний сюжет – ‹Молода здає дівування› (інципіт «*Послухайте подружечки, як голубка гуде*»).

Тутешні жителі (за записами Г. Коропніченко та ін. збирачів ЛЕК) *експериментують з композицією* (що несподівано в контексті сталої ізоритмічної строфіки, властивої майже всьому макроареалу ‹♩55²›. Локальні твори використовують *наскрізну форму* V^{s}АБ, розширюючи її дублем (ДОП) другого мелорядка V^{s}А|:Б:|. Тиражування першого мелорядка зрідка перетворює форму на тирадну. Іноді, навпаки, використано редукцію ‹♩5|:5:|=а|:б:|›.

Г. Доволі щільна смуга поширення класичного ‹♩55²› простягнулася південними окраїнами Прип'ятського Полісся від Ірпеня до Горині та дещо далі на захід. На проміжку між Ірпенем та Тетеревом Г. Коропніченко (1998, с. 144) установила 19 пунктів локалізації ‹♩55²› та південну ізолінію, що обмежує цей ареал по Ірпеню (Радомишль, Макарів, Києво-Святошинський район). Далі ареал простягається на захід, ніби обходячи Східну Волинь: записів форми ‹♩55²› звідти немає, але й нема однозначної лінії завершеного ареалу. Усі зразки цієї смуги виступають у режимі довільного дроблення.

У Погоринні (разом зі Случчю) домінують вторинні форми. О. Серко пише, що місцева «семантична форма має два варіанти – ^{s}VAA або ж ^{s}VАБ, мелічна – ^{t}М АВ, присутнє дроблення перших двох та складонот» (2017, с. 123). На захід від Горині щільність ареалу різко розріджується, одиничні зразки вторинного ритму сягають Стира, Зах. Бугу, Вепру й Вісли.

Ґ. Осібний ареал з малим числом зразків маркує побережжя Вісли в районі Сандомира. Польські зразки мають специфічну форму ‹♫55¹› – за рахунок розпросторених вторинних віршів V{44} вона сприймається як самодостатня, а не редукована. Окремі подібні зразки знайдено над Нарвою (Ломжа, Макув-Мазов.).

Д. Формально подібна за ритмокомпозицію група мелодій розташувалася за межами макроареалу V55 – на середньому Дністрі (карта D-I-10). Це локальний приспівковий тип ‹V55;5$_{6}$5›, що виступає також у *зимовому циклі* – в ритуалах з *Козою* як «*плєс*» (Коваль, 2006а, с. 11 та ін.). Такі весільні зразки записані на Прикарпатті, на Покутті (Богородчани, Долина, Снятин, Заліщики, Вижниця, Заставна, Новоселиця). Його примітні риси – *відсутність дроблення початкових силабохрон*, натомість часте *розщеплення кінцівки*

третьої силабогрупи та мелотематична форма αβ;γβ – |♪♪♪♪♪ | ♪♪♪♪♪ ‖♪♪♪♪♪♪♪|♪♪♪♪♪ ‖. За цими рисами розпізнаються мандрівні *зимові* зразки МТ 3м09-«*плєс*» (§9.7.5, пункт 3.1).

8.9.3.1. Вальсова група. Мелодії типу ‹♪5̇5̇²› (520 од.) зайняли північно-західний сегмент СБРМ, де утворили великий географічний масив – відносно цілісний.

А. Добре досліджено щільний субареал у басейні верхньої Прип'яті (тип відомий у кожному селі) та в межиріччі Прип'яті та Ясельди. За Ю. Рибаком (2010, с. 16), це один з найпоширеніших весільних типів Верхньої Прип'яті. Темп виконання, як правило, досить швидкий. Дроблення зачіпає тільки першу силабохрону.

Б. Верхньоприп'ятський ареал з'єднаний річками Лань і Случ з верхнім Поніманням. ***Унікальною для тримірних форм рисою*** є ***активне дроблення вальсового 5-складника*** у субрегіоні ‹Верхнє Понімання – Случ – прилеглі зони лівобережжя верхньої Прип'яті›. Усі місцеві зразки мають орнаментальне ($V5_65_6$) або довільне ($V5_{6\text{-}7}5_{6\text{-}7}$) дроблення. Окремі твори повністю викладені розширеними віршами $V6_{7\text{-}8}6_{7\text{-}8}$ (табл. 8.62б, серединні рядки) (Варфаламєєва, 2008, №№ 102, 133, 164; Клименко, 2011а, приклад 4 на с. 26). Очевидно, мешканці середнього Полісся (особливо в районах Лунінця, Солігорська, Любані), які *мислять собі весільний спів у двомірних формулах*, уподобали цей нескладний симпатичний ритмомалюнок і знайшли спосіб достосувати його до місевих віршотворчих норм, які передбачають значну свободу варіювання. За середньополіськими «нормативами» 5-складова модельна фігура може вміщувати 5–8 силаб.

В. Відносно щільно (за вивченими публікаціями) зразки ‹♪5̇5̇²› побутують у басейнах Вілії та Дісни (прав. берег), середнього Німану. Т. Варфоломєєва відзначає особливість форм Понімання – нестабільність силабічної та часової характеристик (1998, с. 19). Сталою прикметою місцевих ритмів є затягнута передостання силабохрона 5-складника: |♪♪♪♪| ♪ / ♪♪♪|♪| ♩ / ♩♪♪♪| ♩/ ♪♪♪| ♩/♪♪♪| 𝅗𝅥 / ♩♩𝅗𝅥 𝅗𝅥 | [♪]. Чітку форму демонструють лиш окремі зразки.

Г. Між Ясельдою, Нарвою, Щарою й Німаном засвідчена відсутність мелодій групи ‹♪5̇5̇²›, натомість північніше вони знову з'являються рясно, об'єднуючи литовців і північно-західних білорусів.

Ґ. Верхів'я Вілії та Березини (притока Німану) обійняв локальний однорядковий різновид ‹♪5̇³=5̇5̇5̇› з віршем а|:б:| (21 од.). Це найпримітніше відхилення від респонсорної строфи ‹РФ²›. У цілому масиві ‹♪5̇5̇²›, окрім цього різновиду, не помічено розробки композиції.

Д. Острівний / точковий характер позначок у галицько-польському порубіжжі супроводжується зміною характеру мелодій. Вони здебільшого приспівкові, новішої мелостилістики. Такі зразки фіксуються на всьому польсько-білоруському пограниччі. Трапились вони й на Північному Підляшші, що спонукало Л. Лукашенко віднести всі місцеві мелодії ритмосхеми ‹♪5̇5̇²› до приспівкових (2013, с. 95–96). Насправді ж тут співіснують *приспівки* та *обрядові мелодії*, що зауважила й дослідниця.

8.9.1.4. Особливості семантичної форми. Біля 70% фонду ТС V55 (730 од.) зареєстровано з інципітами / текстами або з даними про семантичну форму. Ці часткові відомості нанесено на карту: це поки єдина весільна карта, де частково картографовані *семантичні форми строфи*. Три види форм територіально розподілились таким чином.

А. Композицію з *рефренами* задіяно ≈60 разів у варіантах ‹аб;**р**б› або ‹аб;**рр**(**рс**)› – відповідно 52 та 7 зразків. Основні рефренні формули:

Ой рано-рано (РТ ‹𝅗𝅥5̲5̲²› (8 од.) – записані точково в зоні Стародуба, Погара, в Калузькій обл.; РТ ‹♪5̇5̇²› (14 од.) – трапляються в Поніманні та Поозер'ї;

група похідних від *Люлі* (РТ ‹♩5̲5̲², 19 од. та РТ ‹𝅗𝅥5̲5̲², 11 од.) поширена на російських та суміжних територіях;

одиничні – *Ладо / Дана / Милий* Боже (6 од.) на західній окраїні УЕТ (Томашів, Краснистав, Перемишль, Бещади).

Як і в цілому весільному циклі, в групі V55 рефрени займають маргінальні позиції.

Б. Повторну форму вірша ‹V^SАА=аб;аб› мають ≈270 зразків (на карті – значки з горизонтальною перетинкою). З них до типу ‹𝅗𝅥5̲5̲²› належать ≈170 творів. Переважна їх більшість походить з вітебсько-смоленсько-могильов-ського осередку (Двінсько-Дніпровська зона), де ця форма єдина. У південній українській смузі макроареалу ‹𝅗𝅥5̲5̲²› схема ‹АА› (а) утворює осередок між Тетеревом та Ірпенем, (б) примітно виявлена у Погоринні. Прослідковується прив'язаність цієї моделі до сюжету

Колесом сонечко вгору йде,
Наш Молодий парубоцтво здає /
Молода дівування здає (на посад сідає).

До типу ‹♪5̇5̇²› та інших тримірних належать ≈100 зразків з віршем ‹АА›, суцільно локалізованих у регіоні, що обіймає верхню Прип'ять (Ратне, Любешів), Берестейщину (Береза, Брест, Дрогичин, Жабинка, Кобрин, Малорита), північне Підляшшя (Більськ-Підляський, Гайнівка, Кам'янець), а також у західному секторі Білорусі (зона між Двіною та Вілейкою).

В. Наскрізну форму ‹V^SАБ=аб;вг› мають понад 360 зразків. 240 з них належать до «вальсових» та інших тримірних ритмів (у тому числі всі нові приспівкові мелодії, що може слугувати ознакою їх типологічного відмежування від базового обрядового фонду тих же місцевостей). Географічна зона зразків ‹♪5̇5̇=V^Sаб;вг› займає Погориння та прилеглі зони, а також продовжується у системі лівобережних притоків Прип'яті (Ясельда, Случ, Лань, Свислоч, верхів'я Німана). На заході, у районі Дрогичина, цей субмасив межує з берестейсько-верхньоприп'ятським масивом ‹♪5̇5̇=V^Sаб;аб›. У межових селах трапляється використання обох семантичних схем в одному селі, наприклад, у с. Микитськ (БРС: Дрогичин, ЛЕК-12-07_18.10) 7 весільних текстів співалися за схемою ‹аб;вг›, але один (ЛЕК-12-07_18.05-2) – за схемою ‹аб;аб›.

У масиві двомірного ритму ‹𝅗𝅥5̲5̲²› 110 творів південно-поліського осередку мали форму ‹аб;вг›.

Зрідка практикується внутрішня конкатенація ‹аб;бв›, зокрема, у Київському осередку, на Дону.

Питання координації двох основних варіантів семантичної форми з типами ритму, ладовими версіями та їх географія потребує спеціального дослідження, яке стане можливим після доопрацювання джерельної бази. Наразі встановлено, що компоновка ‹АА› домінує (а) у білорусів та (б) на Берестейщині. Значна кількість строф моделі ‹АА› виділяє цю весільну ТГ з-поміж інших.

8.9.1.5. Ладові різновиди мелодій ТС V55 системно ще не вивчалися. Відомо, що на теренах Полісся вони частіше мають вузькоамбітусний вигляд (терцієвий, терцієво-квартовий) – за винятком Погориння, де домінує триопорний тип меліки, що охоплює обидва ритмічні різновиди (нот. 8.6-Є, Ж). У південно-поліській смузі часто зустрічаються квінтові «мажорні» мелодії. Частина з них пов'язана з сюжетом ‹*Свекор / свекруха вітає невістку*

на воротях / на порозі›, що вимагає додаткового розслідування.

Зразки з північного сходу БЕТ повністю витримані у квінтовій мажорній шкалі, як усі місцеві весільні наспіви.

8.9.1.6. Мелогеографія. Ареали весільних форм з ‹V55› в цілому належать до північної частини СБРМ, їх базовий макроареал – ‹Білорусь + Полісся›, де ***основні форми*** ‹♩55²› і ‹♪5̇5̇²› виступають виразними ***ареальними опозитами***. Межовою лінією у північній частині макроареалу слугує р. Березина. Переплетення ареалів помічено тільки в Погоринні у вигляді експансії форми ‹♪5̇5̇²› на території традиційного спондеїчного мислення.

Мелогеографія базових груп ‹♩55²› і ‹♪5̇5̇²› має бути розглянута в кількох макроконтекстах:

– порівняння ареалів аналогічних форм у *весняному* репертуарі (див. карту A23);

– порівняння ареалів вальсоподібних 5-складників у складі різних форм та жанрів (див. про це §15.4.3).

8.9.2. Весільна типологічна сім'я з силаборитмічною основою V*4₅4₅3: ямбічний різновид

8.9.2.1. Макросім'я. Мелотипологічна пара V443 / V553 зі спондеїчним ‹♩443²› та ямбічним ‹♪5₄5₄3²› прочитаннями у формі ізоритмічної дворядкової строфи (нот. 8.6-И, І) належить до макрогрупи *комбінованих тридільних формул*. Дві версії сукупно покривають більшу частину простору СБРМ, однак ареали кожного виду в цілому можна трактувати як протиставні ареальні опозити (карти A57, A58).

Макрогеографія, а також статистична потужність РТ ‹♩443²› і ‹♪5₄5₄3²› вказує на їх автономний розвиток, попри спільну вихідну ритмовіршову основу. З цієї причини огляд груп проведу в окремих параграфах: тут розгляну статистично потужну групу мелодій РТ ‹♪5₄5₄3²›, натомість менш чисельну групу РТ ‹♩443²› прокоментую з-поміж споріднених їй мелодій 4-дольного ритму з комбінацій диспондеїв та анапестів (§8.10.1).

Джерельна база. Зареєстровано 1230 весільних творів, об'єднаних віршовою моделлю V4₅4₅3 у тримірному прочитанні ‹♪5₄5₄3²›, з них 410 звукозаписів, 550 нотацій (друкованих і рукописних), 260 ритмотипів (зокрема, відомості від Г. Коропніченко (правобережна Київщина), Г. Пшенічкіної (Любешів), Ю. Рибака (Маневичі), М. Скаженик (басейн Уборті та ін. терени); значки у картах (Коваль, 2006а, карта B.17; Лукашенко, 2013, карта B.10.4; Кутырёва-Чубаля, 2019, карти 20, 107, 108, 110 та інші).

8.9.2.2. Ареал. РТ ‹♪553²› зайняв ***західний сектор СБРМ***, якщо віссю поділу обрати Дніпро. Його тримовний *українсько-білорусько-польський* ареал має складну конфігурацію (карти A58 / D-VIII-12). Спробую описати її як *суму субареалів*. Це:

(а) Прип'ятський басейн (але з великою лакуною у Середньому Поліссі, чітко окресленою з півдня по лінії Сарни – Олевськ – Коростень, далі за р. Уж) та прилегле до нього Підляшшя (середня течія Зах. Бугу, Нарва) і польські терени (Любельське) між Вепром і середньою Віслою (в тому числі з вкрапленнями на її лівому березі);

(б) басейн Березини та землі на заході й північному заході Білорусі (басейни Німана, Вілейки, Зах. Двіни) – цей субареал відокремлений від верхньоприп'ятського великою лакуною (Мінськ – р. Щара);

(в) південний сектор: верхня частину басейну Дністра з переходом у зону Східного Поділля (Південний Буг), обмежену зі сходу верхньою Россю);

(г) на лівому березі Дніпровської системи зразки ‹♪553²› зустрічаються точково, за винятком «*сіверського рукава*» на Східному Поліссі у напрямку річок Сож – Снов – середня Десна. На берегах Снова та в районі Новгорода-Сіверського є осередки щільної локалізації РТ 553.

Названі субзони мають географічні «перемички», які поєднують такі пари: південна і поліська зони «сходяться» під Києвом, поліська й північно-західна контактують через «коридор» Случ – Птич – Березина, сіверський рукав «під'єднується» через Дніпро (Річиця, Лоєв, Брагін).

Вивчені матеріали засвідчують кілька осередків ***щільної локалізації*** зразків ‹♪553²› у локальних традиціях, причому ці осередки віддалені один від одного, за винятком великого західнополіського масиву (між річками Ясельда, верхня Прип'ять, Стохід, Стир, Горинь, Случ), де фронтальні обстеження виявили тип *у кожному селі*.

В окремих місцевостях встановлена відсутність цього РТ: на карті D-VIII-12 її передано хрестиками в колі. Для тих місцевостей всередині макроареалу, звідки немає підтверджених відомостей, припускається присутність там зразків ‹♪553› (ці зони поначені розрідженою штриховкою).

8.9.2.3. Функційна потужність мелодій типу ‹♪553²› *на українських територіях* не дуже значна: частіше цей тип обслуговує 2–4 сюжети (максимальне число текстів – 10 – зустрілося у с. Пересудовичі (БРС: Береза)). Найбільшу статистику (з аналізу 710 зразків) мають такі інципіти, де домінує Молода та її ритуально-образна сфера:

«*Сядьмо, мамонько, повечеряймо з тобою*» ‹Молода за вечерею просить матір про поділ господарства› (46 од.: Полісся, Підляшшя, Погоринння);

«*Сосоночка літо і зиму зелена*» ‹сосна (ялинка) = Молода на весіллі› (46 од.: сюжет масово поширений на Київщині, Житомирщині, а в поодиноких зразках трапився на окраїнах україно-білоруських територій (Поозер'я (Себеж, Постави), Волинь, Поділля, Сіверщина (Ріпки, Снов));

тексти з різними зачинами про самотність матері Молодої після її від'їзду дають 41 зразок; 40 текстів з різними зачинами обслуговують тему сирітства Молодої.

Інші сфери ритуалу представлені так: 70 зразків з різними зачинами присвячені темі переїзду Молодого (дорога, поїзд); ритуал випікання короваю охопив 35 текстів.

8.9.2.4. Особливості ритміки й компонування. Формула V4₅4₅3 майже без винятків компонується у строфу ‹РФ²› з типовими семантичними варіантами ‹V^{S}АБ=абв;где› (320 од., системно засвідчена на польсько-українському пограниччі, в зонах ‹Західне Полісся + Погоринння›, Понімання) чи ‹V^{S}АА=абв;абв› (290 од., щільно побутує на Поозер'ї та Берестейщині, несистемно – в інших районах). Рефрени (*Рано, Лелі*) зустрілися лиш у 8 зразках. Картографування за цим параметром не виконувалось.

Видозміни композиції (редукції, доповнення, катени тощо) відзначені лиш у 30 зразках, всі вони походять з окраїн макроареалу. Винятком є прийом ДОП у традиції Західної Волині та Волинського Полісся (55 од., карта A75).

Група ‹♪553²› має цікаву ***особливість ритмосилабічного чергування***, порівняно з іншими весільними типами подібного устрою (‹♪557²›, ‹♪57²›). Практично у всьому макроареалі тексти групи V*4₅4₅3 нагадують про їх вихідну диямбічну основу, 5-складники досить часто підмінюються 4-складниками (на карті D-VII-10 значки у фіолетових рамках). В окремих субзонах 4-складники навіть домінують над 5-складниками (повністю фіолетові значки) – це характерна риса Поозер'я (порівн. з зимовим типом

‹3м11=♪553› у районі Постав, карта D-I-19), а також доволі примітна особливість Берестейщини та Зах. Полісся.

Ще одна особливість є регіональною: як і в групі мелодій з V*4$_5$4$_5$6$_7$, тут відбувається підміна *колядкового* 5-складника ♪♪♪♪♩ *вальсоподібним* ♪♪♪♪ ♪. Цю властивість на білоруських матеріалах картографує Г. Кутирова-Чубаля (2019, карти 20, 107). Вона ж відзначає можливість заміни фігури ♪5 антиспастом ♪4. Вальсовий малюнок переважає у Поозер'ї, на литовському кордоні (Вілія). Одиничні фіксації відомі у центральній Білорусі, в Польщі. Ця риса єднає тип ‹♪553^2›-Всл з його ритмічним аналогом в зимовому циклі. Ця проблема розглядається у §15.4.3.

8.9.2.5. Ладовий аналіз масиву ‹♪553› не проводився, однак впадає у вічі, що у більшості зон побутування тип виступає у квінтовій «мажорній» версії, часом виглядаючи контрастно на загальному тлі традиції. Наприклад, на терцієво-квартовому Середньому Поліссі поширена квінтова «*Сосоночка*». На півдні Волинського Полісся (Ківерці, Маневичі: південні села) квінтовий ‹♪553^2-ДОП› *дисонує* на тлі триопорних ладових форм.

Роль середньокадансової опори у квінтових мелодіях іноді перебирає на себе 3-й щабель (замість 5-го).

8.9.3. Весільна типологічна сім'я з силаборитмічною основою V34

8.9.3.1. Загальні відомості

Макросім'я. Особливості. Формула V34 послугувала основою для ≈700 весільних творів, які входять до типологічної сім'ї ‹ТС-V34-Всл›. Формула має дво- й тримірне прочитання, найчастіше (475 од.) у вигляді дворядкової строфи ‹♩34^2› (нот. 8.63, 8.64) або ‹♪34^2› (нот. 8.65) (семантичні версії ‹V^{S}АБ=аб;вг› або ‹V^{S}АА=аб;аб›). Іноді спондеїчні та ямбічні фігури мікшуються в одному зразку (т. 2, табл. 8.66Д). Тип утворює ще розширену 4-рядкову композицію ‹АБ;АБ› (≈200 од.), зрідка використовується в інших формах (10 од.).

Спондеїчна ритмізація основи V34 у формі 2-рядкової строфи ‹♩34^2› належить до весільної макросім'ї 4-дольників з комбінуванням 4- і 3-складових елементів (‹♩43^2›, ‹♩443^2›, ‹♩433^2›, ‹♩334^2›), з яким має перетини в ареалі та загальній композиції (див. §8.10.1). Яскравими особливостями функціонування форми V34-Всл є:

– ***рухлива (вільна) середрядкова цезура*** (її трактування породжує типологічні дискусії) та

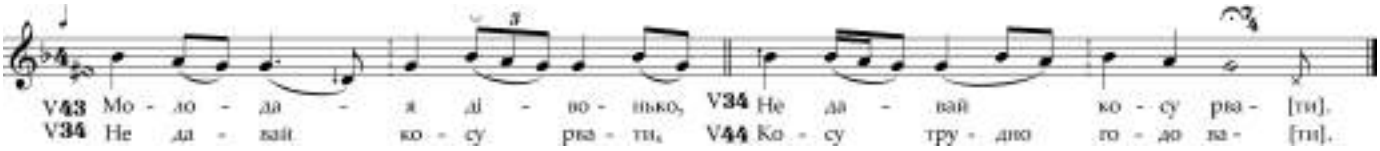
– географічний ***вихід за межі ареалу цезурованих ритмів у північноросійський простір***, де панує тонічне віршування й відповідні йому *сегментовані музичноритмічні форми* (Ефименкова, 2001).

Типологічний і географічний вихід за північну межу СБРМ робить групу V34 *унікальною* з-поміж форм цього мелопростору.

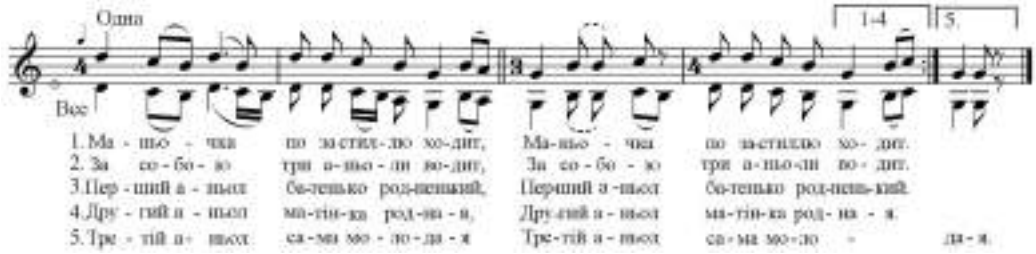
За особливостями ритмосилабічного варіювання тип ‹♩34^2› корелює з календарними формами, збудованими з тих самих елементів (зокрема, типом ‹♩44;33-Жн-Лб›, §12.3), та з групою творів, що використовують *принцип вільної цезури* (ВЦ) (південні різновиди жнивних мелодій ‹ЖГ-*Берестя*›, ‹ЖГ-*Овруч*› §12.2).

Етноси. Формула V34 відома передусім білорусам (захід + північ + півн. схід БЕТ), українцям – поліщукам, холмщакам, підляшанам (північний захід УЕТ), росіянам прилеглих до СБРМ теренів (західно-південного пасу та півночі).

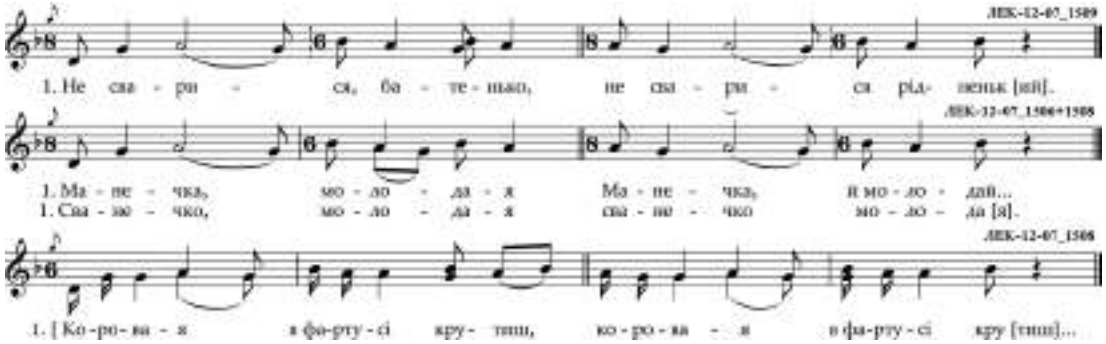
8.63 Південна Пінщина: с. Омит (РВН: Зарічне). Запис (1984) і схем. нотація авторки



8.64 Півн. Підляшшя: с. Добривода (Польща: Білосток: Гайнівка: Клещелі). Запис (1998) і схем. нотація авторки



8.65 Берестейщина: с. Симоновичі (БРС: Дрогичин). Запис (2012) і схем. нотація авторки



Джерельна база. З призбираних ≈700 од. – 420 мелодій (у т.ч. ≈150 аудіозаписів, 270 нотацій), 280 типологічних описів, у т.ч. з локальним картографуванням (Белогурова, 2013а, карта К16а; Лукашенко, 2013, карта В.10.4; Рибак, 2010, карта К17-4).

Ареал. Сім'я ‹V34-Всл› займає ***північно-західний сектор СБРМ***, де творить специфічний дугоподібний макроареал (**карти А50 / D-VII-6**). Найбільш щільно формула V34 у поєднан-ні з цезурованою ритмікою концентрується у західнополісь-ко-білоруському макроареалі, що простягнувся від верхньої Прип'яті до лівобережжя Зах. Двіни (середня течія). У верхньому Подвінні *цезуровані* форми мікшуються з *тонічними* (*сегментованими*). Їх ареал далі повертає на Смоленськ, але доступні мені матеріали дозволяють говорити лише про точково-пунктирне поширення форми V34 у східній смузі БЕТ з виходом у прилеглі райони з російським населенням (у Псковській, Калузькій, Брянській областях). Російська лінія на сході стає *домінантною*. Починаючи від західних районів Калузької області та нижче (міграційні острови у південно-російських традиціях зони Курськ – Бєлгород – Воронїж) твори з V34 маркують саме російські традиції, натомість сусідні з ними білоруси Смоленської, Брянської областей та українці Сумської обл. цієї формули *не знають*.

Привертає увагу окреслена дугою велика внутрішня лакуна, що охоплює Подніпров'я (басейн Дніпра від повороту на Смоленськ до устя Прип'яті, нижню Прип'ять від устя Птичі, нижню Березину, Друть, нижній Сож, Іпуть) – у ній мелодії типу V34 не зустрічаються.

Тонічні й *мішані* композиції розташовуються на сході ареалу – в зоні перехідних білорусько-російських діалектів та російської мови. *Специфічні тонічні версії* поширюються далеко на північ за межі СБРМ.

Дослідження. Тип ТС-V34 приваблював дослідників різних шкіл. Його загальнотипологічні описи знаходимо у білоруській (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, с. 23 (тип Е-1, 2) та українській (Добрянська, Луканюк, 1993, с. 47; Луканюк, Добрянська, 2004, с. 104, типи ВП1, ВП2; Клименко, 2004г, с. 158) весільних систематиках. Спеціально ним займалися В. Лапін і Є. Васильєва (1989); І. Клименко (2007; 2011г); Б. Луканюк (2008, с. 94); дослідники РАМ (Винарчик, Никитина, 2004, с. 327 (типи РТ11, РТ12); Белогурова, 2013а, с. 12–13, карта 16а). Регіональне картографування мелодій застосовували Л. Бєлоґурова на Смоленщині, Ю. Рибак на Верхній Прип'яті та Л. Лукашенко на Підляшші (джерела вказані вище).

8.9.3.2. Ритмотипологія

Проблеми. Сталі форми РТ ‹♩3̲4²› збереглися на північному Підляшші (нот. 8.64). Їх дослідниця Л. Лукашенко виписує тільки цезуровану дводільну формулу (2013, с. 21) – адже підляшани не порушують моделі.

Аналітичні трактовки інших локальних різновидів V34 не збігаються, оскільки ця форма в цілому не вписується в канонічні закони варіювання цезурованих побудов. Несталість цезури у білоруських записах змушує описувати формулу як неподільний семискладник – так трактує її Т. Варфоломєєва в передмовах до збірок (1988; 1998).

Думки російських дослідників розійшлися. Б. Єфімєнкова за південноросійськими матеріалами окреслює тип складеною формулою $3_{4,5}+5_{6,7}$ та вважає, що він балансує між двома класами форм. У залежності від будови поетичного тексту в ньому домінують ознаки то цезурованої організації, то нерівномірно сегментованої, пов'язаної з тонічним типом віршування. З цезурованими структурами його зближує мінливість складового обсягу (Ефименкова, 2008, с. 20).

Л. Бєлоґурова розуміє форму як суцільну 7-складову – вона картографує ритмокомпозиційні варіанти з віршем 7_8+7_8: «На крайньому південному сході Псковської області (Себеж) наспіви цієї віршової будови відтворюють відому переважно в західній частині Білорусі та на північному заході України ритмічну модель весільних пісень, що використовує типову формулу силабічного ритму з довгою третьою силабою» (2013а, с. 12–13; карта 16а).

У моїх статтях (Клименко, 2007; 2011г) був проведений детальний аналіз цієї групи з порівнянням поліських записів з псковськими зразками. Також проаналізовано ареальний контекст споріднених форм сім'ї комбінованих 4-дольників. Ці дослідження не втратили актуальності, тому скористаюся їх висновками й прикладами. Уточнення внесу у зв'язку з новими даними Л. Бєлоґурової (2013а).

Механізми варіювання. Проблему типології музично-ритмічної форми ТС V34 я розглядаю з точки зору первинності її спондеїчної версії ‹♩3̲4²›, враховуючи входження цієї композиції до макросім'ї весільних 4-дольних мелоформ та, ширше, до групи інших обрядових наспівів, «зібраних» з того самого «будівельного набору» спондеїв та анапестів. Отже, тип V34 трактую як початково дводільну формулу, але ***відтворювану з порушенням алгоритму змін типового цезурованого вірша*** (табл. 8.67).

Ритмомалюнок моделі ‹♩3̲4› складається з двох 4-дольних фігур і видозмінюється за «*правилом варіювання*», спостереженим у різних формах, складених з анапеста ♩3̲ та диспондея ♩4. Правило таке: 1) заміна анапеста диспондеєм, що дає в цілому 8-складовий вірш (4+4), 2) при цьому фігура ♩3̲ нерідко заступається не рівною, а пунктованою фігурою | ♩ ♩ ♩. 𝅘𝅥𝅯 |, яка ***імітує зупинку*** на 3-й силабохроні (табл. 8.67, рядок 5 – *Косу трудно годовати*). Такі заміни відслідковуються майже в усьому ареалі ‹♩3̲4›-Всл. Ці прийоми спостерігаємо й у 4-дольних *весняних* ігрових («*Зайчик*», «*Сам ходжу*» та ін.), весільних тирадах ‹♩T4› (§8.3.4.3), *жнивних* (лівобережному типі ‹♩44;3̲3› (Коропниченко, Клименко, 1995, с. 36), регіональному поніманському різновиді ЖГ), *купальських* 4-дольної групи (§11.3) та ін.

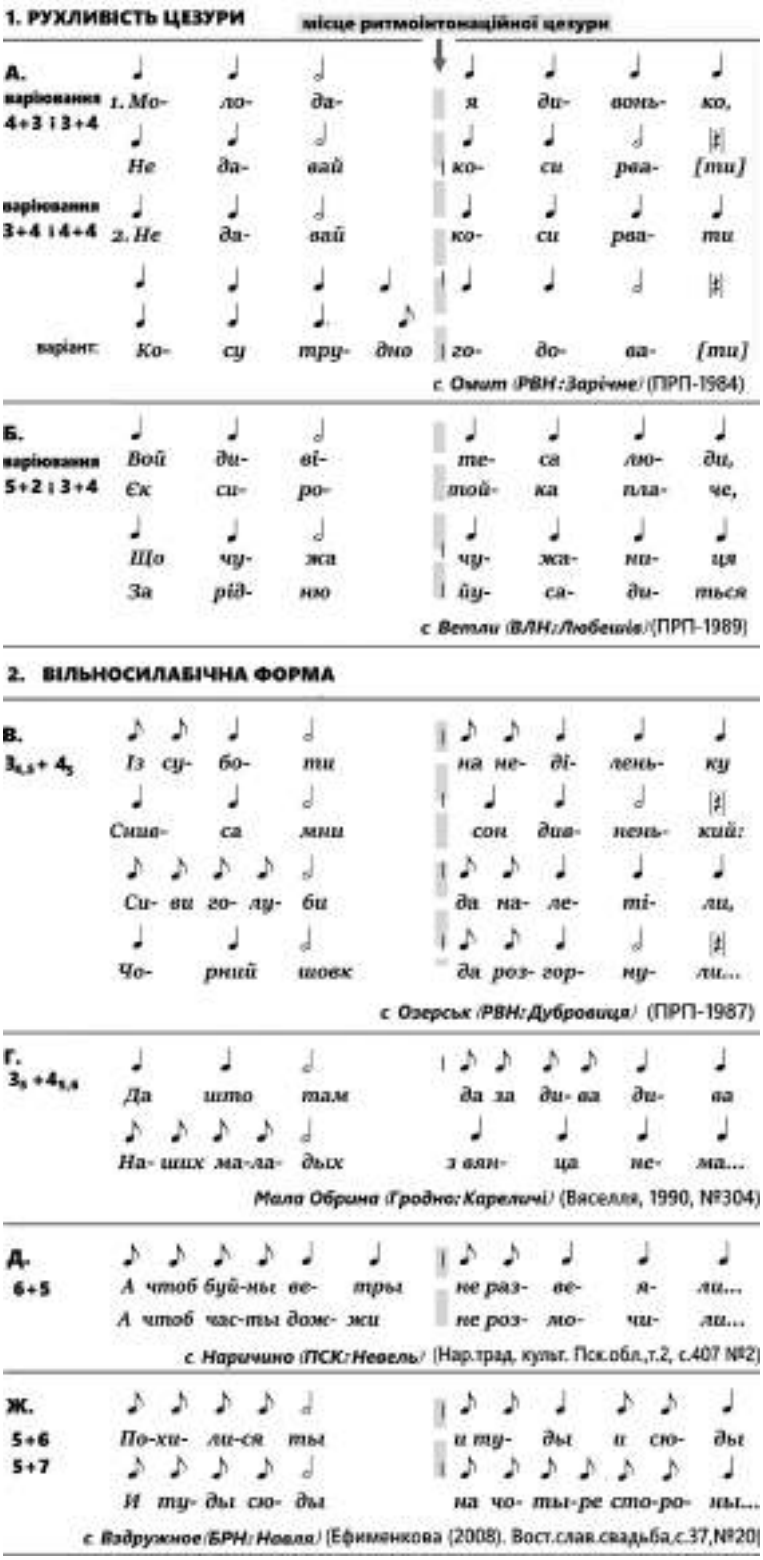
У *поліській* частині ареалу активні *дроблення* 1-ї та 2-ї силабохрон обох силабогруп (8.67, прикл. В, Г, Ж).

Одночасно з варіюванням частин формули у весільних мелодіях проступає осмислення 7-складника як неподільної одиниці, в якій «технічна» цезура вільно переміщається всередині силабогрупи: 3+4=4+3=5+2. Тут *порушується алгоритм видозмін типового цезурованого вірша*. У поліську-білоруських матеріалах варіант V34 зустрічається в 60–70% рядків, V43 – в 30–40%, а версія V52 – менш ніж в 10% випадків. Як бачимо, народні виконавці часто порушують цезуру, хоча й віддають перевагу модельній версії V34, яка узгоджується з важливою ритмічною зупинкою всередині рядка. Ця зупинка – найяскравіша прикмета форми ♩3̲4, відповідно до неї добираються рядки з «чоловічим» (наголошеним) закінченням першого піввірша. «Пересувна цезура» властива і спондеїчним версіям, і їх ямбічним відповідникам – ‹𝅘𝅥𝅯3̲4²›.

Для Полісся явище вільної «пересувної цезури» (ВЦ) нерідкісне. Відхилення від типових віршових схем спостерігаються у *жнивних* мелодіях ЖГ-*Обруч* (4+4=5+2 та ін.) і ЖГ-*Берестя* (5+3=4+4=3+4) (Клименко, 1999а; 2006б). Ритмовіршова модель на Поліссі, як бачимо, може виступати не як жорстка схема, а лише як ***домінуюча тенденція***.

Подібну трактовку форми знаходимо у статті В. Лапіна й Є. Васильєвої (1989), присвяченій поморським традиціям, в яких даний тип окреслено як «особливий». Автори пишуть (с. 119), що силаборитмічна структура форми-типу має здібність членуватися на два блоки, причому всередині першого блоку силаборитмічний малюнок завжди точно зберігається, за винятком дроблення 3-ї складоноти в залежності від коливання числа складів в рядку, тобто | 𝅘𝅥𝅯 ♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 |.

8.67 Варіювання ритмомоделі ♩ 3̲4



У статті наведено й триелементний зразок, що відповідає схемі ‹♪334› | ♪♩ ♩ | ♪♩ 𝅗𝅥𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 | ♪♩ 𝅗𝅥 ♩ || . Повідомлено, що різноманітнікомбінації цього ритмічного типу впізнаються завдяки саме характерному ритмічному посилу. Вони широко розповсюджені на біломорському побережжі, на Пінезі, східній Вологодчині, Гдовщині, у Кіровській обл., у деяких старожилів Сибіру (там само, с.123).

Отже, «ритмічний посил», тобто ініціальна фігура | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | або | ♪ ♩ ♩ | є ***визначальною ознакою*** весільного типу ‹♩♪3̲4²›. Ця фігура має також ***самостійне стильоутворююче значення***, впроваджуючись в інші форми. Зокрема, вона є активним компонентом наспівів ЖГ білоруського Поозер'я (Фядосік та ін. (Рэд.), 1974, №№ 88, 92, 93 та ін.) та на Середньому Поліссі (ЖГ-*Овруч*). Важливо, що обидва згадані види *жнивних* мелодій побутують у межах весільного макроареалу ‹♩♪3̲4²›.

8.9.3.3. Ритмокомпозиційні різновиди та їх ареали

● **Основні ритмічні макрозони.** Просторове співвідношення основних ритмічних різновидів весільної сім'ї V34 показане на картах A50 / D-VII-16 зустрічними скісними штрихами: **спондеїчні ритми** – фіолетовими, **ямбічні** – темнорожевими. Накладання двох штрихів означає перетин обох принципів в одному творі – ‹♩♪3̲4²›.

Принцип **сегментованої ритміки** у сполученні з тонічним віршем передано вертикальною штриховкою голубого кольору. На північ від Себежа, в басейні ріки Великої (яка вже не належить до Західнодвинської системи) розпочинається смуга чистих форм цього типу. Цей автономний ареал показала Л. Бєлоґурова (2013а, карта К16а). З басейном р. Ловать (теж північного керунку) пов'язана специфічна група творів, де бачимо мікст трьох принципів – тут до перехрещення штриховок спондеїв і ямбів додаються вертикальні («тонічні») лінії. У східній смузі ареалу тонічний принцип проявляє себе майже виключно на основі двомірних малюнків (голуба штриховка перетинається з фіолетовою).

● **Зона спондеїв.** За кількістю фіксацій (327 од.) та за величиною ареалу домінує дворядкова композиція спондеїчної ритміки – ‹♩3̲4²› з семантичною формою ‹аб;вг› або ‹аб;аб›. Спондеїчний ритм займає більшу площу – він відомий майже всюди, за винятком «пунктирної» смуги ямбів, яка острівками (за доступними матеріалами) тягнеться від західних районів Берестейщини (Малорита – Кобрин, Кам'янець – Пружани – Дрогичин – Береза) через верхнє Понімання (Вовковиськ – Новогрудок – Воложин – Вілейка – Островець) до Зах. Двіни (район Браслав – Лепель). В останньому осередку ямбічна формула виступає тільки у мікстах зі спондеями.

Тип ‹♩3̲4²› у чистому вигляді побутує ва західній смузі макроареалу, де *ареально протистоїть ямбам*. Особливо чітко це розмежування видне на Берестейщині.У зоні на схід від Дрогичина проходить однозначний кордон між ямбами та спондеями – як у межах типу V34, так і в сумі інших весільних ритмотипів. Ця межа збігається з уже згадуваною лінією колишніх ятвязьких поселень (Зинкявичюс, Лухтанас, 2006, с. 99). Цей кордон дублюють також ареали «ЖГ-Берестя», весільний ‹♪5̲3²› (карти, відповідно, D-VI-1, 2, D-VII-9).

В інших зонах «макродуги» V34 спондеї вступають у сполучення з різними принципами: так, у Поніманні, Подвінні вони утворюють міксти з ямбами, на півночі і сході виступають з домішкою чи переважанням тонічних віршів.

Специфіка дроблення. У Поозер'ї пісенний вірш типу ‹♩3̲4²› утримується в рамках 7-складника з рідкісними орнаментаціями, що збільшують його до 8 складів. «Проходячи» зону активізації дроблення (райони Стовбців – Солігорська – Століна), встановлену при вивченні весільного типу ‹♩5̲3²› (§8.7.1.2), ритмомодель ‹♩3̲4²› теж зазнає активного розщеплення (на карті D-VII-6 вертикальна зелена штриховка). У цій місцевості обсяг вірша коливається в діапазоні 7–10 складів, можливі й 11–12-складники (табл. 8.66Д–Д, Ж).

Опубліковані зразки дозволяють виділити значний субареал, де тип ‹♩З4²› функціонує з *апокопою* (на карті D-VII-6 передається спеціальним значком. Сукупність значків окреслює *діагональ Пінщина / південна Псковщина.*

● **Зона ямбів.** Ямбічний субмасив ТС V34 має незначну потужність. Переривчаста ареальна смуга утворюється з кількох локальних осередків (А, Б, В), що мають неспоріднені характеристики.

А. Достатньо вагомо ямбічні мелодії ‹♪З4²› заявляють про себе тільки на *Західній Берестейщині* (Малорита – Кобрин – Кам'янець – Пружани – Дрогичин – Береза). Тип представлений великим числом поетичних текстів. У стаціонарно дослідженому Ф. Климчуком (Климчук, 1999) с. Симоновичі (БРС: Дрогичин) з 270 текстів на цей наспів, за даними експедиції ПРП-2012 (нот. 8.64), можуть бути озвучені 20–30 сюжетів. Місцеві зразки мають чіткі ритмічні ознаки, семантичну форму ‹V^{S}AA›, яскраві ладові характеристики (каденсування на 3-му щаблі). Принагідно згадаю про оригінальну місцеву ***традицію антифонного співу двох хорів свашок***: кожна строфа пісні проводиться двічі – першим і другим хорами, тобто кожен віршовий рядок в результаті лунає 4 рази, утворюючи необхідну ритуальну епічність за умов швидких темпів співу у місцевій традиції. Опубліковано нотації з с. Батарея (Пилипчак, 2020, с. 40, 49 та ін.).

Б. У *верхньому Поніманні* (Вовковиськ – Новогрудок – Воложин – Вілейка – Островець) ямбізація відбувається не цілком алгоритмічно (з послідовною заміною всіх спондеїчних та пірихічних груп ямбічними), а зі значним ступенем свободи. У місцевостях Новогрудок – Дятлов – Кореличі, Острівець ямбізація поєднується з рубатністю, затягуванням довгих силабохрон (на карті D-VII-6 – подовжені трикутники), тому вони нагадують місцеві *жнивні* мелодії типу ЖГ (пор. *весільні* і *жнивні* зразки: Варфаламеева, 1998, №№ 100–102 і №№ 41–48).

В. У районі *Західної Двіни* (Браслав – Лепель) мелодії групи V34 виступають тільки як мікти ямбів зі спондеями в одному пісеному зразку – такі випадки кодую як ‹♩/♪З4²›, на карті D-VII-6 передаю їх поєднанням двох трикутників у спільний квадрат з діагоналлю.

● **Зона мікшування цезурованих та сегментованих (північноросійських) форм.** Л. Бєлоґурова, спираючись на власне живе знайомство зі звуковими матеріалами верхньої частини басейну Зах. Двіни, критикує мою мікстову концепцію цієї групи форм. Дослідниця помітила, що у південно-східній зоні Псковської області (Невель, Пустошка, Великі Луки, Кунья, Усвяти) та дещо північніше неї – у басейнах Ловаті та Локні (Бежаниці, Локня, Новосокольники) отримали повсюдне поширення наспіви з семискладовим віршем і дуже специфічною організацією пісенної строфи (Мехнецов (Ред.), 2002, с. 261, №№1, 2), яка «являє собою оригінальний мікст західних (цезурованих) і північних (сегментованих) принципів музично-ритмічної організації» (Белогурова, 2013а, с. 12–13) (табл. 8.67, 3-й рядок знизу).

● **Псковщина та деякі полісько-псковські паралелі.** Окремої уваги заслуговує північна окраїна ареалу ‹♩/♪З4²›. Виявлено збіги в мелодіях і поетичних текстах між західнополіськими записами (мій власний фонд) та матеріалами, що представляють південь Псковської області (Мехнецов (Ред.), 2002, с. 406, 653)[1]. Примітна наявність у псковських говірках значної кількості лексем, що збігаються з українськими, зокрема з пінськими (Клименко, 2011г, табл. 2). В опублікованих псковських текстах вони часто подавалися в лапках, як такі, що потребують пояснення для російськомовного читача (Мехнецов (Ред.), 2002, с. 412–439). Щоправда, між вказаними традиціями є й суттєва відмінність: для Псковщини ритмотип ‹♩З4²› є *провідним*, він подається *першим* у списку весільних типів і відповідно коментується, а на Поліссі він трапляється не в кожному селі та зазвичай потребує спеціального опитування. Винятком є Берестейщина, де співаки самі пропонують збирачеві мелодії групи V34).

8.9.3.4. Ладові різновиди та їх субареали

За матеріалами сім'ї V34 проведене пробне картографування основних ладозвукорядних різновидів мелодій. Установлено п'ять видів ладової організації.

1. Рідкісні мелодії *великосекундового / малосекундового обсягу* (з субквартою чи субсекундою) є локальною ознакою традиції середньої Ясельди (світлозелена заливка на карті D-VII-6).

2. Мелодії *терцієвого звукоряду* (іноді з захопленням оспівуючого квартового тону) з опозицією 3↔1 (нот. 8.63, 8.65), нейтральною або хиткою терцією (на карті – фіолетові зони) охоплюють верхню Прип'ять (Ратне – Любешів), Пінщину (Зарічне), межиріччя Ясельди – Случі – Птичі – Березини (острівна фіксація) й точково зустрічаються у Подвінні.

3. Мелодії *квартового звукоряду* з опозицією 4↔1, «мажорного» нахилу (коричневі зони) побутують на Берестейщині, у поріччях Вілії та Зах. Двіни.

4. Мелодії *квінтового звукоряду* з опозицією 5↔1 (нот. 8.64), «мажорного» нахилу утворили підляшський та вітебсько-смоленський масиви (світло-жовті); острівний ареал на р. Стир (Володимирець, Маневичі: 5 сіл); дають точкові фіксації у західній смузі ареалу.

5. Мелодії *триопорного ладу* (нот. 8.6-3), де співдіють 1-й, 2-й і 5-й опорні щаблі (зазвичай у квінтовому діапазоні з виразним «мінорним» нахилом), а наспів закінчується на 2-му щаблі на карті показані зеленим забарвленням значків. Такі твори характерні для Погориння (7 сіл у середній течії), масиву в розточчі Німана і Случі. На прикладі творів з V34 добре видна міграція цього весільного ладу по Горині в зону верхнього Понімання. Точкові фіксації засвідчені у середньому Поліссі

8.9.3.5. Підсумки. Макроареал

Розгляд мелодій з віршем V34 у повному ареалі та в макроконтексті комбінованих 4-дольних ритмосхем, що зайняли обшир Полісся + Білорусь (§8.10.1) показує, що їх базова формула, незважаючи на кількісні коливання силаб у віршових рядках та несталість внутрішньої цезури, є не одноцільною формою, а ***складеною з двох елементів***, з яких перший відрізняється ***характерною фігурою «ритмічного посилу»***, проте ***з допущенням такого варіювання вірша, яке «долає вето» на дотримання обов'язкової цезури після серединної довгої силабохрони.***

В Україні тип V34 малознаний: він займає тільки північно-західний сегмент УЕТ: західну частину Прип'ятського Полісся (на Середньому Поліссі зустрічається одиничними вкрапленнями), Підляшшя, Холмщину, Берестейщину, Пінщину. Тож українські пам'ятки маркують лише крайню південну околицю ареалу, який простягнувся (в сумі ритмічних варіантів) західними і центральними землями Білорусі (окрім південно-східних районів – Гомельської, Могильовської областей) до південних районів Псковщини (Невель, Себеж), західних районів Смоленщини. Точково тип виявлений у деснянських районах під Брянськом (Дубровка, Жуков, Навля).

[1] Збіги між невельсько-себежськими та південно-пінськими (Зарічненський район Рівненської області) матеріалами демонструє і масив «жниво-голосіння» (Клименко, 2001, карти Ж6, Ж7).

У ***системі тонічного віршування*** макроареал моделі V34 продовжується далі в північному і східному напрямках. Намітився ще південно-російський сегмент ареалу: Курське Посейм'я, південні райони Бєлгородської обл. Фіксації в цьому регіоні нещільні, форми часом типологічно нечіткі, мають мікстові ознаки спондеїв і тонічного типу (на карті цей перехід позначений значками «Т»).

Ямбічні різновиди моделі V34 менш поширені. Вони зустрічаються на Холмщині, Берестейщині, в західній і північній частинах Білорусі (Понімання, Подвіння). У зоні, що проходить з півночі на південний захід через Невель – Полоцьк – Лепель, верхів'я Березини, Воложин – Кореличі – Барановичі – Березу – Дорогичин – Малориту – Володаву, поєднуються *обидва типи ритмічного мислення*. На схід від цієї лінії зустрічаються тільки спондеїчні версії.

Приваблює увагу «струмок» спондеїчного виду ‹♩3̲4̲²›, скерований з Холмщини на Підляшшя – його географія розходиться з загальною картиною превалювання в цій місцевості ямбів (§15.2.4, 15.4.2).

Специфіка північного кордону. На відміну від південного кордону ареалу, який на Верхній Прип'яті і в Погоринні проведений чітко, на Псковщині та в інших згаданих російських районах тип ‹♩3̲4̲²› не зникає після «проходження» ним межі СБРМ (як інші весільні мелотипи силабічної системи), а змінює спосіб морфологічного існування: в середовищі, де панує ***тонічне віршування***, він реалізує свою метроритмічну схему з оригінальною зупинкою посередині рядка, а принцип 7-складника ніби відсувається «на дальній план». Російські джерела сигналізують про таке переосмислення мелодій V34 на центральній і північній Псковщині, Новгородщині. Є дані, що, цей тип є основним політекстовим наспівом у Московській обл. (Волоколамськ) (Багрий, 1989, №№ 6, 7), у поморських традиціях (Лапін, Васильева, 1986).

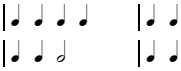
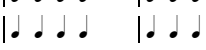
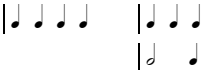
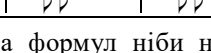
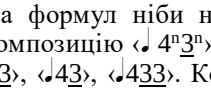
Ареал пісень на основі формули V34 входить складовою частиною до весільного ***макроареалу спондеїчних комбінованих ритмоперіодів*** (§8.10.1), який охоплює зону ‹Підляшшя + Холмщина + Полісся + Білорусь + Поозер'я›. Він вимагає як уточнення його зовнішніх кордонів, так і з'ясування його внутрішньої диференціації.

8.10. ВЕСІЛЬНІ МЕЛОФОРМИ СЕРЕДНЬОЇ ТА МАЛОЇ СТАТИСТИКИ

8.10.1. Сім'я спондеїчних комбінованих ритмоперіодів (V43, V34, V443, V334)

8.10.1.1. Загальна характеристика. У північному сегменті СБРМ ‹Білорусь + Полісся› локалізована група весільних ритмотипів, об'єднаних спільним характером побудови: це дво- та тридільні формули на 4-дольній основі, скомпоновані з фігур ♩4, ♩3̲ і ♩3̄ (табл. 8.68). Деякі з них мають ямбічні відповідники, послідовні – ♪553 (§8.9.2), ♪34 (§8.9.3), або зі специфічними рисами (нижній рядок табл. 8.68).

8.68 Група 4-дольних ритмоформул

композиції	ритмофомули	статистика
♩4̲3̲²		190
♩4̲3̲ ДМС		див. §14.6.1
♩3̲4̲²/⁴		бл. 400
♩4̲4̲3̲²		290, у т.ч.
♩p4,4̲3̲²		25
♩4̲4̲3̲;P44̲3̲		130
♩4̲3̲3̲¹/²		45
♩4̲3̄3̲²		30
♩4̲4̲3̲;3̄3̲		
		75
♩3̲3̲4̲		290
♪335		немає даних

Частина формул ніби наслідують (на мікрорівні) тирадну композицію ‹♩ 4ⁿ3̲ⁿ›, але у вигляді закріплених схем: ‹♩4̲4̲3̲›, ‹♩4̲3̲›, ‹♩4̲3̲3̲›. Композиції ‹♩3̲4̲²› та ‹♩3̲3̲4̲²› – це інверсія. Відсутність у них кінцевої опори створює «розімкнені строфи».

Спільний фонд мелодій з 2–3-дільними спондеїчними формулами складає ≈1500 записів. Усі вони локалізовані в ‹*північному спондеїчному макропросторі*›, за винятком середнього й нижнього Подесення. Кожна з формул має власний ареал у цьому макропросторі (карти А50, 51, 57, 59 / D- VII-6, 7, 11, 13). Деякі з ареалів накладаються, утворюючи щільні осередки мелоформ цієї групи:

– на Західному Поліссі це РТ ‹♩3̲4̲²› і ‹♩4̲4̲3̲²›);

– на Середньому Поліссі: РТ ‹♩3̲4̲²›, ‹♩4̲4̲3̲²›, ‹♩p4,4̲3̲²›;

– у верхньому Поніманні та на р. Вілії: ‹♩3̲4̲²›, ‹♩4̲4̲3̲²›, ‹♩4̲3̲3̲¹/²›, ‹♩4̲3̄3̲¹/²›, ‹♩4̲3̲²›, ‹♩4̲3̲²›-ДМС;

– у Подвінні та у Дніпро-двінській зоні: ‹♩3̲4̲²/⁴›, ‹♩4̲4̲3̲²›, ‹♩4̲3̄3̲²›, ‹♩3̲3̲4̲²›, ‹♩4̲4̲3̲;3̄3̲›);

– у смузі, що пролягає уздовж російського мовного кордону: ‹♩3̲4̲²›, ‹♩4̲4̲3̲²›, ‹♩4̲4̲3̲;P44̲3̲›, ‹♩4̲3̄3̲²›, ‹♩4̲4̲3̲;3̄3̲›.

8.10.1.2. Північний макропростір комбінованих спондеїв утворений кількома групами мелодій.

А. Ареали дводільних формул – ♩3̲4̲ (§8.9.3) і ♩4̲3̲ (§14.6.1) – частково суміщені у Поніманні (карти А50, А51) Для РТ ‹♩4̲3̲²› це основний ареал, для РТ ‹♩3̲4̲²› – частина його «макродуги».

Б. Ареали тридільних формул групуються в три макрорегіони:

(а) Прип'ять + верхній Німан (моноареал ‹♩4̲4̲3̲²›);

(б) Зах. Двіна + Вілія + Верх. Дніпро + Сож: поліареал з домінуванням на окремих його відтинках певного РТ, з заходу на схід це – ‹♩4̲3̲3̲¹/²› та ‹♩4̲3̄3̲¹/²› на р. Вілії та в Литві; ‹♩3̲3̲4̲²› на обох берегах Зах. Двіни (з захопленням Другі та верх. Дніпра);

(в) дніпро-двинська зона, де накладаються (у різних конфігураціях) ареали 3-х спондеїчних формул (‹♩3̲3̲4̲²›, ‹♩4̲4̲3̲²›, ‹♩4̲4̲3̲;3̄3̲›) та ямбічної сегментованої ‹♪335²›, показаний штриховкою за даними Л. Бєлогурової (2013а, карта К17а).

Описи окремих названих форм містять роботи (Варфоломеева, 1988, с. 65–69; Белогурова, 2013б, с.137).

В. Чотиридольні фігури сполучуються з 8-дольними: це типові комбінації РТ ‹♩4̲4̲6̲²› (§8.8.3) та ГФС ‹♩4̲3̲²;4̲4̲6̲› (§8.10.2). Їх ареали частково накладаються на вищеописані й разом вони творять ***північний макропростір комбінованих спондеїв у весільному жанрі***. Його загальний територіальний обсяг – практично вся БЕТ та прилеглі до неї Підляшшя, Холмщина, Прип'ятське Полісся, частково Подесення. Загадковою є «біла» пляма у центрі масиву, у межиріччі нижньої Прип'яті та Дніпра, та басейнах Птичі, Березини, Другі

8.10.1.3. Ритмотип ‹♩4̲4̲3̲›. Прокоментую функціонування єдиної ритмомоделі з групи тридільних спондеїчних формул, яка набула поширення в окремих зонах УЕТ.

Зразки РТ ‹♩443› можна поділити на три різновиди: класичну строфу ‹♩443²›, оригінальний варіант з початковим малим рефреном ‹♩p4,43²› та групу з кінцевим рефреном ‹♩443;P443›. Ареальний покажчик вносить у типологічний поділ такі уточнення (карти A57 / D-VII-11).

1. Різновид строфи ‹♩p4,43²=V^{S}p,аб;p,вг› з початковим рефреном *Рано-рано* (варіанти: *Рано-раненько*, *Да рано-рано, Рано мі, рано мі*, усього 25 од.) має чітко окреслений ***середньополіський ареал***: правобережжя нижньої Прип'яті, обмежене з півдня по Ужу, з захопленням устя Тетерева. Три найзахідніші точки сягають верхніх Уборті та Ствиги. Частина текстів пов'язана з *коровайним обрядом*. Широко використовується характерне для Полісся дроблення фігур, переважно орнаментальне:

| ♪♪♩ ♩ ♩ | ♪♪♩ ♩ ♩ | ♩ ♪♪ 𝅗𝅥 ‖
Да рано-рано, да по-єдь-мо мі до кова-ля...
| ♩ ♪♪♩ ♩ | ♪♪♩ ♩ ♩ | ♪♪♩ 𝅗𝅥 ‖
Рано-раненько да по-ду-маймо, пога-даймо...

2. Група з «*алільошним*» рефреном *Люлі / Льолі* ♩443;P443=V^{S}абв;ррв› (130 од.) масово поширена у південно-російських традиціях (Воронiж (Сысоева, 2011, карта 5), Бєлгород (Христова, 2015, карта 6), Курськ (Токмакова, 2009, Дорохова, 2013б, с. 188, табл.8-4, с. 164, табл. 1–2)), а також утворює «рукав» уздовж білорусько-російського мовного кордону (Брянська, Орловська, Смоленська обл.).

3. Класичний варіант ‹♩443²› має найбільше представництво (290 од.) і поширення. Він не обмежений одним регіоном. Його найщільніший та найкрупніший осередок – ‹Верхнє Подніпров'я + суміжне Подвіння + верхнє Посожжя› (Белогурова, 2013а, карта 17а; Калюжна, 2010, карти К23-2, 24-3; Варфоломєєва, карта-демонстрація на конференції БДАМ, Мінськ,, 2013).

Менші, але теж доволі щільні осередки – середньополіський (правобережжя Прип'яті), західнополіський (Пінщина та окремі зразки на захід від неї (Кобрин, Пружани, Ратне), верхньоніманський.

Острівні осередки різної потужності засвідчені на лівобережжі Прип'яті (р. Лань, Случ), на Зах. Бузі (Грубешів), на українсько-російському порубіжжі (Суземка, Севськ, Хомутовка, Глухів) (Гончаренко, 2010, карта К8-6). Одиничні фіксації маркують волинський регіон (Ковель, Миропіль), а також, що дуже важливо – басейн Вісли (Тарнобжег, Пясечно).

Зустрічаються редукції або розширення форми (‹♩44;443›, ‹♩4443;443›, ДМС ‹44|:3:|¹› та ін.), контамінації (‹♩443;446›, ‹♩443;53›, ‹♩443;6³›, властиві середньополіській зоні) – але ці випадки одиничні, різновидів не творять.

Тип ‹♩443²› є типологічною парою до ямбічного типу ‹♪553²› (§8.9.2) – вони є виразними ***ареальними опозитами***.

8.10.2. Гетероритмічна пара формул-строф (ГФС) V53²;557 / 43²;446

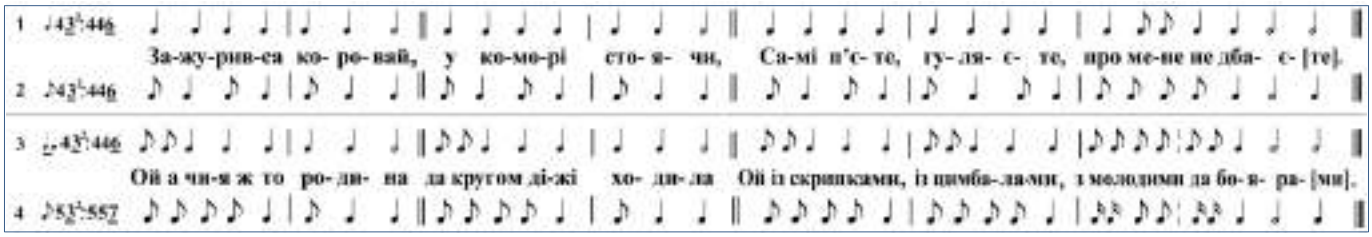
8.10.2.1. Загальна характеристика. Біля 860 весільних мелодій українсько-білоруського фонду організовані за принципом **гетероритмічної формули-строфи (ГФС)**, укладеної з трьох видів фігур – малих (3-складники), середніх (4-5-складники) та великих (6–7-складники). Вони компонуються у двочастинну комбінацію за схемою ‹V4$_5$3²;4$_5$4$_5$6$_7$› з наскрізною семантичною формою ‹V^{s}аб;вг;;деє› та наскрізною мелотематичною формою ‹αβ;γδ;;εζη›. ГФС виступає у паралельних ритмічних версіях (нот. 8.69): двомірній ‹♩43²;446› (160 од., нот. 8.72) і тримірній ‹♪53²;557› (697 од., нот. 8.70).

Моделі варіюються згідно відповідних алгоритмів ритмосилабічного дроблення (АРД). Силабічна формула з врахуванням варіантів: ‹V|:(4–6)+(3–4):|;(4–6)+(4–6)+(6–8)›. Вона має *власний "банк" поетичних текстів*, оскільки запозичення з інших типів при такій складності конструкції неможливі.

Композиція є відносно стійкою, проте допускається її нарощування шляхом тиражування окремих синтагм.

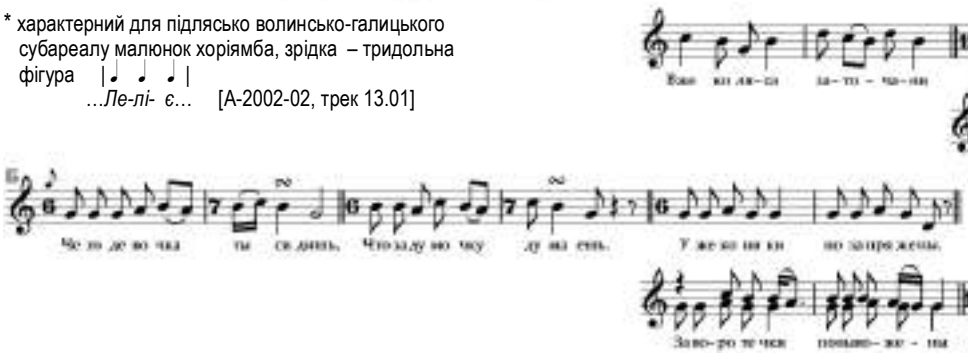
Ареал. Ця неординарна конструкція поширена серед українців від Підляшшя до Сіверщини (карти A62, D-VII-16), де, попри всі видозміни, є впізнаваною. Кожна з ритмічних версій має власний ареал: тримірна займає великі території Правобережної України (ядро: Волинське Полісся + Волинь + східне Поділля). Двомірна охоплює середню й нижню частини Прип'яті, переважно правобережжя.

8.69



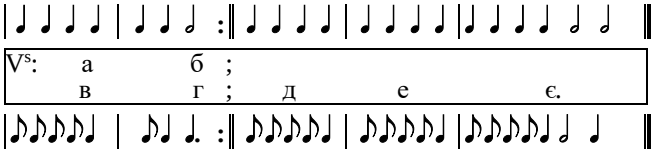
8.70 А – Підляшшя: с. Добривода (Білосток: гм. Гайнівка). Запис (1998) і нотація авторки

* характерний для підлясько волинсько-галицького субареалу малюнок хоріямба, зрідка – тридольна фігура |♩ ♩ ♩ |
…Ле-лі- є… [А-2002-02, трек 13.01]



Б – Сіверщина: с. Манюки БРН: Новозибків) (Савельєва, 2005, № 32)

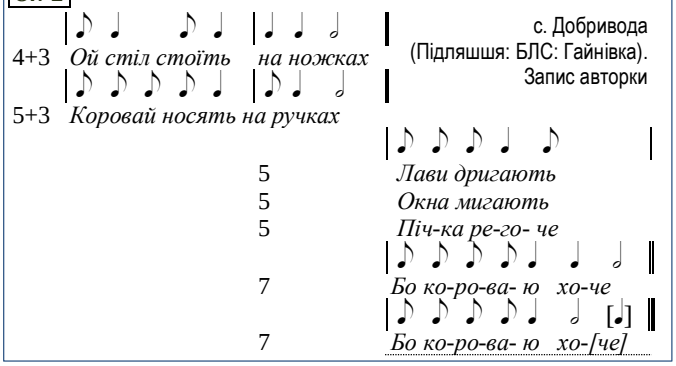
8.10.2.2. Особливості варіювання композиції. Більша частина мелодій ГФС (≈470 од., не рахуючи тих, що представлені в РОМУ описами й значками з карт), дотримується усталених форм:



Ці моделі виступають як строфи – їм слідує весь поетичний текст пісні. Але певна частина творів трактує ці моделі *мобільно*, застосовуючи *тиражування окремих мелоблоків*, що властиве тирадам. Схильність до тиражування виявляють передусім ямбічні зразки (68 од.). Довільно повтюрюваним елементом у них стають різні блоки.

Найчастіше тиражуванню підлягають 4/5-складники другого рядка, вони повторюються парою (нот. 8.70а, б) або (рідше) поодинці (нот. 8.71), подібно до того, як це робиться у вставках після ходу в тирадах ‹♪T7› (§8.6.2.3). Тиражування наближує такі твори до вільної тиради групи ‹♪T5;7› (§8.3.4.3). Наприклад, підляський зразок з тиражуванням 5-складника обіймає увесь короткий сюжет пісні:

8.71



с. Добривода (Підляшшя: БЛС: Гайнівка). Запис авторки

Таку формулу записую як ‹♪53²;55⁽ⁿ⁾7›. На карті D-VII-16 випадки тиражування показані жовтими елементами значків ◆. 45 записів з тиражуванням походять з зони ‹Волинь + Зах. Полісся + Підляшшя (24)›, з Поділля (10), з-над Десни (6). Як бачимо, цей прийом зустрічається чи не в усьому ареалі. Щільніша обробка фонду може показати більшу потужність цього прийому, а також унаявнити його домінування у західних субзонах ареалу.

У північно-західному сегменті ареалу (Підляшшя, Волинське Полісся) строфа збільшується ще й за рахунок варіантного повтору останньої силабогрупи=мелорядка (нот. 8.70а). Це характерний західноволинсько-підляський прийом ДОП, що застосовується у місцевих тирадах ‹♪T7› та масиві ‹♪53²› (спільний ареал прийому показує поліжанрова карта A75). Цікаво, що цей прийом використовують також в автономному осередку ГФС на Сіверщині (БРН: Унеча) (Савельева, 2005, № 33). У цитованому прикладі 8.70а вжито одразу два прийоми розширення, що нарощують строфу до 10 синтагм. Все ж така композиція трактується як строфа: вона проводиться ще раз з наступним розгортанням сюжету, але вже без тиражування групи ‹♪55²›:

2. *Нехай коляса постоять, Коники овес із'їдять,*
Нехай вийде да мій батенько До мене на пораду (2).

Одинично нарощується перший блок, який повторюються ще раз з новим текстом: ‹♪53³;557=аб;вг;де;;єжз› (Сєнчик, 1916, № 29; Шубравська, Правдюк (Ред.). (1970б), с. 435, № 15а). Можливі й інші одиничні версії, але це швидше помилкові зразки, контаміновані з близькими ямбічними типами, наприклад: ‹♪53²;77›, ‹♪553;557›, ‹♪55;53;447› та ін. Частину з них можна пояснити підмінами синтагм на підставі їх співвідносної тривалості. Так початковий 8-складник ‹♪53²› часом буває замінений неподільними 7-складниками: ‹♪77;557›; група ‹...;44,7› замінюється варіантом ‹...;77› та ін. (Kolberg,1962b, №183).

Різні нетипові комбінації зустрілися ≈35 разів. Віднести їх до групи ГФС дозволяють риси *інтонаційної спільності початкових мелорядків* з місцевими повноцінними ГФС. Зокрема, за специфікою мелодичної лінії ідентифікуються редуковані зразки (≈10 од.), у яких вкорочена або відсутня друга частина ГФС (Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, №№ 313б, 667). На карті вони показані усіченими трикутниками. Якщо повних версій з певних традицій не знайдено, то редукції, які містять тільки елемент ‹♪53²›, відношу до групи ГФС «за замовчуванням» – адже ритмічний різновид строфи ‹♪53²› невідомий в ареалі ГФС.

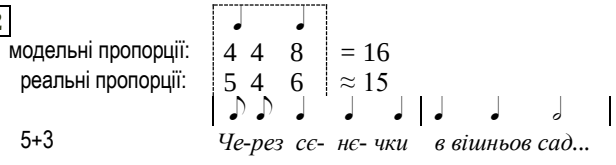
У менш численних творах поліської спондеїчної підгрупи у другому мелорядку теж можна зустріти нарощені елементи – ‹♩43²;446;66›, ‹♩43²;4446› (Шубравська, Іваницький (Ред.), 1982, № 242). Нерідкісними є контамінації зі спорідненими типами ‹♩443›, ‹♩T6›, ‹♩6³›, ‹♩53›.

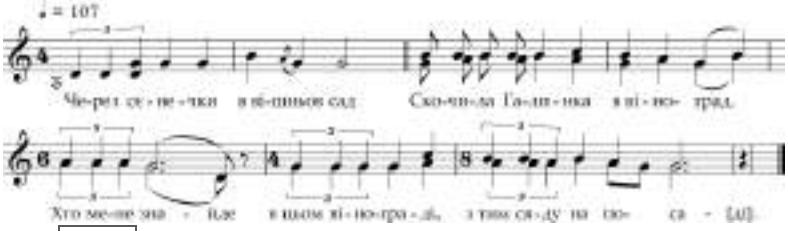
8.10.2.3. Особливості ритмічного варіювання. Урізноманітнює форму алгоритмічне дроблення фігур-спондеїв та чергування у парах 4/5-складників та 6/7-складників-ямбів. У прикладі 8.69 дібрано зразки, коли той самий сюжет розспівується у різних системах ритмоорганізації, гнучко достосовуючись до потрібної схеми звичайними засобами *дроблень* (або наддроблень).

Чергування у ямбах відбувається майже в усьому ареалі, та активніше все ж у його західній частині (Волинь, Опілля, все Полісся: на карті D-VII-16 на це вказують фіолетові елементи значків-ромбів). На Поліссі, окрім пари 4/5, трапляються й первісні 6-складники. Варіювання «притихає» у волинсько-подільському поміжжі та практично повністю поступається сталим похідним 5- й 7-складникам на Східному Поділлі та у точкових зразках Середньої Наддніпрянщини. Така тенденція вписується у загальні закономірності географічного розгортання групи ямбічних весільних мелоареалів (пор. з картою D-VII-14) (§15.4).

● **Ірраціональне дроблення.** У виконавських версіях бачимо ще й довільні видозміни ритму. Деякі з них зустрічаються частіше й бувають прив'язані до певного локусу. Так, спондеїчні зразки, в основі яких лежить метрична схема з 4-х 8-дольних синтагм, на Середньому Поліссі мають рубатний вигляд, з пролонгаціями заключних силабохрон у 4-дольних групах та специфічним *ірраціональним середньополіським дробленням* [A-1997-20_09]. Цей прийом описаний у статті (Білик, 2008).

8.72





Зведена морфологічна нотація за записами авторки з Овруччини 1993–1996

● **Контамінації.** На південній межі поліського спондеїчного ареалу неодноразово (29 од.) траплялися твори, де мікшувалися два ритмічних принципи: спондеїчний початок і ямбічна кінцівка (♩43²;♪447) або навпаки (♪53²;♩446). Такі випадки на лінії Володимирець – Сарни – Олевськ – Коростень на карті D-VII-16 це відзначено «мікстовим значком» . Оскільки карта не документальна, то значку надана ще й друга роль: показувати *співіснування двох ритмічних версій* композиції ГФС в одному селі.

● **Стиснення метру.** Поширеною «вільністю» у ямбічній групі є також *недотримання метричних норм*. Це стосується 3-складників, які вкрай рідко відповідають шаблону М6♪: |♪♩ ♩.| , зате дуже часто вкорочуються (М5♪: |♪♩ ♩|) або пролонгуються (М7♪: |♪♩ 𝅗𝅥|). Так чинять виконавці і з іншими формулами, які містять трискладову фігуру – ‹♪553-Зим› та ‹♪553-Всл›.

● **Аплікація хоріямба.** Ритмічною цікавинкою є поява у другому реченні – на місці диямба ♪4₅ – тридольної фігури хоріямба |♩ ♪♪♩ | (нот. 8.70а, такти 5, 7). Про раптовий перехід на тридольний такт свідчить інтонаційна лінія. Одиничний зразок з Підляшшя дає в цій синтаксичній позиції чисту тридольну формулу |♩♩♩| (нот. 8.70а, примітка). Локалізації вставки-хоріямба (23 випадки) позначені на карті D-VII-16 голубим елементом значків-ромбів: це Західна Волинь (поріччя Буга, Стира: Буськ, Сокаль, Холм, Брест), Підляшшя (Гайнівка), Опілля (Жидачів, Миколаїв), східноподільська зона (Ружин, Володарка, Біла Церква, Погребище, Літин, Муровані Курилівці), Сіверщина (Новгород-Сіверський, Климово).

● **Підміна 5-складника.** На Підляшші зрідка трапляється заступлення типового колядкового 5-складника ♪5 вальсовим ♪5̇, як у нот. 8.71. Це нетипове для ГФС явище набуває ареальної ваги у контексті інших форм (‹♪553-Зим/Всл› та ‹♪557-Всл›, див. §15.5.2).

8.10.2.4. Обрядові ситуації. Поетичні сюжети. Мелодії групи ГФС не належать до основних весільних політекстових форм з десятками сюжетів. Їх роль у певних локальних обрядових комплексах «оздоблювальна», вони прикрашають типовий репертуар своїми неординарними ритмоформами, будучи приуроченими до певних обрядодій. Повний аналіз цих приурочень, відповідних сюжетів та їх локальної дистрибуції – справа майбутнього. Наразі представлю кілька тематичних груп з типовими сюжетами, виявленими у підбірці з 570 інципітів обох ритмічних різновидів ГФС (табл. 8.73).

Найпоширеніші сюжети розміщено за їх статистичним представництвом у межах обрядодій, які вони супроводять. Для кожної сюжетної групи подано орієнтовні терени поширення. Після повного опрацювання бази ці та інші сюжети будуть картографовані.

У лівому стовпчику таблиці нотними символами позначено тип ритму для кожної сюжетної групи. Помітно, що той самий сюжет буває ритмізований або ямбічним способом, або обома способами. Спільний фонд сюжетів можливий через принципову спільність ритмокомпозиції та гнучкість її варіювання. Та, оскільки ареал поширення і статистика ГФС-ямбів у 3,5 разів потужніша, ніж ГФС-спондеїв, то й спектр сюжетів у ямбічній групі набагато ширший. Тексти-«спондеї» (без ямбічної пари) одиничні – це, наприклад, коровайний *Попитаймоса перепечі*, сюжети про вільце, сюжети лінії ‹Зустріч/війна родів›.

Спільними обставинами для обох ритмоформул (при чому такими, які «не привертають увагу» інших ритмічних типів) є кілька блоків. Передусім це текст-сигнал до поділу кореваю *Нагнівався / Зажурився коровай, у коморі стоячи: Самі п'єте-гуляєте, обо мні не дбаєте* (≈40 од., з них 13 спондеїчних з Пінщини).

8. 73 Сюжетний фонд весільних ГФС

тематичні блоки	найхарактерніші інципіти та місцевості поширення	статистика
тип ритму*	Загальна база інципітів:	570
Дівич-вечір *= Вінкоплетини=Вінки* (Полісся, Волинь, Схід. Поділля, Сіверщина)		50:
♪	*У суботоньку / неділеньку за сонця Сіла Молода [ім'я] в оконця*	17
♪	*Вила Молода віночок*	17
♪	*А з суботоньки в неділю пішла Молода в шальвію*	8
♪	*Вили дівочки віночок, з зеленей рути сердечок*	6
♩+♪	інші сюжети	2
Коровай: виготовлення (Волин. Полісся, Погориння)		
♩+♪	різні сюжети виробничого й ритуального змісту: *Чия то матінка коровайниці збирала, Попитаймоса перепечі, Піч / стіл на ніжках, Чиї браги / сестриці / милая під короваєм гуляють*, інші	37
Коровай: поділ (Зах. Полісся, Пінщина)		37:
♩+♪	*Нагнівався / Зажурився коровай, у коморі стоячи: Самі п'єте-гуляєте, обо мні не дбаєте*	13♩ 24♪
Виготовлення свічок (Овруччина)		3:
♩+♪	*Єк мі сьвєчу сукалі*	3
Група сирітських сюжетів (Полісся, Волинь, Схід. Поділля, Сандомир)		37: 9♩ 28♪
♩+♪	*Одчини, Боже, ворота, їде до шлюбу сирота*	14
♩+♪	*Десь у тебе, дівонько, да матінки немає*	9
♩+♪	*Десь ти, дівонько, без роду / Осталась без роду*	6
Злучення свічок на порозі (середнє Погориння)		
♪	*Ой ти, сваненько, удома, а я, сваненько, в дорозі, Зійдімося поцолуймося на першім порозі*	5
Благословіння молодих (Волин. Полісся, Погориння)		28:
♩+♪	*Благословилась донечка своїй родненькой матьонци*	16
♪	*Благословився хлопчичок в свого рідного батенька*	4
Молода як головний персонаж (всі субареали)		105:
♩+♪	сюжет-«трафарет» ‹ Молода ховається у винограді (шальвії): батьки не знайшли, Милий знайшов›: *Через сінечки в вишнев сад скочила [ім'я] в виноград, Хто мене знайде в винограді – з тим сяду на посаді*	29
♩+♪	*Іде [ім'я] на посад, стрічає її Господь сам*	22
♪	сюжет ‹Молода не плаче, не шкодує дівоцтва›: *Десь у тебе, [ім'я], кам'янєє серденько*	8
Молода і матір (Полісся, Поділля)		29:
♪	*Ходім, мати, в комору, поділим добро з тобою*, інші	7
Молодий як головний персонаж		
Збори весільного поїзду (Полісся, Волинь, Схід. Поділля,)		103:
♩+♪	*Котиться місяць до зірки, їде хлопчик до дівки, Питається батенька, що в дівки говорити?*	42: 10♩+32♪
♩+♪	*У місяця два рожки, у хлопчика два брати*	10
♩+♪	*Ой чия то родина кругом діжі / стола ходила*	8
♪	*Ступайте, коні / воли, широко, ще тестів двір далеко Ступайте, коні, вузенько, вже до дівчини близенько*	9
Застілля (Полісся, Волинь, Опілля, Поділля)		20:
♩+♪	Подяки куховарці: *Встаньте, бояри…* та ін.	10
♪	*Нема того на селі, що у дівчини / хлопця на столі*	10
Запоїни (заручини) (Полісся, Волинь, Опілля, Поділля)		
♩+♪	*Йой гороше-гороше, посіяли тебе хороше*	10
Вихід до шлюбу (Полісся)		
♩+♪	*Ой сусіди-вороги, не переходьте нам дороги*	8
Війна родів: різні сюжети (Полісся, Сіверщина)		♩+♪ 23

* ♪ – ямбічний, ♩ – спондеїчний, ♩+♪ – обидва типи

З-поміж сюжетів, пов'язаних з образом Молодої, домінантними є мотиви *вінкоплетин в суботу* (50 од., пере-

важно волинсько-поліський ареал) і тексти до *посаду Молодої*: сюжет-«трафарет» ‹*Молода ховається у винограді (шальвії): її шукають батько, мати, брат, сестра – не знаходять, Милий знайшов і повів на посад*› (29 од., з них 6 спондеїв: Рокитне, Олевськ) і сюжет ‹*Іде Молода на посад / Ходить Молода край стола*› (22 од., з них 5 спондеїв).

Спільними для двох ритмів є тексти ***благословінь***. Сюжети ‹зустрічі / війни родів› нечисленні – ця лінія фактично не обслуговується формулами ГФС. Лише два тексти (ямбічного ритму) коментують обряд «комори».

Нетиповою є ситуація з репертуаром, пов'язаним зі сферою Молодого – у межах текстів ГФС сфери Молодого й Молодої відносно співмірні (130:200 текстів або 40:60%), у той час як у весільному меломасиві СБРМ в цілому ця пропорція гостріша: 800:1800 (30:70%). Пісенними урочистостями з застосуванням формул ГФС обставляється передусім випроводжання весільного поїзду Молодого.

Поза межами цього урочистого виїзду Молодий рідко заслуговує на увагу співачок: так, з 28 текстів-благословінь Молодий виступив у 4-х, у групі сирітських текстів з 37 зразків (9 спондеїв) лише один присвячений Молодому.

Є й *особливі обрядові обставини*, до яких прикріпилися тексти різних ритмів. Причиною цього є автономність їх ареалів. Так, поліський ареал спондеїв ‹♩43²;446› обслуговує яскраво специфічні поліські ритуали: ***сукання свічки, злучення свічок, коровайні обряди*** (15 текстів до різних етапів випікання, Пінщина), виготовлення ***весільного деревця-вільця***; ***благословіння Молодого над хлібною діжею*** (*Чия родина кругом діжі ходила*, 6 од., Олевськ).

Інший важливий аспект аналізу текстового масиву – локальні статистичні характеристики, тобто кількість сюжетів даного РТ, якими оперує певна традиція. У польових розвідках виявити наявність мелодій ГФС та її сюжетний ряд без спеціального запитальника важко. У зонах розпорошеного побутування (Середнє Полісся, Поділля) не завжди стає на допомозі й запитальник. Не знаючи, в якому циклі обряду і з яким саме текстом адаптували мелодію ГФС мешканці досліджуваного терену, можна сподіватися тільки на випадковий успіх. Наприклад, поліські локальні традиції є компактними, з власною специфікою використання ГФС у кожній місцевості є. Показовим є такий випадок. У 1996 році я обстежила розвідковим методом 18 сіл в районі Малина – Коростеня й жодного разу не зустріла цей весільний тип. Зокрема, в с. Любовичі 4 жінки 1921–1932 рр. нар. переспівали 8 різних весільних мелодій, але форму ‹♪53²;557› не пригадали. Через два тижні Є. Єфремов записав його від переселенки з Любович, 1922 р. н., і цей запис став єдиним на майже 40 сіл даного локусу.

За відомостями РОМУ⁺ наразі можна подати тільки вибіркові характеристики репертуару ГФС в окремих селах. Для РТ ‹♩43²;446› верхньою статистичною межею виявилися 7 сюжетів в селі Залав'я (РВН: Рокитне), по 5 сюжетів записано у Ліплянах (ГМЛ: Лельчиці), Збраньках (Овруч).

Позиції РТ ‹♪53²;557› більш тверді. Для добре обстежених теренів Західної Волині та Волинського Полісся типовою є участь в сільському репертуарі 3–4 текстів, при чому вони «виринають» навіть при розвідкових обстеженнях (на відміну від ситуації Середнього Полісся, описаної вище). Більші цифри рідкісні, але й не поодинокі: по 5 сюжетів записано у селах Колодяжне (ВЛН: Ковель), Годомичі (ВЛН: Маневичі), Заболоття (РВН: Володимирець), Немовичі (РВН: Сарни), Шпичинці (ЖТМ: Ружин), а також у міграційному осередку в Борисполі (Чубинский, 1877, №№ 35, 79, 80, 86); по 6 текстів – у селах Воля, Білин (ВЛН: Ковель), Кремеш (ВЛН: Локачі), по 7 – у селах Нові Підцаревичі (ВЛН: Маневичі), Дубрівка (ЖТМ: Баранівка). Рідкісним випадком є 9 текстів подільської традиції: Дяківці (ВНЦ: Літин) (Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, №№ 1, 3, 130, 147, 312, 320, 529, 979, 1114).

Рекордний випадок з 16 текстами у східноподільському с. Зятківці (Танцюра, 1998) є специфічним (табл. 7.19): за цими сюжетами для мелотипу ГФС окреслилися його основна (*лірична*) і маргінальна (рідкісні *обрядові коментарі-одностроф*и) функції. На карті D-VII-16 місця, де записано три й більше текстів, відзначені темно-бордовими елементами значків-ромбів.

8.10.2.5. Ареал. Географічні дослідження. Сумарні публікації та карти окреслили характерність ГФС у її ***ямбічній версії*** для весільних циклів Волині та Східного Поділля (з кількома автономними осередками на захід та південь від основного ареалу, та острівним ареалом на Сіверщині (Подесення), а в ***спондейчній*** – для Пінщини, Середнього Полісся, нижнього Погоринння з точковими фіксаціями за межами ареалу. Як бачимо, ареали ритмічних різновидів відмінні, але контактні, вони щільно прилягають один до одного на південній межі глибинного Полісся: Любешів – Володимирець – Сарни – Рокитне – Олевськ – Ємільчине – Лугини.

Характеризуючи ареальну картину пари весільних ГФС при сучасному стані обробки фонду можемо уточнити динамічні характеристики субареалів та міграційних осередків, загальні кордони субареалів, характер стосунків на лінії контакту. Для висновків про поширеність певних форм маємо враховувати специфіку їх функціонування в локальних традиціях. Динамічні градації ареалу визначаємо за (а) кількістю поетичних текстів даного РТ у локальній традиції, (б) географічною частотою фіксації РТ

А. Ареалогія ямбічного різновиду. Загальні контури й динаміка ареалу. Поширення ямбічного різновиду ГФС утворює великий суцільний ареал на просторах від Західного Бугу до річок Рось та Синюха на сході, оминаючи терени Галичини (подібну конфігурацію має й ареал тирад ‹♪T7› – карта D-VII-4). Цей макроареал розпадається на дві частини: північно-західну (волинсько-поліську) та південно-східну (східноподільську). Сполучником між ними виступають традиції верхніх течій Горині та Случі (зони гострої нестачі даних позначені рожевою штриховкою: Острог – Корець – Шепетівка).

В ординарному режимі тип широко відомий на східній Волині, Поділлі, Підляшші, точково – на лівобережжі, має острівні осередки в Галичині і в Подесенні.

Ядро РТ ‹♪53²;557›, очевидно, знаходиться на Волині (західній та середній). Найщільнішою концентрацією записів та більшою статистикою сюжетів відзначена ***західноволинсько-поліська зона***, обмежена річками Турія – Случ та умовною лінією Ковель – Луцьк – Рівне – Березне (південна межа). Це пов'язане як з реальною потужністю ГФС у місцевих традиціях, так і з поглибленим обстеженням цього терену київськими та львівськими збирачами. Наприклад, у районі Володимирця наспіви з ритмом ‹♪53²;557› трапились у 14 селах з обстежених 28. Подібна щільність засвідчена на Верхній Прип'яті (Рибак, 2010, карта К17-3).

На півночі волинський ареал ямбів щільно «обтікає» територію пінських спондеїв ‹♩43²;446›, атакуючи цей масив на його східних рубежах (прорив ямбів за течією Горині).

На захід від р. Турії тип ГФС зникає (р. Вижівка, верхів'я Прип'яті; на карті відсутність показана сірою скісною штриховкою) або проявляється точково (Ратне). Натомість ще західніше, у середньому Надбужжі, РТ ‹♪53²;557› знову є активним на обох берегах Західного Бугу (на відтинку Сокаль – Брест з «заходом» на Північне Підляшшя, у район Гайнівки). Ця лінія має «пунктирне» продовження на північ – на етнічні території поляків, литовців, білорусів (Моньки, Варена, Вілейка). У поодиноких зразках РТ з'являється на лівобережжі верхньої Прип'яті (Дрогичин, Береза).

Точкові реєстрації продовжують волинський ареал на захід, на території поляків: група фіксацій у басейні р. Вепр

(Замость, Люблін, Любартов, Радинь) та одиничний зразок з-під Сандомира на лівому березі Вісли (Kolberg, 2001, № 12).

Чітким є південний кордон західноволинського субареалу Сокаль – Горохів – Млинів – Дубно (за відомостями з архіву ЛЕЛ). Ця лінія є крупною межею у системі макроподілів української етнічної території (§16.3.3.1).

У східноволинській частині (Звягельщина) розвідками М. Скаженик установлена активність цього РТ, знову ж з *атаками в поліський субареал* (Уборть, Уж + Жерев).

Східноподільський субмасив ямбічних ГФС, укладений за сумарними даними з різних джерел, виглядає менш монолітним. Зона контактів двох субмасивів (Ізяслав – Баранівка) нечітка через відсутність даних. Західна межа проступає по лінії Білогір'я – Теофіполь – Хмельницький – Кам'янець-Поділ.

Частково встановлена виразна східна межа подільського масиву ‹♪53²;557›: Попільня – Біла Церква – Тараща – Звенигородка, далі за р. Синюха до її впадіння у Південний Буг (матеріали М. Скаженик та ЛЕК).

Матеріали з півдня цього субмасиву нечисленні й неопрацьовані. Точкові фіксації маркують зону на Дністрі (Могилів-Поділ. – Муровані Курилівці – Кам'янець-Поділ. – Борщів – Городенка). Одиничні записи походять з-над Прута (Снятин, Косів).

На півночі окремі зразки «долітають» у межиріччя Тетерева й Ужа (це південний маргінес Середнього Полісся). У межиріччі Тетерева та Ірпеня точково трапляються обидві ритмічні версії ГФС (Коропніченко, 1998, карта 1 на с. 163).

● **Острівні осередки та зони відсутності**. Зважаючи на особливу роль ГФС як «родзинок» репертуару у масивах мелотипологічних «важковиків», території, де щільні польові дослідження жодного разу не зафіксували цей тип, на карті позначені сірою штриховкою. У цих зонах ГФС зустрічаються острівцями.

Правобережжя

Галичина. Вивчені джерела говорять про відсутність ГФС у масиві Вороняки (р-н Золочева – Почаєва) (Поточняк, 2010а, б), на Звенигородщині (Харчишин, 2005), на Підгорганні (Коваль, 2006а) та в інших теренах (Мишанич, Луканюк (Упор.), 2017). Винятком є острівний львівсько-стрийський ареал, представлений 17 зразками з характерними рисами: чергуванням 4/5-складників, вставками фігури ♩4 і тиражуванням 5-складових меломотивів. Кілька одиничних фіксацій маємо у районі верхнього Сяну.

Берестейщина. Територію обстежували різні експедиції (БДАМ, ЛЕЛ, ЛЕК), у тому числі авторка. Вони дозволяють стверджувати, що, за одиничними винятками, ця зона не сприйняла ідею ГФС у весільному циклі.

Наддніпрянщина та Лівобережжя

За східною межею подільського масиву ГФС розпочинається Наддніпрянська зона, яка в цілому характеризується відсутністю цієї форми. Її порушують малі острівні осередки (навколо Києва, у верхів'ях Інгульця, на нижньому Удаї) та одинокі фіксації, занесені переселеннями – точкові позначки на картах Сумської (Гончаренко, 2010, карта К8-6), Полтавської (Зачикєвіч, Клименко, 2013, карта К12б) областей.

Засвідчені 7 одиничних записів з білоруських теренів, які розпорошені у басейні Дніпра[1].

Сіверщина. Загадковим є осібний ареал поширення ямбічної ГФС у східному сегменті білорусько-українського порубіжжя (Стародуб, Новгород-Сіверський та прилеглі зони) та одного спондеїчного зразка в Ямпільському р-ні (Гончаренко, 2009, № 12). За станом матеріалів, цей субареал представлений двома компактними осередками:

1) щільним деснянським вище Новгорода-Сіверського (Шостка – Середина-Буда та розрізнені відомості аж до Сейма: Глухів – Путивль – Рильськ), вивченим експедиціями ЛЕК та О. Гончаренко;

2) умовно стародубським (обмежений річками Іпуть, Снов, Судость), вивченим головно російськими спеціалістами (МДК, РАМ). З-поміж публікацій (Савельева, 2005, №№ 32–35, 96) привернула увагу нотація № 32 з с. Манюки (БРН: Новозибків): вона мала ідентичний поетичний текст і загальну композицію з моїм записом з Підляшшя – версії співставлено у нот. 8.70. У зразках співпав навіть малюнок хоріямба у 5-й силабогрупі, характерний для підлясько-волинсько-галицького ареалу. Прикро, що саме в цьому брянському зразку немає характерного підлясько-західноволинського повтору останнього рядка – але, відкривши назване джерело, читач пересвідчиться, що такі повтори є в нотації № 33 (той самий тип з Унецького р-ну), та в №№ 94, 96 (інші ритмотипи зі Стародубського і Новозибківського р-нів). Тож кількість *морфологічних паралелей*, які виявили весільні мелодії, що походять з крайнього заходу ареалу та крайнього його сходу, є значною.

Б. Ареалогія спондеїчного різновиду. Практично всі відомі зразки ГФС ‹♩43²;446› локалізуються навколо Прип'яті (Західне (Пінщина) та Середнє Полісся), окрім її верхньої частини, у якій домінують ямбічні ритмотипи. Конфігурація ареалу (фіолетового кольору) змушує думати про його колишню цільність по всьому прип'ятському правобережжю від впадіння Стоходу до устя самої Прип'яті. Лівобережжя Прип'яті експонує цей тип тільки у басейні нижньої Ясельди (північна Пінщина) й точково – на Случі (Солігорськ). Північна межа ареалу спондеїв наближена до української мовної межі.

Пінський субареал не має дивувати – традиція Пінщини має кілька цементуючих ознак (Клименко, 1999б, 2013в, г), які показують спільність обрядового репертуару на теренах від сучасного Зарічненського р-ну до лівобережжя Ясельди. Більш густо вкрита значками територія південної Пінщини, оскільки тут відбулися системні польові дослідження. Пінщина на карті D-VII-16, як і на багатьох інших, відокремлена від решти спондеїчного масиву. Вісь поділу – Горинь, не раз згадувана як контактний коридор з України на Білорусь. У межах Дубровицького р-ну бачимо вторгнення ямбічних ГФС, вище – у Столінському р-ні – встановлена відсутність обох форм у широкій зоні між нижнім Стиром та Ствигою (обстежено ≈20 сіл). Відмінність столінських традицій від сусідніх також засвідчена на багатьох картах (§16.3.2.6).

Спондеїчний ***субареал Середнього Полісся*** розгортається тільки на правобережжі Прип'яті від Горині до Дніпра. Фіксації РТ тут розріджені, хоча в терені системно працювали збирачі ЛЕК. Південним кордоном слугують річки Жерев та Уж. Не вистачає відомостей про традиції Словечни й Мозирського Полісся. Установлений ареал спондеїчного різновиду ГФС вимовно свідчить про послідовне витримування двійкового типу мислення мешканцями глибинного середньополіського локусу – всі весільні мелодії тут виконуються у спондеїчних версіях.

Правобережжя Прип'яті (в межах українського адміністративного підпорядкування) обстежувалося за щільною сіткою (хоча й без спецзапитальника по ГФС). Наведу порівняльні статистичні характеристики поширення цієї форми. У Зарічненському р-ні (Пінщина) тип «проявився» у 11-ти з 39 обстежених сіл[2]; у середньополіських районах показники вагоміші: у Рокитнівському – 8-ми з 9-ти сіл, в

[1] Позначку біля м. Бобруйськ виставлено за джерелом (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, №№ 236, 237 – ямби та №№ 228, 226 – спондеї незакінченої форми). Ці записи в с. Малі Бортнікі зроблено від однієї жінки, можливо, немісцевої.

[2] Це були мої перші експедиції з акцентом на календарних традиціях; нові матеріали збільшать частотний показник.

Олевському – у 5-ти з 10-ти. Це досить вагомі показники, щоб вважати форму системно поширеною в терені.

Точкові фіксації спондеїв, відірвані від поліського ареалу, або й зовсім далекі від нього, помічені в районах Вишгорода, Радомишля, Попільні, Борзни, Путивля, Середино-Буди, а також одинично на Лемківщині (Горлиці).

Південний кордон масиву спондеїчних ГФС чіткий, він добре зафіксований експедиціями ЛЕК на межі глибинного Полісся й може бути проведений на документальній карті за певними населеними пунктами північних районів Волинської, Рівненської та Житомирськох областей.

З півдня до цих районів щільно прилягає ареал ямбічних версій. У 12 селах у смузі зіткнення ареалів (Пінщина: Спорово, Залізниця, Привітівка, Біле, Бишляк; зона Случ – Уборть: Глушиця, Остки, Мокляки, Неділище, Підостапи, Збраньки, Чудин) одночасно вживалися обидві форми. На карті А62 помітно, що ямби атакували поліський спондеїчний масив за течіями Горині (найпотужніший клин), Уборті, Жерева.

8.10.3. Монотекстові типи мобільної структури

У весільному циклі, окрім мелоформ з масовим прикріпленням десятків / сотень сюжетів, існують обрядові тексти, які утворили свою «*персональну модифікацію*» певної мелоформи. Поєднання таких мелоформ з певними сюжетами майже не вивчене. Окреслю у загальних рисах дві групи пісень зі *стрижневими моносюжетами*. Вони близько нагадують спондеїчну ГФС: мають мікстові конструкції, де поєднано принципи формули ‹♩4$\underline{3}^2$;44$\underline{6}$› і 4-дольної тиради (різновиду, що має фінальну контамінацію з парою 6-дольників – ‹♩4^n;6$\underline{6}$›). Ці контаміновані форми мають *власні тексти* (корильний «*Старший боярин як болван*» та коровайний «*Піч наша на сохах*»), *власні мелодії*, специфічну систему варіювання форми та *власні ареали* (спеціальні значки в карті D-VII-16). З РТ ‹♩4$\underline{3}^2$;44$\underline{6}$› їх об'єднує наскрізний принцип розгортання композиції та спільність початкових ритмічних елементів, але вони належать до самостійних типологічних груп. Розглядаю їх як мобільні формули-композиції з монотекстовим принципом – МФК(м).

8.10.3.1. МФК(м) ‹*Боярин-болван/буйвол*›

Сюжет, у якому висміюється *старший боярин* (його зовнішній вигляд) з постійним епітетом «*болван*» (варіанти: *баран*, *таран* та рідкісний *буйвал* (Чорнобай), приклад 8.74), зустрівся 41 раз. 32 зразки орієнтуються на модель ‹♩4$\underline{3}^2$;4^n;6$\underline{6}$› (Зачикевіч, Клименко, 2013, № 6), але з можливістю заміни пари ‹♩4$\underline{3}^2$› на пару ‹♩$\underline{53}^2$› (Пшенічкіна, 2015, № 27). Також цей сюжет може озвучуватися мелодією ‹♩T$\underline{53}$› (3 од.), як ‹♩T4› з 6-дольним закінченням (1 од.) або як ‹♩T6› з вставкою ‹♩4^n› (2 од.), і як ‹♩4$\underline{3}^2$;44$\underline{6}$› (3 од.). Іноді використано ритмофігуру ‹просо› (на карті D-VII-16 темніші значки).

Специфічна риса, що вносить у цю ГФС ознаки тиради – обов'язкове тиражування 4-дольної *фігури-ходу*, причому не пари, а саме одиничного диспондея (у тексті такі силабогрупи відзначені напівжирним шрифтом):

8.74 А. *Старший боярин, як болван,* ♩$\underline{53}$
Вилупив очі, як баран. ♩$\underline{53}$
Очі в клоччях, ♩4
Нис у попелі. ♩4
Губи в ремені, ♩4
Дратвою борода й сшита, ♫6
Клинцями й голова збита, ♫6
Личком підвязався, В боранє собрав[ся]. ♩6
Ігорівка (СУМ: Буринь, фонд ЛЕК)

Б. *Старший боярин, як болван,* ♩$\underline{53}$
Вилупив / витрещів очі, як баран. ♩$\underline{53}$
Шо на йому свита ♩4
Із соломи шита, ♩4
Шо на йому постоли ♩4
Із соломи поплели. ♩4
Очі в клоччі, ♩4
Нис у равені, ♩4
Срака в жмені. ♩4
Пудтикався, ♩4
Пудсмикався, ♩4
Личком пудперезався, У бояри собрався. Гу! ♩66
с. Осич (ЧНГ: Бахмач, фонд ЛЕК) (Котельнікова, 2006, №№ 64, 65)

Отже, ця форма є проміжною між тирадою ‹♩T4› і ГФС ‹♩4$\underline{3}^2$;44$\underline{6}$› та включає контамінації з ‹♩T$\underline{53}$›.

Ареал. Сюжет ‹*Боярин-болван*› у поєднанні з наспівами окреслених форм фіксується переважно на Середній Наддніпрянщині (на проміжку Київ – Світловодськ) з охопленням Лівобережжя. Найсхідніші зразки знайдено в районах Конотопа, Гадяча, Краснокутська. Північна окраїна фіксацій – Любеч, кілька точок відомо на Правобережжі (Попільня, Сквира, Монастирище).

8.10.3.2. МФК(м) ‹*Піч на сохах*›

Сюжет з коровайного обряду, коли коровайниці, танцюючи, носять на руках діжку з тістом, у базі зустрічається 38 разів, з них 29 зразків записані з мелодіями:

8.75 *А піч (діжа) стоїть на сохах/стовпах /ногах* ♩4$\underline{3}$
А діжу носять на руках ♩4$\underline{3}$
І цілуйтеся, ♩4
І милуйтеся ♩4
Наші милі коровайниці... ♩6

Мелодія 13 зразків орієнтується на специфічну модель ‹♩4$\underline{3}^2$;6$\underline{6}$› (Шубравська, Іваницький (Ред.) 1982, № 248; Шубравська, Правдюк (Ред.), 1970а, с. 226, №№ 14, 15), у якій можлива заміна пари ‹♩4$\underline{3}^2$› на пару ‹♩$\underline{53}^2$› (як і в мелодіях сюжету ‹*Болван*›). Також цей коровайний сюжет може озвучуватися як ГФС ‹♩4$\underline{3}^2$;44$\underline{6}$› (5 од.) і як варіант форми ‹♩T4› з 6-дольною кінцівкою ‹♩4^n;6$\underline{6}$› або без неї ‹♩4^n;$\underline{3}^{(2)}$› (разом 10 зразків, на карті D-VII-16 – голубі значки). Таким чином створюється група з 28 зразків, форма яких створена з тих самих елементів, що не мають строгої послідовності.

Одиничні зразки сюжету ‹*Піч на сохах*› озвучені за ритмічними схемами ‹♩T$\underline{53}$› (Біла Церква, Жмеринка), ‹♩T6› (Короп) і ‹♩6^3› (Малин). Також трапляється ритмофігура ‹просо›, як одинична вставка у композицію.

Ареал. ‹Форма-сюжет› ‹*Піч на сохах*› точково зустрічається на берегах Дніпра нижче р. Уж (частіше на правобережжі), з заходу її ареал обмежений Півд. Бугом. Як бачимо, явище має ареальну характеристику (попри малу статистику записів). Цей факт спонукав *висунути сюжетний маркер як ознаку типологічної групи* – з цих міркувань на карту нанесено місця запису сюжету ‹*Піч*› як з основними формами, так і з іншими (сірі значки).

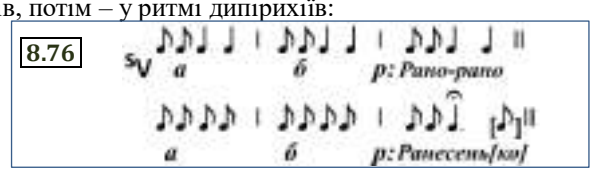
Помітно, що у басейні р. Остер при впадінні її у Десну та нижче по Десні форма є чисто тирадною ‹♩T4› – з нею поєднуються й інші сюжети (див. §8.3.4.3).

Розміщенням значків ‹*Болван*› і ‹*Піч*› на спільній оглядовій мапі ГФС я переслідувала мету «вписати» їх в ареал форм, де проглядається поліблоковий принцип компонування: початок форми з малих фігур, та завершення довгими формулами. Майбутньому досліднику окреслених явищ корисно буде (після призбирування для них більш надійної бази) нанести їх на карту спільно з тирадами ‹♩T4›, а також з версіями ‹♩T6›, яка має 4-дольні вставки. Також потрібно буде прокартографувати ТГ ‹♩T4› за сюжетами.

8.10.4. Мелотип ‹44,р4-*Рано*› з переритмізацією семантично тотожних силабогруп (ПСТС)

Типологія. Оригінальним явищем весільного УБ-ареалу є тип, утворений *переритмізацією повторюваного поетичного рядка* (ПСТС) зі змінним рефреном ‹аб,р;аб,с›. Вірш V44=аб, замкнений 4-складовим рефреном, проводиться двічі: спочатку у ритмі висхідних іоніків, потім – у ритмі дипірихіїв:

8.76



Найпоширеніший рефрен – *Рано-рано* (зрідка *Раним рано*), який у другому рядку має варіант *Ранесенько* (це й дало групі умовну назву ПСТС-*Рано*).

Джерельна база. Загальне число зареєстрованих записів ТГ ‹♩44,р4-ПСТС-*Рано*› – 325, у тому числі часткові відомості (РТТ/РТК) з мелотипологічних таблиць К. Дорохової (Посейм'я (2013б)), рукописні польові дані Г. Коропніченко (Київська обл.), Г. Пшенічкіної (Черкащина), О. та Н. Терещенків (регіон Кропивницького); відомості з регіональних карт О. Гончаренко (Сумська обл. (2010, карта К8-6)), Л. Бєлоґурової (Смоленська обл.) (2013а, карта К17в). Решта зразків дібрана з публікацій та архівів.

Дослідження. Локальні версії наспіву аналізують Г. Качор (2014), Л. Бєлоґурова (2013а), Г. Пшенічкіна (2020). Ареал показаний у значковій карті (Клименко, 2019, карта 17= D-VII-18). Узагальнені обриси ареалу показує карта А63.

Сюжети, рефрени. Часткові спостереження над сюжетами та функцією пісень (≈150 інципітів) показують, що в локальних традиціях з цим наспівом поєднується, як правило, *один сюжет* (зрідка два), який коментує певний момент *передшлюбних ритуалів* у хаті Молодої (зрідка – у Молодого). Найбільшу статистику набрали такі інципіти:

Да сьогодні дівич вечір / Славен зряджен дівич-вечір (82 од., переважно київсько-черкаського ареалу, виконуються в суботу на Дівич-вечері);

А брат сестру за стіл веде (27 од. переважно поліського походженням, виконуються під час посадження Молодої на посад),

Не стій / рости, вербо / сосно, край дороги – розвивайся, розвий 700 квіток. Молодому квітки не стало: нащо йому квітка, як Галюня дівка› (32 зразки[1], всі наддніпрянсько-лівобережного походження, обслуговують Дівич-вечір);

Гуслі гудуть, до двору йдуть, наряжайся – візьмуть тебе (Молода чекає на Молодого; 7 зразків, специфіка тексту – поява рефрену тільки з 2-ї строфи).

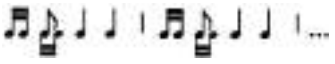
Окремі сюжети пов'язані з образом Молодого, зокрема *Шлеться зоря до місяця, йде Іванко до Марусі* (7 од.).

Л. Бєлоґурова за даними сучасних експедицій РАМ повідомила (під час конференції «Слов'янська мелогеографія»-3), що описуваний тип побутує в усіх селах зони Мглин – Сураж – Унеча (Брянська обл.), де має вузьку функцію: виконується в домі Молодого. Основна тема – породнення двох родів.

Левова частка творів має рефрен *Рано*. Інші семантичні різновиди рефрену зустрічаються локально. Для росіян характерний рефрен *Душе(а) ль моя* (на картах передані голубими крапками). Варіант, у якому використано змінні рефрени – *Ладо-ладо / Душе ль моя* – властивий поселенням курсько-бєлгородського пограниччя, району Балаклії (значки з двома крапками).

Рідкісний рефрен *Ладо-ладо* одиничними вкрапленнями з'являється й на заході УЕТ – під Холмом, Перемишлем, Перемишлянами, на Дністрі. Деякі з цих зразків нечітко відтворюють типову конструкцію ПСТС-*Рано*. Важливо, що у холмсько-волинському осередку весільний рефрен *Ладо* (*Ладом*) зустрічається у поєднаннях з іншими формами – ‹♪57› (Kolberg, 1964a, с. 248, №141; [A-2009-02_3], карта А56), ‹♩53› [A-MuŹr03-1997_15]. Ще один рідкісний рефрен – *Милий Боже* (Чортків, Бережани).

Ритмо-композиційні особливості. Досить часто рефрен ритмізований з наддробленням:



Та рано-ра-но / Та ране-сенько

Наддроблення зустрічається і в семантичних рядках, при чому майже виключно за рахунок орнаментації – вставки додаткових словечок типу *ой, та*. На карті D-VII-18 такі випадки позначені «значком дроблення» ⌐¬.

Частина записів на маргінесі ареалу не має переритмізації. Наприклад, у басейні поліської Лані весь наспів ритмізований спондеями (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, № 691–695; Колесса, Мошинський, №65). Нетипові відхилення відзначені в карті D-VII-18 іншим кольором значка.

У 5 російських селах з прилеглих до України районів Курської та Бєлгородської областей побутує тримірна версія:

8.77

Епізодично трапляється застосування катенів (Новгород-Сіверський) (Качор, 2014, № 7). Усі зразки завершуються *апокопою*.

Ареал. Проблематика

Група весільних мелодій, об'єднаних формулою ‹♩44,р4-ПСТС›, ставить перед дослідником більше питань, ніж інші типологічні групи. По-перше, принцип творення строфи – ПСТС, ускладнена рефреном – є унікальним з-поміж весільних форм СБРМ.

Другою загадкою є обриси ареалу МТ «*Рано*». Він є *дискретним* та не повторює жоден інший ареал ні в цілому, ні частинами. Ця весільна форма знана на значних обширах України. Наші експедиції фіксували її на Черкащині, Полтавщині, розрізненими острівцями – на Поліссі, Волині. За старшими публікаціями тип точково трапляється в Галичині.

Щільне скупчення зразків зафіксоване на Середній Наддніпрянщини (Київ – Черкаси й нижче; Пшенічкіна, 2020, карта Г 4.14). Г. Пшенічкіна за власним збирацьким досвідом стверджує, що ця мелодія завжди присутня у локальному репертуарі району Черкаси – Драбів.

Другий масовий осередок цієї форми бачимо у басейні Десни, при чому на верхній Десні та сусідніх річках Іпуть, Остер установлене *щільне побутування* (Белогурова, 2013а, карта К17в), на нижній і середній – лиш острівні традиції.

МТ також відомий в російських селах Харківщини, на курсько-білгородському відтинку.

На лінії, що проходить уздовж білорусько-російського етнічного кордону з переходом у південно-російські традиції, міняється семантична форма рефрену – з *Рано* на *Ладо* та *Душа ль моя*. Останній з'єднує південні райони Смоленщини та південноросійські традиції. Цей «вертикальний ареал» нераз проявляє себе у весільній мелогеографії (див., зокрема, карти А49, А57, А59, А70, А78).

[1] Географічно одинокий зразок з-під Ковеля (Квітка, 1918, № 76–77) не підтверджений новими обстеженнями цього терену.

8.10.5. Ритуальні зачинні формули українського весілля (РЗФ)

Джерельна база. Загальне число зареєстрованих одиниць інформації – 350 свідчень про побутування РЗФ та 15 – про її відсутність у певному селі. З-поміж «позитивних свідчень» – тільки ≈195 музичних зразків. Решта даних дібрані з оглядових і документальних карт, що представляють західноукраїнську зону (Сливинський, 1991, с. 28), всю українську територію (Луканюк, 1992, с. 45); терени Верхньої Прип'яті (Рибак, 2010, карта К16.1); точкові фіксації у Київській (правобережжя) (Коропніченко, 2004, карта 2) та Полтавській (Зачикевіч, Клименко, 2013, карти К12а, б, г) областях; Західне Полісся та Волинь за новоздобутими записами (Гуменюк, 2018, с. 75[1]). Відомості з карт не дозволяють однозначно віднести певну одиницю інформації до певного ритмічного чи семантичного різновиду. У картах ОМУ такі випадки марковані окремими позначками (див. легенди **карт А64 і D-VII-19**).

Дослідження. Ритмотипологія. Явище РЗФ (за львівською термінологією – «передладканки») стало спеціальним об'єктом шести наукових розробок (статей та дипломної роботи), всі з яких належать авторам львівської школи й охоплюють переважно західноукраїнський ракурс ареалу (Сливинський, 1991; Луканюк, 1992; 1994; Коваль, 1995; Рибак, 2011а; Гуменюк, 2018). За видами ритмічної організації услід за Б. Луканюком розрізняємо:

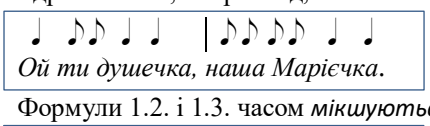
(а) групу *двомірних* РЗФ (табл. 8.78: спондеїчний тип 1.1) – на картах їм відповідають значки-квадратики з фіолетовими контурами та фіолетові заливки або правосторонні штриховки узагальнених ареалів;

(б) групу *тримірних* РЗФ (ямбічні типи з поділом на 4-складовий (1.2) та 5-складовий (1.3) різновиди – на картах їм відповідають значки-п'ятикутники з рожевими контурами та рожеві заливки або лівосторонні штриховки узагальнених ареалів).

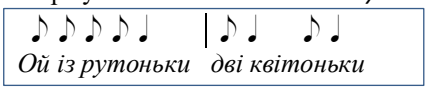
8.78

			стат.:
1.1	113	Східне Поділля, Лівобережжя
1.2	36	Дністер – Півд. Буг, Іква
1.3	188	захід УЕТ: Галичина, Волинь, Зах. Полісся
разом ямбічних:	224	

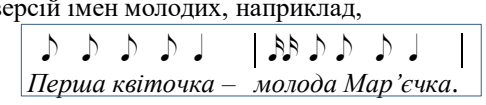
Формула 1.1, окрім базової силабічної форми V44, наприклад, *Першим разом, Божим часом* або *Перша квітка – то Василько*, має 5–6-складові варіанти, утворені дробленням, наприклад,



Формули 1.2. і 1.3. часом *мікшуються*



Також нерідкісним є наддроблення 5-складника до 6-складника, пов'язане з вживанням зменшено-пестливих версій імен молодих, наприклад,



● **Семантична типологія.** За змістом поетичного тексту можна розрізнити біля десятка семантичних формул – РЗФ(с). Відносно більше записів мають такі групи:

Першим / другим / третім разом / часом / росказом… (відповідник прозової формули загальнопоширених весільних благословінь, наближених до ритуальних зачинів прозових замовлянь) (45 зразків)

Дві квітки з рути / калини, Перша квітка – Молодий [ім'я], ***друга квітка – Молода*** [ім'я] (162 од.),
Душенька Молодий [ім'я], ***Душенька Молода*** [ім'я] (30 од.),
Лежєли берви бервінковиї (22 од., число буде збільшене після опрацювання карпатських матеріалів),
Стежечка (*Лежить стежечка здавна давненька / Куди нам лежить / пала здавна стежечка*) (10 од).

Інші мотиви («*вино (вінок)*», «*Бог судив*», «*терем*», ін.) малочисленні або одиничні.

Привертає увагу тричастинна форма повторів першої та другої семантичних формул.

● **Мелогеографія.** Зразки РЗФ розосереджені по всьому простору старого заселення українців, не утворюючи значних ареальних масивів. Спостерігаються лише острівні скупчення різної величини у кількох місцевостях. Найбільші групи утворились (а) у східному Прикарпатті, (б) біля витоків Прип'яті, (в) у межиріччі Горині та Ікви.

Превалює точкова фіксація або локалізація компактними групами по 2–3 села. Уривчастий характер поширення РЗФ частково пояснюється більш швидким згасанням звичаю трикратного переспівування ритуальних пісень з їх трикратним оформленням ритуальними зачинами РЗФ, відповідно – труднощами його фіксації. Інформанти рідко пригадують зачинні формули за власною ініціативою, тож у них мала ймовірність бути виявленими при несистемному (принагідному) опитуванні. Географічна розкиданість зразків вимагає їх *обов'язкового включення у збирацькі питальники*, незалежно від терену обстежень.

● **Зони відсутності.** За призбираною базою даних окреслюються щільно обстежені зони, де явище РЗФ відсутнє (не враховуючи одиничних фіксацій). Це (а) басейн верхнього Дністра і прилегла до нього територія аж до верхніх сегментів річок Зах. Буг, Стир, Горинь; (б) Середнє Полісся (за винятком кількох дрібноосередкових «вкраплень» за річками Случ, Уборть, Тетерів), (в) басейн Десни (окрім точкових вкраплень в нижній частині), (г) середня Наддніпрянщина (нижче Києва) та ін. На картах зони відсутності позначені сірим штрихуванням.

Розосереджені записи все ж можливл об'єднати в макрозони за ритмотипологічними та семантичними різновидами.

● **Ритмічні макрозони РЗФ(м)** підтверджують поділ УЕТ, встановлений на матеріалі весільних мелодій:

– тримірні формули розміщуються в західній частині УЕТ, якій притаманне ямбічне мислення,

– двомірні формули розміщуються у центральній та східній частинах УЕТ, для яких домінантними є спондеїчні ритмомалюнки,

– в обох зонах зустрічаються одиничні вкраплення зразків протилежного типу ритму, далеко відірвані від своїх ареалів,

– зафіксовано зони чіткого розмежування тримірної та двомірної макрозон за річками Півд. Буг та Іква (правий доплив Стира).

● **Семантичні макрозони РЗФ(с)** установлені тільки для кількох формул, представлених вагомою кількістю зразків. Найбільшою є зона використання формули «*Дві*

[1] У цій карті є неточні дані з неточною локалізацією.

квітки…» (значки або заливка світло-зеленого кольору). У контексті УЕТ вона є північною, займає верхні частини правих допливів Прип'яті (але майже на зачіпає глибинне Полісся), має осередки у середній частині Зах. Бугу, а також виходить на південь до Дністра за річкою Серет.

Формула «*Душенька*» є східною, лівобережною (Полтавщина, середні течії річок Ворскла, Псел, Сула).

Формула «*Берви*» (темнозелені значки або сітка) є південно-західною: займає східне Прикарпаття, точково зустрічається на р. Уж (Закарпаття) та в ін. західних місцевостях.

Формула «*Стежечка*» кількома осередками окреслює західну межу макроареалу РЗФ.

Формула «*Першим разом*» є південно-центральною: має ареал у Побужжі (від середнього Дністра до верхньої Росі). Є також нечітко сформульовані відомості з Хмельницької області про поширення «парадигми «Як в перший раз, як в Божий час (14 варіантів)» (Дудар, 2007, с. 7). Формула дає малі міграційні осередки на Случі (район Березного) та на північній межі УЕТ над Пінським.

Ритмічні та семантичні макрозони РЗФ корелюють між собою різними способами. Формули «*Берви*», «*Стежечка*» є локальними утвореннями західного макроареалу й поєднуються тільки з тримірними ритмами. Лівобережна «*Душенька*» виступає тільки у двомірному ритмі. Натомість формули «*Дві квітки*» та «*Першим разом*» займають центральну зону і можуть поєднуватися з обома видами ритму – у цих випадках семантичні ареали перекривають смугу розмежування західної та центрально-східної ритмічних макрозон.

У цілому ритуальні зачинні мелоформули до весільних пісень є суто українським явищем, яке виразно відмежовує УЕТ від західних, північних і східних сусідів. Цікавим є факт точкового маркування з допомогою РЗФ лінгвістичного кордону українців з поляками та білорусами.

8.11. Перспективні завдання весільної мелотипології

① Регіон Прип'ятського Полісся, з якого почалося моє дослідження весільної мелотипології, виявився вдячною стартовою територією для майбутнього охоплення всієї мелотипологічної картини Білорусі й України, та виходу за їх межі у суміжні території Польщі й Литви. Ця зона з причин, які становлять величезний інтерес для дослідників міграцій давніх етносів, акумулювала більшу кількість ритмокомпозицій, відомих у весільній музичній творчості українців та білорусів, ставши географічним сполучником, який унаочнює типологічні й генетичні зв'язки між різноскерованими (кожен до свого «епіцентру») регіональними весільними меломасивами.

Перевірка системи поліських весільних типів на інорегіональних зразках впевнила в її ширшій дієспроможності: матеріали з інших традицій закономірно доповнили «клітини» системи, але не спростували її. Це уможливило створення уніфікованої методики опису весільних мелотипів України, Білорусі, правобережжя Вісли, частково – південних регіонів Литви та суміжних областей Росії.

② Особливої уваги потребує Погориння з його найбагатшим весільним репертуаром. Різноманіття форм, знайдених на компактній території, де встановлене скупчення великих мовно-діалектних та археологічних кордонів, відмінність весільної мелодики Погориння від сусідніх поліських традицій дозволяють трактувати Горинь як міжетнічний контактний коридор. Сучасна археологія пояснює особливості заселення Погориння міграцією іншої людності: «На основі аналізу археологічних джерел підтверджено гіпотезу про переселення в Погориння в кінці І тис. н. е. слов'янського населення із півдня під тиском кочівників» (Прищепа, 2019, с. 3).

③ Найгостріші дослідницькі потреби в справі вивчення весільної мелотипології, на мій погляд, такі:

– запровадження уніфікованої ритмотипологічної систематики в ареалі СБРМ;

– вибудова системних засад ладо-інтонаційної типології весільних наспівів СБРМ,

– вивчення кореляцій ритмо- і ладоструктур у типологічному та ареальному аспектах,

– ареалогія окремих структурних типів – ритмічних і мелічних;

– окреслення й опис локальних весільних традицій (за набором типових мелоформ і локальною стилістикою),

– монографічні вивчення типологічних сімей весільного мелокомплексу,

– пошук системної кореляції між масивами мелоформ, що знаходяться на стадії розквіту й поодинокими морфологічними реліктами;

– реконструкція напрямків й динаміки гіпотетичних міграцій структурних типів,

– функціонально-семантичний аспект (спеціалізація певних мелоформ за етапами весільного ритуалу) та численні інші завдання.

④ Весільний масив в силу своєї статистичної вагомості та покривання всієї території СБРМ став основним матеріалом для виявлення ***макростилістичних векторів***. Головні ритмотворчі прийоми – алгоритм ритмосилабічного дроблення та прийом додавання силабохрон – були відкриті саме за весільними мелодіями, передусім найпоширеніших макросімей ТМС ♩6 (≈9000 од.), ТМС ♪7 (≈5000 од.) і ТМС V53 (≈6000 од.).

Також була простежена *пристосовуваність певних форм* до макрорегіональних ритмостильових норм. Наприклад, це зафіксовано щодо загальнознаної весільної формули V557. Гіпотетично це може вказувати на те, що її поширення відбувалося у відносно пізніші часи, коли регіональні стилі вже були сформовані, й «новоприбулим типам» залишалося тільки вписатися у задані нормативи.

Подібне можна сказати й про менш поширений білорусько-український весільний тип ‹♪5̌5̌²›, який у поліській зоні довільного дроблення демонструє нетипові для тримірних формул ритмосилабічні метаморфози – схоже, що поліщуки, які мешкають в районах Лунінця, Солігорська, Любані та використовують у весільному циклі майже виключно двомірні ритми, перейняли вальсовий тип від західних сусідів, але тлумачать його в контексті активного ритмосилабічного дроблення, властивого цьому регіону (див. §15.3.2).

Для дослідників, які заплануть монографічні дослідження певних весільних типологічних груп, одним з напрямків роботи має стати їх перевірка на «чутливість» до макрорегіональних алгоритмів.

Розділ 9

ПІСНІ ЗИМОВИХ СВЯТ ЯК МАКРОТИПОЛОГІЧНА СИСТЕМА

9.1. Мелотипологічна автономія зимового циклу: полістилістика, особлива роль рефренів, специфіка мелоформ. Засади сучасної зимової ритмотипології
9.2. Контекстові чинники зимової мелотипології: умовний вік наспівів, етнічна приналежність, функції, сюжетика
9.3. Індексований реєстр зимових мелоформ. Базові типологічні групи (БТГ) Зм01–Зм20. Індексація видів компонування мелодій. Синтаксис кодів. Індивідуальна специфіка типологічних сімей / макросімей
9.4–7. Ключові зимові макросім'ї. Порівняльна потужність меломасивів. Алгоритм монографічного опису на прикладах макросімей ‹55,р4›, ‹55,р3›, ‹44,р3›, групи пісень до обряду «Водіння Кози»

Таблиці в додатку (т. 2): **9.1Д, 9.2Д, 9.5Д, 9.15Д**
Карти А7–А16 (оглядові, друковані), **карти D-I-01 – D-I-24** (значкові, електронні)

Об'єктом цього розділу є мелодії ритуальних обходів дворів, приурочених до Різдва й Нового року. В останнє десятиліття дослідницький інтерес до них активізувався. «Зимова» тема двічі обговорювалася на засіданнях конференцій «Слов'янська мелогеографія-6» (НМАУ, 2016) та «Україна. Європа. Світ...» (НМАУ, 2017). Ці та інші матеріали опубліковані у спеціальних випусках *Слов'янської мелогеографії* (кн. 5, 6). Апелюватиму до них, як до джерела численних нотних ілюстрацій тих мелоформ, які описуються у поточному розділі.

9.1. Мелотипологічна автономія зимового циклу

9.1.1. Потреби формування нової систематики

Блок зимових мелодій, зареєстрованих в базі РОМУ⁺ охоплює **10300** записів, з них **8900** одиниць відібрані до основного фонду, 1220 – до запасного. На запасний лист Excel потрапили (а) християнські канти ненародної морфології, (б) ігрові твори білоруської традиції (крім *Цярэшкі*), (в) умовно приурочені до Святок твори інших жанрів, а також труднодоступні (неопрацьовані) матеріали.

Про історичну поліфункційність зимових творів, статево-вікову диференціацію виконавців йшлося в §1.2 та §7.1. Ці обставини призвели до стилістичної багатошаровості, морфологічного різноманіття мелодій, яке перевищує звичні обсяги мелотипологічних характеристик, показові для творів нших БОЖЦ.

Специфікою зимового меломасиву СБРМ є й *нерівномірний розподіл записів за етнічними територіями***.** Левову частку фонду складають твори *українців*. На другому місці – *білоруси*: їх зимова творчість на східних і північних теренах БЕТ специфічна, не включає традиційних обходів дворів (Мажейка, 1975). У *поляків* відбулося значне витіснення традиційного репертуару новішими творами «*пасторального*» типу (Marchwica, 2018, с. 50), тому в базі задіяно лише 150 польських творів, мелоформи яких споріднені з українськими. *Литовський* колядковий репертуар відрізняється особливими мелоформами (Astrauskas, 1990; Слюжинскас, 2016), які незначною мірою перетинаються з українськими (залучено 40 од.). Тож предметом каталогізації стали ***українські*** зимові мелотипи (7700 зразків) з їх варіантами у сусідів – білорусів, поляків, 830 ***білоруських*** зразків, а також одиничні форми російського походження, асимільовані в обрядовій практиці українців (§7.1.5).

В Україні для порядкування зимових мелоформ довгий час послуговувалися індексацією В. Гошовського. Спираючись на спостереження не згаданого ним О. Потебні (1883, с. 231, 251; 1887, с. 1 і далі), дослідник розділив групи *колядок* і *щедрівок* за чисто структурними ознаками: композиції на основі 4-складників відніс до *щедрівок*, а на основі 5-складників (5+5) – зарахував до *колядок* (Гошовский, 1971, с. 85). *Щедрівки* дослідника не зацікавили, а з-поміж *колядок* він виокремив усього три основних типи, яким надав літерні індекси А, Б і В, а також позначив пари різновидів А-1, А-2 та Б-1, Б-2. Насправді група В має в основі вірша 4-складову модель ‹V*443›, а 5-складник є лише одним з її можливих варіантів, поширених в Галичині: ♩ ♪♪♩ ♩ | ♩ ♪♪♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 |. На жаль, сучасні львівські дослідники, ревно пильнуючи надбання галицьких наукових авторитетів, примножують цю помилкову типологію в описах нових матеріалів (Лукашенко (Упор.), 2006, с. 18; Мишанич, Луканюк (Упор.), 2017, с. 314–315).

Призбирані матеріали доводять, що в зимовому репертуарі українців декларована теорія 5-складників як маркера саме *колядного* жанру не працює. За межами галицьких земель твори домінантної для українців зимової моделі ‹55,р4› легко перемінюють функцію з *колядки* на *щедрівку*, змінивши лише рефрен зі *Святий вечір* на *Щедрий вечір* (Полісся). У Подесенні такі твори співаються виключно у передноворічний вечір і вважаються *щедрівками*. Інші мелотипи примножують приклади. З. Можейко, укладаючи перше антологічне зібрання білоруських зимових пісень (Грынблат, Мажейка (Ред.), 1975), виходила з того, що (за малими винятками) більшість білоруських *щедрівок* стилістично однотипні з *колядками* (вирізняються лише словами рефрену, але не завжди), тому упорядкувала мелодії, орієнтуючись тільки на типову мелоформу – про що повідомила у передмові (там само, с. 34). Отже, окреслюється окрема потреба у майбутньому провести картографування *народних жанрових трактувань* тих самих мелоформ.

Останніми роками у північно-західному сегменті УЕТ вдалося записати кілька раритетних зразків колядок, які виявили 4-складову диямбічну першооснову 5-складників ключових зимових типів ‹V55,p4› (§9.5) та ‹V55,p3› (§9.6.2). Л. Лукашенко пише, що це явище «спричиняє проблему із складеним у класичній фольклористиці принципом розрізнення *колядок* і *щедрівок* за віршовою структурою (колядки – ʳV55; щедрівки – ʳV44)» (2008, с. 61). Проте проблема зникає, якщо зняти це початкове жанрове обмеження, досить обережно введене Потебнею за ще дуже малочисельними матеріалами середини XIX століття.

У згадуваній класифікації В. Гошовського не знайшлося місця для специфічних жанрових груп, властивих зимовим обходам: *театралізованих обрядів* «*Водіння Кози*» й *Меланки* (до них за функцією примикають зимові ігрові традиції білорусів – *Цярэшка, Яцур* та ін.), різнофункціональних *дитячих творів*, які співаються на прості однотипні мелодії, лише з різними словами: *Щедрик-ведрик*... (*щедрівка*) або *Колядин-колядин* / *Коляднiця*... (*колядка*), або *Сію-вію, засіваю* (*засівання*). Тож для типологічної **систематизації зимових мелодій** я відмовилась від їх спрощеного функціонального групування на два розряди, натомість проводжу їх порядкування за **базовими ритмічними блоками**, з яких будуються різні композиції. Функцію (призначення) творів потрібно вивчати як окрему ознаку в межах кожної мелотипологічної групи.

Порівняння способів компонування *зимових наспівів* та інших обрядових мелодій (*календарних, весільних, народинних)* показало, що ***зимова морфологічна система є автономною***, її перетини з мелоформами інших БОЖЦ нечисленні. Особливістю *зимових творів* є величезна ***роль рефренів*** – вони використовуються у майже 60% фонду мелодій. Мелоформи, які не мають рефренів – це *дитячі примітиви* та *пісні до театралізованих вистав*. Якщо від загального числа зимових записів відкинути примітиви, то в *дорослому репертуарі* число композицій з рефренами складе біля 77%. Статистика рефренів у різних жанрових групах (табл. 6.30) свідчить про те, що цей показник є унікальним з-поміж інших БОЖЦ. Його перевищують тільки *волочебні* / *ранцювальні* пісні зі 100% рефренних композицій (нот. 7.3, 6.28–29) – і це ще один аргумент на користь того, що раритетний жанр весняних обходів колись мав спільну з *колядками* функцію обрядового відкриття громадою Нового року, яка й породила подібні між собою музичні форми.

У *зимовому циклі* великою є доля *специфічних композицій*: це елементарні форми-примітиви, обрамлена строфа, пара періодичностей. Певну долю займають поліблокові форми (ПБК). Типові строфи ‹РФ^{2,3}› (2-рядкова респонсія чи 3-рядкова композиція) зустрічається тут як *виняткове явище*.

Значна частина зимових мелоформ дозволяє за однією лише мелодією без слів з великою вірогідністю визначити її жанрову приналежність. Якщо між мелодіями інших обрядових циклів спостережені численні структурні збіги (див. розділ 14), то форми, випрацювані для зимових свят, мінімально перетинаються з іншими жанрами. Біля 70% зимових мелоформ обслуговують виключно цей обрядовий період і не зустрічаються в інших сезонах / циклах.

Кількість композицій, які українські та білоруські селяни створили для святкування *зимового повороту сонця* (або, гіпотетично – до *весняного новоліття*) й пізніших переосмислень цієї події у християнських ідеологемах, не вміщується в алфавітний список літерних індексів. З огляду на названі чинники для зимових мелодій створено **осібний мелотипологічний реєстр** із власною ***цифро-літерною індексацією форм.***

9.1.2. Засади індексованого реєстру

У РОМУ$^{+}$ зареєстровано ≈125 канонізованих зимових мелоформ. Методом моделювання їх вдалося об'єднати у **20 *базових типологічних груп*** (БТГ), яким були присвоєні умовні індекси від Зм01 до Зм20 (у табл. 9.1Д стовпчик 4). За кожним індексом стоїть комплекс сукупних ознак, які пов'язують морфологічно близькі явища та водночас відділяють їх від інших. Тож БТГ є *автономними* і мають кожна *власну ієрархію підвидів менших рівнів.* При виділенні БТГ враховувалася їх чисельність (*статистика фіксацій певного виду форм)*, наявність *відносно упорядкованого ареалу,* розгалуженість на дрібніші різновиди.

Не останню роль відіграла й спільність *контекстових факторів* – етнографічних (функціональна спеціалізація творів, специфіка поетичних сюжетів), музично-стильових (умовний вік наспівів), фактор етнічної окремішності, статистична й ареальна потужність типологічно однорідних меломасивів та інші. Ці фактори частково описані в §7.1. Вони були задіяні на таких етапах порядкування:

– у відборі даних до основного й запасного фондів,

– для групування крупних блоків (до основ ритмосилабіки й композиції підключалася належність творів до певних функціональних, стильових / етнічних груп);

– на дрібніших рівнях класифікації: враховувалися семантичні різновиди рефрену, специфіка сюжетного ряду, мелотематична форма та інші показники.

На кожному етапі типологічного поділу робилася статистично-ареальна корекція відокремлюваного явища: чи має воно помітну співвідносну вагу (кількість записів, кількість сюжетів, розгалуженість варіантів) та ареал, або чи відповідає хоча б одній з цих умов.

Усім названим параметрам потрібно було знайти відповідне відображення в створюваних індексах[1], тому індекси не могли мати простого виду, як у старих описах *колядок* і *щедрівок*. Зразки складних літерно-цифрових індексацій апробовані багаторічною науковою практикою досліджень народного музичного мистецтва – це, наприклад, міжнародна індексація народних інструментів (Хорнбостель, Закс, 1987), коди українських баладних сюжетів (Дей, 1986).

Мої пошуки привели до такої системи індексів зимових мелоформ, яка за устроєм нагадує коди бібліографічної Універсальної десяткової класифікації (УДК), однак в ній використано інші знаки диференціації й поєднання частин зведеного коду (синтаксис). У нашому випадку, окрім системного опису масиву мелоформ, ставилася мета алгоритмічного відбиття певних структурних рівнів, придатного для їх розпізнавання *в аналітичній роботі з масивами даних з допомогою таблиць Excel*. Ця популярна програма дає можливість робити різноманітні статистичні викладки, аналізувати перехрещення ознак різних рівнів і відповідно оцінювати потужності видів і різновидів, щоб пізніше розташовувати їх на мелогеографічних картах.

Тож ***будова зимових морфологічних індексів*** зорієнтована передусім на зручність їх вживання у таблицях Excel. Інформацію передають літери, цифри (прийняті скорочення див. у табл. 2.5Д) та спеціальні розділові знаки. Використано «зональний» тип кодування – індекс розділено на кілька зон зі спеціалізованими значеннями:

1 – обов'язкову зону **ключових типологічних ознак**;

2 – зону основних **морфологічних варіантів**;

3 – зону **контекстових факторів** («умовного віку / стилю», спеціальної функції зразка, його етнічної приналежності, статистично-ареальні характеристики);

[1] Індекс (лат. index від indico – вказую) – комбінація символів, що вказує місце елемента в певній системі (реєстр, покажчик).

4 – блок *додаткової аналітичної інформації*, специфічні локальні характеристики, сюжетні маркери тощо.

За допомогою індексів формується **Реєстр зимових мелоформ.** Він укладається у двох версіях – компактній (табл. 9.5Д) і повній (Аналітичний реєстр, ще не завершений, зразок його структури див. у статті (Клименко, 2017б, табл. 4)). У компактній версії ритмічні рисунки передаються цифровим способом, відомості мінімалізовано до найнеобхідніших: подано всі рівні типологічних комірок, окремі відомості про морфологічно важливі для певної групи особливості (меліку, семантику), статистичні відомості про кожну групу, тип ареалу її поширення, системний значок для картографування. У цьому компактному описі очевидніше проступають загальні «обсяги формотворчості», легше прослідковується ієрархія зв'язків між типологічними групами.

Дослідник, описуючи регіональні матеріали, має знайти у Реєстрі зимових індексів відповідні їм моделі, вже відомі науці, й за ними визначити типологію творів, які він вивчає. Позначення подібних форм однаковими індексами дозволить не марнувати зусиль на опис того, що вже зареєстроване, а скерувати їх на пошук морфологічно тотожних записів з інших територій. Є надія, що у такий спосіб за кілька років спільної праці можна буде укласти системні бази за кожним пісенним типом зимового циклу та нанести ці відомості на карти.

Окремо прокоментую вплив контекстових чинників на систематику мелодій (§9.2). Також поясню спроби їх *формалізації у літерних індексах.* Устрій реєстру та непрості проблеми формування індексів окреслю в §9.3.

9.2. Контекстові чинники зимової мелотипології

9.2.1. Умовний вік наспівів

Умовний вік наспівів визначаємо за їх приналежністю до трьох стилістичних масивів:

масиву давньої сільської традиції (ДСТ, ≈80% записів); у §7.1.5 це функціональні групи К1-І, ІІ, IV, V, які у стовпчику індексів (АУ) бази РОМУ⁺ отримують літерний код ‹ДП› = давня питома (або ‹П›=питома);

масиву християнських різдвяних кантів (також *псальмів*) XVII–XVIII століть (≈9%) – К1-ІІІа, літерний індекс ‹НХК› = нова християнська кантова[1] (частина таких творів занотована у Богогласниках кінця XVIII ст.);

масиву світських новотворів (можливо, XIX ст., ≈2%) – К1-ІІІб, літерний індекс ‹НН› = нова, новотвір (умовні маркери – *Лелія*, *Чи є, чи нема*, *Зозуленька*).

Також існує потужна група творів з ***мікстовими стильовими ознаками.*** Одні з них належать до ДСТ, але перейняли стилістику кантів (індекс ‹ДП+КВ› = давня питома + кантові впливи). Прикметами цієї підгрупи є розпросторені, надмірні (3–5-елементні) «барокові» рефрени, вишуканіша розробка або мікшування ритмічних фігур, елементи гармонічного мислення (з відхиленнями у паралельні тональності), на Лівобережжі реалізовані у типовій кантовій триголосній фактурі (Пшенічкіна, 2017б, с. 98, №№ 8, 9, 14).

Інша група мікстів – це власне *канти* (*псальми*) (760 од.), оперті на ***народні моделі формотворення***:

– ‹V55;P55›, ‹V55;P445› (рефрени *Алілуя, Рай розвився*),

– ‹♩443²› (сюжетний маркер *Ордань=Тиха вода,* 127 од.), асиметрична строфа ‹♩44р3;P44₃3› з рефренами *Радуйся, Рай розвився,* 150 од. (Колодюк, 2017, с. 78, №№ 25–26),

– поліблокові композиції (ПБК, ВКФ), наприклад, *Миколай / Предвічний,* 84 од. (Даніловіч, 2017б, с. 65, № 22),

– форми з переритмізацією (ТГ *Учора*, 78 од. §6.8.1).

Глибоку *асиміляцію* цих напливових (за походженням) творів у сільській співочій практиці засвідчують приєднані до пізніх мелодій *старосвітські сюжети*. Відомі також спеціальні *пародійні переспіви*, наприклад волинські «*Пироги у печі сиділи*» на мелодію «*Миколая / Предвічного*». У цій репертуарній групі «вододіл» між старшою мелоструктурою та новою мелостилістикою дуже тонкий, тому відкидати такі твори при порядкуванні зимового репертуару невірно. Параметрами відбору подібних творів до підгрупи ‹*асимільованих кантів*› (індекс ‹НХА› = нова християнська асимільована або ‹КА› = кант асимільований) були такі: повна тотожність їх ритмокомпозиції народним зразкам; наявність ареальної характеристики та / або сполучення з цими пізніми мелодіями канонічних народних сюжетів.

Група асимільованих кантів займає проміжне положення між мелодіями ДСТ та власне кантовим доробком і наразі є відкритою. До цієї групи можуть бути долучені псальми РТ ‹♪44²› (50 од.: Терещенко, 2017, с. 33, №№ 15–16), деякі твори, асимільовані обрядом «*меланкування*» (Терещенко, 2016б, № 31); канти РТ ‹♪445^2(1)›-*Дивноє народження* (100 од.: Терещенко, 2017, с. 29, №№ 2–3); РТ ‹♪56²›. Наразі такі записи винесено на запасний лист.

9.2.2. Етнічна приналежність зимових наспівів

Етнічну приналежність пісень визначаю за *мовою виконання* та *ареалом побутування*. Основні етноси-носії сформованої тут системи зимових мелоформ – *українці* та *білоруси*. Певними частинами зимового репертуару до них дотичні *поляки*, *росіяни* (у суміжних районах на східних околицях УЕТ), *молдавани* (у суміжних районах на півдні УЕТ), *литовці-дзуки* (південь Литви), *латиші* Латгалії (південь Латвії).

Моноетнічні форми. Для більшої групи мелоформ їх етнічна приналежність окреслюється доволі однозначно (Клименко, 2017б, табл. 6). Велике число мелокомпозицій належить тільки українцям. Менша група пісень є специфічно білоруськими. Свої ознаки мають польська та литовська традиції, але при створені РОМУ⁺ вони притягалися лише частково (для перевірки контактів), тому в системі індексів ці колядки участі не беруть (за винятком міжетнічних форм). Одну типологічну позицію зайняли твори російського походження (*Виноградьє*), занесені в Україну старообрядцями та долучені місцевим населенням (Сумська, Житомирська обл.) до локальних зимових репертуарів (Гончаренко, 2010, с. 38; Скаженик, 2011, № А.1.59).

Поліетнічні форми. Кілька зимових мелоформ мають *міжетнічне поширення*, але з *домінуванням* в охопленому ними ареалі певного етносу. Найбільше зв'язків мають *українці й білоруси*, на другому місці – *українці та поляки*. У *поліетнічному* ареалі колядок ‹V553› беруть участь також *литовці-дзуки*. Один типологічний перетин дає сусідство українців з *молдаванами* (*меланковий* наспів ‹♩4₅4₅²›). Росіяни долучилися до поширення групи ‹V55;P44›, перейнявши її від українських новопоселенців східного вектору УЕТ (Рудиченко, 2014, с. 478). Група РТ ‹♩44;P3̄3̄› є *білорусько-латиською* (Поозер'я – Латгалія).

У системі індексів етноси позначені першими літерами – У, Б, П, Л, Лш (латиші), Р, М. Поліетнічні типи відображені відповідною кількістю літер, розташованих підряд, наприклад, ‹УБПЛ›. Незначний уділ певного етносу в ареалі творів певного типу передається взяттям відповідної літери в дужки, наприклад, ‹У(Б)›.

[1] Спорідненою, але стилістично осібною групою є пізні російськомовні християнські колядки з силабо-тонічними віршами, які О. Терещенко відносить до другої половини XIX ст. (2017, с. 22).

9.2.3. Функціональні групи питомих зимових пісень

На меломорфологічну класифікацію вплинув і поділ масиву ДСТ на **функціональні різновиди** (§7.1.4). В українській та прилеглих білоруських традиціях відрізняємо кілька функційних груп зі специфічною мелостилістикою.

К1-I (+IV) – питомий ***співний дорослий репертуар канонічних мелоформ,*** виконуваний у загальній практиці урочистих ***святкових обходів*** (віншування господаря та його родини, адресні віншування). Тут домінують довгі сюжети господарчого або молодіжного циклу, зустрічаються релікти міфологічних (зокрема, світотворчих) мотивів; стиль викладу – урочистий з епічними елементами (наприклад, потрійні повтори сюжетних мотивів). Більша частина творів закріплена за Різдвом (*колядування*). До них примикає група християнізованих кантів.

К1-II – ***репертуар для супроводу театралізованих обрядово-ігрових дійств: Водіння Кози, Меланкування, Жаніцьба Цярэшкі.*** Відмітні риси пісень театральної групи: всі вони обходяться без рефренів, зате кожна група має власну ритмосилабічну характеристику, яка не повторюється (за малими винятками) в інших зимових макрогрупах. Так, для «*козиних*» мелодій опорою є 5-складова основа та специфіка мелотематичного компонування силабогруп у пари з нестрогою періодичністю, або ж прості одно-двоелементні конструкції (§9.7). У незначній кількості ці останні зустрічаються поза обрядом *Кози*, але ареалу не творять. *Меланку* легко впізнати за гострохарактерною фігурою антиспаста – цей ритм практично не знайшов собі іншого системного вжитку в традиціях СБРМ (О. Терещенко висловлює думку про його румунське походження (2016б; усні консультації). Маркерами *Цярэшкі* є ямбічний 7-складник і композиція ‹пара періодичностей›.

К1-V(+IV) – масив ***примітивних форм приспівкового (часом напівдекламаційного) характеру*** (можливе сканування текстів без вокалізації) переважно ***дитячого репертуару*** (або ж релікти архаїчного стану традиції), що мають на меті коротке привітання та вимогу винагороди за візит, часто містять реліктові ритуальні погрози. Ця група має більшу прив'язку до Нового року (*щедрування, посівання, кугутання*).

Для індексації функціональних груп вживаю коди ‹ДП› – давній (дорослий) питомий, ‹Д-Дт› – давній дитячий, ‹ТК›, ‹ТМ›, ‹ТЦ› – театр-*Коза*, театр-*Меланка*, театр-*Цярэшка*.

9.2.4. Поетичні сюжети / мотиви зимових творів

Фактор взаємного перетину зимових мелоформ і *поетичних сюжетів / мотивів* ще маловивчений. За матеріалами РОМУ⁺ простежується прив'язка певних сюжетних циклів до певних ритмотипів, формуються статистичні дані для дослідження таких кореляцій. Часткові спостереження викладені у порівняльних характеристиках двох типологічних макросімей (Клименко, 2017б, табл. 2). Наприклад, сім'я ‹V55,p4› більшою мірою «відповідає» за так званий господарчий цикл, адресне колядування, зберігає низку світотворчих сюжетів, також «схильна» до асиміляції біблійних та апокрифічних сюжетів. Сім'я ‹V553› має «світську» спеціалізацію: домінує на «молодіжному полі» (шлюбні сюжети, дівочий репертуар). Християнські сюжети тут практично не задіяні.

Ще не піднімалося питання можливостей озвучування певного сюжету різними типами мелодій – такі факти відомі, але неідомий обсяг можливостей *мелотипологічних пристосувань мандрівних сюжетів*. Цей аспект вимагає вивчення спільно з філологами, що призвело б до укладання *реєстру різдвяно-новорічних сюжетів і мотивів*. Окремим питанням має стати вивчення *семантики рефренів* та її *кореляції з мелоформами* (див. §9.3.3.2).

9.3. Індексований реєстр зимових мелоформ: структура

9.3.1. Засади порядкування зимових мелоформ

Масиви зимових мелокомпозицій демонструють ***ієрархічний устрій*** – форми об'єднуються у ***базові типологічні групи*** **(БТГ)** різної величини та різних ступенів спорідненості (*групи кількох рівнів поділу / сім'ї / макросім'ї*). Для створення системного реєстру зимових мелоформ довелося провести два етапи аналітичних процедур. Ця двофазова типологія представлена у системі таблиць з коментарями в статті (Клименко, 2017б). Первинний поділ матеріалів на *базові макрогрупи* (БМ) був здійснений за типами *засадничих елементарних ритмофігур* (Клименко, 2016д, табл. 1 – будівельні елементи зимових мелодій). Базові фігури згруповані за видами ритмоорганізації: **двомірним** (спондеї), **тридольним** (підгрупа двомірного ритму), **тримірним** (ямби, хореї), **тонічним** (цей спосіб є маргінальним, в інших БОЖЦ не використовується). Окрему групу складають 4-складові ритмофігури *неалгоритмічного типу*, які застосовуються тільки в рефренах пісень з основою V55. Вони важливі в межах своєї типологічної групи ‹55,p4›, але не грають визначальної ролі для створення мелотипологічної системи в цілому.

Принципово різних «видів матеріалу» – базових фігур певного типу, враховуючи їх *алгоритмічне варіювання* – вісім (перераховані у другому стовпчику табл. 9.1Д):

(1, 2) дві групи «дольних» ритмів – (1) тридольні та (2) чотиридольні, у яких *силабічна характеристика є рухливою*, натомість *метрична* (*кількість долей*) – *сталою*;

(3, 4, 5) три групи 5-складників, які дають закономірні чергування з 4-складниками:

(3) – 5-складник *колядкового* типу ♪♪♪♪♩ (праформа ♪♪ ♪♪ рідкісна, зустрічається одинично),

(4) – 5-складник *вальсового* типу ♪♪♪♩ ♪ (праформа ♪♪ ♩ ♪ активно виражає себе лише в групі ‹*меланок*› 3м15),

(5) – 5-складники інших типів (ямб ♪♪ ♪♪ ♩. , хорей ♩ ♪♪ ♪♪. , ‹стріла› ♪♪♪ ♪♪),

(6, 7) дві групи з довгими 6 і 7-складовими фігурами,

(8) осібна кантова група з принципом переритмізації (ПСТС) на основі парного метру.

Масив колядкових 5-складників додатково ділиться на три підгрупи – оскільки їх поведінка в складі різних композицій виявилася неоднаковою (див. нижче), тож число макрогруп збільшилося з 8 до 10.

Наступний крок поділу залежав від особливостей матеріалу в кожній з 10-ти базових макрогруп (БМ). Були вивчені системні видозміни / варіювання базових первинних фігур (ПФ) (табл. 9.1Д, стовпчик 6) та способи їх сполучень у сталі 2–3-дільні ритмоформули (стовпчик 7).

До БМ1, БМ6, БМ8 був застосований критерій «уточнення ритмомалюнків»: БМ1 – поділ тридольників на висхідні іоніки та хоріямби; БМ6 – поділ 5-складників на вальсоподібні, типу ‹стріла› та інші; БМ8 – поділ 6-складників на дво- і тримірні.

Масив *колядкових* 5-складників розведено на три макрогрупи за *особливостями комбінування з іншими фігурами* й подальшою глибокою морфологічною розробкою певних сполучень, а також враховуючи статистику комбінацій (цифри у двох останніх стовпчиках табл. 9.1Д) і їх функційну специфіку: БМ3 (форми без рефренів), БМ4 (форми з 4-складовим рефреном), БМ5 (форми з 3-складовим рефреном).

Подібним чином БМ2 поділилася на 6 підгруп, залежно від того, у яких комбінаціях виступили в них базові 4-дольники: (а) самостійно утворили форму, (б)+(в)+(г) використали 3-складник, не порушуючи 4-дольного метроритму, (д) використали інші комбінації, (е) використали у рефренах «розтягнену» 6-дольну версію 4-складника. У поділі на підгрупи (б) – (г) враховано особливий статус формули ‹♩ 443›, яка породила розвинений масив *кантів*. Підгрупи (г) – (д) характеризує ще й окремий *етнічний статус*: це нечисленні підбірки трьох *білоруських* локальних мелотипів та одного *російського* (разом ≈100 од.).

Групу БМ9 поділено за функційним чинником – пісні до ігрового дійства *Цярэшка* отримали власний підномер.

Групи БМ4, БМ5, БМ10 на цьому рівні не діляться.

Первинна нумерація базових макрогруп (БМ1–БМ10) є умовно-робочою – на цьому етапі порядкування мелоформ вона завершує свою функцію і в подальшому формуванні цифрових індексів *не використовується*. Її місце заступає послідовна нумерація отриманих менших груп з додаванням «зимового» літерного коду (Зм01–Зм20) – закодовані таким чином об'єкти і є **базовими типологічними групами**.

9.3.2. Базові типологічні групи

Кількісне наповнення БТГ дуже різне, що дає відмінну вагу певних груп у загальному зимовому масиві. Вирізняються

великі масиви з поділом на підгрупи кількох рівнів (Зм01, Зм03– Зм05, Зм08– Зм11, Зм15),

явища компактного поширення з однопорядковим розгалуженням на різновиди (групи Зм02, Зм06–Зм07, Зм12, Зм14, Зм16, Зм18),

явища периферійно-маргінальні (Зм13, Зм17, Зм19, Зм20).

Більшість БТГ вимагає подальшого ділення на менші підгрупи, які, у свою чергу, ще розгалужуються на кілька позицій. Ці останні можна розглядати як типи і різновиди, наближені до поняття «пісенного типу». Деякі типи мають ще один-два нижчі рівні поділу на версії з локальними стилістичними особливостями.

Якщо кілька різновидів виявляють явну чи гіпотетичну генетичну спорідненість (підкріплену значущою статистикою), називаю таку групу **типологічною сім'єю (ТС).** Такими є БТГ 4-дольних форм Зм03 (1080 од.), 5-складові мелодії без рефренів Зм09 (520 од.), мелодії «*меланок*» Зм15 (410 од.), 6-складових примітивів Зм16 (200 од.), група різних 7-складових композицій до гри *Цярэшка* Зм18 (≈100 од.).

Серцевину українського зимового репертуару складають масові БТГ – Зм01, Зм03–05, Зм08–Зм11, Зм14, Зм16. Окремі з них демонструють дуже складну й розвинену ієрархію різновидів – до таких застосовую назву **типологічна макросім'я (ТМС).** Такими є ТМС ‹Зм10: V55,p4› (2240 од.), ТМС висхідного іоніка Зм01 (1100 од.), ТМС ‹Зм11: 𝅘𝅥𝅮553› (985 од.), ТМС ‹Зм08: ♩44;P44› (580 од.), ТМС ‹Зм04: ♩443› (500 од.) (перераховані у порядку зменшення числа записів).

Від рівня БТГ переходимо до систематики *середнього* – головно *композиційного – рівня*, для якого були розроблені окремі цифрові індекси.

9.3.3. Індексація видів компонування

Спробую передати комбінаціями цифр усталені способи компонування, які зустрічаються серед зимових пісень СБРМ – від умовно простіших (коротких) до складніших (довгих, складених). У табл. 9.2Д усі знайдені форми поділено на три великих розряди: ① – групу примітивів (2015 од.), ② – групу форм, утворених рефренами (5245 од.) та ③ – групу строфічних форм без рефренів (1580 од.).

① **Групу примітивів** кодую цифрами, що починаються з одиниці – 10–11–12–13. Мелотематичний фактор дає їх поділ на одноелементні α^n та двоелементні αβ (табл. 9.3).

9.3. Коди примітивних зимових композицій

1-елементні			2-елементні	
як самостійні твори	як оформлення рефренів (блок ПБК)			
	одноразовий початковий (РП) або прикінцевий (РК)	уведений у структуру строфи або у ПБК		
10	11а	11б	12	13
аб… α^n	рсту ааааа=α^4	аб;рсту αβ,γγγγ' та ін.	аб αβ.	ра αβ

Одноелементні форми (код 10) домінують. Вони здебільшого є самостійними творами – як *Щедрик*, опрацьований М. Леонтовичем (1570 од.). Окремим кодом (код 11) виділю випадки (125 од.), коли форма α^4 є частиною (блоком) більшої форми. Частіше це виокремлений 4-елементний рефрен приспівкового характеру (табл. 9.3), яким розпочинається твір (Квітка, 1918, №48; Скаженик, 2018б, №№ 7, 10) або (рідше) закінчується (Рибак, 2016, №№ 49, 52; Варфаламеева (Ред.), 2009, №7; Красиков, Олійник, Осадча, 1998, с. 312, №№ 74а, б, 75), що в цілому дає поліблокову композицію (ПБК, код 11а). Зрідка такий рефрен-примітив стає постійним блоком строфи (код 11б) – головно в групі висхідних іоніків (Чубинский, 1872, с. 481; Коропніченко, 2017, № 2; Колодюк, 2017, №19б; Рибак, 2016, № 36б).

Двоелементна схема (код 12) набагато менш популярна (395 од.). Її основний масив складають наддніпрянсько-лівобережні мелодії у ритмі хоріямба (карти А8, D-I-3) з характерним мелоконтуром ‹c-h-c-d | c-h-a-g› (Дубравін, 2005, №№ 95, 98, 114; Гайдай, 2010, № 9; Пшенічкіна, 2016, № 5). Також ця мелоформа використовується у дійстві з *Козою* (Сєнчик, 1916, №№ 83, 84). У східноподільському регіоні (Півд. Буг) поширена інтонаційно специфічна *щедрівка* ‹♩44¹› (Н. і О. Терещенки, 1998, № 11) (карта D-I-4, тип Зм03-1.12МТ).

Відомі зразки (23 од.), коли першим елементом мелорядка є рефрен (код 13) – це, наприклад, архаїчні надбужанські «*кугутання*» (Лукашенко, 2016, № 3), *колядки* воронезько-білгородського пограниччя ‹♩p3̄,4¹› (Дорохова, 2013б, №45).

② **Композиції з рефренами** складають основну групу зимових мелоформ. Вони мають широкий спектр комбінацій, тому дуже складні для систематизації (табл. 9.2Д).

Початковим критерієм поділу (табл. 9.4) обрано кількість використань рефрену – *одинарний рефрен* у послідовності ‹вірш›+‹рефрен› (архітектонічний принцип АР, кодові основи 20–30) або *подвійний рефрен* у версіях Ар;Ар (коди 40…) та рАр (коди 50…).

У наступних поділах потрібно враховувати структуру самих рефренів – їх величину, кількість елементів та змістове навантаження (семантику):

1 – короткі 1-елементні 3–4–5-складові ***рефрени-формули***: *Коляда / Ой дай Боже* (*ОдБ*) / *Святий вечір* (*Свв*) / *Щедрий вечір* (*Щв*) / *Свят вечір, свят* та християнізовані варіанти *Гей, Рожество* / та інші;

2 – їх *розширені 2-елементні варіанти: Щедрий вечір та добрий вечір* (*Щвдв*), з християнським мотивом – *Святий вечір, Святий Василєй / Святе Рожество* тощо;

3 – *розширені 4-елементні щедрівкові рефрени-формули Щедрий вечір, добрий вечір добрим людям на весь вечір / на здоров'я (Щвдв длнвв / Щвдв длнзд)*;

4 – розпросторені *багатоелементні сюжетні рефрени* з 3–5 силабогруп, які *безпосередньо пов'язані з сюжетом пісні* (властиві для РТ Зм10-4, Зм11-4(5), Зм04-2, 3, 4). У них є численні структурні відповідники, утворені під впливом християнства (*Радуйся…, Рай розвився…, Славен єси…*, інші).

9.4. Коди зимових композицій з рефренами

1 Кількість рефренів 2 Архітектонічні моделі
3 Базові види композицій 4 Різновиди базових композицій
5 Моделі компонування 6 Базові коди типів компонування (верхній рядок) і коди різновидів (нижній рядок)
7 Формули основних різновидів (залучено відмінності семантичних та мелотематичних формул, див. табл. 9.2Д)
8–9 Формули і коди нарощених / редукованих форм

А – змістовий вірш: А=аб=V44 / V55; двовірш: АБ=аб;вг, АА=аб;аб.
р – одноелементний рефрен, Р – багатоелементний (2–5) рефрен

1	однократний						двократний	
2	‹вірш+рефрен›=АР						Ар;Ар	рАр
3	малий р після 1-рядк. вірша	строфа 2-рядк. ізоритмічна		несиметричні композиції			строфа 2-рядкова симетрична	обрамлений вірш (і перекомпоновки моделі)
4		2-елементний Р у 2-рядковій строфі	2-рядкова мелострофа з **асиметрією** вірша і рефрену	з нарощенням частин: рефренного рядка (нрр): на різних основах, різної величини	змістового рядка (нзр) обох частин	з редукцією багатоелементного рефрену		
5	Ар	А;Р	Ар;Р	А;РС(т)	АА;Р(Р)	А;р_	Ар;Ар	рАр
6	20	21, 22	31	20, 31	20, 31	31	41	51
		21, 221 222		23-25, 32	22, 31(2)	31-	41-45	51-52
7	Ар рА	А;рб А;рс А;рр	Ар;сту				Ар;Ар Ар;Ас Ар;Бр Ар;Бс	рАр Арр
8		А;р[~~е~~] А;р[~~р~~]		А;рст А;рс;ту А;рс;ту;ф	АА;р АБ;р АБ;рс АБ;рс;ту	А,[~~р~~];сту А,р;ст[~~у~~] А,р;с[~~ту~~] А,р;с[~~т~~]у	Ар;А_	_Ар
9	20і	221- 222-		23, 23+ 24 25 32	20+26 221+27 222+27 24+27 31(32)+27	301 302 303 304	40	50

Реляції ‹величина рефрену – семантична формула – ритмотип› ще не були об'єктом системного аналізу, ця робота попереду. Установлено, що певні типи рефренів є *універсальними* – кооперуються з різними типами композицій, інші є *спеціалізованими*. Величина та місцеположення рефрену впливає на варіантність композиції: деякі компоновки мають ***нарощені*** або, навпаки, ***редуковані*** версії. Добір кодів для «рефренних» композицій та (особливо) їх похідних версій продиктований особливостями подальшого поділу певних підгруп на дрібніші різновиди – частково роз'ясню це у §9.3.4. До основних двозначних кодів за потреби розрізнення варіантів додається третя цифра, наприклад: 221 – семантична форма аб;рс, 222 – її варіант аб;рр.

Групу форм моделі АР ділю на три розряди:

– однорядковий вид Ар (20), ймовірно первісну форму, коли сюжет виспівував соліст-«*береза*», а рефрен («санкцію громади») – гурт колядників (Колесса, 1970в, с. 76; Квітка, 1971б, с. 112; Гошовський, 1971, с. 86; Єфремов, 2016б, с. 47);

– дворядкові ізоритмічні строфи: з дводільною основою (21, 22 з різновидами 221, 222) та з тридільною основою (31) й семантичною асиметрією (за мелікою 3+3 частини, за семантикою – 2+4 частини), що застосовується у ТГ ‹♪55р3;Р553› (Клименко, 2013а); ‹♩44р3;Р443›; ‹55р4;Р454›;

– похідні несиметричні (гетероритмічні) композиції з часовим переважанням рефрену або вірша; їх вторинне походження передають коди, що продовжують відповідні ряди – 20: 23–27, 31: 30–32.

Композиції, у яких закріпилися багатоелементні рефрени, дають додаткові похідні версії з понаднормативним *нарощуванням* форми. Якщо нормативом ізоритмічної строфи є 4-дільна (аб;рс) або 6-дільна (абр;сту) композиція, то нарощені форми містять по 7 силабогруп (Дей, Гуменюк (Упоряд.), 1965, с. 678; Карпенко, 2011, №21; Тюрикова, 2009, №21б; Колодюк, 2017, №25; Дубравін, 2005, с. 27, 28), зрідка й по 8 (код 32+27, вірш аб;вг;рсту) (Kolberg, 1968a, № 12; Мишанич, Луканюк (Упор.), 2017, №№ 139–140). Для формалізації рідкісних зразків, де перевищено закодовані тут випадки нарощування, доповнюю їх коди знаками ‹+› та ‹-› (наприклад, 23+).

Зрідка зустрічається розширення строфи *тиражуванням* певного мелоблоку. На відміну від нарощування, яке зазвичай буває локальним усталеним явищем, тиражування є мобільним (нот. 6.24, 6.25), на визначення типу воно не впливає.

Менш поширений прийом *редукування* – відкидання окремих силабогруп складної типової моделі (Клименко, 2013а, с. 52, 63). Позначаю редуковані версії відповідних груп цифрою «0»: 30 (=31-), 40 (=41-), 50 (=51-).

Композиції з *двократною появою короткого рефрену* діляться на

– симетричні дворядкові у семантичних різновидах 41–45 (відома й їх редукція 40) та
– обрамлені РАР (рАр) (51), іноді з перестановкою першої рами в кінець строфи (52) або її редукуванням (50).

③ **Третя група – строфічні форми без рефренів** – частково споріднює зимові мелодії з іншими обрядовими мелоформами, тому ці коди можна буде апробовувати й у «незимових» жанрових масивах даних:

– 60–61 – однорядкові форми (60+27 – з нарощенням),
– 62 – звичайні 2-рядкові ізоритмічні строфи ‹РФ^2›, з уточненням виду складових РФ: 621 – з великих одноцільних фігур, 622 – з дводільних РФ, 623 – з тридільних РФ; додаткові нарощування або редукції передаю знаками ‹+› та ‹-›;
– 63 – трирядкова ізоритмічна строфа ‹РФ^3› (як виняток);

– 71–72 – композиція ‹пара періодичностей›: строга (71) і рухлива (72, Коза, §9.7) версії. Розрізняю ще форми з малих РФ (711, 721) та з великих РФ (712);

– 81–83 – поліблокові форми (ПБК) різних типів:
81 – сталі триблокові: Зачин;Хід;Кінцівка ‹ЗХК/ВКФ›,
82 – рухливі / ситуативні 2-блокові композиції,
83 – тирадні композиції (незакріплених видів);

– 90 – форми з переритмізацією семантично тотожних силабогруп (ПСТС).

Статистика типів компонування відводить 83% жанрово специфічним «зимовим» формам (біля 60% рефренних форм і 23% примітивів), залишаючи групі форм «загального вжитку» (поліжанровим) лише 17%. Частину творів останньої групи можна вважати пізнішим «переформатуванням» рефренних форм. Наприклад, деякі пісні РТ ‹♪553^2› втратили рефрен і їх сюжети стали викладатися ***нетиповими для колядок тридільними віршорядками*** (§9.6.1).

У таблиці 9.2Д показано, як на «перехресті» певних базових ритмічних основ (стовпчики 2–3) і численних способів їх композиційного оформлення утворилися певні сполучення – сумарно **125 видів** (включно з варіантами). Частина цих сполучень має вагому статистику – належить до ***типових***. З-поміж них особливо потужні масиви відношу до ***ключових***. Інші сполучення представлені лише десятками записів, однак алгоритмічність їх будови, наявність додаткових ідентифікаторів (див. далі) не дозволяє «списати їх», винести за межі системи або ж «убгати» поруч з

іншими у більші «типологічні шухлядки» – доводиться утворювати для них окремі систематизаційні позиції.

Отримані сполучення форм поєдную у більші *групи за ступенями спорідненості* на основі ***спільності базових ритмічних моделей*** (табл. 9.5Д). На позначення цих ***типологічних груп*** створені ***комбіновані коди***, що стали ***індексами БТГ/ТМС*** та їх ***внутрішньовидових відгалужень***.

9.3.4. Індивідуальна специфіка типологічних сімей

Індекси мають відокремлювати *явища зі сталими комплексами ознак* та водночас *показувати їх системні зв'язки* з іншими формами. Цей етап порядкування є найвідповідальнішим, адже індекси БТГ/ТМС, внесені в електронну базу на 9000 одиниць, є підставою для картографування відповідних груп творів на одній площині, для отримання різних статистичних викладок. Це потягне за собою майбутні серйозні висновки. Хотілося б уникнути грубих помилок, не розкласти подібне «до різних кошиків» та не направити молодших дослідників у хибному керунку.

Головною проблемою утворення логічної індексації став **індивідуальний характер розгалужень** на різновиди в межах різних БТГ, особливо у великих сім'ях. Алгоритм поділу, оптимальний для однієї сім'ї, малоприйнятний для іншої. Найскладніша організація виявлена у макросім'ях висхідних іоніків ‹Зм01›, ‹Зм10=V55,р4› та ‹Зм11=V55,р3›. Окреслю важливіші особливості кількох великих груп.

9.3.4.1. Макросім'я висхідних іоніків Зм01 (1100 од., карти А7, D-I-1, 2) логічно ділиться на типологічні групи *примітивів* (дитячий репертуар, ТГ Зм01-1) і *строфічних* зразків (дорослий репертуар). У «дорослих» творах попри їх прості мелодії (Колодюк, 2017, с. 75, нот. 12–19, Коропниченко, 2017, с. 88, нот. 1–2, 12) спостерігаємо активну варіабельність композиції (наявність / відсутність рефрену, нарощування рефренного рядка (нрр) або змістової частини (нзр)), а також втручання інших факторів – нетипово пізній «умовний стильовий вік» деяких зразків, ритмічні міксти, регіональні мелотематичні особливості. Ці фактори ускладнюють типологічну ієрархію, творячи кілька підгруп з різними ознаками:

(а) підгрупу класичних строф волинсько-галицько-подільського ареалу (з рефреном, простим або здвоєним, та без рефрену) – Зм01-3;

(б) підгрупу з мікшуванням модельних ритмів та їх трансформованих версій Зм01-4 (§15.6.3);

(в) підгрупу з мікшуванням принципу строфіки у поетичних текстах ‹аб;рсту› і принципу примітивної мелоорганізації, що дає «*строфи-примітиви*» ‹аа;аааа› або строфи з «*рефреном-примітивом*» ‹αβ;γγγγ› Зм01-2 (острівний ареал навколо Києва, біля Переяслава);

(г) підгрупи творів з *кантовими впливами* (Лівобережжя, Зм01-5, 6);

(д) підгрупи *новотворів* з вторгненням пізньої мелостилістики (часом з моносюжетами, як, наприклад «*В полі плужок оре*»), точково поширених в західних областях – Зм01-7, 8, 9.

Отже, для сім'ї строфічних висхідних іоніків фактор відсутності / наявності рефрену є менш важливим, ніж *мелостилістичні* ознаки, які сформували в цій сім'ї *9 підгруп*, що відбилося у їх складнішій індексації.

Ядерна підгрупа Зм01-3 завдяки відносній витриманості композиції, дозволяє просунутися ще й в аналізі ладової будови зразків: подана Б. Луканюком (2014а, с. 104–115) ідея співвідношення ладових опор, що припадають на першу чвертку кожної силабогрупи (СДО), вже при неповному огляді джерел дала кілька потужних регіональних різновидів (по парі сотень зразків) з відносно закріпленими ареалами – вони показані на карті D-I-2. Головними меломоделями є «галицька» ‹СДО $2_{(1)}$,4;2,1› (її встановив Б. Луканюк), «волинсько-подільська» ‹СДО $2_{(1)}$,,4;1,1› та «бузько-поліська» ‹СДО 2,3;2(1),1›.

9.3.4.2. У найкрупнішій **макросім'ї ‹Зм10: V55,р4›** (2240 од.) діють інші алгоритми. Тут відбувається дуже інтенсивна *розробка композиції* через різні види комбінування силабогруп вірша V55 і рефрену, який використовує *іншу парадигму ритмічних малюнків*, а також варіює у розмірах (від 1 до 5 силабогруп), припускає редукування або нарощування. Ці комбінації (у тому числі перестановки вірша і рефрену набули значної статистичної ваги й захопили великі території. За типами комбінацій виокремлюю у цій макросім'ї чотири типологічні групи (карти А15, D-I-14–16): Зм10-1 – первинні однорядкові зразки; Зм10-2 – складніші комбінації на однорядковій основі; Зм10-3 – дворядкову строфу 55;Р45/55; Зм10-4 – форми з розгорнутими *сюжетними рефренами*. У кожній з них зафіксовано кількарівневий внутрішній поділ, де на певних рівнях «вступають у гру» різні морфологічні показники. Зокрема, в ієрархічному поділі групи Зм10-3 *семантична форма рефренів* переважає над їх числовою характеристикою. *Мелотематична форма* є головним критерієм вичленування різновидів у групі Зм10-4. Покажу ці особливості у спеціальному параграфі (§9.5).

Окреме значення для творів макросім'ї ‹V55,р4› має вид ритмічного малюнку рефренів (§9.5.3). Найхарактерніші фігури рефренів – висхідний іонік, хоріямб, диямб, епітрит – мають кожна свій значний субареал (карта D-I-17).

9.3.4.3. Твори **макросім'ї ‹Зм11= V55,р3›** (Скаженик, 2017б, с. 49, нот. 12–17; карти А16, D-I-18–22), окрім різноманітних способів чергування 4–5-складових фігур, демонструють ще й *оригінальні способи ритмічної варіантності*. Тут відбувається типологічно «невірне» заміщення колядкових 5-складників ♪♪♪♪♩ (а) вальсоподібними ♪♪♪♩ ♪(b). Така взаємозаміна порушує засадничі типологічні принципи української обрядової ритміки. Це явище притаманне деяким місцевостям Польщі, Литви та суміжним регіонам Білоруського Поозер'я, де спостерігається у *весільних* формулах ‹♪553› і ‹♪557› (§15.5.2). Однак у межах *зимової* ТМС ‹♪553› ця тенденція набула загадково великих масштабів та виявляє ареальні закономірності (Клименко, 2013а), отже є алгоритмічною. Ця яскрава особливість ускладнюється видозмінами семантичної форми (наявність / відсутність рефрену, короткий (1 силабогрупа) / довгий (4 силабогрупи) рефрен), редукуванням / нарощуванням елементів композиції. Серед творів групи ‹♪55,р3› є й версія ‹♪55,р4› з парою характерних сюжетів (там само, с. 52) – ідентифікувати її як належну до сім'ї ‹♪55,р3› дозволяє саме характерність вальсового 5-складника, який *ніколи* не зустрічається у творах ТМС ‹55,р4›.

9.3.4.4. Особливістю **зимових мелоформ з 4-складовою основою** (4-дольники та висхідні іоніки) є версії з удвічі розширеними (4-елементними) рефренами (Р44;44=рс;ту), версії із заміною одного з 4-складників 5-складником і версії з обома розширеннями (силабогрупи та композиції) одночасно (Р45;45=рс;ту):

9.6. Щедрівкові рефрени з розширенням

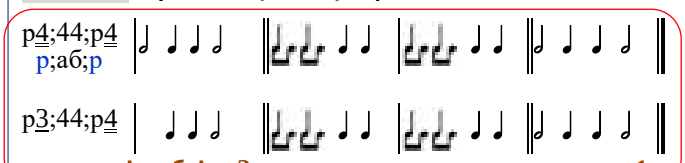
Норматив: 4+4 *Щвдв*
Щедрий вечір добрий вечір
Розширення 1: (4+4) + (4+4) *Щвдв длнвв / Щвдв длнзд*
Щедрий вечір добрий вечір Добрим людям на весь вечір
Варіант: … *Добрим людям на здоров'я*
Розширення 2: (4+5) + (4+5) *Щвддв длднвв / Щвддв длднзд*
Щедрий вечір тай добрий вечір Добрим людям та на весь вечір
Варіант: … *Добрим людям дай на здоров'я*

Ці ознаки також вимагають додаткового поділу груп. Спроби картографування окремих різновидів засвідчують схильність до розширення рефренів у традиціях українського Лівобережжя (карта D-I-7). Розпросторений 4-елементний рефрен в групі висхідних іоніків творить збільшену *парну* (або *напівпарну*) строфу (див. табл. 6.34).

9.3.4.5. 165 зимових творів використовують **композицію з обрамленням РАР**, серцевину якої складає подвоєний диспондей ‹♩44›: це ТГ 3м05.51 (південно-східна Польща, карти A12, D-I-8) і 3м08.51 з двома ареалами поширення – (а) *поліським* (Погоринння – Прип'ять – Ясельда, Уборть, Уж) і (б) *лівобережним* (Псел, Сула, точково – Десна та ін.). Якщо польські твори 3м05.51 дотримуються архітектонічної моделі РАР, то з-поміж творів групи 3м08.51 зразків чистого типу небагато (40 од.) – інші зазнали суттєвих видозмін, які роблять проблематичним розпізнання типової моделі (табл. 9.7).

9.7. Обрамлені зимові форми: видозміни

3м08.51 **зразкова (повна) версія**



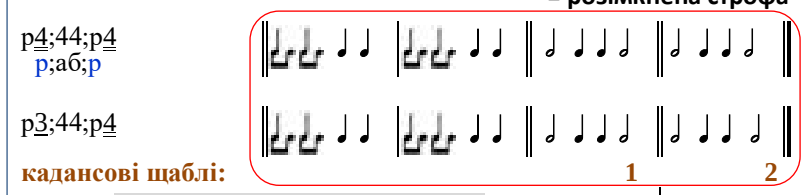
семантичні різновиди рефренів

значки в карті D-I-: ● ● ■ ● ● ■

Свят вечор, свят (2)	‹3м08.51›v1a
Гей Рожество (Гей славен Бог)	‹3м08.51›v1б
Щедрий вечір (2)	‹3м08.51›v1в
Гей лаголю / олєлєю	‹3м08.51›v1г
Коляда / Гей Коляда	‹3м08.51›v1д
інші версії або брак відомостей	

3м08.52 **версія з перестановкою рефрену**

= розімкнена строфа



семантичні різновиди рефренів

3м08.52=08.222 аб;pp — *усього 50 од.*

значки в карті: ● ● ● ●

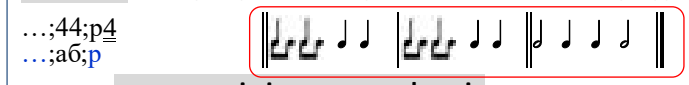
Свят вечор, свят (2)	‹3м08.52=08.222›a
Гей Рожество (Гей славен Бог)	‹3м08.52=08.222›б
Щедрий вечір (2)	‹3м08.52=08.222›в
Гей лелія / Гей велія (2)	‹3м08.52=08.222›г

3м08.52=08.221 аб;pc — *усього 13 од.*

значки: ● ●

Щедрий вечір, добрий вечір, інші з зачином *Щедрий…*	
інші версії або брак відомостей	

3м08.50 **редукована версія (без початкового рефрену)**



семантичні різновиди рефренів — *усього 31 од.*

Свят вечор, свят	‹3м08.50›v1a
Гей Рожество	‹3м08.50›v1б
інші версії або брак відомостей	

А. У 63 зразках (в обох ареалах) відбулося *перенесення* початкового рефрену в кінець строфи ‹♩44;P44› (різновид 3м08.52), що зробило їх морфологічно ідентичними типу 3м08.22 (карти A10, D-I-5). Ці близькоспоріднені типи допомогає розрізнити ***ладовий фактор***: у рамкових формах перший рефрен, як правило, кадансує на 2 щаблі («питання»), а кінцевий дає «відповідь», закріплюючи опорний 1-й щабель. При перенесенні першої «рамки» характерне кадансування на 2 щаблі зберігається, що робить наспів у цілому ладово розімкненим (Конощенко, 1909а, № 100; Дубравін, 2005, с. 90; Коропніченко, 2017, № 5; Скаженик, 2017а, № 26). Усі зразки з таким кадансом-«відхиленням» були зараховані до ТГ 3м08.52.

Б. У 32 *колядках* поліського ареалу знято початковий рефрен: ‹♩[…];44;p4› (різновид 3м08.50) замість ‹♩p4;44;p4› (Рибак, 2016, № 19). Ознакою, яка дозволяє установити приналежність видозмінених форм до рамкової композиції, є особливі ***семантичні формули*** рефренів: *Гей, Коляда / Гей, Рожество / Свят вечір свят*, які відрізняють їх від лівобережних форм групи 3м08.22 з рефреном *Щвдв*.

9.3.4.6. У групі **правобережних *Меланок*** (420 од., найпоширеніший інципіт – *Ой учора ізвечора пасла Меланка два качура*) широко застосовується вільне чергування 4 і 5-складників (Коропниченко, 2017, с. 88, нот. 5; карти A14, D-I-11) (Мироненко, 1988, 1992; Коваль, 2006б; Терещенко, 2016б). Це унеможливлює позначення ритмофігур однією цифрою – до них вживаю нотно-числовий код ‹♩♪4₅4₅²-ДОП›. Код містить також вказівку на обов'язковий повтор другого мелорядка, як прикметну рису цього мелотипу. Локально (Прикарпаття) до цих мелодій приєднується щедрівний рефрен *Щвдв* (Коваль, 2006б, с. 49–52).

9.3.4.7. Тексти **лівобережних 6-складових *щедрівок*** належать одній функційно-стилістичній групі *однорядкових мелодій-примітивів*, поєднуваних з двома сюжетами ‹*Меланка ходила*› і ‹*Василева мати / Василь-Лб*› (200 од., Коропниченко, 2017, с. 88, нот. 6–10; Пшенічкіна, 2017, с. 98, нот. 5–7; карти A14, D-I-12). Видозмінним у цих творах виявився *тип ритмічної організації* – дво- або тримірний, тобто базовий поділ на групи 3м16 / 3м17 стає для цього масиву *вторинною ознакою*.

9.3.4.8. Частина творів з ритмом ‹♪55ⁿ› має бути по-трактована як похідна від хоріямба ♪♪♪♪ → ♪♪♪♪ – зокрема до групи хоріямбів 3м02 без сумніву належать ті зразки, які відповідають лівобережній меломоделі ‹c-h-c-d | c-h-a-g› (Коропниченко, 2017, с. 89, нот. 16; Пшенічкіна, 2017, с. 98, нот. 2). Ключовий фактор класифікації тут – ***спільна мелоінтонаційна складова***, що об'єднує 4-складові й 5-складові зразки. В інших неоднозначних випадках питання типологічної приналежності твору залишається відкритим. Він зараховується до групи примітивів 3м09б – такі твори не мають ареалу, зустрічаються точково (карта D-I-10).

Наведені приклади ілюструють оригінальні способи формотворення, що ставлять дослідника перед питанням: які ознаки виносити на перший план у класифікації форм різних ієрархічних рівнів? Алгоритм ділення ТГ на підвиди здебільшого йшов за схемою ‹різновид композиції› / ‹ритмічні версії›, повторюваною кілька разів на все дрібніших рівнях. Та в певні моменти у поділ «втручалися» *семантичний* (форма поетичного тексту), *мелотематичний* (МТ), *стилістичний* та інші чинники.

9.3.5. Синтаксис типологічних індексів

У повному індексі зимової мелотипологічної групи передбачено кілька окремих секторів для різних видів інформації (§9.1.2). Для поділу індексу на зони даних вжито розділові крапки, нижнє підкреслювання, кутові, квадратні, фігурні й круглі дужки, двокрапку, крапку з комою, знак рівняння, лапки. Знаки закріплені за певними зонами й значеннями, в інших сегментах вони не повторюються – це забезпечує можливості пошуку в масиві бази Excel.

Зона ключових ознак. Ключову зону виділяю з обох боків кутовими дужками. Вона містить два види інформації – про ***базовий ритм*** і про ***тип композиції***. Розділяємо їх крапкою. ***Базовий ритм*** (§9.3.1) маркують дві початкові цифри – від 3м01 до 3м20 (БТГ/ТС/ТМС згідно табл. 9.1Д, стовпчик 3). В ієрархічних макрогрупах 3м01, 3м03, 3м04, 3м05, 3м10, 3м11 до первинних ритмічних кодів через дефіс додається цифра, яка розділяє субмасиви, що мають принципово різні види компонування, наприклад, примітиви (-1) і строфи (-2). Додаткова рубрикація робить двозначні коди тризначними. Ця частина коду відділяється крапкою від наступного сегменту, відповідального за *спосіб компонування*. Для видів композицій розроблено спеціальну індексацію у вигляді дво-тризначних цифрових комбінацій (§9.3.3). Отримані від сполучення кодів базового ритму та композиції 4–6-значні індекси відокремлюють великі **типологічні групи / сім'ї**.

Зона уточнюючих ознак. За потреби продовжити опис певного різновиду типової мелоформи після ключових ознак закривається кутова дужка й далі кодуються додаткові параметри (зона 2). Якщо певний РТ має усталені варіанти – зона відкривається літерою «v» та порядковим числом (за кількістю встановлених версій), за ним іде розшифровка специфіки даного варіанту: у квадратних дужках подаються параметри ритміки, у фігурних – композиції (згідно табл. 9.2Д). Усі специфічні параметри подаються в окремих дужках, тобто блоки [...] або {…} виступають в індексі стільки разів, скільки типів ідентифікуючих даних має зразок.

Двокрапка вживається у традиційному значенні. Круглими скобками виділено факультативні явища.

Синтаксично відповідні характеристики різних рівнів (наприклад, ритміка і семантика) перераховуються послідовно через знак рівняння: ‹V443=абв›.

Якщо певний варіант має характерний мелічний контур, додається позначка МТ (*мело*тип).

За потреби додаються сюжетні маркери (в лапках).

Дотримання синтаксису індексів (запропонованого тут чи покращеного майбутніми користувачами) полегшує статистично-пошукові роботи у базі даних – достатньо сформувати до відповідного стовпця відповідний запит.

Знак нижнього підкреслювання відділяє аналітичну частину індексу (меломорфологічний блок) від блоку «контекстових» характеристик твору (зони 3–4) (§9.2).

9.3.6. Типологічні групи / сім'ї: внутрішній поділ

Нижня зона морфологічних індексів (2) залишається відкритою: алгоритм нумерації різновидів у межах певних груп наразі йде індивідуальним шляхом, залежно від того, яку кількість морфологічних «паростків» дала та чи інша композиція. Тут числовими або літерними кодами позначаються *оригінальні ознаки*, які проявляються у *статистично значущій групі* зразків: додаткові / нетипові різновиди композиції, версії ритмічного малюнку, способи виконання (антифон, накладання двох груп виконавців тощо), інші локальні особливості.

Так, для ТГ 3м10-1–3м10-3 важливим є ритмічний вид 4-складових рефренів (§9.5.3). Можна подавати їх у нижній зоні коду таким чином: 3м...[р4і], 3м...[р4я], 3м...[р4е], що, відповідно, означатиме ‹висхідний іонік / диямб / епітрит›. Це дозволить формувати запит на пошук у базі, наприклад, всіх рефренів-епітритів, незалежно від того, у якому варіанті композиції він проявляється.

Спостерігається й незалежна від поширення пісенних типів повторюваність окремих ритмостилістичних прийомів. Такі прийоми пов'язані, швидше за все, з макрорегіональними стилістичними впливами (ритмічними макровекторами, §15.2). Наприклад, ***наддроблення*** частіше спостерігається на Поліссі та Лівобережжі, впливи 3-дольної польської танцювальної музики (*вальсів, мазурів, полонезів*) – у західній смузі УЕТ. Особливі форми редукції ритмів (♩ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 замість ♩ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 чи 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♪ замість 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩ та ін.) вимагають окремого дослідження на предмет їх локалізації. Щоб розглядати такі явища у спільній площині, їх потрібно проіндексувати усталеними кодами, які допоможуть їм «зустрітися» у певному дослідницькому проєкті.

Специфічні складності виникають при індексуванні мікстових форм. Серед них розрізняємо *сталі поєднання* різних фігур, узвичаєні переходи від однієї до іншої фігури (що дає поліблокові композиції – ПБК), та одиничні, *випадкові* версії або й просто зіпсовані, дефектні. Для сталих переходів пропоную вживати стрілку, яка показує напрямок переходу, наприклад, ‹ПБК 3м01.11→3м03.11› на Уборті (Скаженик, 2018б, № 3). При нетиповому поєднанні ознак різних базових ритмів в одному пісенному зразку вживаю знак ‹&›, наприклад, 3м03.22&Р3м01.11 – строфа на 4-дольній основі з переходом на іонік-примітив у рефрені (трапилися 10 таких випадків без прив'язки до локусу).

Якщо у проблемному зразку можна розпізнати базову фігуру або базову композицію, індексуємо його за цією частковою ознакою та звіряємо можливість такої його трактовки за картами поширення відповідних макротипів.

Ось приклад повного індексу одного із зимових мелотипів та його розшифровка:

‹3м01-4.23›v2{23+:нрр};МТ-ВЛН;Р=γγγγ;[трн]_ДП_У-Лк –
строфа на основі висхідного іоніка, з нарощеним рефреном, традиційної мелостилістики, мелотип волинського різновиду (СДО 2,4;1,1), українського ареалу (локальне поширення), ритміка трансформована (заміни іоніка вальсовим 5-складником та різними неалгоритмічними 4-складниками).

У базі РОМУ$^{+}$ є 122 зразки форм такого типу, їх ареалогія (карти А7, D-I-1, 2), мелотипологічні зв'язки з іншими формами виростають у наукову проблему (Луканюк, 2014, с. 104–117), тому варті цього окремого індексу (§15.6.3).

У подальшому аналітичному тексті індекси дрібіших типологічних груп даю вкутових дужках, а індекси заголовних груп (БТГ) – без кутових дужок

На формуванні позицій індексованого реєстру відбився різний ступінь вивченості певних груп зимових форм, адже увага дослідників до різних типів мелодій була дуже нерівномірною. Намітився спектр явищ, які потребують глибшого дослідження. Тож подальше ділення ТГ / ТС заплановане як перспективне завдання Реєстру. Після ретельної індексації нижніх аналітичних зон можна буде сформувати покажчик дрібніших різновидів (разом з формами малої статистики, індивідуалізованими, мікстовими, неточно відтвореними чи записаними).

9.4. Ключові зимові макросім'ї

9.4.1. Порівняльна потужність меломасивів

Порівняння ***статистичної й географічної потужності масивів***, вирізнення з-поміж них макрогруп / груп / підгруп проводилося тільки з творами ДСТ, оскільки кантові твори (К1-ІІІ) не були в центрі уваги цього дослідження.

За співвідносною потужністю з-поміж форм ДСТ виокремлюємо ***ядерну частину репертуару*** та ***периферійно-маргінальну*** (Клименко, 2017д, табл. 6 – статистика наводиться за станом РОМУ$^{+}$ на середину 2018 року).

● У **ядерному репертуарі** верхню позицію займають **4 домінантні групи** (код ‹Д-ЯД›) з великою статистикою записів (під тисячу та більше) і макрорегіональними чи між-етнічними ареалами. Сумарно вони охоплюють понад 60% фонду зимових мелодій СБРМ.

Очікуваною є першість творів з 10-складовим віршем V55 та 4-складовим рефреном, а також похідних від них зразків, що спільно утворили макросім'ю ‹3м10=V55,р4›. Ареал сім'ї обіймає більшу частину староукраїнської території та південь БЕТ (**карта А15**). Такі колядки складають понад чверть (≈26,7%) спільного «зимового пісенного багажа» двох сусідніх етносів – недарма й українські, й білоруські типологи розпочинали з них кодифікацію зимових мелодій, надавши цій групі позначення А1 (Гошовський, 1971б) або ІА (Можейко, 1983, с. 7). Відрив цієї макросім'ї від наступної за кількістю фіксацій вражає: **2240** проти **1100** (уточнені цифри, за станом опрацювання РОМУ$^{+}$ на 2020 р.).

Далі у списку найпоширеніших зимових форм ідуть мелодії з висхідним іоніком (3м01, 1100 од.), за ними – макросім'я ‹3м11=V55,р3› (980 од.) та примітивні 4-дольники дитячого репертуару (3м03-1, 990 од.).

Строфи з висхідним іоніком 3м01-2,3,4 щільно зайняли велику галицько-волинсько-подільську зону з чітким східним кордоном за річками Гнилий Тікич + Синюха та масовим заходом на Волинське Полісся (**карти А7, D-I-1**). Їх автономний острівний ареал утворився біля Києва.

ТМС ‹3м11=♪55,р3› має галицько-східнопольське ядро та величезну територію пізніших міграцій на Полісся, у Білорусь і Литву (**карти А16, D-I-18–21**, §9.6.1, 9.6.2).

Чотиридольні дитячі примітиви 3м03-1 (табл. 6.5; Коропниченко, 2017, с. 89, №№ 17–18; Пшенічкіна, 2017б, с. 98, № 4) відомі в УЕТ повсюдно, окрім Галичини (**карти А9, D-I-4**).

● Наступні за статистикою **типологічні групи регіонального поширення** виступають «у середній вазі»: кожну з них представляють кілька сотень (300–550) зразків. Цю частину ядерної традиції (‹Д-Я›) сформували п'ять груп, що спільно зайняли 25% зимового фонду:

– строфи зі здвоєним диспондеєм та спеціальними рефренами (3м08.22, 3м08.50 (440+140 од.); Скаженик, 2017а, с. 50, нот. 24–26; Колодюк, 2017, с. 77, нот. 20–22; Даніловіч, 2017б, с. 62, нот. 14; Коропниченко, 2017, с. 88, нот. 3–4), що утворили три регіональні масиви – на південному сході Польщі, у Погоринні та в Середній Наддніпрянщині з глибоким охопленням Лівобережжя (**карти А10, А12, D-I-7, 8**);

– сім'я ‹3м04=♩443› (500 од.; Скаженик, 2017а, с. 49, нот. 18–21; Даніловіч, 2017б, с. 62, нот. 15–16): на високому статистичному показнику цієї макрогрупи відбилася його асиміляція кантовою культурою (див. §9.6.2);

– пісні до театрального дійства «*Коза*» (‹3м09а=♪55^{n}› (415 од.); Даніловіч, 2017б, с. 63, нот. 17–19) (див. §9.7);

– пісні до театрального дійства «*Меланка*» (‹3м15=♪4$_{\text{š}}$4$_{\text{š}}^{2}$-ДОП›, 410 од.) (Мироненко, 1988, розділ IV; Терещенко, 2016б);

– група дитячих приспівок з хоріямбом (‹3м02=♩4^{n}/♩44^{n}›, 365 од.: Коропниченко, 2017, №№ 13–16; Пшенічкіна, 2017б, №№ 2–3).

● До ядерного репертуару віднесу й кілька **типологічних груп** з меншою статистикою (по сотні–дві записів) та **компактними** (або острівними) **ареалами**. Сюди потрапляють:

– строфи 4-дольного метру М44;44♩ з рефренами або без них, відомі в Галицько-східнопольській зоні (3м03-2, 3м05-1, Колодюк, 2017, с. 78, нот. 23; (190+50 од., **карти А10, D-I-5**),

– лівобережні «*меланкові*» *щедрівки-примітиви* ‹3м16/17=♪6^{n}/♩6^{n}› (Коропніченко, 2017, №№ 6–10; Пшенічкіна, 2017б, №№ 5–7; 220 од., карти **А14, D-I-12**),

– північнобілоруський ігровий мелотип *Цярэшка* з ямбічним 7-складником (‹3м18=ПП♩7;7› (100 од.), нот. 14.9, **карта А3**),

– східнобілоруські *колядки* з ритмом ‹стріла› ‹3м14: ♩55;Р55› (85 од.), **карта А70**).

Спільна «вага» групи локальних типів – біля 8–9%.

● Решту фонду (менше 6%) займають твори **периферійної групи** – нечисленні (по кілька десятків, рідко більше), іноді одиничні (5–15) записи точкової / розпорошеної локалізації або без ареальних характеристик. Частина цих творів використовує популярні мелоформи, властиві іншим обрядовим циклам – наприклад, широко знані композиції ‹V53^{2}›, ‹V43^{2}›, ‹V7^{3}› (§§14.2, 3, 6), які *для зимової системи* виявилися *маргінальними*. Сюди ж зараховано й рідкісні або індивідуалізовані форми, мікстові сполучення та зразки, відтворені з дефектами, які лише гіпотетично можна «покласти на певну типологічну поличку».

● Поза меломасивом ДСТ помітну статистику та певні ареальні характеристики демонструють деякі *асимільовані канти* – це, наприклад, згадувані вище «*Пироги*» / *Миколай* на західній Волині (85 од., **карта D-I-23**); польська коленда «*Учора звечора*» 3м20 (74 од., табл. 6.36, **карта D-I-24**), відома острівцями у межах колишніх територій, підпорядкованих Польщі; підгрупа сім'ї ‹3м04-5.623›: *Ордань (Тиха вода)* (127 од., **карта D-I-6**).

9.4.2. Алгоритм монографічної характеристики

Кожна з 20-ти БТГ заслуговує на монографічне дослідження з картографуванням. Алгоритм монографічного опису зимових макросімей був апробований на прикладі ТМС ‹3м11=♪55,р3› (Клименко, 2013а). Практичні дослідження з картографуванням були виконані також для більшості інших макрогруп. Деякі БТГ були картографовані за різними морфологічними параметрами – в Атласі їм присвячено по кілька карт з різнобічним висвітленням ареалогії форм (**D-I-14–17, D-I-18–22**). Окремі типи вивчалися і з боку мелічної типології (**карти А7, D-I-3**).

У цій практиці сформувалася низка факторів, які мають стати обов'язковими позиціями монографічних описів усіх БТГ. Беручись аналізувати певну групу, дослідник має висвітлювати всі позиції, виписані нижче.

1. Загальна характеристика. Окреслити БТГ за стильовою належністю до ДСТ (ядро / маргінес) чи новіших кантових традицій, за величиною, морфологічною розвинутістю, щоб ідентифікувати її як *макросім'ю* (якщо фонд має дуже розгалужену ієрархію різновидів) / як *сім'ю* (середня розгалуженість на різновиди) / як *зведену типологічну групу* (умовна сума форм, що мають спільні ритмічні основи).

2. Потужність масиву. Підсумувати відомості про кількість записаних музичних зразків (звукозаписів, нотацій) і характер інших даних (типологічні описи, тільки характерні для певного РТ тексти без мелодій, інше).

Установити відносну представленість (%) БТГ у загальному масиві БОЖЦ К1.

3. Потужність ареалу. Етнічна приналежність. Визначити величину ареалу (макрорегіональний, регіональний, локальний, острівний, точковий). Вияснити, чи дана БТГ є моноетнічним, чи поліетнічним продуктом.

4. Морфологія. Позначити тип ритмоорганізації (двочи тримірний). Виписати базову *ритмосилабічну модель*, варіанти ритмомалюнка. Ідентифікувати індексовані види компонування. Описати особливості варіювання форми (нарощування, редукції, заміни силабогруп, прийоми ДОП, ДМС, ПСТС, тиражування тощо).

Виписати *мелотематичну модель* та її варіанти. Вивчити регіональні мелічні різновиди, порівнюючи синтаксис ладових опор, амбітус, інтонаційні контури тощо.

Охарактеризувати *тип багатоголосся*.

Прокоментувати *особливі характеристики*.

5. Функція. Виконавці. Характер виконання. Позначити *приуроченість твору*: дата, час (вечір / ранок).

Визначити *ключову функцію*: загальний тип обходу дворів; театралізована вистава; ігрова функція; дитячі обходи; засівання.

Окреслити статево-вікові вимоги до виконавців: тільки чоловіки, тільки дівчата, мішаний склад, діти, соліст, інше.

Позначити місце й характерні / особливі способи виконання: спів під вікном, у хаті (при застіллі), спів з інструментальним супроводом (скрипки, духові), спів антифоном, каноном або з накладанням груп, скандування, супровід вистави з рядженням, «плєс», інше.

6. Специфіка поетичних сюжетів. Установити, яка група сюжетних мотивів домінує, їх адресати (загальні, персоніфіковані). Окреслити характер сюжетів (епічно-історичні, архаїчні, пародійні, докори, ритуальні погрози тощо).

Виявити ступінь упровадження християнських мотивів.

7. Специфіка рефренів. Вказати такі дані: наявність чи відсутність рефрену; загальні чи спеціальні семантичні формули рефренів; структурні характеристики (малі / великі / асиметричні рефрени тощо; перестановки рефренів; редукції рефренів). Виконавська схема ‹соло (змістовий рядок) / гурт (рефрен)› чи інша.

8. Особливі характеристики певної БТГ. Вказати спеціальні характеристики групи, що вивчається.

Порівняння двох зимових макросімей за цим списком ознак уміщено у статті (Клименко, 2017б, с. 17, табл. 1). У наступних параграфах охарактеризую кілька великих ТГ згідно цього алгоритму. Інформацію про інші ТГ можна отримати з легенд карт. Повні алгоритмічні описи дадуть підстави до порівнянь усіх БТГ на різних рівнях, після чого можливо буде сформувати цілісну картину функціонування зимових мелодій на просторі СБРМ.

9.5. Зимова макросім'я ‹55,p4› (Зм10)

Одна з класичних зимових формул ***українців*** – 10-складовий вірш, утворений 5-складовими піввіршами 5+5 і ритмізований малюнком ♪♪♪♪♩ ♪♪♪♪♩, за яким обов'язково слідує ***рефрен*** різної величини й семантичної наповненості, складений з 4-складових та / або 5-складових фігур – ‹V55,p/P› (**карти A15, D-I-14–17**). Цю формулу активно використовують також ***білоруси*** південної (поліської) частини БЕТ. Північна межа поширення сягає лінії Слуцьк – Осиповичі – Клічев – Бихов – Красна Гора – Сураж. На північ від неї трапляються лиш одиничні зразки: Барановичі, Мінськ, Бєлиничі, Шклов, верхній басейн Сожа. Частково такі зимові форми перейняли росіяни прилеглих до України районів на сході Брянської обл. та у традиціях Дону[1].

Колядки призначені різним адресатам. Домінують сюжети *господарського циклу* – на відміну від ТМС ‹ Зм11=♪55,p3›, спеціалізованої за *молодіжним циклом*.

Повну форму строфи творять приєднання до основи V55 різноманітних рефренів – від найпростішого 4-складового (однорядкова композиція ‹55,p4› з рефренами-формулами *Ой дай, Боже*, *Святий вечір*, *Щедрий вечір*) до розгорнутих багатоелементних форм (Клименко (Ред.), 2017 (=СМ6), с. 48, нот. 1–11; с. 60–61, нот. 1–7, с. 72, нот. 1–8, 12). В. Гошовський (1971б) виділив лише два різновиди цього типу, позначивши їх як *колядки* А-1 (55,p4) і А-2 (55;P45). З цими різновидами, поширеними в Карпатах і на Поліссі, пов'язані реліктові сюжети про *створення світу (Ой як же було іспреждивіка* [А-2000-01_01] та ін.).

Насправді кількість різновидів у межах цієї макросім'ї настільки велика, що довелося розділити її на чотири підгрупи (та намітити додаткову кантову):

Зм10-1 – первинні однорядкові зразки 55,**p4** (повні та з редукованим рефреном, так звані «*жеканки*»);

Зм10-2 – складніші комбінації на однорядковій основі: ‹55,**p4**,55=аб,р,аб›; ‹(55,**p4**)^2=аб,р;аб,с›; ‹55,55,**p4**=аб,аб,**р**›;

Зм10-3 – дворядкові строфи ‹55;**P45**› або ‹55;**P55**›;

Зм10-4 – специфічна «барокова» підгрупа з сюжетними 3–5-елементними рефренами ‹аб;**рст**›, ‹аб;**рсту**(**ф**)›, яка стилістично виходить за межі давньої традиції, бо має виразні впливи кантової стилістики (Зм10-4_‹ДЯ+КВ›).

Сумарна кількість записів усіх різновидів становить 2240 од., що є найвищим показником у зимовому масиві.

Обмежуся тут оглядовими характеристиками підгруп (§9.5.2) з наміром в ближчому часі дати їх грунтовні описи.

9.5.1. Проблеми ритмоорганізації. Ямбічні релікти

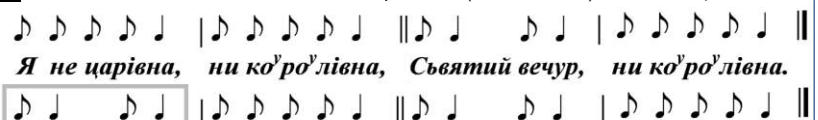
Прокоментую таку важливу особливість ритміки цієї типологічної групи, як *неоднозначність її основи* – є вона дво- чи тримірною. Погляди фахівців на природу цих колядок розійшлися. Це питання вже зачіпалося у §5.4.2.4, тут проілюструю аргументацію обох підходів нотними прикладами.

9.5.1.1. За традицією, що йде від Ф. Колесси, який нотував колядки цього типу на 6/8 (1970в, с. 67), дослідники карпатського регіону обстоюють їх ямбічну природу (Коваль, 2018). На користь цієї ідеї «працюють» рефрени-диямби й епітрити, поширенні в Прикарпатті й у Західному Поліссі (**карта D-I-17**, коментарі в §9.5.3). В останні 10-ліття у Погоринні, на Волинському Поліссі та на Підляшші були відкриті раритетні зразки (всього 4 од.), де один з пари 5-складників мав вихідну 4-складову диямбічну версію (нот. 9.8, 9.9). Ці приклади підкріплюють **концепцію ямбічного походження** колядок сім'ї ‹55,p4›.

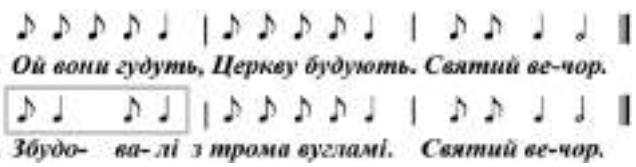
До цих раритетів долучаються відомості, призбирані Л. Лукашенко у Північному Підляшші (2008, № 1) та вивчені нею ж архівні матеріали з Південного Підляшшя (V44=«*У дунаю близько краю*», повіт Біла Підляска Любельського воєводства; див. її коментар на с. 177). Ці місцевості позначені на **картах A15, D-I-14**. У текстах колядок диямби зу-

[1] Опубліковані матеріали з Брянської, Бєлгородської, Ростовської областей (Савельева, 1995; Рудиченко, 2014; Христова, 2015) говорять про те, що тісне сусідство українців і росіян у цих краях привело до засвоєння російським населенням *щедрівок* версії ‹V55;P44› – ці субзони показані у врізці на **карті A15.** Досліджень в середовищах місцевих українців проводилось мало.

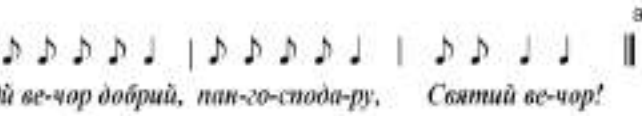
9.8 Волинь: с. Грив'ятки (ВЛН: Ковель). Запис авторки, 1993



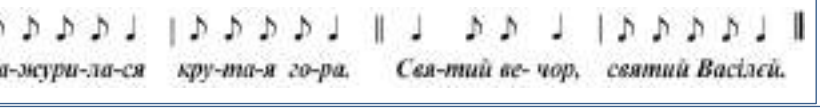
9.9 Погориння: с. Заслуччя (РВН: Дубровиця) (Пархоменко, 2008, №4)



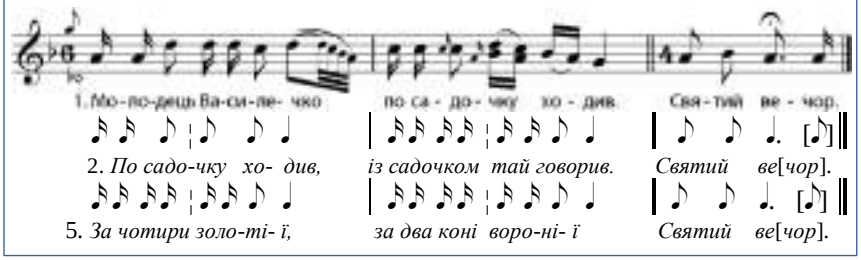
9.10 Погориння: с. Немовичі (РВН: Сарни). Запис авторки, 1995



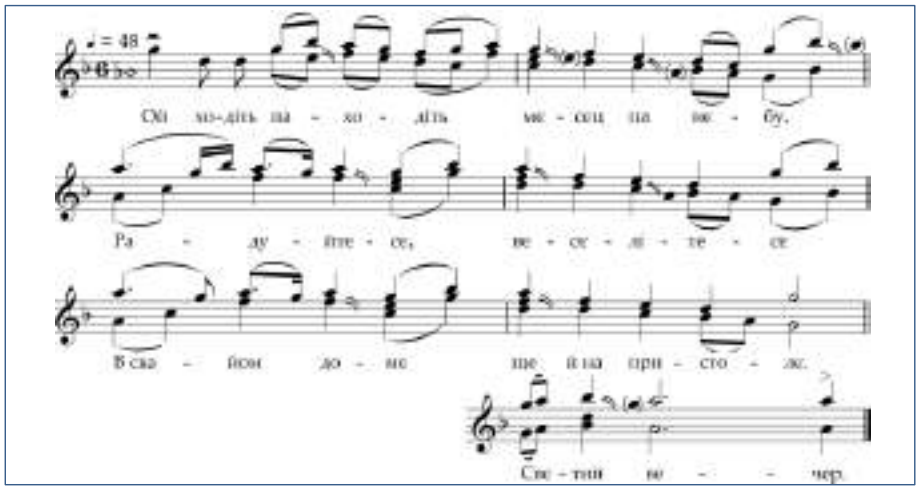
9.11 Купувате, Опачичі (КИЇ: Чорнобиль). З архіву Є. Єфремова, 1990-ті



9.12 Подесення: с. Матіївка (ЧНГ: Бахмач) (Карпенко, 2011, № 14)



9.13 с. Хмільниця (ЧНГ: Чернігів) (Клименко-Крута, 2004, № 12)



стрічаються по одному разу, як виняток – два рази. Окрім цих знахідок, ямбічне походження ТМС ‹♪55,p4› більше не проявляє себе у призбираному масиві з 2250 записів.

Системне чергування 4/5-складників, як було показано у 8 розділі, властиве тримірним весільним пісням типів ‹♪T7›, ‹♪553²›, ‹♪557›, ГФС ‹♪53²;557› (§§8.6.2, 8.8, 8.9.2). Особлива активність в цих формулах первісних диямбів засвідчена якраз у вищеокресленому регіоні. Це зумовило виокремлення ***волинсько-поліcько-берестійсько-підляшської зони*** як стилістично особного мелогеографічного утворення (§15.4.2).

Для прояснення ямбічного походження колядкової форми ‹V55,**p**…› варто залучити ще й інший жанровий масив – білоруських *волочебних* північної традиції СБРМ – білоруського Подвіння (§16.2.2.2).

Відзначу також явище «гіперямбізації», тобто внесення у нормативний колядний 5-складник ямбічного прочитання пар вісімок: | ♪♪ ♪♪ ♩ ♩ |. Такі зразки (всього 12 од.) трапляються на маргінесі ареалу й тільки в його західному секторі (Лукашенко (Упоряд.), 2006, № 6, 7; Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011a, №136; Пеліна, 2016, № 6).

9.5.1.2. К. Квітка за одиницю відліку в колядках групи ‹V55, **p**…› приймав долю й виставляв тактовий розмір ¾ (1922, № 134, 145). Етномузикологи, об'єктом яких є придніпровські й лівобережні традиції –О. Мурзина (висловлення в усних дискусіях), Г. Коропниченко (2009), а також представники РАМ – вважають колядний ритмотип ‹55,**p4**› (та його похідні форми) двомірним. Такому тлумаченню відповідають численні зразки, рефрени яких мають ритм висхідного іоніка (нот. 9.10) або хоріямба (нот. 9.11). Масив таких колядок дуже великий, має більшу територіальну й кількісну вагу – це вся центральна та східна частини макромасиву ‹55,**p4**› (**карта D-I-17**).

Середньополіські наспіви з теренів між Дніпром і Горинню (нот. 9.10) вирізняються ще й швидкими темпами – ♪=130–170 (Скаженик, 2011, №№ А.1.1–А.1.25), виконуються практично без цезур, «на одному диханні» й справляють враження ідеальної 3-дольної формули, де повторюваний музичний період укладається в 9 долей, а доля ділиться на дві рівні тривалості-вісімки. Це підтримує й інтонація.

У традиціях Лівобережжя (зокрема, у Подесенні, Посейм'ї) наспів ‹55, **p4**› проходить типову для цієї місцевості стилістичну метаморфозу – *кардинальне заповільнення темпу* (у два-три рази повільніше проти середньополіських показників), що супроводиться *інтенсивним дробленням* ритмосилабічної формули (нот. 9.12, 9.13). Урізних регіонах дроблення дає дещо відмінні картини. Цей алгоритм включається у дію ще в середньому Поліссі, де захоплює лише початковий склад 5-складника у 1–2й строфах. Це пов'язане з традицією пестливо-зменшувальних форм імені адресата колядки (як у нот. 9.12). У Подесенні дроблення є особливо активним – породжує вторинні віршові форми V{7–8} на місці V5. Це повільні, урочисті зразки «епічного» звучання, які вже не нагадують трійкові версії (нот. 9.13).

У зоні Десна – Сож зрідка (6 од.) трапляються дроблення довгої 5-ї силаби (Дубравін, 2001, с. 24, 30, 32, 33, 36). Цей прийом типовий для 5-складових текстів *Кози* (§9.7).

Подібні кардинальні метаморфози під впливом регіональних ритмостилістичних алгоритмів відомі й в масивах інших ритмоформ з масштабними макроареалами – зокрема, у *весільному* макромасиві ‹♪557› (§8.8.5).

Отже, в більшості регіонів, окрім західної смуги ареалу, тип ‹55,p4› нічим не «видає» своєї трійкової основи, навпаки – сполучення з тридольними рефренами, дуже швидкий або, навпаки, дуже повільний темп, дроблення **нівелюють гіпотетичну вихідну трійковість** ритмотипу. Через описані протиріччя у ритмічних кодах цієї сім'ї виставляю той нотний знак, що відповідає певній групі, коли мова йде про регіональний різновид. У загальних описах цієї ТМС використовую віршову формулу V55,p4.

9.5.2. Підгрупи за типами композицій

Географія головних композиційних різновидів, що утворили 4 підгрупи, показана на **картах А15 / D-I-14, 16.**

9.5.2.1. Підгрупа Зм10-1. Вихідна однорядкова форма з коротким рефреном Ар (Зм10-1.20=55,**p4**) представлена в РОМУ⁺ 988 записами (≈44% всієї ТМС). За В. Гошовським, це тип А-1. Такі твори зустрічаються практично в усьому ареалі макросім'ї – за винятком Західного Полісся й Волині, де панує композиція ‹55;P45› (Зм10-3). 4-складовий рефрен використовує тільки короткі канонічні семантичні формули *Святий вечір* (492 од.), *Ой дай Боже* (280 од.), *Щедрий вечір* (30 од.). Ритмічні варіанти рефрену: висхідний іонік (560 од.), епітрит (120 од.), диспондей (28 од.), хоріямб (25 од.), диямб (18 од.), пеон 4-й (11 од.), брак відомостей (126 од.). Частина творів завершуються апокопою (нот. 9.12, більш детально – §9.5.3).

В. Гошовський для групи вивчених ним 3-х десятків зразків вибудував мелоінтонаційний контур у вигляді двофазової хвилі (1971б, с. 89). Велике регіональне різноманіття сучасної бази записів ставить питання нового дослідження ***меліки*** цієї групи. Потрібно перевірити на всьому матеріалі спостереження про *інтонаційну відокремленість віршового рядка* від рефрену – якщо вірш кадансує на 1 щаблі шкали, то рефрен частіше за все є висхідним і завершує мелорядок розімкненим на 5 щаблі (типова інтонація – хід 2–5) (Єфремов, 2016б, с. 49).

Спеціальної уваги потребує *шар мелодій октавного діапазону* (62 од. + 44 од. у спорідненій групі Зм10-2). З-поміж українських обрядових мелодій це унікальне явище. Такі *колядки* / *щедрівки* характерні для Середнього Полісся, нижнього Подесення, Поділля, Карпат (Можейко, 1983, № 11; Пархоменко, 19, №№ 3, 5, 6, 11, 129; Єфремов, 2016б, с. 48). Частина октавних мелодій приваблює *кадансуванням рефрену на 2 щаблі* (Подесення (нот. 9.13), Київське Полісся).

У західному секторі ареалу помічена цікава композиційна робота з рефреном.

1. В окремих локусах верхньої частини Дністра (Верховина, Городенка (Тлумач), Кам'янець-Под., Муровані Курилівці) виявлено неоднократні виконання колядок, що розпочинаються з рефрену (Kolberg, 1962d, с. 119, № 25). В індексах він кодується як РП – рефрен початковий. Для вивчення такого прийому потрібно мати повний запис твору, включно з текстом «віншувань», які промовляються по коляді – окремі звукові публікації засвідчують закінчення співної частини на віршовому рядку, тоді форму наспіву потрібно передавати не як ‹А,р›, а як інверсійну ‹р,А›. У цьому випадку квінтовий каданс рефрену сприймається як вступний заклик, а твір логічно завершується на нормативній головній опорі (1 щабель). Чудовий за стилістикою глісандового співу зразок (прикрашений рідкісним для колядок сольним виводом) походить з наддністрянського села Жван (ВНЦ: Муровані Курилівці)(Пилипчак, 2007, с. 49): https://www.youtube.com/watch?v=pZLQw_Npssk&list=PLm76lAUFDnBja1l3JU34ZE571XUCanP8K&index=14, доступ 1.08.2020). Цікаво буде подискутувати про те, яка з композицій була первісною.

У Погоринні (Гоща, Корець) кожен мелорядок відкривається 2-складовим заспівом ‹а..;аб,р› (Колодюк, 2017, № 2).

2. У Карпатському ареалі (схід) та на Дністрі (Кам'янець-Подільський) поширився прийом ***редукування рефрену*** *Ой дай Боже* (Зм10-1.20-, 65 од.): при його виконанні відкидаються певні силабогрупи рефрену – найчастіше три, залишаючи тільки останній склад «*-же*!», що дало пісням місцеву назву «*жеканки*» (41 од., з них три твори мали ускладнену композицію ‹55,p4,55=аб,р,аб› (Квітка, 1922, № 163)). Більшість цих записів зосереджена в звукових альбомах та рукописних роботах ЛНМА. Оцінити характер ритміки редукованого рефрену допомагає скрипковий супровід: скрипаль виконує повну мелодію рефрену, а співаки вступають тільки на «*-же*!» [А-1998-01_20].

Локально помічена звичка розпочинати строфу односкладовим рефреном «*-же*!» й закінчувати весь твір віршовим рядком. Відомі й такі випадки, коли початковий заклик «*-же*!» у наступних мелорядках отримував повноцінне продовження як ‹55,p4›.

Варіант з редукцією тільки однієї силаби – *Ой дай* […]*же* або *Ой дай Бо*[…] – зустрічається рідко (9 од. [А-2010-01_17]; Пеліна, 2016, № 6)). Теж рідко (9 од.) від рефрену відкидають два склади (Луканюк, 2017, № 44).

Названі особливі випадки внесено в карти **D-I-14, 17** для стимуляції їх глибшого вивчення.

9.5.2.2. Підгрупа Зм10-2. На основі форми ‹55,p4› шляхом повторів частин та їх комбінацій утворилася у чотири рази менша (230 од.) група форм, об'єднана кодом Зм10-2. Вона включає три різновиди.

А. Наймасовішим (179 од.) є такий, де мелорядок ‹55,p4› двічі повторюється з тим самим або змінним текстом (вірш або/та рефрен), при цьому обов'язково оновлюється мелоінтонація третього 5-складника (Цехміструк, 2006, № 144). Узагальнене позначення форми – ‹$(55,p4)^2$›, код групи в цілому ‹Зм10-2.4› з семантичними різновидами (41–45):

55,**p4**; 55,**p4**
αβ, γ ; **δ**β, γ. Семантичні варіанти:
аб,**р** ; аб,**р**. ‹Зм10-2.41› (78 од.) (Квітка, 1922, № 165)
аб,**р** ; аб,**с**. ‹Зм10-2.42› (8 од.)
аб,**р** ; вг,**р**. ‹Зм10-2.43› (83 од.) (Дей, Гуменюк (Упор.), 1965, с. 683)
аб,**р** ; бв,**р**. ‹Зм10-2.44› (5 од.) (Скаженик, 2017а, № 9)
аб,**р** ; вг,**с**. ‹Зм10-2.45› (5 од.)

Цю групу картографовано в цілому, без розрізнення підвидів (**карти А15, D-I-14, 17**). Системного ареалу такі форми не мають, творять умовно компактні осередки на Прикарпатті, на Случі, в зоні Уж – Тетерів – Ірпінь, на Східному Поділлі, на річках Лівобережжя (Десна, Ворскла, Сіверський Донець). Ритміка рефрену залежить від локалізації зразків, тому переважають висхідні іоніки (окрім Карпат).

Б. Коли у наспівах попередньої групи не доспівується другий рефрен – виникає редукована композиція ‹55,**p4**,55=аб,р;аб› (‹Зм10-2.40›, 22 од.). Вона дає острівні локуси на верхньому й середньому Дністрі, на Тетереві, точково – на східному Поділлі.

Меліка в групі РТ ‹Зм10-2.4› обумовлена регіональними особливостями. Зокрема, у східнокарпатській зоні поширені наспіви в амбітусі *септими (октави)*, з *гострохарактерними інтонаціями*, оригінальною шкалою та стосунками опорних тонів. Помічені «мандрівні» фіксації подібного ладу на Волині – порівняймо пісенні зразки моделі ‹55,**p4**,55› з Надвірної (Квітка, 1922, № 163) та моделі $(55,p4)^2$ з-під Старої Синяви (https://www.youtube.com/watch?v=So_lKED5kfY, доступ 1.08.2020).

В. Третя підгрупа, утворена від першооснови ‹55,р4› нарощуванням змістового вірша, нечисельна, але має дві семантичні версії – з повторюваним і змінним віршем: ‹55,55;**р4**=аб;аб;**р** / аб;вг;**р**› ‹Зм10-2.20+26/27› (24 од.: 17+7). Інтонаційно повтор оформлюється або як контраст першого і третього 5-складників ‹αβ;γβ;δ›, або як їх варіантний повтор ‹αβ;α'β;γ›. Така оригінальна строфа відома на Случі та Горині (Можейко, 1983, № 12; Рибак, 2016, №№ 24–26), точково – в Карпатській зоні (Попруття), на Десні.

У цілому мелодії підгрупи Зм10-2 зустрічаються в межах макромасиву Зм10-1, здебільшого точково або малими осередками (карта D-I-16). У глибинному Поліссі такі форми майже не зустрічаються – за винятком контактного коридору в Погоринні, де встановлено їх активний осередок за течією Случі. На Середньому Поліссі південною межею їх поширення є Уж.

9.5.2.3. Підгрупа Зм10-3. Якщо попередні композиції урізноманітнювали основу ‹55,р4›, залишаючи при цьому прозорою вихідну пропорцію форми 2:1 – дводільний вірш та одноелементний рефрен, то в мелодіях підгрупи Зм10-3 відбулося урівноваження частин 2:2. До короткого рефрену додалося продовження, він став також дводільним і, що важливо – *інтонаційно замкненим*. Сформувалася ***ізометрична дворядкова строфа*** **АР**. Способів нарощування виявилося два, кожен з них демонструє власну амплітуду подальших варіацій форми.

А. «Заокруглення» інтонаційно висхідного, кличного рефрену відбулося повтором після нього другої силабогрупи вірша за відомою схемою ‹аб;**рб**=55;**Р45**›. Їй відповідає і мелотематична форма – αβ;γβ (Квітка, 1918, с. 54, № 46). Ця численно представницька група (455 од.) отримала код ‹Зм10-3.210› (за Гошовським – А-2).

Такі мелодії системно поширені на глибинному Волинському Поліссі, де вони є *єдиним представником* ТМС Зм10. Переважає рефрен *Святий вечір*. Також твори ‹Зм10-3.210› часто фіксуються у Волинській смузі (окрім сходу) Володимир-Вол. – Луцьк – Рівне, точково заходять на сусіднє Опілля, активні на середній Прип'яті та трапляються глибоко на північ від неї, дають одиничні вкраплення на Дністрі, на Поділлі – але всі ці випадки географічно сусідять з іншими морфологічними варіантами групи Зм10.

Локально (Берестейщина: Ясельда – Нарва) побутує варіант з редукованим 3-складовим рефреном *Коляда* та іншими: ‹аб;**рб**=55;**Р35**› (разом 25 од.), їх код ‹Зм10-3.211›.

Ритмічні версії рефренів групи Зм10-3 різноманітні, залежать від локальних уподобань – прокоментую їх у §9.5.3.

Б. Інший спосіб – прирощування рефрену другою семантичною групою, наприклад, *Щедрий вечір, добрий вечір* (*Щвдв*), дає дводільний рефрен ‹аб;**рс**› (код ‹Зм10-3.22›). Залежно від змістового наповнення, рефрен має силабічні варіанти V44, V45, V55. Перші два з них продукують ще й розпросторені версії на зразок *Щвдвдлнвв* (табл. 9.6). Тож ця підгрупа дає 5 різновидів (не рахуючи випадків редукцій та нарощувань, які не набули статистичної ваги) (табл. 9.14).

4-складові рефрени використовують тільки *архетипові семантичні формули*. Рефрени з 5-складниками мають *індивідуальні семантичні формули*, часто містять християнську символіку, тож є пізнішими. Зона їх поширення – переважно Полісся та прилеглі терени БЕТ.

Ритміка рефренів різноманітна. Спостережено часткову залежність вибору ритмофігури від наголосів семантичної формули (*Слава Богу* = ♪♪♩ ♩ ; *Грай море, грай* = ♩ ♪♪♩ тощо), та більшою мірою тут працює фактор регіональної специфіки (§9.5.3).

9.14 Різновиди рефренів груп Зм10-3.21 і 3.22

силабіка	індекс	стат.	семантична формула
55;Р45 аб; **рб**	‹Зм10-3.210›	455	*Щедрий вечір (Щв)* *Святий вечір (Свв)*
55;Р44 аб; **рс** (аб; **рр**)	‹Зм10-3.221›v1 (‹Зм10-3.222›)	175	*Щвдв. Свввдв. Свв дл/лд.* *Гей Каляда Калядіца* *Славен єси на небеси*
55;Р44;44 аб; **рс;ту**	‹Зм10-3.24›v1	22	*Щвдв / Свввдв длнзд* *Щвдв / Свввдв длнвв*
55;Р45 аб; **рс**	‹Зм10-3.221›v2	74	*Щв / Свв ддв* *Щв багатий вечір* *Щв/Свв/Свят вєчєр свят СвВасилю* *Ой грай мора, радуйса, земля* *Слава Богу воєдиному* та ін.
55;Р45;45	‹Зм10-3.24›v2	16	*Щвддв длднзд*
55;Р55 аб; рс	‹Зм10-3.221›v3	36	*Славен хлопчичок добрий маладєц* *Го-го, козачка, го-го, сєрая* *Ой сятий вечор сяте Рожество* *Радуйса, земля, Син Бог родівса* *Хвалімо Бога, Духа святого*

Географія творів з дводільними рефренами ‹аб;**рс**› (темнофіолетові значки на карті А15) інша, ніж географія групи ‹аб;**рб**=55;**Р45**›. Твори форми ‹аб;**рс**› розкидані по всьому макроареалу, але зовсім не зустрічаються на Волинському Поліссі, де домінує форма ‹аб;**р**б›, і майже не зустрічаються на Дністрі. Натомість різновид ‹Зм10-3.24: 55;**Р44**› маркує північні та північно-східні рубежі макроареалу Зм10. Нарощені версії не мають ареалу, окрім скупчення зразків ‹55;**Р45**;**45**› в малому осередку в Погоринні (Березне (Рибак, 2016, №№ 27, 28, 41–45)).

Отже у внутрішньому поділі підгрупи Зм10-3 першочергову роль відіграла ***семантична форма***, за якою виділено різновиди ‹аб;рб=55;Р45=Зм10-3.211› та ‹аб;**рс**=55;**Р44**/**45**/**55**=Зм10-3.221› з можливостями нарощування рефрену: аб;**рс**(+**ту**).

Сумарна потужність групи ‹Зм10-3› – 815 од.

9.5.2.4. Підгрупа Зм10-4. Біля 200 записів мають специфічні довгі «***сюжетні***» рефрени, що складаються з 3–5 силабогруп (нот. 9.13, 9.16). Більша частина цих творів походить з Лівобережжя, має багатоголосний виклад з виразними рисами кантового багатоголосся – триголосся з паралельним рухом верхніх голосів та функційного басу з наявними *тоніко-домінантовими* співвідношеннями меломотивів сусідніх силабогруп. Ця фактурна й композиційна надмірність викликала їх умовне означення як «***барокових***» творів. Гадаю, що ґрунтовне дослідження з великим числом зразків виправдає цю тезу. У традиціях Лівобережжя ці твори частіше називають *щедрівками*, аніж *колядками*. У Чернігівському Подесенні це виключно *щедрівки*.

У *бароковій групі* використано різні принципи компонування строфи при єдиній основі АР. Формально – за числом силабогруп рефрену – можна виділити композиції з 3-елементним рефреном ‹♩ 55;**Р**454›, з 4-елементним ‹♩ 55;**Р**4545› та з 5-елементним ‹♩ 55;**Р**45454›. Інші варіанти рідкісні. Зверну увагу на те, що 4-складник у цій групі завжди використовує фігуру хоріямба ♩4 | ♩ ♪♪♩ |. У більшості зразків фігура ♩4 послідовно чергується з 5-складником ♩5, як вказано у формулах вище. Іноді послідовність порушується й виникають варіанти **Р**455, **Р**4555, **Р**4554, **Р**4;454, **Р**5554. Регуляція цих фігур координується *мелотематичною формою* (див. нижче).

У цілому такі твори, виконувані у *повільному темпі*, звучать як правильні тридольні. Досить часто застосову-

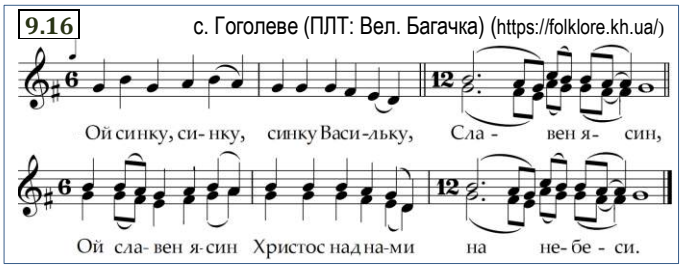
ється *дроблення* – як у змістовій частині строфи, так і в рефренах. Спільним ефектом є те, що всі зразки цієї ТГ мають двомірну організацію.

Рефрени барокової групи зовсім інші, ніж основні рефрени групи Зм10 – це цілі *речення*, подібні до великої групи *сюжетних рефренів* ТМС ‹♪55,р3› (§9.6.1–2) і ‹♩ 44,р3› (§9.6.3) – див. табл. 9.15Д. У групі Зм10-4 розпрацьовано 6 видів смислових формул, пов'язаних з різними *адресатами* пісень. Спеціальні рефрени отримали *колядки*/*щедрівки* для *хлопця* (*воїна*), *господині* (сюжет ‹*Умна жона*›), *дівчини*. Колядування *господареві* супроводиться серією *християнських рефренів*. Семантичні формули мають як компактні 3-елементні, так і розширені 4(-5)-елементні версії. Дівочий рефрен *Рожа* переважно тридільний.

Численні нотації групи Зм10-4 показали, що у систематизації цих мелодій на перше місце виходить ***мелотематичний фактор***, відсунувши кількісну характеристику рефренів на другий план. Систематика мелотематичних різновидів наразі є робочою. Вдалося доволі чітко розрізнити серед цих пісень два типи компонування:

Зм10-4А – такий, де мелодичне фразування є автономним для змістового рядка й рефренної частини: αβ;**Pγδ…** (нот. 9.13);

Зм10-4Б – такий, де початкова мелодична хвиля є тридільною: охоплює дві змістові силабогрупи й першу силабогрупу рефрену: αβγ;**P…** (схем. нотація І. Данилейко):



Одна з характерних версій – із зупинкою вірша на IV щаблі. Продовження рефрену мелодично оформлюється по-різному, утворюючи дрібніші підвиди ТГ Зм10-4Б. Така *асиметрична конструкція* строфи властива тільки зимовим РТ ‹Зм11: ♪55,р3› та ‹Зм04: ♩ 44,р3› (§9.6.1). Отже ТГ Зм10-4Б є ***мікстовою***, вона поєднує базову основу Зм10-4 (V55+P) з мелотематичними знахідками Зм11 та Зм04.

Подальший поділ підгруп Зм10-4А і Зм10-4Б йде за індивідуальними ознаками в кожній групі. На формування локальних різновидів впливають різні фактори:

амбітус (наприклад, на Сіверщині твори Зм10-4 стилістично не відрізняються від інших архаїчних мелодій гетерофонно-кластерного типу),

система опорних тонів (виразно виділяються зразки з зупинкою кінцівки віршового мелорядка на IV щаблі),

системи повторів мелодичних фраз (αβ;Pγδ;γδ…),

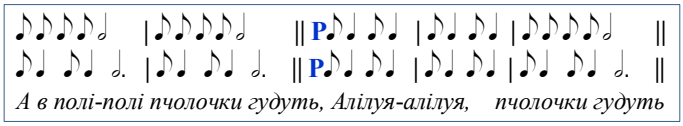
рефрен-примітив після заспівного рядка (αβ;Pγγγγ),

специфіка ритмоінтонаційного оформлення останньої *кадансової групи рефрену* (різновиди ♩4, ♩4, ♩4‘, ♩5).

Цей шар мелодій знаходиться в аналітичній розробці, тож подальші цифрові коди різновидів ще формуються.

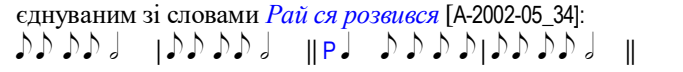
9.5.2.5. Підгрупа Зм10-5 – кантова. Призбируються матеріали (32 од.) для виокремлення в межах ТМС Зм10 ще однієї підгрупи – творів ***кантової стилістики***, опертих на вірш V55, побудовані за схемою ‹аб;**рб**›, зі специфічними *християнськими рефренами* та специфічними відмінностями ритміки. Переважають християнські сюжети або християнські елементи, уведені в господарчі сюжети. Одинично трапляються й світські рефрени. Такі колядки-канти (Зм10-5) виступають у двох варіантах.

‹Зм10-5.21›_КВ1. Два десятки записів мають форму ‹55;**Р445**›=‹аб;**ррб**/**рсб**/(**рст**)› з 8-складовим рефреном *Алілуйя, Алілуйя* (Квітка, 1918, с. 53, №44; 1922, № 184). Для 5-складників характерна пролонгація довгої силаби, що робить ритмофігуру 4-дольною і виводить її за межі традиційних ПФ. Рефрен викладений диямбами. Вірш також має ямбізовані версії:



Подібні видозміни властиві, зокрема, кантовим колядкам групи ‹V445²›, які не мають безпосереднього морфологічного прототипу в групі зимових пісень ДСТУ. Ареалу канти групи *Алілуйя* не мають.

‹Зм10-5.21/(23)›_КВ2. З десяток творів продовжують вірш іншим рефреном – 5-складником-інверсією ♩ ♪♪♪♪, поєднуваним зі словами *Рай ся розвився* [А-2002-05_34]:



9.5.3. Видозміни 4-складових рефренів ‹55,р4›

Окреме значення для творів макросім'ї ‹V55,р4› має вид ритмічного малюнку рефренів у підгрупах Зм10-1,2,3. На всій території свого побутування ці твори мають сталий ритморисунок смислового вірша (за винятком випадків його дроблення), але відрізняються за ***ритмікою 4-складового приспіву***, який дає значне число варіантів (карта D-I-17). Ритмічна варіативність рефрену створює унікальне поле версій. Найхарактерніші фігури рефренів – висхідний іонік, диямб, хоріямб, епітрит. Інші версії менш численні або рідкісні (одиничні) (табл. 9.17).

9.17 Ритмофігури 4-складових рефренів

ритмічна фігура		стат.*	системний локус
тридольна група			
висхідний іонік	♪♪♩ ♩	823	Центр, Лівобережжя
з апокопою	♪♪♩. [♪]	122	Десна – Дніпро
пролонгований	♪♪♩ 𝅗𝅥	30	
хоріямб	♩ ♪♪♩	218+160**	Прип'ять-Лб та острівні й точкові
пролонгований	♩ ♪♪ 𝅗𝅥	8	
тримірна група			
диямб	♪♩ ♪♩	180	західний сектор
епітрит	♪♩ ♩ ♩	282, у т.ч.:	1. Карпати: Прут, Притисся, Бистриця, Лімниця 2. Полісся: Стир, нижня Горинь + Прип'ять
пролонгований	♪♩ ♩ 𝅗𝅥	14	
з апокопою	♪♩ 𝅗𝅥 [♩] ♪♩ ♩ ♪	14	
Рідкісні фігури			
диспондей	♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥	33	–
пунктований	♩. ♪♩ 𝅗𝅥	14	–
дихорей	♩ ♪♩ ♩	9	–
пеон 4й	♪♪♪♩	20	–

* Більш детальна статистика (за морфологічними різновидами) дається в легенді карти D-I-17 за станом бази РОМУ⁺ на 2019 рік. Статистика в таблиці оновлена (в цілому за видами ритму) станом на 2020 рік.

** Цифри в групах Зм10-1,2,3 та бароковій Зм10-4

Рефрени з великою статистикою фіксацій мають свої субареали (карта D-I-17). Найпоширеніший як за статистикою (975 – з-поміж опрацьованих 1800 зразків), так і географічно – ***висхідний іонік***, відомий на 4/5 площі ареалу цієї сім'ї. Він поєднується чи не з усіма морфологічними різновидами Зм10. Висхідний іонік однозначно домінує на всьому просторі макроареалу, за винятком західного сектору. Очевидний *чіткий західний кордон* основного ма-

сиву – він проходить по басейну Случі (з захопленням лівобережжя Горині в районі Рівного) та спускається від неї до Дністра в районі Кам'янця-Подільського. На заході макроареалу 3м10 панують ямбічні ритми – там висхідний іонік з'являється вкрапленнями або острівцями. Найпримітніші «плями» – гуцульська та кілька західнополіських (Стохід, верхів'я Прип'яті).

Фігура ♩4 має похідні варіанти: з апокопою, зрідка з фермануванням. Варіант *з апокопою* (найчастіше вкупі з кадансуванням на 2 щаблі) є стильовою рисою зони Десна – Снов – Дніпро. Точково апокопа проявляється й на Середньому Поліссі (вустя Ужа, Уборть). Композиційний різновид ‹(55,p4)²› в середині строфи має повноцінний каданс, в кінці – іонік з апокопою.

Споріднений іонікам за тридольним групуванням силабохрон ***рефрен-хоріямб*** ♩4. Його статистика в рази менша. *Регіон системного поширення* – лівобережжя басейну Прип'яті: його верхня частина, включно з Ясельдою. Острівні фіксації помічені у різних місцевостях: Львів – Яворів; Ствига, середня й нижня (вустя) Прип'ять; Сейм (Рильськ). Точкові зразки трапляються у всьому ареалі, крім Карпатської зони.

Відзначу таку цікаву особливість цієї фігури, як її обов'язкову участь у барокових рефренах групи 3м10-4 – на карті вони показані ромбами (переважно це Лівобережна Україна). Логіка їх поширення має вивчатися окремо, тому статистичні дані не сумуються. Загадковим виглядають такі факти. У Середній Наддніпрянщині й на Лівобережжі хоріямб, окрім участі в найскладніших творах барокової групи, паралельно побутує і як самостійний мелотип-примітив (3м02.10,12; карта А8). Натомість на верхній Прип'яті, де популярний рефрен-хоріямб (3м10-3.221), хоріямби-примітиви зустрічаються одинично.

Наступна за статистикою група рефренів – ***епітрити***, фігура, що поєднує ямб і спондей. Їх масова поява в колядках є ***унікальним явищем*** в українській обрядовій традиції. Ямбічна фігура закономірно видає в них приналежність до західного сектору СБРМ. Рефрен-епітрит має системну локалізацію у двох віддалених один від одного осередках.

(А) У Карпатському регіоні епітрити засвідчені на Пруті, верхній Тисі й Тересві (Пеліна, 2016), Свічі, Чечві й Лімниці (Коваль, 2006а, карта В.8).

(Б) На Поліссі такі рефрени зайняли береги Стира (нижче Луцька), де вони домінують з-поміж незначних «домішок» інших ритмів. У районі Дубровиці епітрит захопив нижню Горинь, далі – нижню Льву і по Прип'яті поширився до Уборті й Птичі, з точковими доповненнями на деяких інших поліських річках.

Нормативні для українців і білорусів ***диямбічні*** фігури виявилися у меншості – їх статистика не сягає й двох сотень зразків. Усі вони належать до західного сектору, де розташувалися великими островами, які нещільним пунктиром все ж умовно з'єднують верхів'я Дністра з верхньою Прип'яттю.

Інші ритмічні різновиди рефренів ареалів не творять, але окремі з них є локально характерними: диспондеї на Ясельді, 4-й пеон – на середньому Дністрі й Півд. Бузі.

На спеціальне дослідження заслуговують редуковані рефрени-*жеканки* – карта показує лиш загальний ареал цього оригінального прийому у верхній частині Дністра та їх автономний осередок в районі Кам'янця та Могильова Подільського.

Окрім характеристик ареалів окремих ритмофігур, зверну увагу ще на характер їх сусідства у певних теренах. Можна назвати такі закономірності:

1) суцільне домінування висхідного іоніка на всьому центральному й східному просторі макроареалу;

2) у західному секторі виокремлюються кілька регіональних або локальних зон з явним домінуванням певного ритмомалюнка, часто вони прив'язані до річкових систем;

3) у північній зоні (за Прип'яттю в її середній течії) наразі не проступає певного порядку – різні ритми доволі хаотично розкидані у всьому просторі;

4) мікшування в одній локальній традиції різних фігур засвідчене спеціальним дослідженням Підгоргання (Коваль, 2006а, карта В.8).

Характер ритмофігури приспіву, а також різні темпи виконання у різних місцевостях значно впливають на сприйняття ритміки колядних наспівів і, як наслідок, на їх різну трактовку фахівцями (§9.5.1).

Наразі ще не досліджувалася відповідність названих ритмофігур певним семантичним формулам.

Цей перший оглядовий екскурс в географію колядкових рефренів показує перспективність внеску цього окремого аналітичного параметру для побудови мелотипологічної макрокартини українсько-білоруського ареалу.

9.6. Зимові макротипи з тридільними ритмоформулами: ‹55,p3› і ‹44,p3›

За В. Гошовським, зимову типологію продовжують колядкові типи Б і В. У нашій системі це ТМС ‹3м11=♪55p3› і ТМ ‹3м04=♩44p3›. Широкознану (985 од.) групу зимових пісень 3м11 з попередньою ТМС 3м10 споріднює спільна 10-складова основа вірша, та все ж це зовсім різні мелоформи: 3м10 за *базовою ритмоформулою* та її *мелодичним вирішенням дводільна* (‹55+P4/44/45›=αβ;γδ…), а 3м11 (не беручи до уваги семантичну форму) – *тридільна* ‹♪553²›= αβγ;δβγ (та інші варіанти). На це вказав ще В. Гошовський (1971б, с. 90). За *типом композиції* аналогом 3м11 є її двомірний відповідник ‹♩443²› (ТМС 3м04, 500 од.). Мелоритмічні моделі ‹♪553²› і ‹♩443²› творять *унікальну для зимового жанру пару з тридільною ритмоформулою і відповідною мелоінтонаційною формулою* (‹αβγ›). Всі інші строфічні зимові мелотипи мають в основі *дводільні формули* (V44 або V55), які доповнюються до строфи дво- / чотиридільними рефренами. Ця якість породила в групах ‹♪553²› і ‹♩443²› паралельні різновиди компонування, тому їх морфологію зручно розглядати спільно (§9.6.1). Та «історична доля» двох колядкових ТМС (виражена, зокрема, й у географії) склалася дуже відмінно – про це поговоримо у §§9.6.2, 9.6.3.

9.6.1. Морфологічні різновиди. Асиметрична строфа

А. Важливим є факт існування з-поміж зразків РТ ‹♪553²› і РТ ‹♩443²› семантичних версій з *дводільним віршем* та *малим рефреном* – ‹аб,**p**›, розспівуваних як однорядкова мелоритмічна побудова. Композиційний код таких форм – 20, індекси, відповідно, 3м11-1,2.20 (30 од.) (Сєнчик, 1916, № 62; Лукашенко (Упор.), 2006, № 8) та 3м04-1.20 (10 од.) (Kolberg, 1974, с.143, № 51; Скаженик, 2017а, № 23). Такі зразки стають в один ряд з творами сім'ї ‹55,**p4**› – у них лише замінено 4-складник типу *Святий вечір* на 3-складник типу *Коляда*. Можна припустити, що такі форми, нині раритетні, були ***первісними***. Відмінністю форм з трискладником є їх цілісна інтонаційна будова ‹αβγ›, тоді як у виді ‹55,**p4**› вірш інтонаційно відокремлений ‹αβ;γ› (див. §9.5.2).

Б. Об'єднання двох мелорядків ‹αβγ› у строфу з допомогою варіантної видозміни мелодії дало ізоримічну дво-

рядкову мелострофу з двократним повтором рефрену, композиційний код – 41/42. Таке формотворення також іде паралельно морфологічній розробці ТМС ‹55,**р4**›: РТ 3м10-2.41/42 (76 од.) можна поставити в ряд з морфологічно спорідненими версіями 3м11-3.41/42 (27 од.) (Сєнчик, 1916, № 75, 76; Лукашенко (Упор.), 2006, № 9–11, 13) та 3м04-1.41/42 (18 од.) (Kolberg, 2011, № 10, 32; Квітка, 1922, № 670).

У певний історичний час з зимовими формами ‹♪553^2› і ‹♩ 443^2› відбулися важливі *семантичні метаморфози*.

В. В обох групах – ‹♪553^2› і ‹♩ 443^2› – зафіксовані зразки *без рефренів*, з наскрізною семантичною формою V4$_5$4$_5$3=абв;где (236 од.), яка прямо відповідає тридільній ритмічній формі. Таке співвідношення нетипове для *колядок*, але є нормативним для цих самих РТ у *весільному* жанрі (1500 од.; §8.9.2). Код цієї композиції згідно табл. 9.2Д – 623. Індекси й статистика відповідних *зимових* різновидів:

3м11-6.623 (162 од.) (Лукашенко (Упор.), 2006, № 12; Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011a, №130a, б, г; Коваль, 2013, № 7; Скаженик, 2017a, № 17) та

3м04-1.623 (74 од.) (Квітка, 1922, № 172; Роздольський, Людкевич, 1906, № 150).

Поширення набув такий сюжет (він розспівується в обох видах ритму, разом 78 од.):

Ой добрий вечір, пане господар, до тебе,
Бог тебе кличе на порадоньку до себе …

Г. Сформувався цикл сюжетів переважно *молодіжної тематики* (адресовані хлопцю або дівчині), де 3–6-та силабогрупи 1-ї строфи вже з 2-ї строфи перетворюються на *декоративний елемент* – повторюваний рефрен. Такі сюжети набули великої популярності:

9.18 Зразки асиметричних рефренів

А. *Прала Гальочка чотири хустки* ***на льоду,*** (38 од.)
На льоду-льоду, на льодовниці, в криниці.
Ой вона прала, під льод пускала, ***на льоду,***
На льоду-льоду, на льодовниці, в криниці.
Послала хлопця хустки шукати, ***на льоду,***
На льоду-льоду, на льодовниці, в криниці …

Б. *Пішов Василько гречки косити,* ***Бриніла,*** (74 од.)
Бриніла коса коло покоса, бриніла.
Вийшла матьонка – снідати кличе, ***Бриніла,***
Бриніла коса коло покоса, бриніла.
Покоса дойду – снідати прийду, ***Бриніла,***
Бриніла коса коло покоса, бриніла …

Утворена ***асиметрична конструкція*** – ‹♪55р3;Р553› та її аналог ‹♩ 44р3;Р443› – закріпилася у великій кількості зразків. У базі РОМУ$^+$ її представляють понад 1000 записів: 766 од. з ритмом ‹♪553=3м11-4.31›, 96+133 од. з ритмом ‹♩ 443=3м04-1.31 + 3м04-2.31›, а також ≈90 творів ТГ 3м10-4Б (§9.5.2). Отже, асиметрична форма стала оригінальним ***маркером*** трьох ТМС – 3м04, 3м11 і 3м10-4Б.

З-поміж текстів *асиметричної групи* поширена конструкція «***сюжет-трафарет***», коли у повторюваному багато разів сюжетному мотиві міняється *персонаж*: так, загублену дівчиною хустку (текст 9.18А) шукають *мати, батько, брат, сестра*, а знаходить тільки *милий*. Музична форма – класична 2-рядкова строфа – не ув'язується з цими повторами мотиву, як це буває у *весняних іграх* (§10.3), що сигналізує про *пізніше штучне поєднання* сюжету й колядкової мелодії.

Християнські сюжети захопили зразки РТ 3м11 малою мірою (принаймні, в українців). Відносного поширення набув рефрен *Славен єси наш милий Боже на небеси* – можна думати, що це переспів народного рефрену *Славен-ясен молод Василько у батька*. Він є спільним для ТГ 3м11 і 3м10-4Б. Натомість християнізація РТ 3м04 дуже значна.

Форми з яскравими індивідуальними характеристиками (як щойноописані) не раз піддаються ***редукуванню*** складових сегментів, адже *своєрідність* забезпечує *впізнаваність типової конструкції* у її видозмінах. Також можливе ***нарощування*** композиції – здебільшого додаванням силабогрупи в рефрені (Квітка, 1971б, с. 120–121, 128–134; Гошовський, 1971б, с. 91). Практика такої «роботи з формою» ‹♪55р3;Р553› описана й проілюстрована в статтях В. Коваля (2013), І. Клименко (2013а). Вона властива в першу чергу традиціям Карпатської зони й прилеглим до неї (карти D-I-6, 18, 20).

Основний масив вивчених зразків ТМС ‹♪553^2› і ‹♩ 443^2› належить *українцям*, з домінуванням цих мелоформ у західному й північному секторах УЕТ (карти А11, А16). Їх ареали продовжуються на *польській* території (обидва типи) та у *білорусів* (тільки ‹♪553^2›).

В. Гошовський здійснив екскурс за південно- та західнослов'янськими нотними джерелами і знайшов зразки колядок подібних форм у *поляків, чехів, сербів, македонців* (1971б, с. 120 і далі, с.126 і далі), однак лише в одиничних записах. Учений пояснює це тим, що традиційні шари зимового фольклору західної та південної гілок слов'янства були відтіснені на маргінес новою традицією християнського колядування й майже повністю зникли до XIX ст., коли почали з'являтися збірники народних мелодій (там само, с. 120).

З'ясувавши *спільні позиції* у морфології пісень 3м04 і 3м11, прокоментую і ті, які показують *окремішність історичного розвитку* кожної ТМС. Це – відмінності ареалів поширення мелоформ при їх спільному галицько-східнопольському ядрі (карти А11, А16), відповідна масштабам ареалів різна статистика (500 3м04 / 985 3м11), а також протилежна «реакція» кожної групи на хвилю нової кантової стилістики, яка захопила цю обрядову нішу приблизно з XVII ст.: активна участь у формуванні кантового репертуару (3м04-2) та навпаки, мінімальна християнізація сюжетів та одиничні зразки з кантовими впливами (3м11).

9.6.2. Специфіка макросім'ї ТМС ‹V55р3› (3м11)

Група з майже 1000 записів, що мають віршову модель V553, зберігає (за малими винятками) стильову чистоту давньої сільської традиції, тобто майже повністю належить до масиву ДСТ. ***Ядерна частина ареалу*** (карта А16) – південно-західний сегмент УЕТ. Установлене суцільне поширення ТМС у Галичині, Карпатській зоні, Надсянні, на Західному Поділлі (до Збруча, далі на схід – записи одиничні). Ареал продовжується на польській території – найстаріші записи маркують його аж до Вісли, однак для певних висновків публікацій замало. ***Міграційна частина ареалу*** охоплює Полісся (з острівними відгалуженнями у Лівобережну Наддніпрянщину) й Підляшшя, сягає півдня Білорусі. Також тип проникає в білоруське й литовське Поозер'я.

9.6.2.1. Основні морфологічні підгрупи утворені трьома вищерозглянутими видами поводження з семантичною формою:

домінує вид 3м11-4(+5).31 (766 од.) – з асиметрією вірша й рефрену V55,Р3,553 (посилання на приклади див. у §9.6.1);

менше відома строфа без рефрену ‹абв;где› – 3м11-6.62 (162 од.);

рідкісні – ймовірно, первісна однорядкова форма з рефреном ‹аб,р› – 3м11-2.20 (28 од.) та строфа з подвійним малим рефреном – ‹аб,р;аб(вг),р› – 3м11-3.41/42 (24 од.).

У кожній підгрупі є версії з нарощуванням і редукціями. На картах D-I-18 і 20 показані місця локалізації різновидів компонування: імовірно старші композиції (3м11-2,3) займають крайню західну смугу ареалу; композиції без рефрену (3м11-6) несистемно розкидані в усьому ареалі, власних зон не утворюють, у певних острівних локусах не зустрічаються (Карпати, Подесення та ін.); асиметрична строфа (3м11-4(+5), домінантна форма) панує всюди, окрім заходу і Закарпаття. Активною варіантністю композицій виділяється великий терен на правому березі Дністра (зона Карпат) і Надсяння.

9.6.2.2. Змінність ритму. Спеціальним параметром морфологічного поділу ТМС 3м11, який не має прямої узгодженості з типом семантичної композиції, натомість обумовлений *регіональними особливостями*, є ***змінна ритміка*** 5-складника: він має *колядковий* (**a**) і *вальсовий* (**b**) варіанти. Така змінність виходить за межі класичного поняття «пісенного типу», за яким певний вид ритмомалюнка є головною типологічною ознакою. Спеціальне дослідження (Клименко, 2013а) показало, що 5-складники можуть бути як ізоритмічними протягом пісні – обирається форма (a) або (b), так і комбінуватися у певні сполучення декількома способами (табл. 9.5Д, розділ 5: 3м11). Сполучення бувають несталими протягом одного зразка (або у різних виконавців з одного села), але бувають і дуже стійкими, які можна назвати *формульними*. Використовуючи статистично значні вибірки й прокартографувавши їх (карта D-I-19), вдалося відслідкувати чіткі географічні закономірності певних формульних сполучень. Обумовлю, що ритмічні видозміни 3-складника (**c**) тут не враховані, оскільки не впливають на поширення 5-складових формул.

Певні ритмічні послідовності 5-складників закріплені за певними територіями. Установлено зони, де 5-складники ***ізоритмічні***:

1 – *колядкова* версія ‹aac;aac› побутує у карпатській зоні (домінує у високогірній частині) й на Закарпатті, точково відома у верхньому Надсянні, на Опіллі, в Погоринні, Підляшші;

2 – версія ‹bbc;bbc› поширилася на Поліссі (на схід від р. Стир), точково – також у північно-західному напрямку, у Надбужжі, середній Наддніпрянщині.

Переважна більшість ***гетероритмічних*** прочитань 5-складників *починається колядковою версією* і продовжується вальсовою, відрізняючись лише позицією переміни ритму – більш ранньою або затягнутою: ‹aac;abc›, ‹aac;bbc› і ‹abc;bbc›. Це візуально передано на карті співвідношенням світлого і темного сегментів значків. Зони, де 5-складники ***гетероритмічні***, такі:

3 – композиція ‹aac;abc› займає центрально-західну частину карпато-галицького меломасиву й утворює «заплави» на Підгорганні та в район Золочів – Броди;

4 – форма ‹aac;bbc› відома у львівсько-тернопільській зоні (Богородчани – Жидачів – Львів – Радехів – Тернопіль – Снятин) й острівками – у басейні Південного Бугу. Послідовно вона використовується в «міграційному ареалі» – в усті Десни й у полтавсько-слобідській зоні.

Переважання значків зі світлим *колядним* кольором в цілому помітне в західній зоні. Ця закономірність порушується лиш в незначному числі зразків з крайніх західних територій ареалу – тут після вальсового 5-складника може повернутися колядковий, наприклад, ‹abc;abc›.

Отже, найпоширенішими й ареально окресленими є чотири ритмоформули: ‹aac;bbc› (325 од. / понад 200 сіл); ‹bbc;bbc› (227 од. / 150 сіл), ‹aac;abc› (141 од. / 90 сіл), ‹aac;aac› (70 од. / 68 сіл).

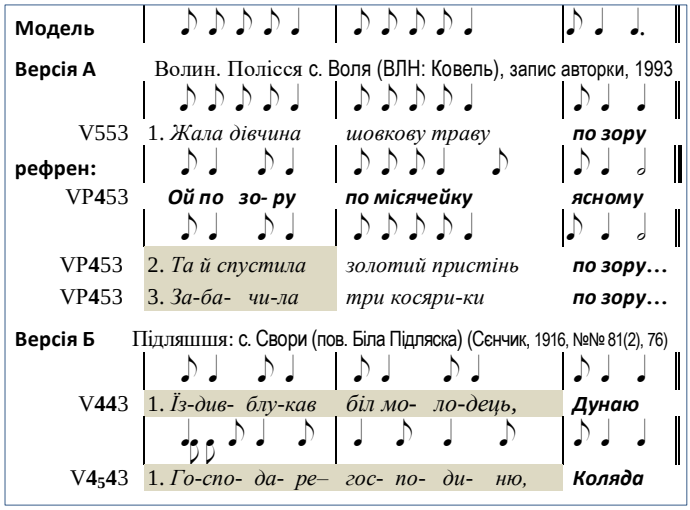
Відслідковується чітка *ареальна протиставність великого масштабу* між такими парами композицій (карта D-I-21): поліською ‹bbc;bbc› та опільсько/лівобережною ‹aac;bbc› (північ ↔ південь); поліською ‹bbc;bbc› та західногалицькою ‹aac;abc›, яка спиняє свій міграційний рух у Погоринні (північний схід ↔ південний захід). Від Горині спостерігаємо збільшення ваги вальсоподібних форм. Поліський різновид ‹bbc;bbc› у карпатській зоні, яку вважаємо за ядерну, зустрічається одинично без жодної територіальної впорядкованості, зате на Поліссі він беззаперечно домінує на великих площах.

Відсутністю певної локальної версії та співіснуванням різних версій в одному селі відрізняються Передкарпаття, особливо Підгорганння (Коваль, 2013), Надсяння, міграційна хвиля уздовж Західного Бугу й точково-острівні традиції Західного Полісся.

Помічено певний *зв'язок ритмомалюнків* 5-складників зі *словесними наголосами* (Клименко, 2013а, с. 51), але це питання потребує глибокого дослідження.

9.6.2.3. Ямбічна першооснова. Ритмічний малюнок 5-складни-ків припускає (хоча й відносно рідко – тільки 25 випадків) *чергування з диямбом.* У прикладі 9.19 відповідні 4-складники виділені заливкою, а рефрени – напівжирним курсивом. На відміну від раритетів групи ‹55;P45› (нот. 9.8, 9.9), у зразках ТГ ‹55,p3› диямб зустрічається протягом тексту три-чотири рази. Ця закономірність буває підсилена використанням диямба у рефрені, як у зразку 9.19А. У записах з с. Свори вірші V443 ритмізовано *сталими ямбами* або рідкісними *сталими хореями*. Осередок *сталих диямбічних прототипів* засвідчено на білоруському Поозер'ї (Мядєль – Постави) (Грынблат, Мажейка (рэд.), 1975, № 164; Константинова, 2012, с. 16). Отже, колядкові *диямби можуть довільно чергуватися з 5-складниками,* подібно до того, як це відбувається у *весільних* піснях полісько-білоруського субареалу.

9.19 Тип ‹♪553›: Змінність 4/5-складових ритмофігур



Трискладова фігура теж змінна, але відкривається майже завжди ямбічною фігурою: ♪ ♩ ♩. / ♪ ♩ ♩ / ♪ ♩ 𝅗𝅥 / ♪ ♩ ♪ / ♪ ♪ ♩ / ♩ ♩ 𝅗𝅥 / та інші різновиди. Реальні виконавські версії переважно порушують трійкову міру моделі: силабохрони, яким у моделі відповідають чвертки з крапкою, виступають або вкороченими (чвертки), або подовженими (половинні). На Прип'ятському Поліссі ці відхилення стали нормативними локальними стилістичними прикметами. Географія інших видів 3-складників ще не вивчалася.

Хоча цей тип *колядок* не обійдений увагою дослідників (про нього писали Ф. Колесса, К. Квітка, В. Гошовський, Б. Луканюк, Є. Єфремов, І. Клименко, Г. Коропніченко, В. Коваль, Ю. Рибак, Л. Лукашенко, М. Скаженик, Г. Пеліна), його монографічна характеристика, як і інших значимих *зимових* мелотипів, ще не завершена.

9.6.3. Специфіка макросім'ї ‹V *44,p3› (3м04)

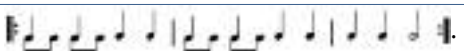
ТМС ‹♩ 44<u>3</u>› за статистикою належить до тієї частини творів ядерної традиції, що виступають «у середній вазі» – у базі РОМУ⁺ її представляють ≈500 зразків. Порівняльна статистика строфічних ТГ, основою яких є диспондей (по ≈200–400 од. в групі), показує, що вони в цілому кількісно поступаються масивам мелоформ, які «виросли» з 5-складових ритмоелементів (по ≈1000–2000 од. в групі). На відносно високий показник ТМС ‹♩ 44<u>3</u>› вплинула ***асиміляція форми кантовою культурою***, яка породила *кілька різновидів творів* з *асиметричною строфою*, що набули надзвичайної популярності (табл. 9.20Д).

9.6.3.1. Кантовий шар. Пересічний українець на прохання назвати відому йому колядку в першу чергу пригадає текст

> *Добрий вечір тобі, пане господарю, Радуйся*[1],
> *Ой радуйся, земле, син Божий народився...*

Цей *сюжет ‹Три християнські празники в гостях у господаря: Рожество, Василій, Водохреща›* є переспівом міфологічних сюжетів, де гостями господаря були Сонце, Місяць, Дощ. Він широковідомий у поєднанні з двотриголосним наспівом типової кантової фактури (Стеценко, 1917–1918, № 9). Це сполучення сюжету й мелоформи набуло в Україні нечуваного – майже повсюдного поширення, охопивши й терени пізнього розселення українців (наприклад, в теперішніх Курській, Білгородській областях Росії це ключовий твір зимового циклу).

Однак ця мелодія, що за музично-стильовими ознаками (наявність гармонічних функцій, система паралельного мажоро-мінору) належить до міської усно-писемної традиції XVII– XVIII століть, має під собою давнє народне (сільське) коріння, а саме – типову ритмосилабічну модель спондеїчної організації, з довільними дробленнями 4-дольної основи та асиметричним рефреном, де на дві віршові групи 4+4 приходиться 4 силабогрупи рефрену 3+4+4(3)+3:

‹♩ 44p<u>3</u>;P44$_3$<u>3</u>›  .

У РОМУ⁺ зафіксовано 135 творів з рефреном «*Радуйся..*». Їх дослідження ще тільки розпочалося[2]. Попередні результати можна сформулювати таким чином.

Група «*Радуйся*» дає поділ на дві підгрупи: (1) *фольклорну* (сільської традиції) та (2) *кантову*. Ця друга поділяється на кілька видів за *сюжетами і мелікою*: (2.1) *канонічний варіант (канон) з сюжетом ‹Три празники в гостях у господаря›*, що відповідає загальнопоширеному стереотипному наспіву та (2.2) інші види кантів. При відтворенні канону сільськими співаками розрізняємо версії цілковитого слідування канонічному інваріанту (2.1.1) та версії його фольклорної розробки (2.1.2) – передусім змістового мелорядка при збереженості типової мелодії рефрену. Це може бути обумовлене практикою сольного заспіву, що дає виконавцеві більшу свободу для варіювання мелотипу. Натомість у гуртовому рефрені канону закріпилися певні гармонічні функції, які обмежують варіювання тільки можливостями фактурних видозмін. Статистика даних за названими різновидами наступна:

(**1**) *фольклорні варіанти* – традиційні сільські мелодії без кантової стилістики – 24 од.;

(**2.1.1**) *канон з християнським сюжетом ‹Три празники...›*, який відтворюється без будь-яких змін – 10 од.[3];

(**2.1.2**) *змінений канон* – зміни несуттєві, класичний мелотип впізнається за рахунок рефрену – 15 од.;

(**2.2**) *інші канти* – пісні з виразними рисами кантової мелодики й фактури, але інших мелотипів, не пов'язаних з канонічним (17 од.). Деякі з них об'єднані одним сюжетом (наприклад, ‹*Свята Варвара церкву збудувала*›), що викликає потребу окремо відслідкувати закономірності його музичних втілень.

Твори групи «*Радуйся*» є полістилістичними й полісюжетними, їх об'єднує лише специфічний рефрен, який формалізувався як окрема *конструкція-рамка* з «*вікном можливостей*», і це вікно за понад три століття існування форми наповнилось різними змістами. Спроба знайти місце групи «*Радуйся*» у величезному мистецькому доробку українських *колядок* і *щедрівок* тягне за собою історико-теоретичне «розслідування», з застосуванням ще й соціологічного аспекту. Вже встановлено певні віхи у поширенні цього твору наприкінці XIX та XX століттях (через творчість М. Лисенка (1872, «Різдвяна ніч»), К. Стеценка (1900 – запис «від київських семінаристів», 1917 – публікація хорового аранжування), але наразі ще не маємо відповіді на кілька ключових питань (зокрема, відсутність мелодії у збірниках XIX століття), які б пояснили феномен поширення канонічного твору та збереженість його у політичних перипетіях XX століття.[4]

Окрім кантів групи «*Радуйся*», модель ‹♩ 44<u>3</u>› дала поштовх ще кільком ***кантовим парадигмам***: це групи стильових мікстів, що розспівують християнізовані сюжети, використовуючи народні моделі формотворення, але творчо розвиваючи їх. Назву ці групи, надавши їм умовні сюжетні маркери.

А. Масового поширення набув **кант** ‹***Ордань*** (***Тиха вода***)› (126 од.), переважно з інципітом «*На Ордані тиха вода стояла...*». Основний сюжет – ‹*Діва Марія купає новонародженого Христа/дає йому ім'я*›, але можливі й інші сюжети. Кант вирізняються ***відсутністю рефрену*** та характерним, ***впізнаваним мелоінтонаційним контуром*** (Квітка, 1922, № 182, 183). Ця група заслуговує на окреме монографічне вивчення, оскільки

(а) демонструє різноманітну інтонаційно-фактурну розробку в різних регіонах України,

(б) утворює великий ареал, обмежений УЕТ, але з великими лакунами на Поліссі та в інших регіонах (карта D-I-6),

(в) має продовження *на польській території* у якості як християнської (Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011a, №069г), так і *народної коленди* (Kolberg, 1974, с.157, № 65).

Б. Оригінальна група творів з рефреном ‹*Рай розвився*› (17 од.) має схильність до *розширення рефрену*, іноді заміняє 3-складник на 4-складник (Колодюк, 2017, нот. 25–26). Її поширення острівне (Середня Волинь, Слобідщина).

---

[1] Звертання «Радуйся» з'явилося ще у євангельських текстах – саме так архангел Гавриїл звертається до Богородиці у день Благовіщення. У VII ст. це звертання увійшло до жанру акафісту. З тих пір воно стало настільки популярним, що у візантійській традиції виник окремий термін на позначення цього звертання – «*хайретизм*». В Україні хайретизм поширився разом із перекладами візантійських канонічних текстів. Згодом від традиційних богослужебних наспівів це звертання поширилося й на паралітургічні жанри, зокрема, на різдвяні канти (Шевчук, 2012).

[2] Одним із робочих етапів стала виконана під моїм керівництвом курсова робота М. Гордієнко «Українська колядка-кант «Радуйся»: від фольклорних витоків до популярності новітніх часів» (тези опубліковано: «Друга конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 23 листопада 2019 року)» http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2019/11/ii-konf.-doslid.-nar.-muz.-tezy.pdf).

[3] Мала цифра пояснюється тим, що збирачі рідко записували канонічні зразки, оскільки вони не є маркером місцевих репертуарів.

[4] У совєтські часи в традиції вціліла коляда «*Нова рада стала*». Її історія більш прозора – це класичний кант, зафіксований у джерелах XVIII століття зі світськими й християнськими сюжетами. Фольклорної основи ця тридольна мелодія не має.

В. Кількісно мала (7 од.) моносюжетна група *Як по мосту золотому / калиновому* використовує композицію зі змінним двократним рефреном ‹*Алілуй… / Господи, помилуй*›.

9.6.3.2. Традиційний шар (ДСТ). Якщо відділити групу з явними кантовими впливами, то виявиться, що лише 215 зразків з призбираних зберігають більш *давню стилістику мелосу* та мають інші формули рефренів.

Опрацьований фонд даних свідчить про різноманіття в цій групі *світських нехристиянських* сюжетів: це здебільшого *світотворчі сюжети* (відомий слов'янам мотив ‹*Церква на три вікна, у які заглядають небесні світила*› (24 од.), сюди приєднується й серія про Св. Варвару, яка будує цю церкву), привітання господарів (окрім *домінантного* канонічного мотиву про візит трьох свят/святих це ще мотиви ‹*Дерево світове серед двору / поля / на горі*› (34 од.), ‹*Бог кличе/прибуває на пораду до господаря*› (20 од.)), віншування дівчини (40 од.), віншування хлопця (27 од.) та інші.

Семантичні формули рефренів:

короткі формульні – *Дай Боже, Коляда, Лелія*;

асиметричні сюжетні – *Бриніла коса…*, *Винная/зелена яблонь винній/червоні ябка зродила, Грай коню, грай, кониченьку, пан молоденький на коні (=під молоденьким [ім'я хлопця])* та численні інші, спільні з ТМС ‹♪553›.

Спроба розібратися детальніше у морфології тієї частини репертуару, яка не мала кантових впливів (тобто світських творах Зм04-1), призвела до такого групування форм (табл. 9.21) та спроб їх відображення на карті.

9.21 «Світська підгрупа» ТМС ‹♩ 443›: морфологія

Семантичні різновиди базової 2-рядкової строфи		індекси, значки, статистика	
443;443. аб,р;сту. аб,р';рст.	з асиметричним рефреном	Зм04-1.31	81 од.
аб,р;стуф	з нарощенням силаборуп	Зм04-1.32	12 од.
аб;рст.	з редукцією силаборуп	Зм04-1.30	11 од.
аб,р;вг,р.	з 3-складовим рефреном	Зм04-1.42	18 од.
абв;где.	без рефрену	Зм04-1.623	46 од.
		Зм04-1.623-	5 од.
		Зм04-1.623+	11 од.
	1-рядкові композиції:		
443. аб,р.	з рефреном	Зм04-1.20	10 од.
абв.	без рефрену	Зм04-1.60	18 од.

У роботі з усим масивом пісенних зразків моделі ‹♩ 443› виявилося, що не ***існує прямого узгодження між типом і*** стилістикою наспіву й характером сюжету, а також семантичною формулою рефрену **– *усі ці різно- планові рівні давно*** асимілювалися традицією**, *породивши безліч*** гібридних форм**. *Так, канонічний наспів теж поєднується з давніми сюжетами на зразок Ой ходить, походить місяць по небу (Дей,*** Гуменюк (Упоряд.), 1965, с. 678). Це створює труднощі при формуванні внутрішньої класифікації зразків ТМС ‹♩ 443›. Наразі для індексації основних різновидів у межах Зм04 довелося обрати формальний спосіб групування (табл. 9.20Д), який згодом, після більш глибоко вивчення масиву даних, може набути оновленого виду.

На карті А10 показане поширення мелокомпозицій з основою ‹♩ 443› – зовнішні географічні кордони цього ритмотипу та складні компоновки всередині ареалу (значні лакуни). Мелодії цієї моделі показують чітку прив'язаність до *україномовних територій* – вони обмежуються ареалом розселення українців. Більшість записів *кантового типу* зроблена в центральній Україні. Факти побутування у білорусів та поляків одиничні (в польських архівах є відомості про записи канонічного наспіву *Радуйся*).

Давні народні зразки зосереджені в західній частині української етнічної території: щільне *ядро ареалу фольклорних мелодій* бачимо в Галичині, кількома «островами» вони зустрічаються Волині, на Поліссі й точково – в інших регіонах, в тому числі й на Лівобережжі.

Підставами для продовження дослідження є ще не вивчені записи українського фонду, а також залучення зразків зі східного й західного керунків. Кант *Радуйся* поширився до східних окраїн розселення українців, де заступив їх *давній питомий колядний репертуар* (здебільшого моделі V55;P44) і став *національним маркером* на територіях, пограничних з росіянами, білорусами. Цікаво, що так не сталося в тих українських поселеннях, які опинилися в адміністративних межах Молдови: в репертуарі молдавських українців співіснують мелодії класичних ТМС Зм10 і Зм11 (Пастух, Харчишин (ред), 2020).

Тема вивчення зимової групи ‹♩ 443›, як бачимо, є актуальною в різних аспектах. Першим завданням має стати повний *мелотематичний* та *фактурний аналіз* творів. Саме в меліці (а не в сюжетному наповненні) лежить розв'язання питань точної типології творів – належності їх до давнього шару (ДСТ) чи до нового кантового.

9.7. Макросім'я творів до обряду «Водіння Кози»» (Зм09)

9.7.1. Загальна характеристика. Один із специфічних пісенних жанрів періоду зимових святок на теренах СБРМ – пісні, які супроводять ***театралізований обряд «Водіння Кози»***. Виконавці обряду – переважно дягнені *парубки* (їх обличчя сховані за масками, що нагадують старих дідів). Головні персонажі – *Коза*, *Дід* (водить Козу та «вбиває» її палкою), іноді також *Лікар* («*Врач Гаврило*»). Стрижнем обряду є ритуальна смерть «*Кози*» та її воскресіння за допомогою піднесених дарів (або шляхом інтенсивного жартівливого «лікування»). Пісня коментує події обряду. Зрідка зустрічається інструментальний супровід (гармонь, Київське Полісся, 1970-ті, записи Є. Єфремова).

Традиція «водити Козу» на *Щедрий вечір* (Новий рік, з 1918 р. – на «*Старий Новий рік*») властива українцям та білорусам Полісся. Точково обряд фіксується і в інших областях України. Є відомості про побутування обряду на сусідніх польських територіях.

Зміст і призначення обряду, його міфологію (мисливський субстрат) описує етнограф О. Курочкін (1995; 2005), переважно за українськими матеріалами. Спеціальне дослідження обряду та відповідних пісень за білоруськими матеріалами здійснила етномузиколог Т. Бярковіч (2015). Обидва дослідження супроводжені оглядовими картами.

9.7.2. Джерельна база. У РОМУ⁺ зафіксовано 415 одиниць інформації про обряд «*Кози*», з-яких 257 – музичні зразки (102 аудіозаписи (58 публікацій в альбомах та 44 архівних), 155 нотацій). Решта даних – 41 картографована мелодія (без уточнення типологічних різновидів[1]), 18 типоло-

[1] Узагальнений ареал (білоруська частина) показаний в картах З. Можейко (Мажейка, 1975, с. 627; 1981, с. 20, редагований передрук: Клименко, 2012в, К13); Т. Бярковіч (2015, с. 92). Локальні фіксації з документуванням населених пунктів відображені в регі-

гічних описів, 67 характерних текстів без мелодій, або тільки згадка про обряд, який побутував у минулому (32 од.). Їх доповнюють незареєстровані в РОМУ[+] відомості з карти О. Курочкіна (1995, с. 337), перенесені на **карту А13** – як дані, що дозволяють сформувати уявлення про поширення обряду та уточнити білі плями всередині ареалу:

Усього одиниць інформації:	415
з них: музичні зразки	257
ритмотипологічні значки в картах, тексти без мелодій, відомості про побутування обряду	142

9.7.3. Ареал. Терен поширення обряду «*Водіння Кози*» великий, але несуцільний (**карта А13**). О. Курочкін уміщує оглядову етнографічну карту української частини ареалу (1995, с. 337). У ній бачимо відносно щільні масиви позначок, зосереджених у нижньому Подесенні (з незначним виходом на Гомельщину), у межиріччі Прип'яті, Західного Бугу й Случі, а також численні точкові фіксації, нанесені на всій українській частині СБРМ[2]. Ареал, показаний у вигляді штриховки за білоруськими даними (Бярковіч, 2015, с. 92), покриває територію межиріччя Дніпра та середньої Прип'яті (приблизно до лінії Мінськ – Корма), виходить на її правий берег та «впирається» у державний кордон Білорусі та України. Окремі значки виставлені на північ та на захід від цього масиву. Отже, оглядові карти О. Курочкіна та Т. Бярковіч доповнюють одна одну, але перетинаються в незначній мірі, оскільки кожен з авторів практично не виходив за межі свого етносу (у випадку Т. Бярковіч – за державні межі).

Картографування нових відомостей, зосереджених в РОМУ, суттєво уточнює як загальний ареал обряду «*Кози*» та відповідних пісень, так і характер їх розповсюдження. Можна говорити про три види поширення.

1. Базовим суцільним **ареалом** побутування можна вважати територію, що охоплює середню частину дніпровського басейну:

– береги Дніпра від Києва до Бихова;

– середню й нижню течії Прип'яті, її лівобережні притоки (Случ, Птич), нижні частини правобережних приток (Льви, Уборті, Словечни, Ужа, що відповідають етнографічній зоні Середнього Полісся),

– басейн Березини (окрім верхньої течії),

– басейн Сожа (окрім верхньої частини),

– басейн середньої та нижньої Десни.

2. **Острівні локуси** обряду *Кози* зафіксовано

– у межиріччі Зах. Буга та Вепра;

– на Верхній Прип'яті та на р. Стохід;

– на р. Щарі (приток Німана);

– у межиріччі Півд. Буга та Синюхи (Уманщина);

– на р. Псел (Полтавщина).

3. Точкове побутування персонажу *Коза* зареєстроване у басейнах верхнього Дністра, верхнього Прута, на р. Рось.

9.7.4. Етнографія. Глибинну міфологічну основу обряду О. Курочкін пояснює так: «Аналіз давніх мотивів і елементів українського обрядового дійства «Коза» не залишає сумнівів щодо його первісного ритуального значення. Незважаючи на пізніші нашарування, обряд зберіг відбиток глибокої архаїчності. До прийняття християнства він входив, очевидячки, у систему міфологічних уявлень і язичницьких молінь, пов'язаних з початком весняного Нового року. У ньому яскраво виступає культ землі, родючості зернових, плодючості худоби і людини. Аграрно-магічна символіка колядування з масками, як вдалося встановити, базується на більш ранньому мисливському субстраті. Такі характерні для обрядової пісні мотиви, як полювання вовка на козу, смерть і відродження сакральної тварини, вдування життя та інші дозволяють реконструювати архетипні риси людського мислення, пов'язати новорічний цикл слов'янського міфу з основними сюжетами індоєвропейської міфології» (1995, с. 90–91).

Головний персонаж – *Коза* – може бути видозміненим (хоча й у незначному числі випадків). На білоруській території її заступає *Козел* (31 од.), у Подесенні – *Козелець* (часом зі специфічною мелодією, 6 од.), одинично замість *Кози* виступають *Тур*[3], *Кінь* або *Журав*. У Подністров'ї, в ареалі зимової театральної забави «*Меланки*» трапляється поєднання персонажів *Меланки* і *Кози*:

Персонажі пісень:	кількість фіксацій та райони локалізації		особливості
Коза	210	Україна, Білорусь	–
Козел	31	Білорусь, райони (з заходу на схід): Дятлово, Ляховичі, Івацевичі, Слуцьк, Солігорськ, Лунінець, Несвіж, Мар'їна Горка, Старі Дороги, Любань, Осиповичі, Глуськ, Житковичі, Речиця	–
Козелець або *Козлянець*	6	Новгород-Сіверський, Козелець, Бориспіль, Краснопілля	♩♪♪♩ = ♪♪♪♪♩
Коза+Меланка	2	Снятин	V55[2] *«плєс»*
Тур	2	Миколаїв, Вижниця	
Кінь	1	Камінь-Каширський	
Журав	1	Білорусь: Рогачов	–

Оскільки у всіх цих випадках мелодія супровідних пісень входила до переліку типових «*козиних*» мелоформ (див. нижче), вони були включені до цього огляду.

Пісня, що супроводить обряд «*Кози*», здебільшого коментує хід вистави – у більш чи менш розпросторених варіантах. Аналіз сюжету, окрім О. Курочкіна, дає також Т. Бярковіч (2015, с. 40–54). Відомі зразки «*козиних*» пісень, попри складну міфологічну праоснову, завершуються традиційними для *щедрівок* мотивами вимоги винагороди за спів та віншування господарів:

Хазяїн іде, ковбасу несе,
А хазяйочка кусочок сала,
Щоб наша Коза ситая встала...

9.7.5. Мелотипологія та мелогеографія

Композиції, що використовуються у виставі з «*Козою*», розділю на три групи: типово «*козині*» (групи 1 і 2) та запозичені з фонду *колядково-щедрівкових* мелоформ (група 3).

1 Більша частина зібраних мелодій (204=80%) організовані як різні комбінації *колядкового 5-складника*

ональних картах Берестейщини (Даніловіч, 2017б), Подесення (Карпенко, 2011), Уманщини (Клименко, 2012в, карта К15-9); Київської обл. (Коропніченко, 1998 – без зазначення сіл); Підляшшя (Лукашенко, 2013); Верхньої Прип'яті (Рибак, 2017б); басейну Уборті (Скаженик, Коробов, 2012, карта К6-3); Полтавщини (Сопілка, 2004, кольор. передрук: Зачикєвіч, Клименко, 2013, К16-11).

[2] Контекст дослідження О. Курочкіна ширший, ніж сам обряд, що ілюструє смерть та «воскресіння» Кози – воно охоплює ще й участь маски Кози в обряді «Меланкування» та у вертепному дійстві. Див. також (Гайдай, 1929).

[3] Обряд «*Тур*» з іншим пісенним супроводом у XIX ст. був зафіксований також у Підкарпатському воєводстві (південна Польща), у с. Вздів=Wzdów (повіт Бжезув) (Kolberg, 1974, с. 148–149, №№ 55–57).

| ♪♪♪♪♪ | *без рефрену*[4]. Базовий індекс цієї типологічної сім'ї (ТС) 3м09. У реєстрі зимових мелоформ (табл. 9.5Д) їй відведено спеціальний підрозділ. Комбінації 5-складників діляться на (1А) групу ***примітивів*** і (1Б) групу ***«пара періодичностей»*** (ПП).

1А. Одно-двоелементні примітиви утворюються

(а) простим тиражуванням одного 5-складового мелоблоку ‹♪5^{n}=**α**^{n}=3м09.10›, таких зразків у базі ≈75 (Бярковіч, 2015, № 25), або

(б) групуванням їх у пари – ‹♪55^{1}=**αβ**^{n}=3м09.12› , таких зразків ≈65 (нот. 9.22 – 2-й рядок; Бярковіч, 2015, №№ 26–28).

Композиції примітивних типів *несталі* – протягом виконання учасники обряду можуть змінити одноелементну приспівку на 2-елементну і навпаки[5]. Така рухливість не дозволяє оперувати прямими статистичними даними – той самий зразок може відбиватися у статистиці кілька разів за своїми окремими прикметами. Часом композиція **αβ**^{n} набуває рис, які зближують її з підгрупою ПП (див. нижче).

Зрідка мелодія утворює 2-рядкову строфу ‹3м09.622› ‹♪55^{2}›=аб;вг=**αβ;γδ** та інші мелотематичні варіанти (10 од.).

1Б. До групи ‹ПП♪ |:5:|;|:5:|› = |:**α**:||:**β**:| =аб;вг› можна віднести всього 18 зразків, якщо дотримуватися класичного визначення форми. Оскільки ритміка у «*козиних*» мелодіях зазвичай монотипна 5-складова, а поетичний текст не має повторів, його композиція наскрізна (код ‹3м09.71›) – то ознаки композиції ПП забезпечує тільки алгоритмічне проведення пар мелоблоків ‹|:**α**:||:**β**:|›. Та специфікою цього обрядового жанру є:

(а) *нестрогий порядок слідування мелоблоків* (він може змінюватися протягом одного твору) і

(б) *довільне тиражування* 5-складової фігури у кожному з блоків – тобто 3–4–5-кратний повтор мелоблоку замість нормативного 2-кратного (Бярковіч, 2015, №№ 22, 29, 30).

Ці ознаки ускладнюють аналіз та роблять віднесення певного зразка до певної групи форм дещо умовним. Зате ознакою, яка дозволяє розпізнати творчий «задум» композиції саме як пари періодичностей, є *характерна мелоінтонація*. Її описала Т. Бярковіч (2015, с. 48–50). Так, у значному числі пісень до «*Кози*», складених з мелоблоків **α** і **β**, спостерігається *формульна усталеність* цих двох інтонаційних утворень на рівні різниці звукорядів і закінчення кожної поспівки на 2 щаблі (нот. 9.22 – 2-й рядок), та пов'язана з цим їх взаємна *протиставність за принципом ‹верх ↔ низ›*:

один з мелоблоків (частіше перший, тобто **α**) має шкалу (e)-d-c-h-**a** (умовний *верх*),

другий (**β**) – має шкалу (c)-h-**a**-g (умовний *низ*)[6].

Такий лад називають «*складеним*». У строгій композиції ‹ПП♪5;5› послідовність ‹|:**α**:||:**β**:|› є сталою й завжди відповідає принципу ‹*верх-верх;низ-низ*›, властивому цій формі у різних обрядових жанрах зони СБРМ (§6.10: *Цярешка, Колодка, Весільний оберек*). Але в *козиних піснях* порядок слідування мелоблоків нестрогий, він може змінюватися протягом одного твору, задіюючи різні варіанти компонування. Додаткове *тиражування* (проведення 3–5 разів) стосується здебільшого мелоблоку **β**:

α: (e)-d-c-h-**a**	**β:** (c)-h-**a**-g
Добрий вечір вам, *Чи ви раді нам?*	
	Постаньте в ряду, *Я Козу веду*
Недавно з Москви *З довгими косьми*	
	Рогами сколю, *Ногами стопчу,* *Хвостом-бородою* *Весь двор замету…*

Ознакою довільних версій є те, що кожен мелоблок проводиться ***щонайменше два рази*** – цим вона відрізняється від принципу 2-елементної форми **αβ**^{n}, де пара 5-складників трактується як цільний мелорядок:

α	**β**
Добрий вечір вам,	*чи ви раді нам?*
Постаньте в ряду,	*я Козу веду…*

З-поміж зразків з довільним нарощуванням елементів до композиції «ПП довільного режиму» ‹3м09.72› можна віднести 36 записів, тож в цілому принцип ПП проявив себе у 54 зразках (≈20%).

Отже, ***рухливість (несталість) композиції*** значної частини пісенних зразків «*Кози*» є їх відмітною рисою. Міксування відбувається не тільки між двома примітивами (одно і двоелементним), а й між примітивами і ПП, коли виконавці то «виходять на рівну доріжку», правильно чергуючи мелоблоки за певним принципом (парами **αβ** або парами **αα** та **ββ**), то компонують їх довільно. Народжується питання: чи у зразках з довільним нарощуванням мелоблоків їх перекомпоновка є щоразу «стихійною», чи закріпленою «локальною» версією?[7] Відомо, що народний твір ніколи не повторюється буквально, певні елементи при виконанні можуть забутися (наприклад, випадають пара-трійка рядків, не суттєвих для розгортання сюжету). Для відповіді на питання треба мати кілька записів різних років від тих самих виконавців (можливо, такі записи знайдуться в архіві Є. Єфремова, який спеціально записував обряд у 1980-х на Київському Поліссі).

Примітивні ритмомеліка й компонування виглядають в обряді природньо, оскільки увага виконавців і глядачів акцентується на самому дійстві (достатньо активному, шумному), а пісня є супровідною (несамодостатньою). Питання викликає використання в обряді з архаїчною основою стилістично новішої форми ПП (хоча й зі значними впливами стихійних примітивних форм). Це явище є доволі загадковим[8], адже в загальному фонді РОМУ$^{+}$ форма ПП охоплює лише ≈1,2% обрядового репертуару.

Цікаво, що композиція ПП відома не в усьому ареалі «*Кози*» – так, вона жодного разу не зустрілася у Подесенні (хоча вище, у басейні Сожа, вона вже трапляється). В острівних (неполіських) зонах вона двічі записана на Холмщині, тричі – на Уманщині. У цьому контексті ці-

[4] Відсутність рефренів властива всім трьом групам зимових творів, призначених для супроводу театралізованих вистав «*Коза», «Меланка» і «Цярєшка*».

[5] Подібну несталість демонструють і дитячі примітиви 4-дольної і 3-дольної груп (3м01, 3м03).

[6] Більш виразно протиставність ‹*верх ↔ низ*› виступає в мелодіях «*Цярєшки*» (нот.14.9) (Бярковіч, 2015, №№ 41–56) та «оберкової» групи ‹ПП♪7;7› (нот. 8.45), де у мелоблоці **β** задіяні тони субзони ладу (II з рисами ввіднотоновості, III, IV).

[7] Проблема стихійності чи закріпленості повторів постала у процесі виконавської реконструкції київополіської *Кози* у концертній практиці гурту «Древо» – артистам довелося просто зазубрити мінливі повтори.

[8] Форма ПП вважається характерною для швидких танцювальних народних творів (Мазель, Цуккерман, 1967, с. 409).

каво буде порівняти примітивні та ПП-версії мелодій північнобілоруської новорічної забави *Цярэшка*. Останні мають виразні риси пізнішого стилю (ввіднотоновість).

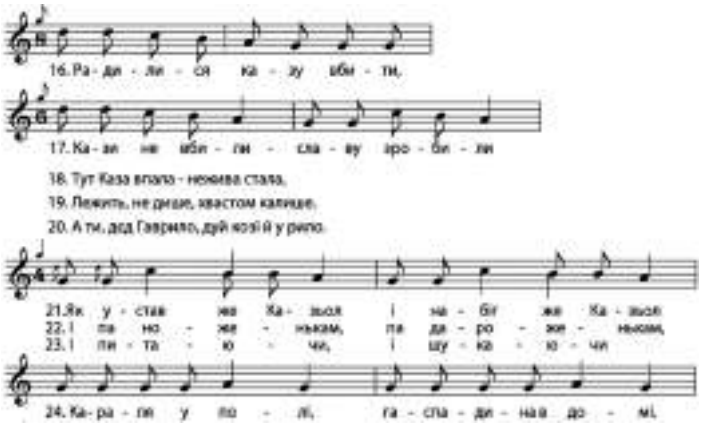
• **Варіювання ритму.** Окрім рухливості композиції, «*козиним*» 5-складникам властиве ще й варіювання ритмомалюнка – хоча й не надто активне, але дуже показове. 5-складники зрідка замінюються 4- або 6-складниками (нот. 9.22, вірш 20) за такими схемами:

♪♪♪♪♩ = ♩ ♪♪♩ (11 од.) = ♪♪♪♪♪♪ (15 од.) = ♩ ♪♪♪♪ (1 од.).

Диямб в козиних піснях не зустрівся жодного разу. У такому наборі виразно проступає інший ***принцип групування*** силабохрон – ***3-дольний***, що узгоджується з домінуванням спондеїчної (дольної) ритміки у середньополіському ареалі. Можна провести паралель з колядками типу ‹Зм10-1.20›, які на Середньому Поліссі переважно мають рефрен у вигляді висхідного іоніка – така композиція в цілому теж укладається у 3-дольний принцип (нот. схема 9.10).

2 Мала частина зібраних творів (всього 14 од., менше 5%) засвідчує можливість використання в обряді «*Кози*» іншої ритмомоделі, не менш характерної для зимових співів українців: це **4-дольник у примітивному мелічному оформленні** (здебільшого одноелементному, зрідка – з рисами тиради). Три 4-дольні пісеньки були записані як самостійні твори, а 10 зразків задемонстрували більш складну компоновку музичних форм: 4-дольник з'являвся після традиційної 5-складової пісні у момент «оживання Кози» і міг супроводжувати її танець:

9.22 с. Розльоти (ЧНГ: Короп) (Карпенко, 2011, № 10)



На Київському Поліссі ще на поч. 2000-х років після співу обрядової пісні *Коза* танцювала з *Дідом* під 4-дольну мелодію (без співу), виконувану на гармошці (раніше – на скрипці). Отже, в цілому утворюється 2-блокова композиція (ПБК-2) зі сталою послідовністю блоків, що пов'язані з ходом обряду. Можливо, фіксація 4-дольних форм як окремих творів є зруйнованою, забутою формою їх побутування у ПБК – тим більше, що вони були записані поза контекстом обряду, при опитуванні старших інформантів.

• **Географія.** Концентрованим (відносно інших зон) осередком фіксації ПБК (або ж 4-дольних творів з гіпотетично втраченим 5-складовим блоком) є Подесення: він відзначений у 9 поселеннях. Одиничні записи 4-дольників зроблено також в околицях Гомеля, Турова та в зоні Холма й верхньої Прип'яті.

3 Близько трьох десятків пісень з фонду «*козиних*» мелодій є **запозиченнями** з інших зимових традицій – переважно це твори на базі моделі V55.

3.1. Група мелодій прикарпатського (придністровського) походження з композицією ‹♪55²=аб;вг› та характерною мелікою є *поліжанровою*. Той самий наспів використовується у *зимовому циклі* жителів середнього Придністров'я як супровід обрядового «*плєсу*» *колядників* ‹Зм09.622-МТ«плєс»›. (Коваль, 2006а, с. 11 та ін.), та у *весільному циклі* (див. карти D-I-10 та D-VII-10). Специфічні риси – мелотематична форма **αβ;γβ**, характерний «карпатський» інтонаційний контур – роблять цю мелодію впізнаваною на далеких відстанях. Її острівні міграції відзначено по Зах. Бугу (Рибак, 2017б, №№ 4, 5), також вона досягла східноподільських теренів (Н. і О. Терещенки, 1998, № 25), але не перейшла на Лівобережжя). Друга специфічна її риса – часта заміна третього 5-складника на 6-складник: V55;5$_6$5. У виставі «*Коза*» мелодія «*плєсу*» засвідчена 17 разів. Форма буває ускладнена рефреном *Гоп Коза гоп-гоп*. Нерідкісними є редукції частин. Ареалогію цих форм потрібно розглядати у всьому масиві їх жанрових реалізацій: як «*колядницького плєсу*», як пісні до «*Кози*», як *весільної приспівки.*

3.2. 12 зразків «*козиних*» пісень запозичили форми *колядок* сім'ї Зм10, приєднавши до пари 5-складників нехарактерні для цього ритуалу рефрени (*Гоп Коза гоп-гоп* або звичайні *колядкові* типу *Святий вечір)*. Форму ‹55,р4› використано 5 разів, а 7 творів скористалися варіантом з подвійним рефреном: 55;Р44/45/55.

3.3. Одинично зустрілося переосмислення мелодії типу Зм02.12МТ як «*козиної*».

3.4. Нетипові тримірні версії зустрілися тричі на маргінесі *козиного* ареалу: вальсовий 5-складник ♪5 (Галичина) і хорей ♪4 (Люблін). Це типологічний маргінес не тільки обряду «*Кози*», але й зимового мелофонду в цілому.

9.7.6. Загальна мелоареалогія. *Довільність компонування* «*козиних*» мелоформ (мікшування композицій як у межах типового списку форм 1 і 2, так і між ними й запозиченими) виступає як їх *прикметна риса*. Попри це можна зауважити певні закономірності їх географічної дистрибуції.

Мелотипи пісень до обряду «*Кози*» утворили кілька осередків різної щільності побутування.

(а) В *основному (середньополіському)* ареалі та прилеглих зонах вони фіксуються доволі системно у кількох споріднених різновидах, побудованих на *різних видах повторів* 5-складника. Одинично тут трапляються запозичення колядних форм 55,р4 або 55;Р55 та інших цієї групи.

(б) Композиція ПП домінує в *середньополіському* ареалі, також вона відома в басейні Сожа, однак не зафіксована у Подесенні.

(в) Натомість Подесення є *«концентрованим» (відносно інших зон) осередком* ПБК та самостійних 4-дольних творів. Наразі деснянський ареал на карті виглядає відірваним від поліського масиву – для підтвердження його окремішності потрібно вивчити неопубліковані архівні записи з межиріччя Десни і Сожа (цю зону у 1970–1990-х, 2010-х роках обстежували московські фольклористи).

(г) Одиничні записи 4-дольників зроблено в околицях Гомеля, Турова, Холма, верхньої Прип'яті.

(д) У зонах острівної або точкової фіксації (середня смуга України) типологічної одностайності творів не спостерігаємо – тут можна зустріти й примітиви, і форму

ПП (рідко), але у більшості – різні невластиві обряду або типологічно розмиті форми, утворені шляхом *запозичень* близьких за ритмікою композицій зимового фонду, зокрема, з додаванням рефренів (*Гоц, Коза / Гоп, Коза*).

У цілому ареал обряду «*Водіння Кози*» в межах української зимової традиції є ареальним опозитом іншому театралізованому зимовому дійству – обходам дворів з «*Меланкою*»: «*Коза*» займає північ УЕТ (є спільною з південно-білоруськими традиціями) та в одиничних проявах (чи малими ареальними групами) мігрує на південь (в тому числі до Дністра), а дністрянська «*Меланка*» займає південно-західний кут УЕТ (є спільною з молдавською традицією) та утворює більш чи менш численні міграції на північ (в тому числі у точкових проявах – до південної межі Волині).

9.8. Кантові колядки з переритмізацією та обрамленням (3м20)

Коротко окреслю типологічну групу зимових пісень, які примітно «вибиваються» з-поміж творів групи ДСТ своєю пізнішою мелостилістикою, та все ж мають комплекс ознак, які створюють підстави про внесення цих мелодій до індексованого реєстру зимових мелоформ. Це передусім тип компонування – ПСТС, який, як було показано у §6.8, об'єднує доволі великі групи народних мелодій. У прикладі 9.23 вжито відразу три конструктивних прийоми формотворення – ПСТС піввіршів, принцип ритмічного обрамлення a;bb;a і ритмосилабічне *дроблення*. Таку форму в базі РОМУ представляють 88 записів. З них не всі мають *зимову* приуроченість, але цифра саме *колядкової* функції – 74 од. – свідчить про те, що цей жанр став для мелодії основним. Інші 5 зразків заділяні у *весіллі* Надбужжя та сусідніх районів з застільним сюжетом *Напиймося роде* (Шубравська, Бучель (Ред.), 1982, № 947; Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011б, № 1223). Ще 9 од. виступили в *народинних* обрядах з інципітом *Ой чий то садочок* (Підляшшя) та іншими. Отже, композиція є *поліжанровою*, а також *виходить за межі обрядового шару* – вона використовується у звичайних піснях з баладними сюжетами, зокрема, з текстом *Пані пана забила*, форму якого вивчав К. Квітка (1923б).

Кількісно численна *зимова* група цієї моделі *полісюжетна*. Переважають тексти християнської тематики, типові інципіти: *Учора звечора з небесного двора* (22 од.), віншувальні *Ой добре хай тому, Старий рік минає,* є також пародійний *Були в дядька / кума бджоли*.

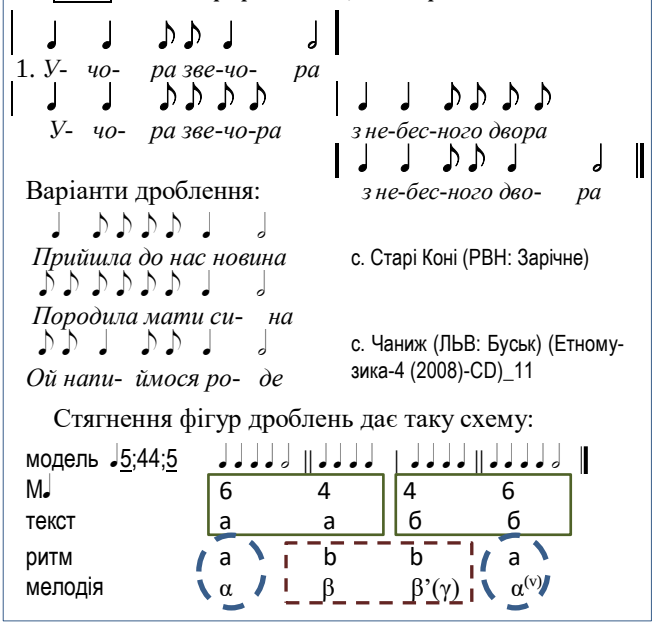
Така строфа творить кілька *острівних ареалів* у західних регіонах СБРМ, доповнених точковими локалізаціями (карта D-I-24).

Вважаю, що названих сумарних ознак достатньо, аби внести мелодію у *зимовий* цикл на правах автономного мелотипу під кодом ‹3м20 =♩5;44;5 -ПСТС+рам›-*Учора*. Ця група має такі специфічні характеристики:

– контрастне зіставлення 4- і 6-дольної побудов,
– ускладнення моделей довільним дробленням,
– у співаних зразках немає вихідної версії вірша, тільки розпросторені 6–7–8-складові,
– дроблення має нетиповий вид: частіше охоплює не початкові позиції (як у *весільних, весняних, жнивних* МТ), а прикінцеві:

– за мелостилістикою наспів належить до групи кантів (можливо, польського походження).

9.23 Переритмізація в обрамленні



Після монографічної розробки у майбутньому кожної з великих груп (сімей) *зимових мелодій* увесь спектр виявлених мелотипів планується представити у вигляді **Аналітичного реєстру зимових мелоформ**.

Передбачається, що він якнайдетальніше обійме розмаїття пісенних композицій, які будуть описані на той час. Робоча версія була оприлюднена на конференції «Слов'янська мелогеографія-6» (14 травня 2016 року. Його початкові сторінки були видрукувані для ознайомлення зі структурою Реєстру (Клименко, 2016д, с. А6–А7).

З зимовим меломасивом була проведена системна картографічна робота. Характеристика видів картографування та отримані географічні макрохарактеристики зимових пісень в ряду інших жанрів будуть окреслені у §13.2.

Розділ 10

ПІСНІ РАННЬОВЕСНЯНОГО СЕЗОНУ. ТИПОЛОГІЯ

10.1. Проблеми типології весняних мелодій. Спеціалізовані функціональні цикли. Закликання весни. Танки / хороводи / гаївки. Сюжетні ігри / танки: операційні, персонажні. Ритуальні передирки. Сезонний співний репертуар
10.2. Функціонально-типологічні групи. Співно-танковий репертуар. Макрогрупа композицій з шестидольною основою). Чотиридольна макрогрупа. Строфічні типологічні групи V55, V54, V53, V446. Композиції з переритмізацією (ПСТС). Композиція ‹пара періодичностей›
10.3. Сюжетні ігри / танки. Велика кільцева форма (ВКФ). Поліблокові форми (ПБК). Контрастно-блокові форми (КБК). Ігри *Шум, Подоляночка, Мак, Жук, Жельман, Зайчик, Король, Жона, Любий / Нелюбий, Самотній, Огірочки*
10.4. Сюжети – мелоформи: види кореляції. Ігри *Володар /Воротар, Кривий танець, Коструб*
10.5. Ритмотип ‹просо› у весняному репертуарі
10.6. Примітивні мелоформи (заклички, ігри, «знижені форми»)

Таблиця в додатку (т. 2): **10.2Д**.
Карти А19–А36 (оглядові, друковані), **D-III-01 – D-III-11** (значкові, електронні)

10.1. ПРОБЛЕМИ МОРФОЛОГІЇ ПІСЕНЬ ВЕСНЯНОГО СЕЗОНУ

10.1.1. Методологічний досвід

Статистичну потужність весняного циклу українців та білорусів засвідчують **8140** записів. З точки зору мелотипології весняний цикл українців становить найбільшу проблему з-поміж обрядових пісенних жанрів: твори весняної приуроченості неможливо описувати за однією системою параметрів, оскільки вони

(а) виконують різні функції, обслуговуючи різноманітні *ритуали*, *розведені в часі* – від перших ознак весни (поява проталин – початок закликання весни) до настання літа (обхідні, провідні обряди квітнево-травневого, зрідка й червневого приурочення), а також *сезонні ігри й танки* з хореографічним компонентом;

(б) порівняно з іншими жанровими циклами обіймають найбільшу кількість мелоформ, з-поміж них – специфічні *поліблокові форми*, маловідомі в інших БОЖЦ;

(в) мають заплутані перетини функціональних та музичних характеристик, а також своєрідні види перехрещування сюжетів з мелоформами.

Зазначені особливості мають ще й регіональну специфіку: в окремих регіонах домінують твори певних функцій (наприклад, на Поліссі – *закликання*, на Поділлі – *танки*), в інших регіонах немає домінантних жанрів.

Труднощі з класифікацією веснянок знайомі дослідникам різних регіональних традицій. М. Скаженик на території басейну поліської ріки Уборті виділила 36 типів весняних мелодій (2011). На Західній Волині (Ковель) описано 16 мелотипів (Корінь, 2004). На Верхній Прип'яті – понад 20 мелотипів (Рибак, 2005б). У нижньому Погорині моїми експедиціями записано понад 40 *весняних* мелотипів (Клименко, 2013в, г). На Київщині описано 14 строфічних форм і названо понад 20 ігрових (Коропніченко, 2019). На Уманщині відомо близько 15 мелотипів (Копил, 1991).

Кілька спроб створити великі системні реєстри *весняних* мелоформ були реалізовані на галицько-західноподільських матеріалах, де домінантну роль відіграють *танкові й ігрові твори* («*гаївки*»). Першими це зробили В. Гнатюк і Ф. Колесса (1909), опублікувавши 180 мелодій з окремими групуваннями текстів і наспівів. Проблемність цього жанру відразу далася взнаки – різнорідність їх ритмічного устрою трудно піддається упорядкуванню. В. Гнатюк (1909, с. 11) нарікав на те, що деякі записи, зроблені ще на поч. XX ст. «представляють собою лише відривки або побаламучені тексти з повиреваними і поперекручуваними фразами, постяганими строфами».

О. Смоляк (2001а, б) опублікував велику колекцію західноподільських записів (479 од.), але для їх класифікації обрав чисто *сюжетний підхід*: його «парадигми» – це підбірки типологічно різних мелодій, поєднаних одним сюжетом. Мелотипологічна систематизація в цьому зібранні не застосовується. Прикінцева таблиця описує форми веснянок за силабікою й типом компонування – вона має 75 видів композицій у 207 різновидах. Це формальне групування, у якому не проведене ритмосилабічне моделювання форм.

Революційну ідею потрактувати всю палітру галицьких весняних мелоформ як похідних від єдиної «великої кільцевої форми» (ВКФ, див. нижче) – висунув у 1980-х Б. Луканюк, реалізувавши її у дипломній роботі своєї студентки (Возняк, 1985). Нещодавно робота вийшла друком з поправками у теоретичному нарисі (Возняк, Луканюк, 2015). Дамо місце ключовим цитатам цієї важливої в методологічному плані книги:

> «Здійснена спроба впорядкування гаївкових мелодій з погляду розпаду їхньої первісної великої кільцевої форми в процесі поширення та багатовікової інволюції» (с. 2). Значні кількісні показники видів форм, подібні до збірки Смоляка (2001) та інших гаївкових зібрань (наприклад, (Мишанич, 1984), де 129 зразків згруповано у 58 типів) «можуть пояснюватися по-різному, хоч би й так, що в них відбилася творча потуга українського народу, який вславився своїми фольклорними багатствами. Та, здається, подібні романтичні тлумачення були б надто поверховими та підмінювали б причину наслідком. Скоріше всього, розмаїття гаївкових пісенних типів витворилось наслідком їх складних інволюційних перетворень, зумовлених регресивними явищами в практикуванні обряду, особливостями його розпросторювання, а також – історичним переходом від тирадного способу мислення до строфічного» (Возняк, Луканюк, 2015, с. 15). Зафіксовані зразки уявляються Б. Луканюку такими, що втратили первісні форми, переплуталися: «Калейдоскоп форм з частковими спільностями та відмінностями практично не в силі витлумачити традиційна [...] типологічна систематика» (с. 14), тому вчений пропонує «*генотипний* спосіб порядкування, який збирав би матеріал в групи й підгрупи не за зовнішньою (типологічною) подібністю, а за імовірною внутрішньою (генетичною) спорідненістю» (с. 18).

Головні інструменти порядкування у роботі Б. Луканюка й О. Возняк такі:

– намагання *реконструювати* ВСІ призбирані зразки як повні ВКФ (також вживається окреслення «розгорнуті контрастно-складені музичні форми» (с. 16)) або їх редуковані, зруйновані чи ж просто фрагментарні прояви;

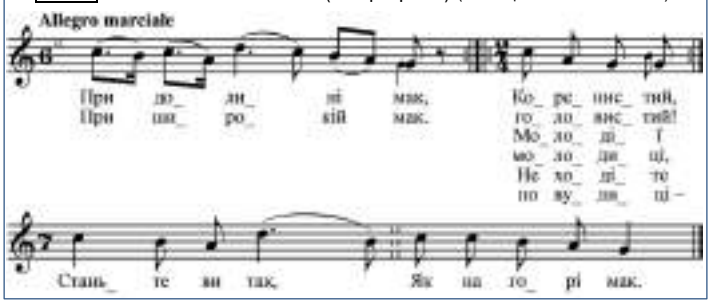
– застосувати алгоритм ритмосилабічних дроблень (за Б. Луканюком – варіювання, фігурації) для зведення рухливих силабічних варіантів до кількох типових ритмомоделей;

– шляхом моделювання ритму і форми привести кожен зразок до однієї з трьох виведених авторами генотипних груп ВКФ (по два різновиди в кожній).

Ознаки ВКФ наступні (див. нот. 10.1):

«У своїх класичних обрисах вона тричастинна. Першу її частину – *зачин* – звичайно утворює співна за характером фраза в часокількісному ритмі, повторювана як мінімум двічі, або дві фрази, злучені в завершене музичне речення. Друга частина – *хід* – явно контрастує першій танцювальним складом, акцентно-динамічною «моторністю», яку складає багаторазове повторення мелічно простого мотиву чи двох мотивів, стягнених у фразу. Третя частина – *кінцівка* – це здебільшого репризне відтворення першої, рідше новий мелотематичний матеріал, тотожний зачинові за стилем та обсягом» (с. 18).

10.1 с. Животівка (ВНЦ: Оратів) (Конощенко, 1909б, № 86)



Отриманий авторами книги досвід дуже цікавий і спонукає дослідників інорегіональних матеріалів спробувати піти подібним шляхом. Однак цей підхід треба застосовувати обережно, вчасно спинитися там, де живий матеріал вже не піддається абстрактному теоретизуванню і не є «зруйнованою ВКФ», а є самостійною формою з власним ареалом і системою різновидів.

10.1.2. Спеціалізовані функціональні цикли та мелотипологічний поділ творів

10.1.2.1. Функціональні групи

У §7.3 виокремлено сім українсько-білоруських груп веснянок головно за ознаками їх приуроченості до певних дат чи термінів, регіональної прив'язаності обрядів, функціональної специфіки співу й стилістики пісень. Спроба створити спільну мелотипологічну картину для всього масиву весняних пісень, подібну до весільного чи зимового циклів, у зв'язку з названими вище проблемами вилилася не в стрункy типологічну систему, а лише в демонстрацію можливих *робочих підходів*.

У цьому розділі викладу мої спроби навести хоча б первинний лад у типологічних описах весняних мелоформ, взятих ***у контексті всієї української етнічної території*** (УЕТ), та враховуючи продовження певних ареалів на сусідні території білорусів та (малою мірою) поляків.

Функціональний поділ творів (f) з врахуванням пов'язаної з функцією *музичної специфіки* дає п'ять груп:

(f-а) ***закликання весни*** з допомогою переважно строфічних мелоформ, підсилених виконавськими «спецефектами» (гуканням, антифонним співом тощо), зрідка – з використанням примітивних наспівів та ПБК (Полісся Прип'ятське, Деснянське, Посулля);

(f-б) ***танки=хороводи=гаївки***[1] магічного та розважального призначення (додається *хореографічний компонент*) (Галичина, Поділля, Волинь, меншою мірою – Полісся) – домінують мелоформи двомірної ритміки, строфічного типу, частково з рефренами, з додаванням компонентів ПБК або зі спецприйомами (ПСТС);

(f-в) ***ігри з персонажами*** (додається *хореографічний компонент*). Численні види ігор відомі на різних теренах давнього розселення українців. *Домінантний* осередок – Галичина з продовженням на Поділля. Концентрований локальний осередок – Сіверщина між Десною й Іваткою. Переважають ПБК двомірної ритміки, також використовуються примітивні мелоформи; помічено зв'язок окремих сюжетів з певною мелодією (монотекстовість);

(f-г) ***передирки*** між різними соціально-віковими групами (без спеціальних ритуалів): старі (баби) – молоді (дівчата), заміжні (молодиці) – незаміжні (дівчата), свої – чужі (село на село, куток на куток), дівчата – хлопці (Полісся, Лівобережжя). Жанр *передирок* використовує ті ж мелоформи, що й до *закликання весни*;

(f-д) ***співні твори сезонного приурочення*** (Полісся, Волинь, Лівобережжя) – різноманітні строфічні мелокомпозиції різних типів ритму.

Класифікація груп (f-б) і (f-в) ускладнюється ***хореографічним компонентом***, який вимагає осібної класифікації форм руху. Наскільки відомо, комплексної структурної типології хореографічних типів *весняних танків* ще не вибудувано, накопичено лиш окремі локальні описи.

На перетині *функціонального підходу* та *мелостилістичних особливостей* пісенних зразків можна виокремити чотири робочі ***групи мелоформ***. Вони не відповідають прямо окресленому функціональному поділу.

Всн-А – група пісенних типів, організованих за загальними правилами обрядового мелотворення: групові тексти (десятки різних сюжетів), що розспівуються за певною ритмомоделлю / ритмокомпозицією (§10.2). Група обслуговує функціональні цикли (f-а), (f-г) і (f-д).

Всн-Б – група «персонажних» творів / ігор з мелоформами **поліблокового типу** (ПБК). Обслуговує функціональний цикл (f-в). Специфіка: певний сюжет розспівується у кількох видах музичних форм, однак презентабельна статистична підбірка установлює явне домінування певної композиції та периферійне або й випадкове (як похибка) значення інших форм (див. карту А26). Для таких форм пропонується ***призначити домінантну композицію***, яка виступатиме під сюжетним кодом з ключового слова (на зразок ‹*просо*› (§10.5), ‹*стріла*›, ін.).

Всн-В (мікстова) – група персонажних творів / ігор і танків (функціональні цикли (f-б) і (f-в)), а також деяких **закличок** (цикл (f-а)), реалізована в групі пісенних форм або ПБК, з-поміж яких неможливо встановити домінантну для певного сюжету. Для певних розрядів творів «персонажної групи» можливо «призначити» типову форму на підставі статистики (§10.4.1–2).

Всн-Г – група мелодичних примітивів, що координується з функціями закличок (f-а) і забав (f-в) (§10.6).

[1] Визначення *гаївки* є локальним галицько-західноподільським терміном, який львівські етномузикологи поширюють на увесь жанровий цикл. Для пісень БОЖЦ КЗ в цілому я застосовую визначення ***веснянки***.

10.1.2.2. Специфічна прив'язаність до сюжетів

У записах 1950–1980-х (архів ЛЕЛ) були помічені «доволі вільні поєднання однакових весняних сюжетів з мелодіями зовсім відмінної будови» (Возняк, Луканюк, 2015, с. 16). Це підтверджують і матеріали інших регіонів. Цікаво, що сталого зв'язку з певними мелотипами не демонструють навіть сюжетні ігри. Лише кілька ігортанків виявили індивідуальну мелічну характеристику (мелотип виступає, як правило, в сумі локальних варіантів). Найхарактерніші ознаки має гра *Жельман / Зельман*, яка ніколи не поєднується з іншими текстами й навпаки, на мелодію *Жельмана* не співають інших слів.

Є спостереження, що деякі сюжети прив'язані до певного «мелічного образу» (персонажні ігри *Жук, Сам хожу, Володар / Воротар, Мости (Яворові / Замостоцькі люди), Король, Ой як-як, Чорнушка, Зайчик, Мак, Женчик / Зайчик / Братик, Огірочки* та ін.). Все ж майже всі вони демонструють можливість «співпраці» певного сюжету з різними мелотипами.

Співвідношення ‹сюжет / мелотип› ще системно не вивчалося. На заваді таким дослідженням стоїть нерозпрацьованість системи сюжетних мотивів як *веснянок*, так і всіх інших обрядових циклів у філологічній фольклористиці. Окремі спроби зводу *весняних сюжетів* (Гнатюк, 1909; Возняк, Луканюк, 2015; Голубець, 2004) є частковими, дещо романтичними й не задовольняють потреб структурної типології.

У цій ситуації на допомозі первинному порядкуванню може стати ознака встановлення статистичних пропорцій між різними мелодичними версіями певного сюжету (або хоча б інципіту). Це у певних випадках дозволяє виокремити *домінантний сюжет* і *сюжети-супутники*. Так, у мелодіях ритму ‹просо› це, окрім власне гри *Просо* (160 од.) ще танок *Вербовая кладочка* (140 од.), де розвиваються дві сюжетні лінії (§10.5, карта А78). У західноподільській групі РТ ‹♩♪7²› це сюжет *Володар* (39 од.; карта А27), у 4-дольній групі – *Шум* (150 од.; карта D-III-3). Інші сюжети дають більш розмитий спектр мелотипологічних характеристик – наприклад, *Кривий танок*, *Коструб* та ін. (§10.4).

Твори з таким способом сюжетно-мелічних кореляцій частково картографовані за різними принципами:

– певний сюжет у різних мелоформах (карти А26–29, 31, 36: *Володар, Кривий танок, Зайчик, Коструб, Мак*),

– мелоформа поза сюжетом (карти А19–25 / D-III-1–6);

– добірка зразків за ключовим словом: персонаж, об'єкт операційного тексту тощо (карти А27–А35: *Володар, Мак, Король, Зайчик, Сам хожу, Ой як-як, Жона, Жук, Жельман, Огірочки, Подоляночка).*

10.1.2.3. Спроби класифікації весняних мелоформ

Поділ фонду 8140 весняних мелодій на умовні групи Всн-А, Б, В, Г спирається передусім на ознаки *типів компонування мелодій*, а вже в другу чергу – на кореляцію мелоформ / сюжетів, мелоформ / функцій. За ознаками компонування фонд ділиться на групу (Всн-Б) з ≈**1400** мелодій, форму яких можна пояснити лише як поліблокову (певних видів), більшу групу з ≈**6550** мелодій, які вписуються у систему типових строфічних форм (різних видів, у т.ч. й специфічних, характерних лише для весняного сезону – Всн-А і Всн-В), та малу групу форм-примітивів (Всн-Г, ≈150–200 зразків).

Спробую спершу упорядкувати фонд строфічних форм, який поєднує *весняну* творчість з наступною за сезоном – *літньою* – частиною пісенного календаря (§10.2). Акцент зроблю на (а) наймасовіших формах та (б) на специфічних саме для весняного сезону. З-поміж поліблокових розгляну окремі парадигми творів, відібрані за *сюжетним* принципом (§10.3). Потім спробую показати складні кореляції між сюжетами і типами мелокомпозицій на прикладі груп «*Кривий танок*», «*Володар*» (§10.4). Специфічну групу веснянок, моделлю якої послугував ритм ‹просо›, виокремлю в підрозділ §10.5. Наостанок прокоментую групи примітивних мелодій (§10.6) та мелотипів з ямбічною ритмікою (§10.7).

10.2. Типологічні групи співної функції (Всн-А)

10.2.1. Типологічний поділ

Група неспецифічних пісенних мелоформ «загального типу» – класичної строфіки – у весняному циклі (на відміну від зимового) складає потужний шар. Морфологічна сталість, однотипність з масивом інших пізньовесняних і літніх мелодій виносить цю підгрупу на перше місце в реєстрі весняних форм (Всн-А). Строфічні мелоформи використовуються у поліських *закликаннях весни* (V55, V54, V53, V446, ‹♩4›, ‹♩4$\overline{3}$3›), як *супровід великодніх танків* в Галичині, на Поділлі, на Прип'ятському Поліссі (групи моделей ‹♩4›, ‹♩6›, ‹♩♪7²›), просто як *сезонні* мелодії (численні типи). У їх подальшому мелотипологічному поділі застосовую дворівневий підхід (див. у додатку табл. 10.2Д): поділ на типологічні макрогрупи / макросім'ї; поділ макрогруп на типологічні групи (ТГ): пісенні типи й різновиди з ареальними характеристиками (див. таблиці у відповідних параграфах).

У таблиці 10.2Д подано стислий реєстр ключових весняних макрогруп (ТМГ) та найбільш представницьких ТГ у межах кожної з них. До цього поділу підлаштовані мелогеографічні карти, де на одній площині розміщено групу пісенних типів однієї ТМГ (карти А19–А25 / D-III-1–7). Кожна ТМГ об'єднує значне число форм. Картографовано лише ті РТ, які набрали вагомішу статистику. Частина творів прокартографована двічі, зрідка – тричі, наприклад, за приналежністю її до сім'ї 6-дольників, за композицією (ПП) і за сюжетом (*Кривий танець*).

Слабке місце цього підходу – неоднорідність параметрів виділення мелотипологічних груп першого рівня.

Макрогрупи I–IV (переважно двомірної ритміки) об'єднані за типами первинних ритмомоделей: **метроритмічна модель** (групи 4-дольних форм, 6-дольних форм, 7-складників) обіймає / узагальнює групу пісенних типів різної композиції та ритмічно похідні форми.

Макрогрупи V–IX об'єднані за силабічними формулами – певна **віршова модель** (V43, V55, V54, V53, V446) виступає тут у різних ритмічних прочитаннях.

Макрогрупи X–XII дібрані за особливостями компонування – **характерними композиційними прийомами**: пара періодичностей (ПП); переритмізація (ПСТС); рамкові композиції; форми з зачинами; пара періодичностей; однорядкова композиція пізнішого походження (Всн-*Човен*).

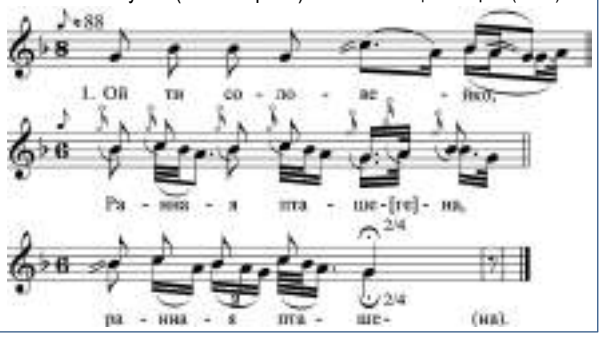
Оскільки параметри, за якими робилися ці об'єднання, не рядоположні – окремі ТГ з різних ТМС частково перетинаються між собою. Можливо, наступним поколінням дослідників вдасться знайти рішення цієї проблеми. Наразі я бачу більший зиск у тому, щоб зафіксувати спорідненість певних груп явищ за їх найбільш яскравою ознакою.

Окрім макросімейств, весняний сезон випродукував чимало **мелоформ локального побутування**, які не мають пря мих аналогів серед інших веснянок чи інших БОЖЦ. Вони вирізняються малим числом сюжетів (або *моносюжетні*), компактністю ареалу (як РТ «*Соколові діти*», §6.6.3.1). Такі твори характерні для Волинського Полісся, Погоринння (Клименко, 2013в, г), Середнього Полісся (Скаженик, 2014а, 2017б). У цій книзі їх не розглядаю.

10.2.2. Макрорупа веснянок з 6-дольною основою

1230 весняних мелодій (15%) використали принцип 6-дольного метру. Більшість з них мають функцію *танків / хороводів.* Подільським танкам властиві квінтовий амбітус, мажорний нахил. На Поліссі вони стали *закличками,* адаптувавшись до ритуалу *закликання весни* й видозмінивши меліку до вузьких терцієво-квартових амбітусів:

10.3 с. Кухче (РВН: Зарчне). Запис і нотація авторки (1987)



Традиція випрацювала кілька різних форм, опертих на 6-дольну фігуру. Більша частина з них (1030 од.) використовує 6-дольник як єдину формулу, або ж як основну у співставленні з її видозмінами. Особливі видозміни 6-дольної основи (203 од.) прокоментую в інших параграфах.

На значковій карті **D-III-1** виокремлено 5 типологічних сімей, кожна з яких має свій ареал (їх узагальнено передано на **карті А19**). Основна роль відведена дво- або трирядковим строфам (①, сумарно 860 од.). Менше поширений принцип пари періодичностей (95 од., легенда ⑤). Зустрічаються тирадоподібні композиції (55 од., ②). Малу частину творів 6-дольної ТМГ складають однорядкові примітиви (③, 30 од.), локальні хороводи з рефренами (④).

① Найпотужнішу групу утворили **строфічні форми**. Форма ‹♩6²=АБ=M^{t}АВ/АА'› (Квітка, 1922, № 632) зустрічається у фонді понад 500 разів (враховуючи РТ ‹♩6-ПСТС›). Форма ‹♩6³› записана 350 разів у семантичних версіях ААБ (що споріднює *весняний* тип з *весільним* ‹♩6³›), або АББ, що є властивістю саме *весняних* танків. У другому випадку потрібно вивчати й мелоформу: якщо вона повторює другий мелорядок – виникає ефект дворядкової композиції з дублюванням останнього рядка (ДОП). Такі зразки вимагатимуть окремих картографічних позначок у майбутніх документальних картах.

Ще одна важлива риса – ритмічний зачин з пролонгованими двома останніми силабохронами ‹♩6;66'› (210 танків + 100 поліських *закличок,* нот. 10.3). Без зачину – ‹♩666'› – обходяться 145 зразків. На карті **D-III-1** твори з зачином і без нього показані різними значками. Шестидольні строфи переважно завершуються апокопою.

● **Сюжети**. Попередній огляд текстів, що поєднуються з мелодіями ‹♩6²› і ‹♩6³›, виявив 130 зразків з інципітом *Кривий танець* (15%). Як побачимо далі, для *Кривого танця* 6-дольна строфа є домінантною формою (§10.4.1), проте «зворотній зв'язок» не працює: для макросім'ї полілекстових весняних 6-дольників сюжет *кривого танка* є одним із рівноцінних учасників, поруч з парою десятків інших сюжетів. Високу частотність має інципіт *Весна-красна, що ти нам принесла*. На Поліссі популярні тексти *Весна-красна поставила кросна*, *Зима наша біла, вже ти надоїла, Іди, зима, до Бучина, Травка-муравка, чого не зелена, Кому воля, кому неволя.* Традиційні *весняні передирки хлопців і дівчат* не піддаються обліку – для кожної місцевості характерні свої улюблені прийоми цих коротких *ритуальних сварок.* На Поліссі вони виразніше старші за походженням, вживається й обсценна лексика («*За гумном-гумніщем кидаліса дєвки гомніщем*»). Галицькі сюжети «пом'якшені», явно стилістично пізніші.

● **Ареал.** Строфічні 6-дольники щільно вкривають простір від Верхнього Дністра до Верхньої Прип'яті. На Західному Поділлі дво-й трирядкові форми співіснують. Помітною є лакуна в районі Луцьк – Рівне (мої власні обстеження). Західна зона (Львів – Жовква – Зах. Буг) представлена одиничними зразками. Ареал на схід від умовної лінії Збруч – Горинь доволі великий – аж до Києва, але через нестачу обстежень заповнений нещільно. Чітке проходження східного кордону засвідчено за річками Гірський Тікич + Синюха.

На Поліссі розрізняю два субареали (Клименко (Ред.), 2013 (=СМ4), карта К20-б).

(а) Щільний ареал ‹♩6²=АБ› установлено в Погорині: найактивніший у межиріччі Стира й Случі (Березне – Володимирець – Дубровиця), одиничні зразки сягають Століна. Нижче Березного домінують 3-рядкові зразки.

(б) Локальний західнополіський тип *Кропець / Соловейко* (нот. 10.3) має власний фонд поетичних текстів (3–4 сюжети, з-поміж них *Кривий танець* не трапляється) і свій відокремлений ареал, пов'язаний з р. Стохід. Форма мелодій – ‹♩6³=А;ББ› з зачином і ДОП. Для стилю характерна дрібна мелізматика і йодлеподібні атаки силаб.

② 55 мелодій використовують 6-дольний блок як елемент складніших композицій (Сенчик, 1916, №№ 106, 115, 124). Вони не чіткі, як весільні тиради ‹♩Т6›, класифікуються як *поліблокові* або (рідше) як *кільцеві форми*. Свого осередку такі форми не творять, переважно їх можна зустріти на заході 6-дольного весняного макроареалу.

③ На білорусько-російському пограниччі (Іпуть – Десна – Івотка) популярні хороводи, де 6-дольна основа сполучується з 5-складовими рефренами семантичної групи *Люлі-люляшки* ‹♩66;P$\bar{5}$6› (45 од.).

④ Хороводами славиться Могильовське Подніпров'я. З-поміж них є ті, що використовують 6-дольну форму (Барташевіч та ін. (Рэд.), 1979, №№ 406–411). Типовий сюжет «*Лука*» розспівується як з цим ритмом, так і з іншими.

⑤ Біля 100 зразків використали принцип пари періодичностей (сюжети *Кропець, Конопельки* та ін.). Їх локалізація у Прип'ятському Поліссі має характер острівних осередків: щільного на річках Уж + Жерев, малих скупчень на Уборті – Льві, на Прип'яті нижче Ясельди, а також крупного осередка навколо Києва (Ірпінь, Трубіж). Стилістично ці твори відрізняються від типово поліських (§10.2.11), справляють враження привнесених, хоча й добре асимільованих традицією аж до утворення локальних відмінностей (Скаженик, 2014а; Єфремов, 2003, 2009).

● **Загальний ареал**. Більшість шестидольних веснянок пов'язані з Поділлям, де показують системне поширення у всьому регіоні у вигляді строф ‹♩6²› і ‹♩6³›, з більшою їх концентрацією у його західній частині. Прип'ятське Полісся виявляє зовсім іншу дистрибуцію форм: це щільні масивні осередки строф ‹РФ^{2,3}› (з локальними особливостями) на Західному Поліссі та острівні оссередки специфічних форм на Середньому Поліссі. Важливо, що всі локуси розташовані виключно на Правобережжі Прип'яті, при чому по мірі наближення до її русла активність 6-дольних веснянок явно «стихає». Лінія проходження крайніх північних фіксацій 6-дольників близько нагадує ***проходження української мовної границі*** у цьому регіоні.

Привертає увагу «мікстовий» острівний осередок на Сіверщині (Шостка – Севськ – Сузємка): тут сусідять шість морфологічних різновидів мелодій 6-дольної ТМС.

Важливим є й «мінусовий маркер» – зони, майже «вільні» від 6-дольних *веснянок* (не рахуючи одиничні записи міграційного походження): це Надбужжя (Холмщина + Берестейщина + Підляшшя), Карпатська зона, Наддніпрянщина і Лівобережжя. Цікаво порівняти *весняні* й *весільні* макроареали 6-дольних композицій (§§14.1.2, 14.1.3).

10.2.3. Макрогрупа ямбічних 7-складників у веснянках

До масиву 6-дольників за принципами компонування мелодій подібний масив, що використовує ямбічний 6/7-складник (табл. 10.2Д-II). У сучасних записах 6-складова першооснова вже майже не проглядається, основним ритмом став 7-складовий ♪♪♪♪♩ ♪ ♩.

Потужність цього масиву незрівняно менша – це усього ≈400 творів, з них:

250 строфічних зразків (‹♪7²› – 207, ‹♪7³› – 36, одинично – 1-, 4-рядкові варіанти) (Роздольський, Колесса, 1909, №№ 27–49),

65 зразків у формі ПП (§10.2.11),

75 зразків у поліблокових формах (там само, №№ 165–166).

Семискладник виступає як у нормативній формі, так і – досить часто – у «доданій» ‹♪7±›, яка набула сталого виду ♪♪♪♪ ¦ ♪♪ ♪♩ та має відповідний вірш V44 (54 од.).

● **Строфічні типи.** Сюжети строфічних веснянок: *Володар* (§10.4.2) – 38 од. в групі ‹♪7²› (16%), 1 в групі ‹♪7³›; *Скакали кози через лози* – 20 од. (сюжет обслуговує також 6-дольну групу веснянок); *Костроуб* – 14 од. (§10.4.3), *Гаївка / Ягілка і дочка* – 13 од., *Подоляночка* – 11 од., *Кривий танець* – 7 од. Інші весняні сюжети не набирають виразної статистики. Запозичений сюжет *Огірочки*, дає контамінацію «огіркового» вірша V44 і ритму ‹♪7› (4 од.).

Основний **ареал** форми ‹♪7²› (карти А20 /D-III-2) знаходиться у басейні Дністра. Він активний на його лівобережжі (з захопленням верхів'їв Сяну та Зах. Бугу), частковий – на правобережжі (Дрогобич – Стрий), з осередком на Пруті (Коломия). Окремі фіксації сягають Південного Бугa. Інші композиції (ПБК♪7 і ПП♪7;7) точково «супроводжують» строфу ‹♪7²› – ніби «підсилюють» ареал. Відслідковуються острівні й точкові міграції весняних 7-складників-ямбів західнополіськими річками Зах. Буг, Вижівка, Горинь.

«Доданий» варіант ритму ‹♪7±› масово виступив у Придністров'ї (Роздольський, Людкевич, 1906, №№ 167–168). На схід від р. Серет його реєстрація припиняється.

Осібну групу творів специфічної ритміки зафіксовано на Підляшші (Лукашенко, 2013, карта В.7.1).

● **Поліблокові композиції** комбінують 7- й 5-складники у різних послідовностях. ‹ПБК♪5;7› побутують у тому ж дністровському ареалі, що й строфи. Найпопулярніші сюжети – *Чорнушко-душко* (30 од.), *Женчик = Зайчик = Братик* (19 од.) (§10.3.6).

● **Пара періодичностей**. Композиції групи ‹ПП♪7;7› мають іншу просторову дистрибуцію (карти А73–74) – за межами Дністровського басейну. Скупчення таких зразків установлені в Побужжі (до Синюхи) (нот. 8.45), у Придніпров'ї (вище Кропивницького), на нижній Горині – сюжет *Кропець* з локально специфічною мелодією (Можейко, 1983, № 58). Див. також §8.6.4.

10.2.4. Макрогрупа веснянок з 4-дольною основою

Веснянки, оперті на 4-дольну основу (у табл. 10.2Д макрогрупа III), за сумарною кількістю – **2260** од. – займають перше місце у БОЖЦ К3 (28%). Це композиції, компонентами яких є три базові фігури: ПФ ‹♩4›, ‹♩3› та (рідше) ‹♩3̄›. Набір композицій можна об'єднати у кілька типологічних груп:

А. Примітиви (150 од.) – ‹♩4ⁿ›, ‹♩44ⁿ› (§10.6),

Б. Група МТ *Шум* (150 од., §10.3.1),

В. Макрогрупа метричної моделі ‹М44;44♩› (950 од.),

Г. Кілька груп особливих форм («просо» (§10.5), рамкові мелотипи (§10.2.10), інші форми).

Тут приділю увагу макрогрупі В як статистично найвагомішій та відносно монолітній за морфологією.

Макрогрупа веснянок метричної моделі ‹М44;44♩› представлена функціонально й стилістично різними творами (табл. 10.4, групи В1–В4). Для *весняного* циклу дуже характерні мелодії моделі ‹♩44²› (група В1 у різновидах, всього 710 од.). Група В2 будується на моделі ♩44;33› – для веснянок вона має локальне значення, але є базовою для великих масивів *купальських* (§11.3) і *жнивних* (§12.3) мелодій. Група В3 розпрацьовує відому *поліжанрову* модель ‹♩43̄²› (§14.6). Група В4 представляє оригінальний локальний поліський РТ з оберненим трискладником ‹♩43̄²›.

В1. Кількісно домінує масив моделі ♩44²›, переважно з рефреном – ‹♩44;(Р)44›. Він щільно зайняв Західне Поділля та суміжну Волинь, а також частину Полісся (карти А21 / D-III-3). Вирізняються кілька підвидів, кожен з яких має певну зону побутування. За функцією розрізняємо:

– поліські *веснянки-закличи* (три локальні групи ①, ②, ③ зі специфічними рисами, разом 200 од.);

– західноподільські *танки-гаївки* (підгрупа традиційної мелостилістики ④ та підгрупа пізнього походження ⑤ – з новішою мелікою і текстами, разом 450 од.);

– компактні осередки хороводів на білоруській етнічній території.

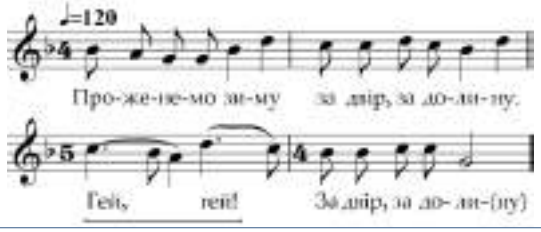
10.4. Підгрупи метричної моделі М44;44♩ у веснянках

	типологічні групи	стат.	локалізація
В1	Поліські закликання весни (200 од.)		
	① ♩44;Р2(1)4.=аб;рб. Р: *Гей-гей / Гей.* довільне дроблення, короткі рефрени, заключна функція, впізнавана мелоінтонація	140	Полісся (Нижнє Погоринння)
	② ♫44;Р{33}4 = аб;рб = =V{66;Р336} Р: *Далалом-далалом* або *Гей рано-раненько*	34	Верхня Прип'ять (Любешів, Камінь-Каш., Любомль), Кобрин, Дрогичин
	③ ♫44;Р{44}4 = аб;рст = =V{66};Р{44}4 =V{43;43};Р{34}3	25	Сер. Полісся: Рокитне, Олевськ, Столін
	Танки (західноподільські гаївки, ін.) (450 од.)		
	④ вторинні форми: традиційна мелостилістика		
	а) ♫ 44²=аб;вг. (без Р)	60	а) масово – Лівобережна частина басейну верхнього Дністра (Львівська, Ів.-Франківська, Тернопільська області) б) локальні осередки в Білорусі
	б) ♫ 44²=аб;рб. Р: *ГУХ**	50	
	в) ♫ 44²=аб;рст. довгі рефрени (табл. 6.33) у т.ч. з віршами V{66;Р....} V{43;43};Р{....}	290 240 85	
	⑤ ♫ 44² вторинні форми: новіша мелостилістика		
	Р: *ГУХ* або б/Р	50	Галичина
В2	♩44;33	70	верхній Дністер, Уборть, верхнє Подніпров'я
В3	♩43̄² у різновидах	190	Зах. Поділля, Полісся, Поозер'я, Смоленщина
В4	♩43̄²-*Чирочка*	55	Сер. Полісся: Рокитне, Олевськ, Столін

*Див. пояснення на наступній сторінці

❶ Групу закличок з району нижньої Горині (140 од.) вирізняє форма ‹аб;рб› з коротким асемантичним рефреном *Гей* (*Гей-гей*), довільне дроблення основного вірша: |♩ ♪♪♩♩ | = | 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩ | = | ♪♪ ♩ ♪♪ ♩ |, упізнавана мелоінтонація (висхідні ходи у «мінорній» квінті):

10.5. схем. нотація РВН: Зарічненський р-н, з архіву авторки



Характерні інципіти:

Весна-красна, що ти нам принесла...
Скаче горобейко по коріннєчку...
Проженемо зиму за двір, за долину...
Ану, зима, до Бучина / до Століна...
Ой надворі метелица, Чого старий не жениться

У районі Сарн водиться сюжет «*Квочка і діти / хлопці*», він вирізняється вторинними ритмомалюнками. Цей сюжет дуже поширений в групі ④а.

Карта за матеріалами моїх польових досліджень (Клименко, 1988; 2013г, карта К20-в) показує, що тип утворив компактний ареал на межі нижнього Погориння (Дубровиця), захопив східну зону Пінщини (Зарічне, Пінськ, Столін), та має автономний острівець над Любешовом. Цей ареал примітний тим, що входить у протиріччя з чіткими кордонами Пінщини, встановленими за *жнивними, троїцькими* та іншими мелотипами (Клименко, 1995; 2013б).

❷ Верхньоприп'ятська група закличок (36 од.) приваблює незвичними рефренами *Далалом-далалом* (асоціюється з литовським *Лалим*) або *Гей рано-раненько*. Його семантична форма ‹аб;рб›, вірш майже сталий V{66}= |𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩ | 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩ |. Провідний текст: *Ой ти соловейко / жаворонку, ранняя пташина.* Цей тип описує Ю. Рибак (2011б, № 3) та, у зв'язку з неординарними рефренами висуває ідею про те, що ці твори можуть бути реліктами згаслої *волочебної*/ *ранцювальної* традиції (2017).

❸ Заклички межиріччя Ствиги й Уборті (24 од.) вивчала авторка та М. Скаженик (2011, нот. А.2.40–43; 2014а, № 4). Вірш закличок переважно похідний 6–7-складовий. Збереглися *реліктові згадки весняного новоліття*:

*Да вуйдзіце, дзєвочки, **на новіє лєта**...*

Рефрен розпросторений ‹аб;рст›, у варіантах:

P{44}4: *Зимували, не співали, весну ждали*
P{34}4: *Ой вийся, барвєночок, у веночок*
P{34}3: *Темная зєлєная дуброва.*

Розпросторені рефрени своїм «частим» ритмомалюнком створюють контраст ритміці віршового блоку (§6.7).

❹ Зразки, що походять з Поділля, вирізняються виключно вторинними формами віршів і ритму, а також довгими рефренами. Залежно від сюжетів, можна виокремити групи моделей V{66;P...} і V{43,43;P...}. Більшою є група з V66 (240 од.). Поширені інципіти:

Старий не може оженитися (Тернопільщина, а також Полісся (40 од.): у поліських записах вірш демонструє первинну структуру з довільними її дробленнями);

Через наше село везено дерево ‹будування церкви з трьома вікнами, в які світять три місяці=хлопці, три зіроньки=дівчата› (30 од.) – переважно з типовим рефреном *Ой дерево, клен-дерево, дрібне та зелене*. Цей сюжет лучиться також з *купальськими* піснями, зустрічається на півночі сучасних Хмельницької та Вінницької областей, точково – на Волині;

Квочка і діти = хлопці (30 од., разом з поліськими).

Біля 80 зразків утворюють підгрупу з віршами вторинної форми V{43,43;P...}, фігура дроблення диспондея – |𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ¦ 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩ |. Найпоширеніші сюжети такі:

Ой на горі на горі / на ставу / ін.
Чабан вівці зганяє // гусар / писар гуси зганяє...
P: *Гей-гей-у-ха-ха (*рідше *Ювa-ювa-ювa-я)*
(25 од., порубіжжя Тернопільської та Львівської областей);
такі й подібні рефрени у спеціальному стовпчику бази РОМУ⁺(AR) мають умовний код – *P: ГУХ.*

Ой ніхто там не бував, де ся явір розвивав
P: *Ой яворе-яворонько зелененький* або
P: *Ой дерево, клен-дерево, дрібне та зелене* (20 од.):
Волинь (Горохів, Радехів, Броди, Млинів, Острог, Старокостянтинів), Опілля (Жидачів, Самбір, Яворів, Пустомити, Монастириська, Тернопіль), Поділля (Віньківці, Хмільник)

Ой у лісі / на горі два дубки схилилися докупки
P: *Січи (стружи)-рубай дерево, туди сюди зелено...*
Поділля (13 од.: Львівська, Тернопільська, Хмельницька, Вінницька обл.)

Східнобілоруський різновид | 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ¦ ♩ ♪♪ | :
Озеро великеє, широко розлитеє...
Три лебеді плавало... = три молодці миленьких
P: *Ой люлі-люляшки* (20 од.; форма аб;рб) –
масово: Подніпров'я+Десна: Гомель, Новозибків, Климово, Навля, Бєліца (МГЛ).
точково з цим та іншими текстами: Горохів, Дубровиця, Володимирець, Сарни;

Пісні без рефренів зустрічаються рідше (60 од.), наприклад, це сюжет *Де ти їдеш, Романочку?*

Корисно буде прослідкувати статистичну й географічну координацію сюжетів і типів рефренів, виходячи за межі весняного сезону. Наприклад, кілька текстів виявилися спільним фондом для *веснянок* і *купальських*. Особливо це помітно на Східному Поділлі, де *сезони «обмінюються» не тільки текстами, але й **мелотипами**, **запозичуючи*** їх один в одного.

❺ З-поміж галицьких *гаївок* потрібно вирізняти *іножанрові входження* у вигляді *стройових пісень* з рефренами типу *Раз-два-люлі* та подібними (Смоляк, 2001б, №№ 210, 211 та численні інші).

Західнополіський ареал веснянок ТГ ‹♫44²› дуже щільний. Різні варіанти розспівування моделі співіснують в тих самих селах з різними текстами, оскільки мають *різні мелодії*, різний *ступінь розщеплення* вихідної метросхеми. Ця ситуація відмінна від поліської, де серії текстів цієї ТГ співаються на *одну локально типову мелодію*, характерну для відносно компактного локусу.

B2. Група моделі ‹♩44;33› не дуже численна (70 од.), але цікава тим, що використовується у трьох літніх БОЖЦ й повинна розглядатися в поліжанровому контексті (карта А68). У весняному сезоні її роль скромна: форма поширена у кількох локальних осередках або точково. М. Скаженик картографує її на Уборті (2011, нот. А.2.36–39, карта Д2.2.1; 2010, карта К12-7), де вона має семантичні варіанти ‹аб;вв› (*Ходить сорока коло болота / тай кряче* (2)) і ‹аб;рс›. Форма ‹аб;вв› властива обядовому тексту-сигналу

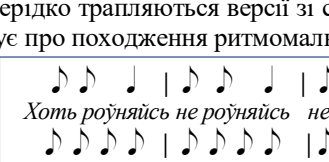
Перекину кладку через муравку вербову, вербову.
Пора вам, дівчата молоденькі, додому, додому.

Це заклик до закінчення сходу молоді – частіше при завершенні Купальського свята (§11.3.4), але неодиничний і з-поміж веснянок Східного Поділля (16 од.).

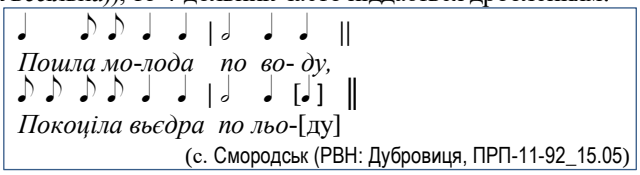
Також веснянки моделі ‹♩44;33› відомі у басейні верхнього Дністра та на Смоленському Подніпров'ї.

В3. Знана поліжанрова модель ‹♩43²› (*жнива, весілля* та ін.) у весняному циклі використовується локально у різноманітних різновидах. Сумарна кількість фіксацій – ≈170. Розробка моделі дуже різноманітна. Осередки системної фіксації – правобережжя Верхнього Дністра, Посожжя (карта А67). Малими острівцями цей ритмотип зустрічається на Середньому Поліссі, у Поозер'ї.

В4. У глибинному Середньому Поліссі записано 54 твори *весняної* приуроченості, які використовують яскраво характерну формулу 3-складника зі «зворотним ритмом», що починається з довгої силаби. Трискладник має дві версії – двомірну |𝅗𝅥 ♩♩| та рідкісну тримірну |♩. 𝅘𝅥𝅯♩.|. Це утворює зупинку посеред мелорядка, натомість каданс строфи залишається ритмічно розімкненим:



Наспів оформлений у дворядкову строфу з апокопою: ‹♩43²=VАБ=M^{t}АВ›. Оскільки ареал цих форм здебільшого середньополіський (Дубровиця, Столін, Лунінець, Солігорськ, Любань, Житковичі, Лельчиці, Рокитне, Олевськ, Лугини, Молодечно, Глуськ, Червень, Пружани (тут одноразово така форма зустрілась як *весільна*)), то 4-дольник часто піддається дробленням:



(с. Смородськ (РВН: Дубровиця, ПРП-11-92_15.05))

Характерні сюжети:

Весна-красна, чужі жонки / дєвки ткуть кросна,
а моя проспала …
Весна-красна, що принесла …
Ой чирочка-пташечка …
Пішла молода по воду …

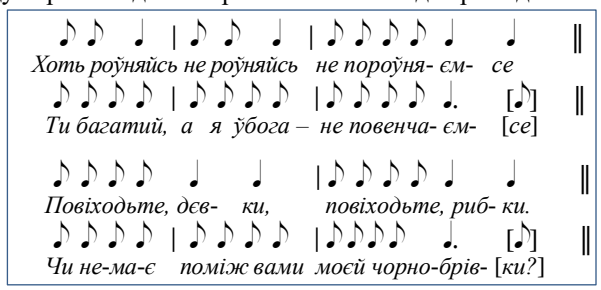
Унікальне прикріплення інципіту про «*пташечку-чирочку*» до даного мелотипу обумовило його вибір для маркування групи ‹♩43²-*Чирочка*›. Так само називають локальний обряд зустрічі весни у Тонежі (ГМЛ: Лельчиці).

10.2.5. Група веснянок моделі V446

На картах А22 / D-III-4 розташовано західний і східний макроареали веснянок, ритмосилабічні форми яких можна звести до віршової моделі V446 (450 од.). Їх типологічна спорідненість *гіпотетична*, можливо, це осібні формування.

10.2.5.1. Східний макроареал. Велику площу на Лівобережжі (від Десни до Псла) та прилеглу до неї частину Середнього Полісся (Уж, Тетерів, Ірпінь, крім верхніх течій) зайняли веснянки «кличної меліки» (відповідно до функцій *закликань весни* та *передирок*). Це переважно дворядкові строфи ‹V446²› (рідше зустрічаються однорядкові версії). З ними поєднуються короткі 1–2 строфові сюжети-моностроф и, зрідка тристрофові, як виняток – 4-строфові тексти-звернення до антропоморфного персонажу *Весни* або класичні *передирки* між селами / кутками з різкою лексикою. Стилі виконання на Правобережжі та Лівобережжі суттєво відрізняються.

① Поліські веснянки (безліч текстів-передирок) ритмічно чіткі: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♩♩ ‖, строфа завершується довгим унісоном з апокопою (Єфремов, 2016а, с. 66). Нерідко трапляються версії зі стягненням силаб, що нагадує про походження ритмомалюнка від пари 4-дольників:



Нерідко застосовується ямбізація:

② У Подесенні (для повноти ареалу не вистачає даних з р. Снов) й південніше на Лівобережжі застосовується рубатне прочитання ритму з дуже вільними пропорціями тривалостей (Квітка, 1922, № 60, 65, 70, 640, 641; Дубравін, 2005, с. 155, 157, 159), зате віршова норма тут стала, трапляються лиш орнаментальні наддроблення асемантичними складами. Домінує сюжет *Весняночка-паняночка, де ти зимувала.*

З-поміж «коломийкових веснянок» Середнього Полісся й Подесення є такі, де до однорядкової початкової композиції з 2-ї строфи приєднується катен (нот. 6.16) – як повний 6-складовий, так і усічений 2- або 4-складовий:

1 стр.: 446 = абв. 2 стр.: Кт2(4);466 =…в;где або Кт6;466=в;где. Місця записів: Овруч, Чорнобиль; Вєтка, Новозибків, Стародуб, Середина-Буда, Суземка; Баришівка, Драбів, Лубни.

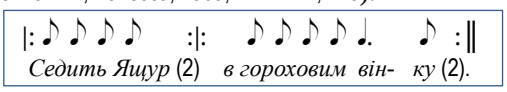
Точкові фіксації веснянок з V446 бачимо на Підляшші, в Білорусі (окремі зразки сягають Зах. Двіни).

10.2.5.2. Західний макроареал. На території Галичини й Західної Волині веснянки з основою V446 утворили принаймні 4 різновиди.

③ *Коломийки-приспівки* подібні до середньополіських зразків швидким виконанням та ритмічними варіантами, однак творять осібну стилістичну групу, яку треба об'єднати з місцевими творами аналогічної форми *в інших жанрах* (найбільше – у *весільному*). Цей стилістичний шар не вважається питомим обрядовим.

④ Специфічна група з понад 50 зразків має гетероритмічну формулу V{66;446}. Характерний сюжет – *На церквиці хрест, на дзвінниці стрілка*. Ці твори можна розглядати й у межах макрогрупи ‹M44;44♩›.

⑤ Гаївки з формою V4466 (100 од.) мають різновиди: 4466=абвв=αβγγ' та |:4:|66=:a:бб=:α:βγ з прийомом ДМС (Роздольський, Колесса, 1909, №№ 122, 128):



⑥ Споріднену форму має пісня-гра «*Мости*» з інципітом *Пустіте нас воювать* (54 од.): з-поміж варіантів ритмокомпозиції переважає ‹4466=аа,бб› (Роздольський, Колесса, 1909, №№ 120, 121, 124, 126, 127), причому частина зразків РТ ⑤ і ⑥ ідентична й за мелікою.

Ареал. Сукупний галицько-західноволинський ареал є компактним. Названі РТ у ньому *співіснують* з деякими відмінностями поширення кожного типу. Цей репертуарний набір утворює додаткові острівні осередки на правобережжі Дністра (Прут та ін.), на Волинському Поліссі (Стохід, Турія – окрім *приспівок*). Точкові міграції відомі на східному Поділлі, в напрямку Овруча.

До групи V446 належить і специфічна композиція, закодована вербальним маркером Всн-*Човен*. Цю неординарну форму прокоментую нижче (§10.2.12).

10.2.6. Макрогрупа з V55

Затребуваною у весняному циклі виявилася модель V55, що охопила 777 зразків. Модель має 6 ритмічних реалізацій, кожна з них утворила ареально окреслений різновид, з більшою чи компактною територією (карти A23/D-III-5, 6). Назву їх у порядку слідування легенд карти D-III-5.

①-А. Тип ‹♩55²-стріла›: | ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ :|| (280 од.+70 од. *троїцьких*) утворює два ареали:

(а) Нижня Прип'ять – Дніпро – Сож – Снов – Десна (ареал обряду «*Похорон стріли*») (Можейко, 1985, с. 162, карта 5; Савельева, 2014, с. 43; Гончаренко, 2010, карта К7-4; Коропніченко, 1996);

(б) Верхній Сож + Верхній Дніпро (*веснянки*, рідше *духовські*) (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 27; Белогурова, 2008б). У цьому ареалі ритм іноді виступає у тримірній реалізації | 𝅘𝅥𝅮 ♩. 𝅘𝅥𝅮 | 𝅘𝅥𝅮 ♩. 𝅘𝅥𝅮 :|| (25 од.).

Відомостей про об'єднання або хоча б географічний місток між двома ареалами немає (див. §14.8).

①-Б. На Верхній Прип'яті побутує різновид ‹♩555¹›-*Мачуха* (30 од.) з трьома весняно-баладними сюжетами (інципіти *Мати-мачуха шле сироту по воду*, *Пуд церквою нимецкею лежить вбитий*, *Ой весна-красна, що ти винесла)* (Рибак, 2005б, нот. А.20, карта Д12).

②-А. Тип з «вальсоподібним» 5-складником ‹♪5̇5̇²› | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 ♪ | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 ♪ || (267 од.) має семантичні варіанти ‹аб;вг› і, зрідка – ‹аб;рб› (Р: *Ой рано-рано* та ін.). Утворює два ареали: (а) на вододілі Дністра, Прип'яті й Західного Буга; (б) Верхня Уборть – Уж – Тетерів – Случ. У другому осередку найпопулярнішими є любовні сюжети

Ой бором / яром, боровиною, Хто то їде вечориною…

Летіли гуси, гречку поїли… Біжи, Іванку, займай гуси

Точкові зразки засвідчено у середньому Погоринні.

②-Б. У південній частині Пінщини (Стир – Горинь) побутує локальний тип ‹♪5̇5̇;Р4̂5̇› (Клименко (Ред.), 2012, карта К20б) з рефреном Р: *Ой я велю* й домінантним сюжетом

Чому ліс не зелений? – Пташки пішли у вирій, одна зосталась
Чому село не веселе? – Дівки пішли заміж, одна зосталась

③-А. Двомірну строфу ‹♩55²›: | ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 | ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 || представляють 150 зразків, розосереджених малими островами у басейнах Прип'яті (Случ, Уборть), Дніпра, Сожа. У середньополіському ареалі цього РТ майже завжди виступає в режимі довільного дроблення. Відірвані осередки помічені на Підляшші (Нарва), в околицях Галича. Всюди переважає форма ‹аб;рб› (Р: *Ой рано-рано*, на сході БЕТ – *Люлі*).

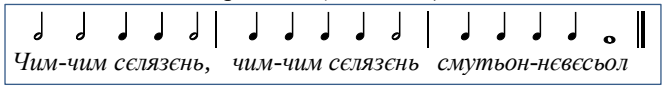
③-Б. У зоні Бережани – Перемишляни зафіксований вузьколокальний моносюжетний наспів *Ой була в селі вдова* (Смоляк, 2001б, №№ 319, 321, 322, 435, 436).

Наступні три групи – локальні, мають оригінальні, малопоширені версії ритму:

④ ‹♪55;Р55› | ♪♪ ♪♪ ♩. | ♪♪ ♪♪ ♩. | (12 од.) – верхній Сож;

⑤ ‹♪5̈5̈;Р5̈5̈› | ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. | (39 од.) – Березина – Дніпро – Сож – Снов – Десна (цей РТ використовується також як *масляничний,* див. нот. 7.5);

⑥ ‹♩5ᵈ55¹›=а;аб(а;бб)-*Селезень* (10 од.) – моносюжетний тип зі спеціальним ритмом (Посожжя)



10.2.7. Група мелодій моделі V54

Ритмоформа ‹♪5̇4²› | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 ♪ | ♪♪ ♪♪ || знана українським дослідникам передусім як *купальська*, виявилася активно задіяною у *весняному* циклі (375 од.). Така жанрова інтерпретація властива передусім глибинним районам Середнього Полісся (право- та лівобережного, карта A69), зоні на Верхній Прип'яті, де формула співіснує у трьох жанрових функціях – *веснянiй, купальській* і *весільній* (подробиці викладено у §11.2), а також зонам, наближеним до Дніпра (проміжок Березина – Дніпро – Сож, острівець на Стародубщині, точкові прояви у Середній Наддніпрянщині та на Поділлі).

Морфологічні видозміни моделі не кардинальні й більше залежать від стилістики місцевостей, аніж від жанру. Розгляну їх у §11.2.

10.2.8. Макрогрупа з V53

Силаборитмічна схема V53 у *весняному* циклі СБРМ не відіграє великої ролі (216 од.) (§14.2.3, карта A71). Весняні записи з V53 зручніше поділити на дві групи.

10.2.8.1. Перша має сталу композицію 2-рядкової строфи АБ (зрідка з рефреном ‹аб;рб›). Ритмічні різновиди можна згрупувати у п'ять видів – два двомірних:

‹♩53²›: | ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 | ♩ ♩ 𝅗𝅥 || – 32 од., з них 14 зразків – цитування *петрівського* МТ ‹♩53²› (§11.4.1),
‹♩53²›: | ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝅗𝅥 || (5 од.),
і три тримірних:
‹♪5̇3²›: | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 ♪ | ♪♪ ♩. || (та інші варіанти 3-складника) – 30 од.
‹♪53²›: | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | ♪♪ ♩. | – 52 од. (ареал у Посожжі)
‹♪53²›: | ♪♪ ♪♪ ♩. | ♪♪ ♩. || та ін. розмиті варіанти – 8 од.

Такі *веснянки* в СБРМ розташовані *малими острівцями* або точково. Тримірні ритми реєструються в західному секторі СБРМ, а також у верхньому Посожжі.

10.2.8.2. Окреме явище – регіональний ***середньонаддніпрянський тип веснянок*** ‹V5̄3̄²ДОП›-*Гуля* з унікальною ритмічною моделлю: | 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 | ♩. ♪ || – 93 од. (з них 4, записані у Подесенні, названі *гряними,* 1 – *купальською*). Композиція – дворядкова респонсорна з повтором А:Б:. Ритмічний пунктир присутній у всіх зразках, ніколи не вирівнюється, тому залишаю його в моделі. Мелодика «трактує» ритміку як ***тридольну***.

З РТ поєднується група текстів. З-поміж характерних весняних сюжетів є кілька тих, які не зустрічаються в інших ритмотипах, зокрема (Квітка, 1922, №№ 56, 623, 634):

1. *Вилети, гулю*, горою,*
Винеси літо/літечко з собою
Вилети, гулю, на пісок,
Винеси весну на часок.

2. *Ой ти, весна, веснися,*
А ти, Грицю, женися!
або
3. *Ой весна, весна, весниця,*
Що тобі, дівко, присниться

4. *Ой шумить-гуде, дощ буде,*
Куди полинеш, голубе?

5 – сюжет до обряду закопування каші (Київщина):
На нашу гору, на нашу
Несіте пшоно на кашу.

* Звідси маркер РТ – *Гуля*

Більшість записів зосереджена у Середній Наддніпрянщині, на її правобережжі, але не суцільним ареалом, а кількома компактними групами (крупніша – під Києвом і на проміжку до Тетерева (Коростишів)) та одинично. Цей факт дуже важливий для характеристики регіону, ознакою якого є *відсутність весняно-літніх жанрів* (§16.3.6). 11 зразків розкидані на Лівобережжі. О. Терещенко вважає цей тип «новотвором» XVIII століття, що «маркує спустошену й «відновлену» Черкащину, де решту календарних творів час витер» (2017, с. 22).

10.2.9. Композиції з переритмізацією (ПСТС) у весняному репертуарі

10.2.9.1. Приваблюють увагу групи весняних творів, заснованих на прийомі переритмізації силабічно тотожних силабогруп (ПСТС, §6.8) у системі двомірних ритмів. За цим оригінальним принципом побудовані **590** веснянок українсько-білоруського ареалу, з них 86 – у комбінації з рамковою композицією (‹рам›). Деякі з мелотипів групи ПСТС є майже виключно весняними, інші – поліжанровими. Оскільки прийом ПСТС декларується як важливий формотворчий принцип уперше – він лише побіжно окреслений у моїй статті: (Клименко, 2019, с. 20), необхідно було б дати розгорнуті аналітичні описи, підкріплені численними нотаціями. Та завдання монографії не дозволяють відвести цьому явищу відповідний йому простір. Обмежуся окресленням головних типологічних груп веснянок, збудованих за принципом ПСТС або ж тих, що інтегрували цей прийом у систему інших формотворчих принципів.

Весняні мелоформи з прийомом ПСТС, залежно від того, які способи переритмізації вони використовують, можна об'єднати у дві макрогрупи (I і II). Іншими малими локальними групами вони примикають до поліжанрових РТ (III, IV). Застосування прийому ПСТС у весняному циклі можна стисло узагальнити таким переліком:

10.6. (X). Весняні мелоформи з переритмізацією (ПСТС)

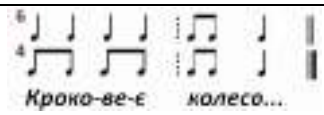
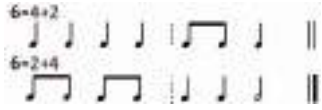
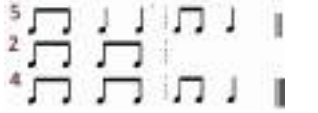
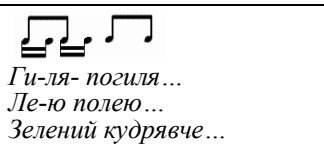
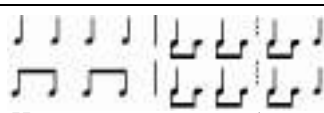
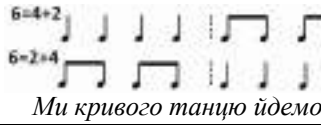
			стат.
Макрогрупа I: VAA, метричний контраст (карта A25)		локуси:	**228:**
①	ПСТС ‹♩43;43›-*Колесо*	Поділля, Зах. Волинь	132
②	ПСТС ‹♩43;443› ПСТС ‹♩43;4р43›	Східне Поділля	21 19
③	ПСТС‹♩44;♩.6›-*Верба*	Західне Полісся, Німан	42
④	ПСТС‹♩.6;6› *Кривий*	локально в Галичині	14
Макрогрупа II: Вторинні форми V{44} (карта A25)			**176:**
⑤	ПСТС ‹♩.33;45› *Кросна* різновиди ‹♩.3;5›, ‹♩.3;55›, ‹♩.3;45› та ін.	а) Полісся: Прип'ять, Горинь, Ясельда, Уборть, Уж; б) Сож – Снов – Десна в) Німан, Вілія (точково)	161 (+2 осінні)
⑥	ПСТС‹♩4;♩.44› моносюжетний *Васильок*	а) Уж (Сер. Полісся) б) Сож + Снов + Судость	13
Група III. V66=AA			**50:**
	ПСТС ‹♩66› а: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ‖ б: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ‖ в: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♩ ♩ ‖	Могильовсько-смоленське Подніпров'я. Браслав, Постави, Мядєль	34 6
	ПСТС ‹♩66› =V24, моносюжетний *До нас, дівочки*	Нижня Горинь (Дубровиця) (карта A27) (нот. 6.36в)	11
Група IV. Локальні ритмотипи V555¹=ааб (карта D-III-5)			**42:**
⑦	ПСТС ‹♩555›-*Мачуха*	Верхня Прип'ять (§10.2.6)	29
	ПСТС ‹V555¹›-*Селезень*	Посожжя (с. 233-⑥)	10
	ПСТС ‹V555¹› різні ритмічні версії (*Вдова,* ін.: табл. 6.12)	Західне Поділля: точково	3
Група V. ПСТС+РАМА (Поліжанрові типи) (карти A72)			**84:**
⑧	ПСТС‹♩4;44;4 = а;аб;б / вар.: ‹♩4;44;4 = а;ар;б› *Хожу-блужу* а;бр;б.›	а) Верхнє Подніпров'я (СМЕС) б) Суземка – С.-Буда	16+4 6
⑨	ПСТС ‹♩4;4;4=а;а;б› вар.: ‹♪4;♩4;♪4=а;а;б›	а) Нижня Горинь, Пінськ б) Верх. Подніпров'я	50 8

Значимі масиви утворюють тільки макрогрупи I (§10.2.9.2) і II (§10.2.9.3). Їх спільна основа – система двомірних ритмів, які дозволяють створювати контраст ритмомалюнків через співставлення первинних фігур та їх розщеплених вторинних версій. Інші характеристики макрогруп I і II відмінні, як і їх ареали (карта A25).

10.2.9.2. Макрогрупа I. Контраст 4- і 6-дольного мелоблоків. У Подільському регіоні здобули популярність веснянки (понад 200 од.), чию ритміку можна пояснити як контрастне співставлення 4-дольного і 6-дольного метроритмічних блоків на тлі послідовного повтору вірша: вірш (або його частина) перший раз розспівується за 4-дольною схемою, а при повторі стає удвічі меншим елементом вторинної 4- або 6-дольної форми, отриманої дробленням: ♩♩♩♩ → ♪♪♪♪ (легенди ①, ③, ④ в карті A25). Умовно позначу прийом формулою A4♩→A6♩.

Сільські співаки винайшли 4 види «ритмічних забав» цього типу, які об'єднуються у дві пари – підгрупу з віршем **V43** (①, ② – кожна у двох різновидах) та підгрупу з віршем **V44** (③, ④, див. табл. 6.37, нотні схеми в карті).

10.7. Весняні форми з ПСТС: контраст 4 і 6-дольних метрів

		вірш:
①-1. **V43²:** метричний контраст		а б а б
①-2. **V43²:** перерозподіл часу		а б а б
②-1. **V43;443:** ускладнені варіанти		а б а б
②-2. **V43;443:** з рефреном (4-й такт)		а б а б р б
③ **V44²:** метричний контраст (табл. 6.37)		а б а б
④ **V44²:** перерозподіл часу		а б а б

Підгрупа з віршем V43. Зібрання мелодій зі сталим віршем V43 (172 од.) використовує такі поетичні мотиви:

Колесо кроковеє / кремповеє / вербовеє (18 од.)
Тума танок водила (16 од.)
Скопаю я грядочку ‹Любий / Нелюбий› (24 од.)
*Коло млина калина (*або *Мати рожу копала)* (30)
Кривий танець криво йде (8)
Орел поле виорав (4)
Млиновецькі [назва села] *парубки* (3)
Ой на ставу гусята (3)
Ой у полі / лісі два дубки (3)
Куди їдеш, Іване (3)
Ішли дівки на війну (1).

Ритмічне компонування цих текстів дає кілька різновидів: два варіанти строфи ‹РФ²› (①-1 і ①-2) та два варіанти ускладненої строфи (②-1 і ②-2).

① **Тип ‹ПСТС V43;43›** (132 од.) є дворядковою строфою з частковою (①-1) або повною (①-2) переритмізацією.

①-1. Принцип будови строфи V^{s}аб;аб=R^{m}ab;cb (66 од.) – метричний контраст 6-дольного та 4-дольного блоків (Квітка, 1922, №№ 19, 67, 72).

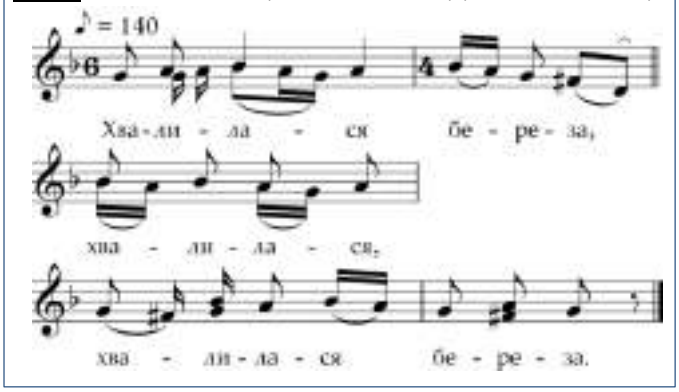
①-2. Принцип будови строфи V^{s}аб;аб=R^{m}ab;cd (36 од.) – перерозподіл часу 6-дольника: 4♩+2♩= 2♩+4♩ (Роздольський, Колесса, 1909, №№ 14, 15).

22 записи демонструють нетипові видозміни: нарощення додаткових рядків (10 од.), зразки характерної сюжетики і меліки, але без переритмізації (5), неточні відтворення (7).

② **Різновид ‹ПСТС♩43;443›** спирається на попередню модель, але має ускладнення. Твори часто вирізняються повільним темпом виконання та власним характерним інтонаційним контуром. З-поміж сюжетів найчастіше зустрічається *Хвалилася береза межи дубками* (13 од.). Зрідка застосовується дроблення 4-складової фігури.

②-1. 21 зразок мав композицію з заміною початкового 4-дольника висхідним іоніком та зі вставкою додаткової силабогрупи у другому мелорядку: ♩43;443=аб;ааб›:

10.8. с. Половинчик (ЧРК: Монастирище) (Копил, 1991, № 33а)



②-2. Виокремлюються зразки (19 од.), де вставна група у другому мелорядку є рефреном: ♩43;4р4,3=аб;арб. Варіанти рефрену: *Лею-полею* / *Лейом-полейом* / *Гілля-погілля* / *Зелений кудрявче* ([А-2001-04_7]; Ігри та пісні, с. 102). Така неординарна форма до наших днів побутує на просторі від Південного Бугу до Смотрича.

Підгрупа з віршем V44 нечисленна (56 од.), але оригінальність будови вимагає опису цього фонду як двох окремих РТ.

③ Основний принцип РТ ‹ПСТС ♩*44;6›=аб;аб=M^{t}АВ› (нот. схема 6.37): контрастне зіставлення 4- і 6-тидольної побудов, ускладнене довільним дробленням – рідкісним явищем для макрогрупи ПСТС (42 од.). Найпоширеніші інципіти: *Верба на вулиці, Рядочок дівочок* (Барташэвіч та ін. (Рэд.), 1979, №№ 85, 490; Цехміструк, 2006, № 143).

④ Основний принцип моносюжетного РТ *Ми кривого танцю йдемо* ‹ПСТС ♩*6;6›=аб;аб=M^{t}АВ› (14 од.) – перерозподіл часу 6-дольника: 4+2=2+4. Вірш ‹аб› проводиться двічі з попереміннною стретою однієї з силабогруп (Харчишин, 2005, №№ 39а, б; Смоляк, 2001б, № 13).

Більшість творів макрогрупи ПСТС-І походить з Поділля. Частина тяжіє до західного Поділля, інші – до центрально-східного. Від подільського макроареалу відходять кілька нещільних рукавів – західний (Західний Буг, Стир, Німан), середньополіський (Тетерів, Уж, Словечна, Уборть – «*овруцький рукав*»). Точкові міграції відомі в Середній Наддніпрянщині.

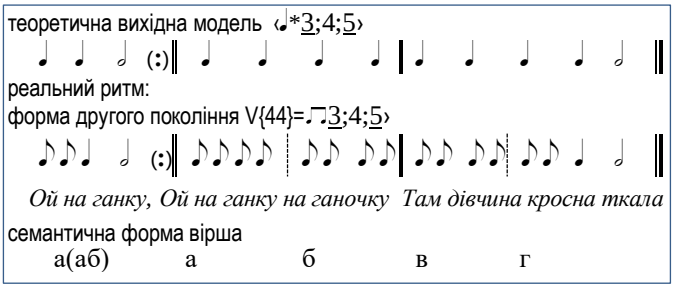
10.2.9.3. Макрогрупа II. Типологічна сім'я творів вторинної силаборитмічної моделі ‹V{44}›, оформлених у різні композиції з застосуванням переритмізації (умовний маркер – макрогрупа «*Кросна*») об'єднує 163 українських, білоруських та литовських мелодії (нот. 10.9). Вони мають нетипову для обрядової меліки ритмовіршову організацію, яка ще не описана системно. Перша колекція таких мелодій оприлюднена у білоруському збірнику (Барташэвіч та ін. (Рэд.), 1979, №№ 2, 10–30, 46, 82). Ще 4 зразки З. Можейко прокоментувала як поліський весняний тип II зі сталою структурою вірша (4+4), певним ритмічним малюнком та зачином (1983, №№ 38–41, с. 10). Ці інтонаційно яскраві мелодії, переважно закличного звучання, поєднуються з характерно *весняними* та *баладними* сюжетами. Найпоширеніші –

Віл бушує – весну чує, дівка плаче – заміж хоче (22 од. у північній частині ареалу);

Дрима дримлє, кружель пряде (12 од.) та ін.

За одним з характерних текстів (рідкісних в інших весняних РТ) я надала групі умовний вербальний код «*Кросна*» – від сюжетних мотивів *Питалася мене весна*: *– Чи поткала дівка кросна* та *На ганочку кросна ткала*.

Ритмотипологічна основа наспівів цього РТ незвична – це комбінування ***трьох видів двомірних первинних фігур*** – ♩3, ♩4 і ♩5, кожна з яких виступає тільки у ***вторинній ритмічній версії***. Нагадаю, що обрядові строфічні твори, за рідкісними винятками (§12.9.2), використовують тільки два види ПФ. Базовий принцип компонування строфи нагадує макет ВКФ:



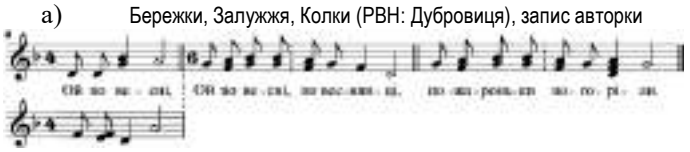
Прийом ПСТС використаний тут при повторі 1-го вірша (або піввірша): А;АБ або а;АБ – подібно до того, як це робиться у весільних тирадах групи ‹♩Т6›.

Сучасна база записів дозволяє побачити серед мелодій групи «*Кросна*» розгалужену систему різновидів, які потребують спеціального вивчення, оскільки тут задіяно одночасно кілька прийомів – ПСТС, вторинні ритмоформули, строфа з виокремленим зачином, елементи ПБК (швидка серединна ланка, що нагадує хід), різні редукції частин цілого. На карті різними значками показані варіанти композицій ‹♩♫3;5›, ‹♩♫4;55›, ‹♩♫3;55›, ‹♩♫3;45› та декілька редукованих версій (передані обтятими «розетками»). Одні різновиди мають щільні субареали, інші точково розкидані у певних ширших зонах. Тип також має точкові продовження у Поніманні та в Литві.

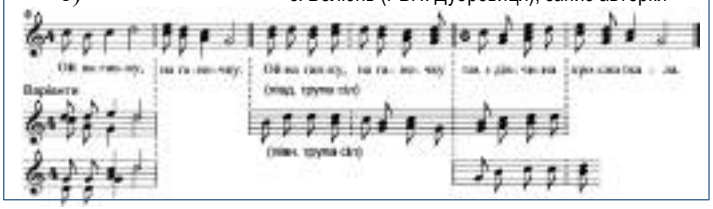
У цілому група «*Кросна*» має поліський ареал, що виглядає неоднорідно. Це установлений моїми польовими дослідженнями щільний осередок у нижньому Погорині, утворений з двох різновидів (нот. 10.9а,б); масив поблизу білоруської Случі; острови між Ясельдою й Прип'яттю.

10.9. (схематичні нотації)

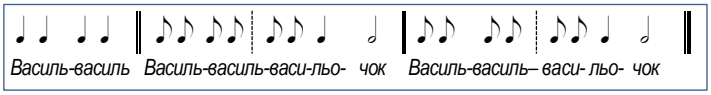
а) Бережки, Залужжя, Колки (РВН: Дубровиця), запис авторки



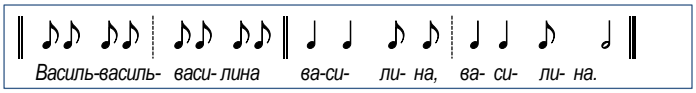
б) с. Велюнь (РВН: Дубровиця), запис авторки



Особливий різновид ‹♩4;♩̄55›-*Васильочок* зайняв нижню Прип'ять та Поужжя, а також має віддалений анклав на Східному Поліссі (Десна – Сож – Судость), де переходить іноді в троїцький цикл (Савельева, 2005, № 131).



У цих же теренах водиться інший близький ритмотип ‹♩̄44; 44-ПСТС›-*Василь* (Ігри та пісні, с. 139-1):



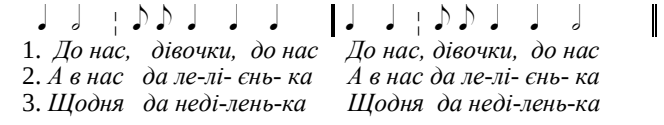
Швидше за все, група «*Кросна*» – явище невеликої статистично-ареальної потужності – утворилося як пізніше формування. Близькоспорідненим типом вважаю *купальський* ‹♩̄4;66›-*Случ* (§11.5.1), ареал якого продовжується після *веснянок* РТ «*Кросна*» на південь (§14.9.5).

10.2.9.4. Групи III–V. Кілька статистично невеликих груп, де застосовано прийом ПСТС, мають вузьку локалізацію у різних зонах СБРМ.

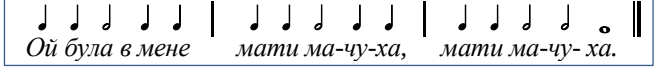
III. Формули-зіставлення різновидів 6-складників при вірші VAA творять два автономних мелотипи.

(а) Масив «дзеркального типу» ‹♩6̄6› у верхньому Подніпров'ї (30 од.) з РФ ♩. ♩ ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩ ♩ ‖ (Чавуси, Шклов, Могильов, Мстислав, Славгород, Горки, Веліж, Красний, Монастирщина, Починок, Хіславичі, Шумячі та ін.) (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 127, №175–184) входить у більший ареал різних жанрових прочитань (*купальські, духовські*) цієї форми (Винарчик, 1992, карта 3; карта А40). Його доповнюють видозмінені точкові зразки в інших місцевостях: ямбізований варіант *юріївської* приуроченості | ♩ ♩ ♪♩ ♪♩ | ♪♩ ♪♩♩ ♩ ‖ в зоні Браслав, Постави, Мядзель (6 од.); ритмічно нормативні, але з нетиповим змінним віршем VAБ одиничні записи *Володаря* на східному Поділлі (§10.4.2).

(б) Вузьколокальний монотекстовий мелотип, ритмічно подібний до версії *Володаря* – «*До нас, дівочки*» – побутує в нижньому Погоринні (Дубровиця: 11 записів з 5 сіл, архів авторки). У другому проведенні вірша АА «фермата» переміщується з 2-ї на останню силабохрону – ‹♩6̂6̂›=V24:



IV. Малі колекції специфічних веснянок створені на базі рідкісної моделі V555[1]=абб (табл. 6.12). Наприклад, ПСТС є у верхньоприп'ятській мелодії ‹♩555› (компактний автономний осередок з 29 од. – карти А23 / D-III-5, §10.2.6.①):



Цей же принцип використано у монотекстовій веснянці Посожжя *Селезень* (с. 206-⑥), у варіантах західнополіської монотекстової *Вдови* (с. 206-③-Б, табл. 6.12).

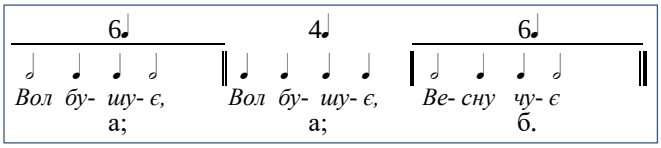
V. У веснянках, як і в інших БОЖЦ, прийом ПСТС співпрацює з обрамленою композицією. Це відбувається тоді, коли ‹рама› твориться лише мелоритмічними засобами, а не вербальними (як у *зимових* та *купальських* формах РАР, де обрамлення створюють рефрени). Їх кількість незначна (65 од.), всі вони є поліжанровими – опис див. у §10.2.10.

10.2.10. Обрамлені (рамкові) форми

Обрамлена композиція у весняному циклі використовується локально (всього 103 од.). За ритмікою розрізняються групи з 4-дольною основою (диспондей) та з мінливою основою:

‹♩4;4;4.=а;а;б.	Зах. Полісся, Верх. Подніпров'я	58
‹♩4;44;4.=а;аб;б.	а) Верх. Подніпров'я+Десна б) Правобережжя УЕТ	16
р3;44/55;р3 (різні ритми)	Понімання, Поозер'я (захід)	17

10.2.10.1. У композиціях з диспондеєм працює описана вище формула А4♩→А6♩ (як у типах ①–④, табл. 10.7):



Підбірка ділиться на чотири- й тричастинні композиції:

♩4;44;4 а;аб;б варіант: а;бр;б 6♩;44♩;6♩	♩4;4;4 а;а;б 6♩;4♩;6♩ варіант: ♪4;4;4

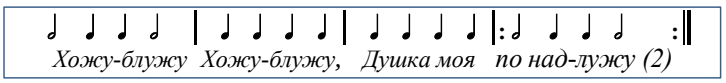
(а) Тип ‹♩4;4;4 = а;а;б› (50 од. та 8 ямбізованих зразків ‹♪4;4;4›) відомий у двох ареалах:

– на Західному Поліссі (Дрогичин, Кобрин, Пінськ, Столін, Лунінець, Дубровиця; карта А72);

– у Верхньому Подніпров'ї (Славгород, Чавуси, Стародуб, Монастирщина, Красний, Хіславичі, Рославль, Рудня, Смоленськ, Шумячі). Поширений інципіт – *Яблонь моя кудрєвая*.

(б) Тип ‹♩4;44;4 = а;аб;б› (16 од.) є додатковим у верхньодніпровському ареалі (Веліж, Монастирщина, Ярцево).

У Подесенні (Суземка, Середина-Буда) популярний *хоровод Хожу-блужу* (Савельева, 2005, №№ 106, 107), де форма ускладнена рефреном *Моя матушка / Душка моя* ‹а;ар;:б:›.



Репліки цього деснянського танка трапляються на Правобережжі (Дунаївці, Літин, Ланівці).

Чотиридольні рамкові форми нераз описані науковцями РАМ (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 30). Для весняного жанру тип є маргінальним. Українці використовують цей РТ як *колядковий* 3м08.51, відмінний тим, що «раму» там складають рефрени, а не повтори тексту.

10.2.10.2. Третя група приурочених до *ранньої весни* або до *Юрія* (23.04) рамкових творів (17 од.) походить з басейну Німана (білоруські традиції Понімання, Поозер'я). Вона використовує місцеві *купальські* мелоформи – дво- і тримірні (на карті А40 легенда 11). У РОМУ[+] вони формалізовані як ТГ ‹р3;44/55;р3›. Тип має рефрени Р: *Божа мой / наш, То-то-то* (Варфаламеева, 1998 № 30; Барташэвіч та ін. (Рэд.), 1979, №№169, 181, 198). Це один з прикладів ***міжжанрового цитування***.

10.2.11. Композиція ‹пара періодичностей›

1. 250 веснянок «скористалися» формою ‹пара періодичностей» (див. її опис у §6.11). Майже всі весняні ПП-твори мають українські адреси, з більшою концентрацією їх в районах Середнього Полісся, невеликими осередками навколо Києва, на Черкащині, на Західному Поділлі, при верхньому Дністрі, у басейні р. Вепр. Ця макрогрупа обіймає різні за ритмікою форми (табл. 10.10).

10.10 (XI) Макрогрупа ‹пари періодичностей› у веснянках

Група на основі 6-дольника			95
R ♩.6:;:6:. V :A:;:Б:. Mᵗ:A:;:B:	Модель ♩.6;♩.6=V6;6. Основні варіанти:		
	♩.6;♩¬6=V6;8₉.	Сер. Полісся, ін. (точково)	≈20
	♩.6/♩ .6=V6;7₈.	Сер. Полісся, ін. (точково)	≈40
	♩.6̂;♩6=V6;6.	Сер. Полісся (Овруч, ін.)	22
	♩.5;6. ♩.6;4. інші	(мікстові форми)	

Група на основі ямбічного 6/7-складника		
ПП♪6;7. *Кропець*	Нижнє Погоринння (Столін)	15
ПП♪6₇;7. *Ягілка/Колодка*	Точково на Поділлі, Волині	50

Група на основі моделі V7=34 з вільною цезурою (ВЦ)		
ПП♩7;7. ♩♩♩𝅗𝅥 ¦ ♩♩♩♩	Сер. Полісся, Волинь	53
2 сюжети: *Перейди місяцю, Хтось гукає/шукає*		

Група на основі 4-дольника			
	‹ПП♩.4;4›	басейн р. Вепр	13
Інші групи (або мікти різних ритмів)			
ПП♩.4;6. ПП♩.4;5. ПП♩6;4.		Сер. Полісся, точково ін. зони	20

2. Спостережено, що кілька спеціальних сюжетів весняної приуроченості (*Кропець*, *Перейди, місяцю*, *Хтось гукає – хлопець коней шукає, Ягілочка*) «блукають» між версіями довгих формул ♩6, ♪6₇, ♩7, будучи переспівані на різні ритмотипи групи ПП або інші.

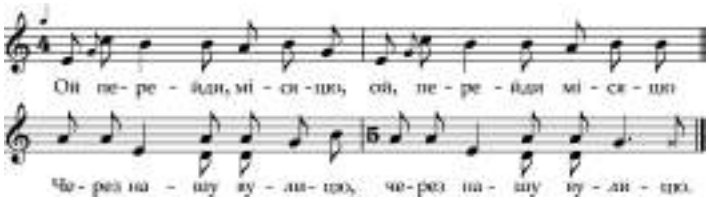
Сюжет *Кропець* (гра *Любий / Нелюбий*) є одним з тих, які демонструють поліморфну мелодичну реалізацію. Він зафіксований 110 разів. З них 70 од. використовують композицію ПП (з різними ритмами), 37 од. є строфами ‹♩6³›. Елемент, який об'єднує всі форми – «довга» первинна фігура – 6- або 7-складник обох типів ритмоорганізації. Двомірні версії переважають (52 од.): це ‹ПП♩.6;6› (38 од., з різними варіантами ритмізації 6-складника), ‹ПП♩.5;6› з рисами міксту з Всн-*Човен* (§10.2.12) (15 од.). Тримірна група ‹ПП♪6;7›, (18 од.) має компактний ареал в Нижньому Погоринні (Столін) (Можейко, 1983, № 58). Тут протиставність мелоблоків додатково забезпечує 6- та 7-складова версія первинної моделі.

Також поліморфні втілення сюжету *Ягілочка, ягілова дочка* – з 60 фіксацій у РОМУ⁺ за принципом ПП оформлено 14 од., інші втілення цього сюжету – переважно 2–3-рядкові гаївки, характерні для Західного Поділля. Їх вирізняє сталість формули ♪7, тоді як у ПП перша пара часто використовує 6-складники: ‹ПП♪6₇;7›.

Текст *Стояла на колодці, моргала на молодці*, що зустрівся 11 разів (8 – як *весняний* і 3 – як *колодковий*), дотримується 7-складової форми (нот. 8.45).

3. Група спондеїчних 7-складників. Близько 50 зразків мали 7-складову ритмоформулу спондеїчного типу, яка збігається з *весільною* РФ ♩.34 вільного цезурування (§8.9.3) ♩♩♩𝅗𝅥 ¦ ♩♩♩♩, з тією різницею, що вірш V34 з-поміж *весняних* текстів трапляється дуже рідко. Цим, а також мелостилістикою (розвинена мелодія доволі значного амбітусу з широкими інтонаційними ходами, нот. 10.11) група ‹ПП♩.7;7› примітно відрізняється від інших весняних мелодій Середнього Полісся:

10.11 с. Хмелівка (ЖТМ: Олевськ), архів авторки (Скаженик, 2011, № А.2.87)



Тут вона доволі поширена, хоча й не творить щільного ареалу – карта А74: Рокитне, Ємільчине, Олевськ, Лельчиці, Єльськ, Овруч, Народичі, Коростень, Пулини, Хорошів). Неодноразні точкові фіксації мелодій цього типу маємо з Волині й Поділля (Ковель, Дубно, Млинів, Радивилів Демидівка, Білогір'я, Новоград-Волинський, Любар, Ярмолинці).

Наспіву товаришать два величальні сюжети.

(1) *Перейди, місяцю / зіронько* – величання пар з іменами: три місяці – хлопці, три зорі – дівчата. З 39 записів 30 озвучені як РТ ‹ПП♩.7;7›, іноді з чергуванням ритмофігур ♩.6 і ♩.7: 66;7₆7.

(2) *Хтось у лісі гукає – Іван* [ім'я хлопця, якого величають] *коні шукає* (16 од.).

4. Виокремлюється група мелодій з інципітом *Посєю я конопєлюшку* – 24 од. (Середнє Полісся, точково – інші терени), що мають власний РТ ‹ПП♩.4;5› та характерні інтонації (Можейко, 1983, № 61). Як і інші сюжети, *Конопелька* зрідка ритмізується інакше, має 6-дольні версії.

5. Ускладнення. Контамінації. Серед весняних ПП помічені ускладнені форми, наприклад, з додаванням рефренів (Скаженик, 2011, №№ А.2.75–79). Навпаки, спрощені форми виникають через редукції та мікстові сполучення.

На Прип'ятському Поліссі здобули певне поширення редуковані зразки загальновідомої веснянки пізнього походження Всн-*Човен / Стріха* (§10.2.12; карта А24): замість типової форми ‹♩.4₅4₅;66;6=аб;ввв› через відкидання останнього 6-складника та пристосування мелодії до моделі ПП з'явилися варіанти ‹ПП♩.5;6› або ‹ПП♩.4;6› (Скаженик, 2011, №№ А.2.73–74, [А-1997-19_02]). Таких зразків знайшлося досить багато – ≈60 од.

10.2.12. Композиція «дворацького» походження

Оригінальним продуктом народної творчості є група весняних мелодій, об'єднаних нетиповими ритмофігурами, нетиповим творенням композиції та її подальшими розробками. Ця група має з-поміж сюжетів такі, що не координуються з іншими мелодіями. Для її вербального маркування обрана пара «ключових слів»: РТ Всн-*Човен / Стріха.* Ці маркери утворені від інципітів *Пливе човен, води повен* та *Весна-красна, із стріх вода капле* (Квітка, 1918, № 1; 1922, № 85, 73, 638, 14 Смоляк, 20016, № 473, 475). Зареєстровано 383 твори цієї групи, що говорить про її високу популярність.

Найпоширеніші сюжети:

Група 1. Два специфічні, властиві тільки цьому пісенному типові сюжети з рисами дворацького стилю –

Уже весна красна / скресла, із стріх вода капле,
Молодому козакові мандрівонька пахне
(маркер ‹*Стріха*›) – 135 записів,
з-поміж них варіант з заміною *Козака* на *Плисака*
(чоловіка, що займається сплавом лісу, Погориння)

Пливе човен, води повен, накрився лубом / листом
Не хвалися, хлопче / дівчино, чубом / намистом
(маркер ‹*Човен*›) – 42 од.

Група 2. Характерні весняні залицяння хлопців і дівчат, парування (назви пар), докори (передирки) між хлопцями і дівчатами – ≈50 од., характерні інципіти:

Ой по тім боці хорошії хлопці…. – 10 од.

Весна красна, розвивайся, гаю/липо
Чом не женишся, гультяю/задрипо – 10 од.

Став (луг) докупи злився ‹хлопці б'ються за дівчину›
[локальні назви ставків з сусідніх сіл] – 8 од.

Ой у лісі на орісі сова воду дує – 6 од.

Кропець (Старий / Молодий жених) – 7 од.

Група 3. Характерні весняні заклички – понад 40 од.:

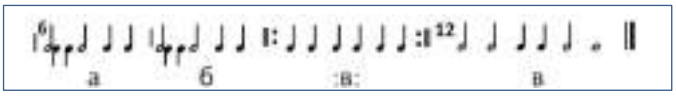
Весна-красна, що ти нам принесла – ≈30 од.

Весняночка-паняночка, де ти зимувала – 13 од.

Про давню інтеграцію в традицію, окрім групового прикріплення текстів, говорить і те, що лиш половина зразків має «дворацькі» сюжети (група 1), решта – це традиційні весняні тексти, що зазвичай поєднуються з мелодіями моделі V446 (зрідка з V66, як *Кропець*). Одна з виразних рис асиміляції – пристосування тексту до певного локусу: внесення *локальних назв* у текст (*У городі Боришполі*…, *Став Галузійський, став Маневицький*…)

Ритмокомпозиція. Варіанти.

Стилістика віршів, ритму, мелічна специфіка (переважно октавний діапазон), неможливість виписати форму в системі прийнятих кодів підказують дослідникам, що це явище не належить до глибинної традиції. Б. Луканюк услід за І. Франком (1902, с. 27) називає це «дворацькою» творчістю, тобто продуктом двораків – прошарку селян, які працювали при панських дворах і стикалися з «панською культурою». Найпоширеніша ритмоформа наспіву:



Це розспів одного віршового рядка моделі V446, який тричі повторює 6-складову групу – спочатку дослівно (ДМС), потім з переритмізацією (ПСТС). У цілій побудові помітна ритмічна репризність, а характер середньої ланки нагадує хід ВКФ: ‹♩ 44;6²;6̄›. Метрична формула може сприйматися як тридольна, що дає три співмірні частини, з них остання є фігурою підсумування: M♩ 6(33);6(:3:);6. Подібні моделі можна знайти у польських піснях, де відчувається танцювальність («*chodzony*»). Нехарактерними для обрядової творчості є початковий ритм низхідного іоніка та фігура останньої групи (вона відсутня в реєстрі первинних форм). Ознакою нетиповості є й три види тривалостей – традиційні двомірні форми використовують виключно *монохронні* або *біхронні* моделі. Отже, в одному зразку, як бачимо, поєднано забагато оригінальних композиційних прийомів, як для щиронародної стилістики. Така неординарна композиція досить добре асимілювалася традицією. Це очевидно вже з того, що вона має корпус з десятка власних текстів, опанувавши й деякі типові весняні сюжети.

Цікавими є й подальші метаморфози. У багатьох зразках поліської локалізації відкидається останній специфічний повтор, виникає пара послідовних ритмічних дублів, яка закріплюється на мелодичному рівні:

нормативний зразок:	пара періодичностей:
♩44;:б:;б̄. аб;:в:;в.	♩44;бб. аб;вв. αα;ββ.

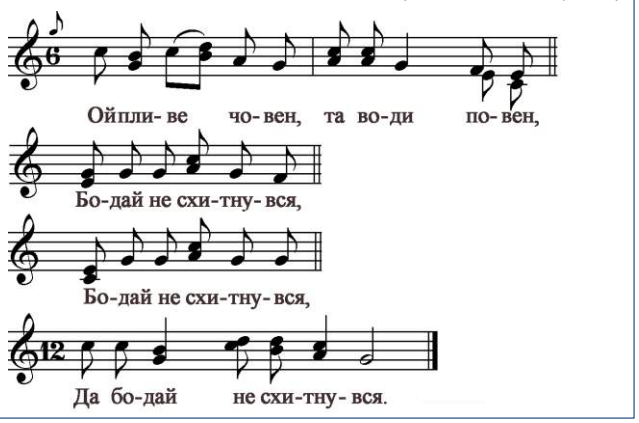
У ритміці застосовуються переформатування 4-складника, які дають одну або пару ямбічних фігур, при цьому подальший ритм зберігає 6-дольний рух (на карті А24 позначені спеціальними значками).

Полісся розширює силабічний норматив до V55;666$_7$, де перші силабохрони 4-складників розбито на дві: низхідний іонік стає 5-складником типу ‹стріла›. Та ареал справжніх ритмів ‹стріла› лежить в інших місцевостях (§10.2.6, карти А23, А70).

Особливі ритмокомпозиційні форми прокартографовані частково, залежно від стану опрацювання матеріалів у РОМУ.

Специфіка ладів. Мелічний розвиток моделі демонструє локальне різноманіття ладів та інтонацій. Особливо цікаві форми знайдено у середньому Поліссі (нот. 10.12; Коробов, 2018, № 14):

10.12 с. Перебороди (РВН: Дубровиця)
Швидко запис 1987 р. і схематична нотація авторки



Ареал. Зразки типу Всн-*Човен* записані у найвіддаленіших кутках УЕТ (карта А24), але говорити про щільність ареалу можна тільки на правобережній Україні. Тут відрізняються східноподільська і середньополіська частини. Межі подільської зони: Збруч на заході, Синюха на сході. Фіксації РТ черезполосні, острівні. У Поліссі мелотип поширений островами щільної локалізації, які чергуються з лакунами (на карті відзначені сірими хрестами). Найщільніша зона прилягає до Києва з обох берегів Дніпра. Заповнена значками субзона Тетерів – Уж – Уборть (Скаженик, Коробов, 2012). Суцільним є ручай на північ по Горині, що доходить до Століна. З цими субзонами пов'язані ритмічні та композиційні видозміни мелотипу. На Лівобережній Україні мелодія досить популярна на лівому березі Десни. Мінусові маркери залишають вільними від цих пісень всю західну зону УЕТ, Наддніпрянщину нижче Росі, Лівобережжя (окрім Десни). На Волинському Поліссі спостережено спроби РТ-*Човен* «пробитися» в глибинні поліські території.

10.3. Сюжетні ігри / танки (Всн-Б). Персонажі (*Шум, Жук* та ін.), операційні сюжети (*Мак*)

До групи Всн-Б віднесено ігрові *твори-танки* з сюжетами «*персонажного*» типу або *операційними сюжетами* (операції вирощування рослини). З точки зору меломорфології, такі сюжети здебільшого обслуговуються пісенними творами складеного типу – поліблоковими композиціями (ПБК). За видами розбудови з-поміж них можна ще виокремити контрастно-блокові (КБК) та велику кільцеву форму (ВКФ). Повноцінних ВКФ зафіксовано не так багато, вище (§10.1) вже йшлося про те, що ці старіші форми дійшли до нас у дуже зруйнованому виді.

Специфіка ***персонажних веснянок*** у тому, що певний сюжет розспівується в різних видах музичних форм. Та статистичні підбірки вказують на явне домінування в персонажних групах однієї композиції, та периферійне або й випадкове (як похибка) значення інших.

Для мелодій цих груп здійснене картографування майже виключно за спільністю сюжета / персонажа. Лише в окремих групах (*Зайчик, Мак, Жона, Володар*) намічено поділ на певні мелоритмічні різновиди. У межах цього оглядового нарису прокоментую окремі групи сюжетів, забезпечених численними записами.

Описуючи ПБК, застосовую спеціальні позначки:

ПБК-2(3,4) – цифри уточнюють кількість мелоблоків;

у формулах парні двокрапки з двох боків цифр (умовний знак репризи) означають їх повтори – :4:, :44: тощо;

надрядковими літерними індексами позначаю частини форми – зачин (^{зч}), хід (^{Хд}), кінцівку (^{К}), наприклад: ‹♩^{зч}:44:;^{Хд}:4^{п}:;^{К}(3)›=V:45:;:4$_5^{п}$:;(3).

10.3.1. Танок *Шум*

Джерельна база – 150 од. **Карти А21 / D-III-3.**

Визначальні ознаки. Група творів 4-дольної основи з ***характерною мелоінтонацією*** (спадна від квінти до ГО) та ***домінуючим сюжетом*** *Нумо заплітати / розплітати шума.* Композиція найчастіше буває однодворядкова – ‹♩44$^{1(2)}$›, рідше входить у ПБК-2. Базовий ареал – Східне Поділля від Півд. Буга до Росі, Гнилого Тікича й Синюхи, Волинь з міграційною хвилею у басейн Тетерева.

Сюжет ‹*Шум*› розгорнутий, сягає 14–15 рядків:

6+6 *Ану-ану, дівки / Шума заплітати*
4+4 *А Шум ходить / по дуброві*
4+4 *А Шумиха / рибу ловить.*
5+4 *Що наловила / те й пропила*
4+4 *Дівці шуби / не купила.*
4+4 *Пожди, доню, / до суботи,*
4+4 *Буде шуба, / ще й чоботи...* (Уманщина, фонд ЛЕК)

У старших записах з Київщини (Дей, Гуменюк, 1963, с. 82, текст 4) застосовано «трафареткову форму»: до кожного дня тижня дівці обіцяно певну одежину і не куплено, тож текст розгорнувся до 25 рядків, що дає можливість «заплести» хореографічну фігуру великому гурту молоді, не вдаючись до повтору короткого сюжету.

На маргінесі ареалу головні персонажі зрідка отримують інші імена – *Жук, Одарка*.

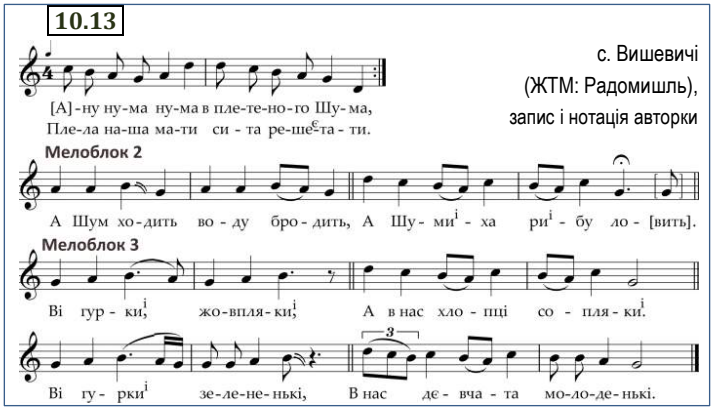
Характерні сюжетні мотиви Шума зафіксовано 125 разів. У 4-х випадках сюжет приростає блоком (рефреном) *Огірки-жовтяки, старійтеся, парубки. Огіркі зелененькі, всі дівчата молоденькі* ‹♩(33;43)^2› (нот. 10.13). У 3-х випадках цей блок виконувався як самостійний короткий твір на мелодію *Шума*, в одному – поєднувався з сюжетом *Льон*. Старі записи показують, що це доволі типова контамінація сюжетних блоків (Ігри та пісні, 1965, с. 82, текст 5).

Інші сюжети. Решта зразків розспівують на характерну «*шумову*» мелодію інші весняні сюжети, зокрема: *Виорю я нивку* (5 записів з Уманщини), *Володар*, *Кривий танець*, *Костуб*, *Яцур* (*Янчур*), *Ливентур*, передирки дівчат та хлопців та ін. – усі в одиничних зразках переважно з поза меж базового ареалу (на карті D-III-3 вони відзначені іншим кольором значка). У 4-х селах на типову мелодію виконували і *Шум*, і інший сюжет. Отже, пропорція сюжетів ‹*Шум*› / інші тексти така: 125:20=6:1, тобто цей сюжет є домінантним і може слугувати вербальним маркером ТГ.

Особливості мелокомпонування. У більшості записів застосоване довільне дроблення 4-дольної фігури, але модельний вірш 4+4 домінує. Головну роль відіграє двоелементна мелоінтонаційна формула αβ (квінтова мажорна (у нот. 10.11 такти 5–6), частіше з захопленням сексти), якій відповідає однорядкова композиція ‹♩44^1›. Мелодична зв'язка часто групує мелорядки парами у позірні дворядкові строфи ‹♩44^2› = αβ;αβ, чому сприяє ще й парне римування рядків або асонанси (див. текст).

Трапляються одинокі випадки «зниженої» мелостилістики (примітив ‹♩4^п›). Частіше ж композиція ‹♩44$^{1(2)}$› входить до поліблокових композицій різних конфігурацій.

Поліблокові форми. Біля 30 зразків демонструють ознаки того, що типова мелодія *Шума* входила до складу 2-блокової форми (ПБК-2), у якій 2-кратне проведення «теми» змінювалося рефреном *Огірки-жовтяки…* або *Сію-вію…* На Тетереві трапився зразок триблокової форми ПБК-3, з мелодичною подібністю 2 і 3 блоків (нот. 10.11). Елементів репризності у ній не спостерігається, тому застосувати до неї термін ВКФ не можемо:



Ареал. Основний масив записів представляє подільсько-волинську зону у її східних окраїнних теренах, які зручніше окреслити за річками: Південний Буг до впадіння Синюхи, верхня Рось, середній Тетерів, верхів'я Случі. Щоправда, всередині цього масиву є значні прогалини через малу обстеженість теренів або важкодоступність записів, зате збирачами ЛЕК (*С. Копил, Г. Пшенічкіна, М. Скаженик, О. Коробов*) добре обстежений його східний кордон, що окреслюється системою річок Гнилий Тікич + Синюха та Россю в р-ні Білої Церкви. Тетерівський субареал цього масиву (обстежений *Г. Коропніченко, М. Скаженик, Є. Єфремовим, І. Клименко*) відрізняється нещільністю побутування Шума. Наспів «піднімається» на північ аж до Овруча (повторення цього руху відслідковується й на *купальських* картах ‹♩53^2› і ‹♪54^2›, **карти А69, А40**).

Крім цього масиву, *Шум* зустрічається точково або малими групами на різних напрямках: в 11 селах басейну Дністра (розкидані від Самбора до Могильова-Поділ.), на поліських річках Случ і Турія, острівцем в р-ні р. Тясмин (Наддніпрянщина) та у 8-ми пунктах на Лівобережжі.

10.3.2. Гра-танок ***Подоляночка / Перепілка***

Сюжети *Подоляночка* (≈200 од.) і *Перепілка* (35 од.) ідентичні за змістом. Це дуже популярна в українців гра, яка давно перейшла в розряд дитячих забав. Дослідники трактують сюжет як пробудження міфічної істоти (Землі / Весни?), яке рухами зображує дівчинка в колі інших дівчат на відповідних словах пісні.

Десь тут була подоляночка / перепілочка,
Десь тут була молодесенька,
Тут вона впала / сіла,
До землі припала / приніла,
Сім літ не вмивалась,
Бо води не мала.
Устань-устань, подоляночко / перепілочко,
Промий очки та як шкляночки
(*Ось тобі водичка – промий своє личко*)
Та візьмися в боки
Скачи собі скоки / Та пустися в скоки,
Біжи до дунаю / Підскочи до раю
Бери молоденьку / Бери дівку скраю.

Наприкінці тексту відбувається вибір наступної учасниці на цю роль.

О. Смоляк вважає, що «сюжет гаївки "Подоляночка" – це своєрідна мікромодель відродження та розквіту природи. Мати-земля в алегоричному образі "Подоляночки" окутана снігами та морозами ("*тут вона впала, до землі припала*") поступово під спів "*ой встань, подоляночко*" – встає (оживає, оновлюється), вмивається (оновлюється) і своїм танцем знаменує воскреслу (наповнену зеленню) землю», а сюжетною кульмінацією є остання строфа» (Смоляк, 2010, с. 151–152). Т. Міндер (2005) вбачає у тексті Подолянки дві рівноцінні функції – шлюбну та аграрну, а також елементи ініціальних дій для прийому дівчини у дівочу громаду. Варіанти гри з персонажем *Перепілка* або ідентичні з Подолянкою, або повністю відтворюють її музичну форму. Це стало причиною їх спільного картографування (карта А28, значки відрізняються кольорами).

Ритмокомпозиційні різновиди. Гра має кілька різновидів мелоформи. Назву деякі з них, аби показати перспективи вивчення цієї типологічної групи:

(а) типова (поширена) форма
ПБК-2(3) ‹♩^{Зч}:44:; ^{Хд}:4^{n}:; ^{К}(3)›=V:45:;:4$_{5}^{n}$:;(3).

(б) рідкісна ускладнена з 2-ма ходами з с. Золоте (РВН: Дубровиця, у моєму записі)
ПБК-4: ‹♪^{Зч}:4:;^{Хд1}:♩4:;^{Хд2}:♫4:;^{К}33.

(в) прості примітиви ♩4^{n} (Полісся)

(г) ПБК ‹♪7^{2}› та ін., в основу яких покладено ямбічний 7-складник. Цей оригінальний різновид *Подоляночки* зустрічається на західнополісько-волинських теренах, де супроводжується ***локальними замінами найменування героїні:*** *весняночка-подоляночка*, *вкраїночка*, *крайоронька* (Володимирецький р-н Рівненської обл.), *ліва ручко / регорочка / половахочка* (Грубешів, Томашів).

Одна з мелодій Подоляночки (квінтова мінорна) набула неабиякого поширення і навіть, за свідченнями деяких наших інформантів, входила до шкільної програми у повоєнні (?) роки (це питання потребує окремого вивчення). Під час сеансів ми завжди уточнювали, звідки співачки знають пісню. У зв'язку з такою популярністю колеги скептично поставилися до моїх спроб її картографування. Однак карта *Подоляночок*, виконана наразі майже виключно за сюжетним принципом, увиразнює загальний ареал типу (дійсно найбільший з-поміж всіх «персонажних» веснянок), а також окреслює зони його щільного побутування (встановлені завдяки спеціальним польовим опитуванням Г. Коропніченко (Київщина), М. Скаженик (Уборть – Уж), Горинь (І. Клименко та ін.), та, що дуже важливо, окреслює також «мінусові зони», де *Подоляночки* ***не зустрічаються.*** Так, гра зайняла фактично всю правобережну Україну. О. Смоляк (2010) називає її найпоширенішою «вегетативною гаївкою» у Західному Поділлі (на Тернопільщині він записав 25 її «генетично та синонімічно споріднених варіантів»). Однак *Подоляночка*

– оминула сусідню Галичину,

– утворила лакуну на обох берегах Дніпра (порівняймо її з лакуною *колядок* сім'ї ‹55,р4›, карта А15),

– має дуже строкату картину поширення на Прип'ятському Поліссі. Тут простежується кілька потоків її поширення руслами річок Стохід, Стир, Горинь, Уборть, верхній Уж, але також чітко встановлена її відсутність на Верхній Прип'яті, у традиції Пінщини (Зарічне, Пінськ), на середній Случі (Березне), на Льві (Рокитне), на Чорнобильському Поліссі (нижні течії Ужа й Тетерева).

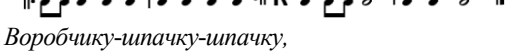
Середньополіська «подолянкова пустка» продовжується на східне Полісся – *Подолянок* не співають жителі Подесення (маємо там лиш дві одинокі фіксації).

Цікавим є щільний лівобережний субареал *Подолянок* від Києва до р. Удай (включаючи Трубіж, Супій).

10.3.3. Операційна гра ***Мак***

Джерельна база – 125 од. Гра є хореографічною імітацією виробничих процесів вирощування маку (в інших сюжетах – льону, хріну тощо). Етнологи такі тексти називають *операційними* (перелік і показ операцій). Сюжетні й музичні рішення гри різні. Попередньо можна виокремити дві групи, відмінні за сюжетом, мелоформою та в цілому протиставні за ареалами (карта А29).

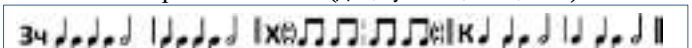
Мак-А. Більшу групу складають тексти з інципітом *Воробчику / соловейку-шпачку* (74 од.) (Квітка, 1922, №№ 35, 627). Вони мають відносно усталену форму ПКБ-2 ‹♩ 44^{n};Р33›:



Воробчику-шпачку-шпачку,
Чи бував ти в нашім садку,
Чи видів як сіють мак?
(Р: Ой так-так...)

Цей різновид *Маку* має відносно заповнений подільський ареал (крім сходу – з обмеженням за Півд. Бугом) з охопленням також верхів'їв Дністра й Зах. Бугу. Дальні точкові міграції сягають Пінщини, Понімання, нижньої Прип'яті, Десни.

Мак-Б. Друга, менш численна група (27 од.) тримається ВКФ: ‹♩^{Зч}33;^{Хд}:4^{n}:; ^{К}33› (Квітка, 1922, № 626). Географічно вона тяжіє до Дніпра, окремі зразки (нот. 10.1) трапляються в ареалі ‹Мак-А› (Дей, Гуменюк, 1963, с. 72):



При долині мак,
При широкій мак / розцвітає мак / поспіває мак...
Маче чистий коренистий...
Коренастий, головастий.
Молодії молодиці,
Не ходіте на вулицю,
Станьте у ряд, як в долині мак!

Інші різновиди (17 од.) або невивчені зразки (7 од.) розташовані острівними групами.

Примітна відсутність *Маків* на Поліссі (за винятком зразків-мігрантів у контактних коридорах (Горинь, Стир, *«овруцька міграційна хвиля»*, нижня Десна).

10.3.4. Гра-танок *Жук*

Хоровод-гаївка з водінням дитини по переплетених руках учасників упізнається за типовим інципітом *Ходить Жучок по долині / ялині / ручині / болоті, а Жучиха по ялині...*. (пор. з парою *Шум* / *Шумиха*). Типовий рефрен *Грай, жучку, грай*. Джерельна база – 117 од.

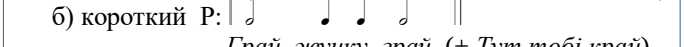
Ритмокомпозиційні різновиди. Форма двоблокова ПБК-2: (1) 4-дольний хід з розпросторенним вторинним віршем V44 змінює (2) кінцівка-рефрен. За різновидами рефренів можна виокремити два варіанти:

а) розпросторений

Грай, жучку, грай, небоже, Най ти Пан-Біг допоможе

(Смоляк, 2001б, №№ 107–109, 111-113 та ін.)

б) короткий Р:



Грай, жучку, грай. (+ *Тут тобі край*)

(Kolberg, 1962d, с.155, № 54, с.163, № 64; Смоляк, 2001б, №№ 110)

Рідкісний зразок повної ПБК з зачином *Ой жук-жук по дорозі ходить* походить з с. Калачківців Кам'янець-Подільського р-ну (Дудар, 2001, № 6б). Також зустрічаються контамінації веснянки «*Огірочки*» з рефреном *Грай, жуче.*

Ареал (карта А34) гри Жучок обіймає верхню частину басейну Дністра, причому переважно його лівобережні притоки. На правий берег тип одинично заходить на відтинках Жидачів – Дрогобич, Надвірна, Городенка (до Коломиї з осередком на Пруті) – Сокиряни, північ Молдови. Розширюють ареал точкові записи *Жучка* у прилеглих локусах у верхніх поріччях Західного Бугу, Стира, Стоходу, Горині, Півд. Бугу, Росі, Тиси.

10.3.5. Гра Жельман (Зельман / Герман)

Джерельна база – 82 од. Гра будується у формі діалогу-антифону двох команд-учасниць. Це рідкісний для персонажних ігрових веснянок випадок, коли ***гра має свою власну мелоформу***, яка не використовується в інших іграх. **Ареал** гри має щільне галицько-подільське ядро та виходить на польську територію (карта А32):

– найвищу щільність записів демонструє верхня частина басейну Дністра (приблизно до р. Збруч) (Смоляк, 2001б, №№ 422–423), до цього ареалу примикають верхів'я річок Прут, Зах. Буг, Стир, Іква, середня частина Надсяння;

– нещільна міграційна хвиля йде на східне Поділля (Півд. Буг, Гірський Тікич, Ятрань);

– точкові фіксації маємо на Верхній Прип'яті (Любешів), Західному Бугу (Грубешів), Ясельді (Пружани, з перенесенням твору в зимовий цикл під назвою *Жалівон*);

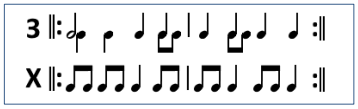
– одиничні зразки опубліковані у записах з-під Варшави (Мінськ-Мазовецький, Гарволін) (Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011a, №341, 342c).

Зрідка (на окраїнах ареалу) у грі *Жельман* використовується принцип ритму ‹просо› (на карті ці випадки відзначені фіолетовими значками).

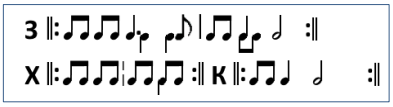
10.3.6. Гра-танок *Зайчик*

Спільна джерельна база ігрових пісенних творів, персонажем яких є *Зайчик* – 140 од. Можна відокремити принаймні три різних *сюжети* та пов'язані з ними *типи мелодій* до цієї гри.

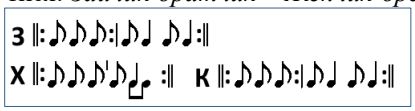
Зайчик-1. Круговий танок з персонажем, який вибирає пару (Квітка, 1922, №№ 17, 36; Смоляк, 2001б, №№ 348–352). Типовий інципіт *Заїньку, скоком-боком...* (60 од.). Варіант на західноподільських теренах: *Зайчику, ти сивесенький голубе* (17 од.). У тексті *Зайчик* отримує різні антропоморфні характеристики (*голівка болить* і т.і., шукає пару). Ритмокомпозиція є сталою (ПБК-2):



Зайчик-2. Дитяча забава з супровідною пісенькою типового інципіту *Ой на горі гречка / жито..., сидить Зайчик* (28 од.). Під пісню виконується фізична вправа – стрибки через палиці, покладені навхрест. Її сенс передають слова: (Хд) *Якби такі ніжки мала, то б я ними чеберяла, як той Зайчик*. (Конощенко, 1909б, №№ 62, 89; Терещенко, 2016а, №№ 80–85). Композиція стала (ПБК-2):



Зайчик-3. У третій групі персонаж може підмінюватися: *Зайчик-братчик* = *Женчик-бренчик* (20 од.). Це



мелоформа тримірної групи (§10.7).

(Квітка, 1922, № 610)

На карті А31 різні мелотипи показані різними кольорами значків. Інші (зокрема, одиничні примітиви) або нез'ясовані мелоформи (24 од.) нанесені на цю карту тільки за сюжетним параметром. До карти не увійшла група «зайчиків» з території Білорусі, що належать до *зимових* забав (Гродно: Вовковиськ, Глибоке; Брест: Івацевичі, §16.2.2). М. Скаженик повідомила про використання *Зайчика-2* (в гречці) як *весільної* забави (Правобережжя).

Ареал. Загалом пісеньки групи *Зайчик* зайняли весь простір етнографічного регіону Поділля, а також утворюють кілька «рукавів» або островів.

Антропоморфний *Зайчик-1* має найбільший ареал – із західноподільською основою, нещільними записами на сході Поділля (Рось, Гірський Тікич, Ятрань) та виходами на західноволинську (Зах. Буг – Стир – Іква – Горинь) і середньополіську (Тетерів – Уж) території. Також точково зустрічається на заході Львівщини (Яворів, Жидачів, Миколаїв).

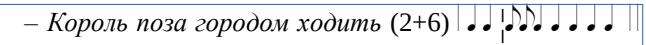
Різновид 2 «*Зайчик у гречці*» пов'язаний з дніпровською зоною (Рось, Супій, Тясмин) а також одинично зустрічається далеко від неї (Уж, Уборть, Случ, Стохід).

Різновид 3 «*Зайчик=Женчик*» є чисто подільським твором (відомий від Серету до Ушиці, точково – на Росі).

10.3.7. Гра *Король*

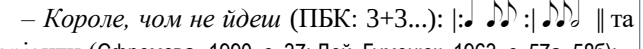
Гра ‹взяття воріт› у вигляді діалогу-антифону двох команд зі зверненням «*Короле*» має джерельну базу з 50 од. Відомі кілька різновидів інципітів і мелоформ:

– *Король поза городом ходить* (2+6)



(Квітка, 1922, № 63; Дубравін, 2005, с. 162);

– *Короле, чом не йдеш* (ПБК: 3+3...):



та варіанти (Єфремова, 1990, с. 37; Дей, Гуменюк, 1963, с. 57а, 58б);

– інші різновиди.

Ареал гри пов'язаний з Лівобережжям (карта А32), має кілька острівних осередків.

1. Найбільший осередок розташований по обох боках Дніпра в районі Києва, але на лівому березі він потужніший: гра зустрічається в межах системи річок Остер, Трубіж, Супій, Удай, сягає Десни (переходить на її правий берег). На правому березі маємо 8 фіксацій – на березі Дніпра або ж пов'язаних з р. Ірпінь.

2. 7 фіксацій зроблено у верхніх течіях Псла (Краснопілля) і Ворскли (Вел. Писарівка, Охтирка).

3. 5 фіксацій відомо на Сіверщині (Ямпіль, Середино-Буда), одне повідомлення з берегів Снова.

4. На Правобережжі знайдено одиничні твори у Новомиргородському, Віньковецькому, Івацевицькому районах.

10.3.8. Гра-танок *Жона на торзі*

У західній частині УЕТ поширена гра-діалог ‹Чоловік шукає жінку›. Типовий інципіт *Хто чував, хто видав мою жону на торзі*. Поетичний текст має форму «трафаретки».

Джерельна база (за інципітом) – 58 од. (Роздольський, Колесса, 1909, №№ 22, 23, 78, 87, 171; Квітка, 1918, № 23; Квітка, 1922, №№ 27, 41; Роздольський, Людкевич, 1906, №№ 179–180).

Музична форма поліблокова (ПБК), складається переважно з 4-дольних фігур, розспіваних у ритмах | ♪♪♩ ♪♪♩ | = | ♪♪♪♪ ¦ ♪♪♩ | = | ♪♪♪♪ ¦ ♪♪♪♪ |. У придністровській зоні (точково – в інших локусах) використовується принцип ритму ‹просо› без антиметаболи:

| ♪♪♪♪ ¦ ♪♪♩ ¦ ♪♪♩ || =абб. Інші ритмічні прочитання рідкісні (|♪♪ ♩ ♪| та ін.) й, очевидно, є контамінаціями сюжету *Жони* з локальними мелоформами.

Ареал. Карту А33 виконано на основі сюжетної спільності зразків (нетипові мелоформи відзначено крапками). Мала кількість записів не дозволяє говорити про щільний ареал, однак приблизно окреслює регіон поширення. Це терени західної України:

– басейн верхнього Дністра з відгалуженням на Гуцульщину й точковими виходами в східноподільську зону;

– верхня частина Західного Бугу, точкові локалізації у межах волинсько-поліських річок Стир (з автономним осередком на Пінщині), Іква, Горинь;

– локальний осередок у Середньому Поліссі (Олевськ – Лугини – Овруч – Лельчиці).

10.3.9. Гра ‹Любий / Нелюбий› (*Ой як-як*)

На всьому Поділлі знана пантомімічна весняна гра-діалог ‹Любий / Нелюбий› у 2-х частинах, з характерними парними рефренами *Ой як-як? // Ой так-так*:

Частина 1. Дівчина і її милий. Частина 2. Дівчина і нелюб. Героїня в центрі кола виконавців, що рухаються, взявшись за руки, зображує дії, про які співає хор: виглядає милого / нелюба, стеле йому, лягає з ним, цілує, будить, виряджає (Квітка, 1922, №№ 3, 37, 620; Смоляк, 2001б, №№ 100–103).

Мелоформа компактна – ‹♩р3,6;Р33› або ‹♩р3,6;р36› – повторюється стільки разів, скільки потребує сюжет:

| ♩ ♩ 𝅗𝅥 ¦ ♪♪ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || ♩♩ 𝅗𝅥 | ♩♩ 𝅗𝅥 ||
Ой як-як *по садочку ходити?* – ***Ой так-так*** (2) або

| ♩ ♩ 𝅗𝅥 ¦ ♪♪ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ||
Ой як-як *по садочку ходити?*
| ♩ ♩ 𝅗𝅥 ¦ ♪♪ ♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥. [♩] ||
– ***Ой так-так,*** *по садочку ходи*[ти] (див. текст в карті А30)

Ареал. Джерельна база – 48 од. Основу ареалу (карта А30) складає подільське ядро між річками Серет на заході й Синюха на сході (щільність фіксацій на Уманщині пояснюється системним обстеженням цього терену експедиціями ЛЕК у 1985–1989 роках). Точкові фіксації (8 од.) маркують західний вектор імовірного продовження ареалу (межиріччя Дністра, Сяну, Зах. Бугу, Стира, Горині). Відслідковується також середньополіський вектор міграції (6 позначок на Случі, Уборті, Ужі, Прип'яті).

10.3.10. Гра *Сам ходжу*

Джерельна база – 46 од. Гра відбувається за схемою ‹персонаж в колі›: самотній (зрідка «дід старий» та ін.) вибирає дівчину (в сюжеті часто фігурують зниклі діти, яких «*грім побив, дощ покропив*» – (див. текст в карті А30). Сюжет втілено в мелодиці ВКФ впізнаваного типу, завжди з характерним 3-складовим зачином (ритмічні варіанти ‹♩3› і ‹♩3›) (Роздольський, Колесса, 1909, №№ 157–160; Смоляк, 2001б, №№ 245, 246, 439). Але на подібні мелодії розспівуються й інші сюжети, найчастіше – *Вон, хлопці, вон, На горі льон*. Карто-графування виконане за сюжетним принципом. При малій кількості записів важливо, що вони утворили примітні осередки у верхній та середній течіях Дністра (у т.ч. на правобережжі: у поріччі Бистриці Надвірнянської, на Пруті) та на Волині й Волинському Поліссі (Західний Буг, Стир, Стохід, верхня Прип'ять). Точкові міграції на схід сягають Південного Буга та переходять на його лівий берег (Чечельник, Вінниця, Хмільник).

10.3.11. Гра-танок *Огірочки*

Хоровод-гаївка різних форм руху з типовим інципітом *Питалася мати дочки чи садила огірочки* дуже популярна на Поділлі (джерельна база – 122 од.). Частина зразків (24 од.) мають рефрен: *Най ся в'ють / В'ються, в'ють / Жовтий цвіт,* інші.

Ритмокомпозиційні різновиди. Переважає двоблокова форма ПБК-2, де хід – це двократне проведення диспондея з вторинним віршем {V44}, а кінцівка – двократний 3-складник-анапест (новий текст або рефрен рр): ‹Хд♫44:;К(Р)♩33› (з рефреном і без). Її редукований варіант – ‹Хд♫4;(Р)♩33›. Найрозгорнутіша версія композиції: ‹Зч 44²;Хд44²;КР33;4433› (Смоляк, 2001б, № 128).

Біля 30 зразків використовують тільки фігуру диспондея (без анапестів). Зрідка зустрічаються контамінації з 6-дольними групами (Смоляк, 2001б, №№ 134, 135). Іноді вводиться ритм ‹просо› [A-2014-AVE030_06].

Ареал. Танок зайняв верхню частину басейну Дністра з лакуною в басейнах правобережних приток Лімниці та Свічі, зате з охопленням верхнього Прута (карта А35). Найщільніше тип фіксується на проміжку між Миколаєвом і Кам'янцем-Подільським. Групові або одиничні виходи за межі басейну Дністра спостерігаються у Надсянні, верхів'ях Зах. Бугу, Стира, Горині, Случі. Зафіксовані також точкові міграції на Наддніпрянщину (Обухів, Борзна, Сер.-Буда).

10.4. Група весняних сюжетів з різними мелореалізаціями (Всн-В)

10.4.1. Танок *Кривий танець*

Сюжет / інципіт ***Кривий танець*** (*А в кривого танця не виведу кінця, Треба його виводити, кінець йому знаходити*) (Фружинська, 1999) зафіксований в РОМУ⁺ 185 разів. Для його музичного втілення в традиціях Правобережної України (карта А26) в цілому використано 16 різних мелокомпозицій (табл. 10.14). Проте це формальне різноманіття набуває іншого вигляду після застосування статистичного критерію. Поділю композиції на групи А і Б за ознакою наявності / відсутності 6-дольної ритмофігури. Група А об'єднує 9 видів композицій, в основу яких покладено 6-дольник, група Б – всі інші композиції з різними ритмоформулами.

Як бачимо, 82% *Кривих танків* (142 зразки) використовують ритмоформулу 6-дольника, з них 86% (123 од.) є правильними строфічними формами, у 2/3 випадків – дворядковими, у третині випадків – трирядковими. Логічно визнати ці композиції ***базовими*** для описуваного типу танків. Інші 6-дольні композиції запозичені з локальних весняних традицій або з весільного циклу (♩Т6›), їх статистика знаходиться в межах помилкових версій, що узгоджується з їх розташуванням на периферії ареалу 6-дольних веснянок і навіть за його межами. Віршування у більшості творів звільнено-силабічне (що дає форму $V6_{7,8\{44\}}$), у локальній підгрупі з принципом ПСТС – вторинне V{44} (карта А25).

10.14 Мелоформи сюжету *Кривий танець*

тип композиції	особл. ритму*	од.	%	місцевість
	*дд / вт – довільне / вторинне дроблення			
А – група 6-дольників:		145 од.=**82%**		
♩6²	дд/(вт)	77	42	Волинь, Побужжя, Погориння,
♩6³ (з Зч і без)	дд / вт	41	23	Поділля, ін.
♩6;6=А;А. ПСТС *Ми кривого танцю йдемо*	вт+ ПСТС	10	6	Побужжя, Опілля, Зах. Поділля (Буськ, Радехів, Яворів, Пустомити, Городенка, Чортків)
♩6ⁿ	дд	5	3	Володарка, Черняхів, Макарів, Столін
♩6 у ПП :6:;:6:	дд / вт	6	5	Київ, Макарів, Рокитне, Річиця
♩6 у ПБК	дд	2	1	Луцьк
♩Т6-Всл.	дд	3	2	Обухів, Макарів
♩66;Р56 *Люлі*		2	1	Середина-Буда
♩66. (дзерк. тип)	д-М	1	0,5	Калинівка
Б – група інших ритмів:		28 од.=18%		
♪7²		7	4	Кам'янець-Поділ., Борщів, Чортків
ПСТС ♩43;43.	ПСТС	5	3	Коростень, Попільня, Макарів, Христинівка, Радехів
♩433-просо+Р	дд	6	3	Буськ, Перемишляни, Пустомити
♩4ⁿ		2	1	Київ, Вишгород
♩44;44.		4	2	Перемишляни, Ст.Самбір
ПБК		4	2	Буськ, Зборів, Маневичі
♩34 інд. нетиповий		2	1	Брянщина, Білорусь

Мелодії групи Б є периферійними для *Кривих танків*. З-поміж них виділю підгрупи, які пристосувалися до тексту через спорідненість варіантів віршової формули. Це підгрупи 7-складників – одноцільних тримірних і цезурованих двомірних (V43), останні розспівують вірш або в ритмі ‹просо› або в системі ‹♩43²-ПСТС›.

Ще в 11 випадках виконавці спробували, спираючись на версію вірша V{44}, пристосувати *Кривий танець* до 4-дольних форм (примітив ‹♩4ⁿ›, строфа ‹♩44²›, ПБК, ін.).

Ареал *Кривих танків* 6-дольної групи є ***подільсько-волинським***. Він майже збігається з загальним ареалом 6-дольних веснянок, але поступається їм на Поліссі: сюжет *Кривий танець* туди потрапляє або за течіями Стохода, Стира, Горині, Случі, або разом з так званою «*овруцькою хвилею*». Ареал *Кривих танків* з врахуванням всіх ритмів – Поділля, Опілля, Східна Волинь та точкові фіксації на волинському й середньому Поліссі (Тур'я, Стир, Горинь, Уборть). Перехід до нехарактерних мелоформ фіксується, як правило, на окраїнах ареалу (Кам'янець-Поділ.) або за його межами, як відгомін традиції водити *Криві танки* (наприклад, під Києвом: Обухів, Вишгород, Макарів, Овруч, Попільня, Христинівка, ін.) Одиничні згадки словосполучення *Кривий танець* зафіксовані у Білорусі (ГМЛ: Річиця; МГЛ: Костюковичі).

Тож загалом можна підсумувати, що *Кривий танець* належить до ***групи двомірних хороводів з 6-дольною основою. Домінантна типологічна група*** – сума типів ‹♩6²› і ‹♩6³› – 126 од. (71%). Біля 20-ти творів спробували адаптувати його до 4-дольної метрики, і лише 7 творів використовують ямбічні формули.

10.4.2. Веснянки з персонажем ***Володар / Воротар***

10.4.2.1. *Джерельна база*, дібрана за сюжетами – 160 од. За типом гри сюжет *Володар / Воротар* належить до весняних ігор-діалогів (антифонів), де команда учасників має пройти через умовні ворота: ***Володар / Воротар, Мости, Король***. «Ключ» / шеренга учасників (вервечка людей, що тримаються за руки) проходить по-під «воротами», утвореними з'єднаними руками однієї пари / протиставної шеренги. Діалог відбувається між «охоронцями воріт» і ключем (його лідером). Базовий сюжет ритуального діалогу-гри двох команд[1] з типовим інципітом *Володар / Воротар, відчиняй ворота* можна викласти так[2]:

– Володар / Воротар, одчиняй ворота.
– А хто воріт кличе?
– Пан / Пан-сирота / Панські служечки.
– А що за те / за дар дасте?
– Ярії бджолята / мед / золоте зернятко
– А що додасте?
– Маленьке / мизинне / князьове дитятко
– А в що воно вбране?/ в чім дитя ходить?
– В срібло та злото.
– А на чому сидить / на чім посажене?
– На золотім кріслі.
– А чим воно грає?
– Золотим яблучком.
– А чим покрає?
– Золотий ножик має
– Їдьте, воротарі, їдьте,
А нам те дитя лишите.

Міфологічну сутність цього тексту (як ‹весілля дочки Сонця›) розглядав ще О. Потебня (1887, с. 55–127).

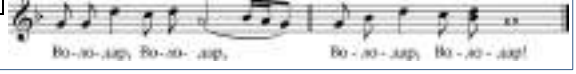
Позначення початкового (але не головного) персонажа *Володар* і *Воротар* вживаються як взаємозамінні, при цьому *Володар* переважає на полісько-волинських теренах і на східному Поділлі, а *Воротар* – на галицьких землях. Різниця ще й в тому, що *воротар* має прозорішу функцію в грі (той, хто стереже ворота), проте *володар* дав цілий спектр похідних значень (див. підпункт II).

10.4.2.2. Музично-ритмічні втілення

I. Ігровий сюжет *Володар=Воротар* поєднується з різними мелодіями. Основні мелічні різновиди та їх поширення показані на карті А27.

• ***Володар*-1.** Локальний монотекстовий мелотип-діалог розспівує цей сюжет на архаїчну мелодію простої 6-складової ритмомоделі (3+3 та ін.) в однорядковій композиції ‹V6[1]› |♩♩ ♪ ¦ ♩♩ ♪ | (вар.: |♪♪♪ ¦♩♩ ♪ |)

10.15.



Його представляють 26 зразків з 16 сіл двох близьких осередків – нижнього Погориння та нижнього Надстир'я – які, проте, не сусідять безпосередньо, а утворюють два острівні локуси.

У цій мелодії приваблює її ладова розімкненість: вона щоразу завершується на 2-му щаблі. Унікальний запис повної поліблокової форми (ПБК-3) з незвичним типом приурочення (до ритуалу *Проводів зими* над місцевою річкою) та виконання (у кілька шеренг, які повторюють кожен рядок) вдалося зробити в с. Старі Коні (РВН: Зарічне) (Клименко, 2013в). Після виконання основного тексту (нот. 10.15, 1-й блок), всі присутні співають 2-й мелоблок приспівкового характеру й загадкового змісту:

На турави на мурави дощ покропив,
А диточки маленькиї Бог всиротив,

після чого скандують заклики до «зими» (3-й блок):

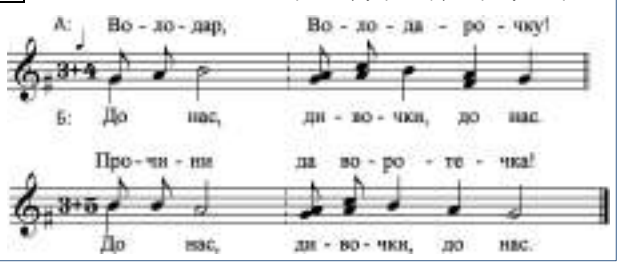
Іди, зима, до Бучина,
Бо вже ти нам надокучила... [А-1991-02_6]

1 О. Чебанюк вважає цю та інші ігри, де учасники шикуються у дві шеренги, відгомоном військових ігор (1996, с. 9).

2 Зведена модель побудована на основі кількох версій: волинської – Олени Пчілки (1914, с. 23–24, з мелодією), галицької (Калинівка (Льв: Яворів, ЛНУ https://folklore-archive.org.ua/work/2025/), поліської (мій власний запис з с. Старі Коні (РВН: Зарічне).

• ***Володар*-2**. Кількісно більшу групу створив регіональний волинсько-поліський мелотип ‹♩$\hat{6}^2$›, скомпонований як дворядкова строфа АБ з формулою *семимірного* ферматованого 6-складника | ♪♪ (𝄽) ♪♪♪♪ || (Возняк, Луканюк, 2015, № 56). Модельна основа має особливості варіювання: в ній часто розщеплюються 1-ша і 3-тя силабохрони, утворюючи 6–8-складові вірші з цезуруванням 2_3+4_5:

10.16 Нижнє Погоріння (Дубровиця), з архіву авторки



Проте ця цезура нестала, рядки з таким поділом вільно чергуються з іншими, наприклад:

	♪♪♩ ¦	♪♪ ♩ ♩ ♩ ‖
3+5	*Володар-* ¦	*Волода- ро- чку*
3+5	*Прочиняй* ¦	*да ворі- те- чка.*
2+5	*А хто* ¦	*з-за воріт кличе?*
4+2	*Князьо-*	*веє* ¦ *дитя.*

На відміну від попереднього, мелотип ‹♩$\hat{6}^2$› є ***полі*текстовим**, але з явним домінуванням сюжету «*Володар=Воротар*» (45 з-поміж 67 зразків, тобто 65%). На цю формулу розспівується й текст «*До нас, дівочки*» (‹♩$\hat{6}\hat{6}$›, §10.2.9.4б). Інші 12 зразків долучають до цієї форми типові весняні сюжети, які частіше виступають в групі 6-дольних веснянок (*Зима біла*, інші)

Ареал мелодій з мелоформою ‹♩$\hat{6}^2$› дискретний. У ньому спостерігаємо:

– три острови, розташовані берегами поліських річок Горинь (нижня частина, але вище за тачією, ніж осередок «*столінських володарів*»), Стир (також з переходом від одного до іншого мелічного типу в районі м. Зарічне), Тур'я;

– точкові фіксації у басейнах Західного Бугу, Стира, Случі (західна та середня Волинь) та одиничні записи на Східному Поділлі (очевидні пізніші міграції).

Силабічні характеристики групи *Володар-2* дозволили сюжету *Володаря=Воротаря* увійти в макрогрупу ***політекстових веснянок*** з дворядковою (зрідка – трирядковою) композицією АБ, у якій базовою ритмоформулою є одноцільний 6-тискладник монохронного типу (*Володар*-3) або ямбічний 7-складник (*Володар*-4).

• ***Володар*-3**. 6-дольні зразки з інципітом *Володар...* менш численні (25 од.), також не всі з них за сюжетом належать до цієї гри (див. II). Вони реалізовані частіше у дворядкових (як виняток – трирядкових) строфах ‹♩$6^{2(3)}$› (§10.2.2). Зрідка трапляється «дзеркальна» 6-складова строфа ‹♩$\overline{66}$› (3 од.: Вінниця, Бершадь). Твори 6-дольної групи розкидані по всьому ареалу з переважанням на Східному Поділлі (пор. карти D-III-1 і A27).

• ***Володар*-4**. Семискладові втілення цього сюжету – ‹♪$7^{2(3)}$› – мають відносно велике представництво – 40 од. З-поміж текстів, властивих макрогрупі ямбічних 7-складових *веснянок* (§10.2.3) сюжет *Володар* займає ≈20%, тобто є одним із *рівнозначних членів цієї сукупності*.

Ареал 7-складових «*воротарів*» – Галичина й Західне Поділля. До них типологічно примикають також гетероритмічні композиції ‹ПБК♪5;7›, ‹ПП♪7_6;7› (14 записів), проте вони не завжди відтворюють канонічний сюжет, а лише його інципітну частину.

II. Лексема «*володар*» використовується й поза межами спеціального сюжету в інших значеннях. У цих випадках вона корелює не зі спеціальними мелоформами групи I – ‹$V6^1$›, ‹♩$\hat{6}^2$› і політекстовою ‹♪$7^{2(3)}$›, а з різними регіональними мелотипами: ‹♩$6^{2(3)}$› (Полісся), ‹♩4$\overline{3}\underline{3}$-просо› (Уманщина, 9 од.), ‹ПП♪7_6;7› (6 од.), ‹ПБК♪5;7› (4 од.), різними 4-дольними формами – примітиви ‹♩4^n› (6 од.), строфа ‹♩44^2› (*Шум* та ін., 2 од.), ПБК (4 од.). Сполучення з цими ритмоформулами відбувається через гнучке пристосування до них 6-7-мискладового «володарського» вірша:

4-дольники: | ♪♪♪♪ ♩ ♩ | = | ♪♪ ♩ ♪♪ ♩ | = | ♩♩ ♪♪♪♪ |
6-дольники: | ♩♩♩♩♩♩ | = | ♪♪ ♩♩♩♩ |
тримірні ритми: ♪♩ ♪♩ ♪♩ = | ♪♪♪ ¦ ♪♩ ♪♩
7-складник | ♩♩♩♩ | 𝅗𝅥 ♩♩ | ♩♩ 𝅗𝅥 | = абб.

У Погоринні й на західному Поліссі «*володар*» (вар. «*володар'є*», «*вородайка*») – це ***локальні назви*** весняних хороводів взагалі, зокрема, 6-дольних їх різновидів:

Ходіте, дивочки, володар іграти (ВЛН: Любешів)

На вулици володар грає (РВН: Володимирець)

Ой коли б я та й була знала,
Не йшла замуж, а гуляла,
Володара заспівала (ХМЛ: Білогір'я)

На Поділлі (Уманщина) та Поліссі зустрічаємо переосмислення персонажа як господаря чи просто як «впливову особу», часто в жартівливому контексті:

Господар, одчиняй ворота...
Володар-Володар, чи є вдома господар? (МТ *Шум*)

А був собі володар...

Володар, Володарочку,
Скажи мені усю правдочку (РВН: Березне)

Ой володар-володар-володар
Та всі кури попродав-попродав (‹♩4$\overline{3}\underline{3}$-Просо›)

Володар-Володарку, да продав Федір Дарку... (‹♩$\hat{6}^2$›)

Володар-Володар, Петро Гапку продав... (‹♩4^n›)

Вородар свині пас, а на пень воши трас (‹♩4^n›)
(ВЛН: Камінь-Каширський)

На Волині, в Погоринні, на Уманщині в інципітній фразі *Володар, одчиняй ворота...* нерідкісні й замінники-покручі – *Живодар / Молодар / Молода (від Молода ворітниця?) / Вородa-вородa / Долота*, які свідчать про повне нерозуміння змісту гри й чисто «декоративну» функцію інципіту.

10.4.2.3. Загальний ареал. При всій пістрявості мелотипології та географії весняних «*володарів*» можна висловити такі спостереження про їх ареал.

Узявши до уваги всю палітру проявів досліджуваного явища – як повноцінні твори, так і лише «репліки» у вигляді назви персонажа чи жанру (на карті цьому обсягу інформації відповідає бліда фонова заливка), бачимо, що воно належить до групи явищ з явною західною орієнтацією в межах УЕТ. Як і багато явищ західного сегменту, макроареал «володаря» зі сходу «впирається» в систему річок ‹Гнилий Тікич + Синюха›. Також дуже примітною є його повна відсутність на Середньому Поліссі та Східній Волині (на схід від Случі). Не переходить він на лівий берег Верхньої Прип'яті. Західний кордон може бути уточнений у бік його розширення – адже О. Потебня спирається на поетичні тексти з Підляшшя (у нашому дослідженні майже не використовувалися джерела, які не містили мелодій).

Якщо звузити критерії – відзначити тільки ті твори, де розгортається сюжет гри (на карті це зона, вкрита штриховкою), то ареал стиснеться до частини басейнів верхнього Дністра (з обмеженням приблизно по Серету) та верхньої Прип'яті (з кордоном по Горині). Нагадаю, що мелотипологія цих субзон різна: території, наближені до Прип'яті, мають власний монотекстовий наспів *Володаря* з 6-складником в основі; території, віддалені від Прип'яті використовують політекстовий наспів (з домінуванням сюжету *Володар*) теж 6-складової основи; галицькі та західноподільські терени послуговуються мелодією регіональної 7-складової веснянки, для якої сюжет *Воротар* є одним з багатьох можливих текстів

10.4. 3. Танок-гра ***Коструб***

Весняна гра «*Похорон Коструба / Коштруба*» – реліктова, призбирано лише 30 од., що є ознакою її раритетності. Повний опис гри можна побачити у виданні (Дей, Гуменюк (Упоряд.), 1963, с. 68). Гра йде як розмовний діалог гурту й *Жінки / Вдови Коструба*. Пісня до гри передає бідкання *Жінки* (усі блоки діалогу, крім останнього) та радість *Вдови* (останній блок):

I – *Бідна моя головонька, Нещаслива моя доленька,*
Що я бідна учинила, Що Коструба розгнівила
II – *Слава тобі, божий царю,*
Що мій Коструб на цвинтарю!
Лежи, лежи, як колода, Я молода, як ягода
Я ніжкою туп-туп, Коштрубейко лежить тут-тут
А я схочу-перескочу, Обіймуся, з ким я схочу

Власної мелодії сюжет не має, а використовує регіональні моделі найпоширеніших політекстових веснянок. З цього випливає висновок, що поширювався на території тільки сюжет, при чому він не вийшов за межі галицько-волинсько-подільської зони (карті А36).

Стала віршова форма V44 ритмічно втілюється у кількох малюнках – переважно ♪7± та ♫6. Одиничні інші версії розташую в наступній табличціі за кількістю використань. Строфа утворюється подвійним проведенням обраного варіанту ритму (за трьома винятками).

модель	ритмомалюнок	строфа, МТ	од.	ареал
♪7±	♪+♪♪♪ ¦ ♪♩ ♪♩	‹♪7²›	13	Галичина
	♪♪♩ ♩ ¦ ♩♩ ♩♩	‹ПП♪:7:;:7:›	1	Волинь
♫6	♫♫ ¦ ♩♩♩♩	‹♩6²›,‹♩6ⁿ›	10+1	Волинь, Надсяння
♩4	♩♩♩♩ ¦ ♩♩♩♩	‹♩44²› МТ-*Шум*	3	Східне
вар. ♪4	♪♩ ♪♩ ¦ ♪♩ ♪♩	‹♪44₅²› МТ-*Шум*	1	Поділля

10.4.4. Танок-гра ***Кропець***

Веснянки про вибір пари між Старим і Молодим часто втілюються в сюжеті *Кропець*

Ой не рости, кропе,
Повище города
Ой не ходи, старий / молодий
Коло мого двора…

База таких сюжетів у РОМУ⁺ – 110 од. Основна ритмічна модель – 6-дольна (90 од.), але скомпонована у строфи по-різному. 20 зразків використовують ямбічну ритміку, чергуючи ♪6 і ♪7 у композиції ПП. 11 зразків є прикладом контамінації форми ПП і типу Всн-*Човен*.

композиція	стат.	ареал, карта D-III-1
‹♩6³›+‹♩6²›	37+2	Зах. Полісся
‹ПП♩6;6›	35	Сер. Полісся, Київщина,
‹ПП♪6;7›	20	Нижнє Погориння
Човен-редук: ‹ПП♩5;6›	11	Полісся (точково)

10.4.5. Порівняльна статистика сюжетних парадигм

Короткий огляд окремих сюжетних груп завершу порівнянням їх статистичних потужностей і типів мелоформ, з якими вони координуються (табл. 10.17).

Призбирані відомості показують, що пряма відповідність між сюжетом та його мелоформою рідкісна. У певних випадках диференціаціювати види ПБК / ВКФ та вияснити їх індивідуальну чи групову прив'язку до сюжетів допомагає ***мелоінтонаційний компонент***.

Для деяких сюжетів можна установити *домінантну форму* (або *групу форм*). Об'єднуючим началом є *ритмомодель*, а спосіб її компонування (строфа чи ПБК) має другорядне значення. Це відрізняє *весняну* меломорфологію від *весільної*: там групи текстів макросімей ‹♩6› і ‹♩53›, навантажені особливими функціями, чітко розподілені в межах кожної ритмомоделі саме *за композиціями* – на строфічні й тирадні.

10.17 Весняні сюжети у різних композиціях

сюжетний маркер масиву	типи композицій (основні)	кіль-кість	номер карти
Володар-1	‹♩33²›	26	A27
-2	‹♩6²›	45	
-3	‹♪7²⁽³⁾›	40	
-4	‹♩6²⁽³⁾›	13	
	інші	26	
Жельман	ВК-Жельман	82	A32
Жона	ВКФ, ‹просо›	58	A33
Жук	‹♩44;P3444›	116	A34
	‹♩44;P4, ВКФ, ін..		
Зайчик -1	ПБК-2 ‹♩3̄4;44›	60	A31
-2	ВКФ ‹♩43:;4ⁿ;3›	28	
(женчик) -3	ПБК-3 ‹♪54²;5ⁿ;7ⁿ›	20	
-4	інші або невивчені	32	
Король	V26, V33	48	A32
Коструб	‹♪7²›, ‹♩6²›, інші	30	A36
Кривий танець	‹♩6²›, ‹♩6³›	130	A26
	інші з ♩6	19	
	інші (не ♩6)	28	
Кропець	‹♩6³›+‹♩6²›	37+2	A19
	‹ПП♩6;6›	35	D-III-1
	‹ПП♪6;7›	20	D-III-2
	Човен-ред: ПП 55;66.	11	A24
Мак-1	ПБК-2 ‹♩44ⁿ;33›	74	A29
-2	ПБК-3 ‹♩333344ⁿ;33›	27	
-3	інші або невивчені	24	
Огірочки	44;P33	122	A35
Ой як-як	ВКФ p36;p33.	48	A30
Перепілка	ПБК-2, ін.	30	A28
Подоляночка	ПБК-2, ін.	200	A28
Просо-гра	‹♩43̄3̲;P43̄3̲› ‹просо›	190	A78
Самотній	ВКФ	46	A30
Чорнушка	ПБК-2‹♪5ⁿ;7ⁿ›	32	A20, D-III-2
Шум	‹♩44ⁿ›, ‹♩44²›, інші	150	D-III-3
Яворові / Замостоцькі люди	‹♩4ⁿ›	70	D-III-3

10.5. Ритмотип V433 ‹просо› у весняному репертуарі

10.5.1. Загальні характеристики

Ритмоформула з віршем ‹♩43̄3=Vабб› і малюнком |♩♩♩♩|𝅗𝅥 ♪♪|♩♩ 𝅗𝅥 ♩‖ отримала назву ‹просо› у зв'язку з поширеною грою «*А ми просо сіяли*», відомою українцям, білорусам і росіянам[1]. В Україні набула популярності ще й інша текстова версія – «*Вербовая дощечка / кладочка*»[2], якою супроводили танки (гаївки) з ходінням дівчинки по зчеплених руках учасників.

Родзинкою цієї РФ є ритмічна протиставність двох трискладників за принципом ПСТС: *текстовий повтор* розспівується на різні ритмофігури та різні (!) інтонації: ‹♩43̄3 = Vабб =Mᵗαβγ›. К. Квітка назвав цю ритмічну пару «***антиметаболою***» (19236=1971, т. 1, с. 42). Така формула знайшла використання у різних народів у різних жанрових циклах – їй буде присвячено поліжанровий нарис (§14.7). В українців її спеціалізація передусім *весняна*.

Розберемо специфіку роботи з ритмом і композицією, кореляцію з сюжетами *веснянок* та їх ареалогію. За матеріалами РОМУ, ритм ‹просо› у *веснянках* творить складну картину, яку характеризують кілька позицій:

(а) – полісюжетність (десятки поетичних текстів);

(б) – різні види компонування: частина творів побудована як одно- чи дворазовий повтор РФ, з рефреном чи без нього; інша частина використовує мелорядок / строфу ‹просо› як сегмент поліблокової композиції (ПБК);

(в) – специфічне ритмічне варіювання: проблеми ідентифікації створюють зразки, у яких *характерний* для цієї групи веснянок *текст* лягає на *характерну мелодію*, але має «*випрямлений*» ритм без антиметаболи (табл. 10.18, ритмомалюнки 2, 3: б/ам1, б/ам2);

(г) – формула може входити як елемент до інших типових форм – доповнювати або заміщувати їх.

Названі специфічні характеристики пояснюють, чому статистичні дані подаються не на початку параграфа – адже постає проблема відбору, які з форм належать до групи ритму ‹просо›, а які є лише позірно подібними.

10.5.2. Джерельна база. Залежно від строгості трактовки, до групи *веснянок*, що мають вивчатися під гаслом ‹ритм просо› та, відповідно, картографуватися на одній площині, можна віднести біля **700** (690) зразків.

А – політекстова група:
- 373 зразки нормативного виду (з антиметаболою) в 1–2-рядкових строфах
- 6 їх версій у третному ритмі: з заміною силабогрупи ♩4 на групу ♪5 та антиметаболи на пару ♩3̄3
- 60 ритмічно нормативних у ПБК
- 65 зразків б/ам, з них 5 зразків як блок ПБК
- 4 у композиції ‹пара періодичностей› (ПП)
- 3 – інші специфічні форми
- 70 мікстових форм

Б – *Просо*-гра: 140 зразків, у т.ч.
- ≈90 зразків нормативного виду з антиметаболою
- 1 б/ам, 1 у формі ПП
- 46 текстів без мелодій (б/м), інформацій про гру, нетипових зразків, мікстових форм

В – локальна група «*Соколові діти*»: специфічна форма ‹♩|:4:|3̄3̄=|:a:|ббб. з ДМС (Погориння) – 20 од.

Г – група російських запозичень – 4 (*В хороводі ми були*).

10.5.3. Домінантні сюжети

З великого числа текстів варто виокремити сюжети масового (макрорегіонального) поширення. Це:

1 – Сюжет-гра ***А ми просо сіяли*** (понад 140 од.)

2 – ***Вербовая дощечка / кладочка*** (113: 100+13 од. б/ам), пісні з цим інципітом продовжують такі мотиви:

(2а) *дівчина ходить по кладці, милий привіз подарунки*

(2б) *діброва горіла – дівчата / хлопці гасили, решетом воду носили*

(2в) текст-сигнал (одиничні зразки):

дощечка / кладочка вербова (одиничні варіанти: сосонова, ялова, дубова, калинова)

пора дівчатам додому (= купальський сюжет).

Мотив (2б) може починатися й безпосередньо від пожежі, а також з такого вступного мотиву:

Бігла пані / дівчина через двір,
на ній шуба з полами,
пола махала, діброва палала (понад 20 од., з них 2 б/ам)

Сюжетами регіонального поширення є такі:

Котився горошок в три стручки (19: 16 + 3 тексти б/м)
Зозуле, не куй в діброві (16: 11 + 5 б/ам)
Корито повне води налито (13: 12 + 1 б/ам)
Роман зілля копає (9: Надбужжя, Надсяння)
Сніг упав / Козак з коня упав, дівчина рятує (9: Сх.Поділля)
Колесо кроковеє / кремповеє (7)

10.5.4. Функції. Численні записи з Поділля та Полісся показали політекстовість цього РТ, а також його *поліжанровість* у межах весняного циклу:

(а) у Галичині домінував ***танок*** *Кладочка* зі вказаними рухами,

(б) на Поділлі пісні з таким ритмом розспівувалися просто як ***сезонні*** *веснянки* з численними текстами шлюбної (величальної) тематики,

(в) на Середньому Поліссі (Овруччина) таким творам відводилась роль ***ранньовесняної заклички***.

10.5.5. Мелотипологія

10.5.5.1. Варіювання ритмомоделі. Окрім зразків з нормативним ритмом, поширені кілька видозмін.

10.18 Варіювання ритму ‹просо› у веснянках

вид і код ритму		ритмомалюнки		
модель: силабіка		4	3	3
семантика		а	б	б
нормативний (нрм)		♩ ♩ ♩ ♩	𝅗𝅥 ♩ ♩	♩ ♩ 𝅗𝅥
без антиметаболи	б/ам1	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ 𝅗𝅥	♩ ♩ 𝅗𝅥
	б/ам2	♩ ♩ ♩ ♩	𝅗𝅥 ♩ ♩	𝅗𝅥 ♩ ♩
з дробленням	дд (д-вт)	♪ ♪ (♪ ♪ ♪)	𝅗𝅥 ♩ ♩	♩ ♩ 𝅗𝅥
	б/ам1+дд	♪ ♪ (♪ ♪ ♪)	♩ ♩ 𝅗𝅥	♩ ♩ 𝅗𝅥
зі збільшенням		♪♪ ♪♪ ♩ ♪ ♪	𝅗𝅥 ♩ ♩	♩ ♩ 𝅗𝅥
прамодель (за Б. Луканюком)		𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥	𝅗𝅥 𝅗𝅥

(А) У 65 зразках відбулося «вирівнювання» антиметаболи, коли трискладові групи мають однаковий ритм. Переважає варіант ‹б/ам1›, варіант ‹б/ам2› рідкісний – 4 од. (Kolberg, 1962d, с. 168, № 69). Зразки з ритмом ‹б/ам1› треба обережно відносити до групи ‹просо›, адже часом це

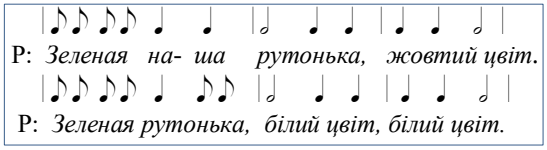
---

1 Музикантам відома через її використання в операх Н. Рімського-Корсакова «Майська ніч» (1880) та «Снєгурочка» (1882). Її оригінальний зразок був записаний у с. Євлашево Саратовської губернії та уміщений збирачем у збірнику 1877 року (Римский-Корсаков, 1985, № 48). Мелодію такого типу використав Л. Ревуцький як одну з тем фіналу 2-ї симфонії.

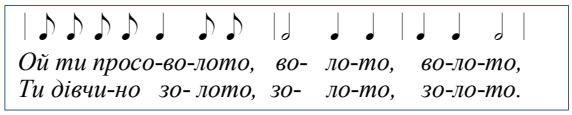
2 Ця гаївка прозвучала у фільмі Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (1964, аранжування Мирослава Скорика).

може бути форма ‹♩43› з дублюванням малих силабогруп (ДМС), тобто ‹♩4:3:= α:β:› (§6.6.3). Беремо до уваги *мелотематичну форму* та *сюжет* (наприклад, *Кладочка* зустрічається у класичній версії та у ‹б/ам1›).

(Б) Поширеним прийомом (130 од.) є ритмосилабічні дроблення початкового диспондея. Дроблення може мати *орнаментальний* характер V533 (так, вірші гри *Просо* не розпросторюються більше, ніж орнаментація за зразком *Ой а ми просо сіяли-сіяли*), а може виступати у *розпросторених* формах – V633 і (зрідка) V{7₈}33. Це можливо як у рефренах, так і в основному тексті:



У зоні Жашків, Монастирище, Христинівка застосовується оригінальний прийом триразового повтору тексту 3-складника – аббб (5 од.), що створює ефект його збільшення:



Дроблення активніше виявляє себе на Поділлі й на Поліссі – у зонах, де двомірні форми мають більшу вагу, а прийом довільного дроблення дуже активний у *весільних* тирадах та у 6-дольних *веснянках*. Це можна використовувати як аргумент на користь того, що форма ‹просо› складена з трьох блоків, а не є лиш закріпленим дробленням вихідного 6-дольника (за концепцією Б. Луканюка, 2016, с. 134). Відносно цієї умовної «прамоделі» фігури дроблення потрібно було б визнати понаднормативними наддробленням, що для Поділля й Полісся не характерно – це властивість Наддніпрянщини. Також наддроблення ніколи не відбувається у таких масштабах – воно зачіпає виключно 1-шу позицію силабогрупи (§8.5.2.1; продовження дискусії див. у §14.7).

10.5.5.2. Види компонування. У межах весняного жанру поширені два основних види компонування РФ ‹просо›: (а) у канонах класичної строфіки; (б) як мелоблоку поліблокової композиції. Обидва способи можуть суміщуватися з варіюванням ритмомоделі – дробленням чи «випрямленням антиметаболи». У весняному жанрі мало застосовується прийом розбудови форми редукцією / нарощуванням 3-складників (за Г. Кутировою-Чубаля (2009б) – принцип «просо-рефрен»), характерний для *весільних* та інших мелодій російсько-білоруського пограниччя (§14.7). Основні різновиди виглядають так.

10.19 Різновиди строф ‹просо› у веснянках

	1-й рядок	2-й рядок	примітки
	43̄3	43̄3	
група А: класичні строфічні форми РФ$^{1/2}$			
♩43̄3^1.	абб.	–	
♩43̄3^2.	абб;	вгг.	
♩43̄3^2 з рефреном	абб;	рбб.	Просо-гра
	абб;	рсс.	
	абб;	рст.	
група Б: принцип ‹просо-рефрен›			
♩43,3̄3^1.	аб,бб.		рідкісні, 16 од.
♩43,3̄3^2.	аб,бб.	вг,гг	
група В: поліблокові форми			
ПБК-2	43̄3^2.+Р: *Вода*		30 од.
ПБК 6;4;6.	43̄3^2.+4^3+3̄3.		різні подібні комбінації

10.5.5.3. Особливі випадки компонування

• ***Просо*-гра.** Цей етнокультурний феномен вивчався ще О. Потебнею (1887). Сьогодні з-поміж різних аспектів його дослідження зустрічається ще й юридичний (Бедрій, 2017). Як правило, форма Просо-гри має ***рефрен***. Така структура корелює з хореографією гри: під спів семантично значимого рядка шеренга гравців наступає, під спів рефрену – відступає.

Семантичні різновиди рефренів:

Див / Дід ладо (всього 35 од.), у т.ч. у спотворених видах: *Ой лад ледом / Попуд льодом / Долею-ладом / Одним ладом / Ходзіць Лада / Ой да два да*);

Рута зелена, жовтий / білий цвіт (27 од.)

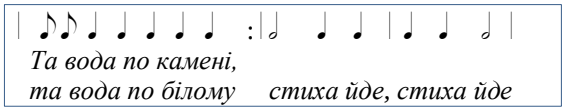
Зелена(я) наша дуброва, дуброва (13 од.).

20 записів Просо-гри не мають рефренів, 13 з них – однорядкової форми (можливо, це зіпсовані версії, адже записи робилися за відтворенням з пам'яті співачок, а не під час показу гри).

• **Рефрени.** Окрім *Просо*-гри, групі веснянок РТ ‹просо› рефрени мало властиві. Ніколи не поєднується з рефреном сюжет *Кладочка*. Як рідкісні або локальні зустрічаються рефрени *Ой рано-рано* (2 од., БЕТ), *Люлі-люляшки* (13 од., російське пограниччя).

Натомість у зоні Надбужжя, Опілля та суміжних з ними (Замость, Ковель, Маневичі, Радехів, Буськ, Золочів, Перемишляни, Бережани, Пустомити, Рогатин, Борщів, Гусятин, Козова, Підволочиськ, Жидачів, Стрий, Рахів) характерним явищем є продовження 2-рядкової ‹просо-строфи› спеціальним рефреном *Та вода по камені, та вода по білому стиха йде* (35 од.), що разом утворюють форму ПБК-2.

Ще 20 творів з таким рефреном поєднують його з іншими формами – 6-дольними, рідше 4-дольними та фігурами контрастної ритміки. Сам рефрен не має сталої ритмоверсії, частіше він подібний до такої формули:



10.5.5.4. Формула ‹просо› як субститут. Характерна РФ ‹просо› може «імплантуватися» в інші типові форми різними способами – частіше як один з мелоблоків ПБК або ж як субститут типової РФ. Деякі *веснянки* (і не тільки, див. *весільні* РТ-*Болван*, *Піч* (§8.10.3), одиничні *жнивні*) дають доволі вагому статистику таких «втручань», наприклад, гра *Жона* має 17 од. з РФ ‹просо› з 56 (з них лише 3 нормативних, а більшість – ‹б/ам1›, §10.3.8). Інші сюжетні групи демонструють меншу кількість таких втручань: *Володар* – 9, *Царенко / царів син і царівна / Королівна* – 8+1 б/ам, *Ягілка* – 4+2 б/ам, *Мишка* – 5, *Кривий танець* – 5, *Король* – 4 зразки з околиць Києва (карта А32), *Жук* – 3, *Жельман* – 3, *Огірочки* – 2, *Сам хожу* – 1.

10.5.6. Ареал. *Веснянки* ритму ‹просо› щільно зайняли басейн верхнього Дністра (також його правий берег до Хотина), подільську зону Південного Буга та поширилися звідси в різних напрямках (карта А78). Ось перелік цих «рукавів» та їх особливості.

1. Західний Буг транспортує окремі зразки аж у північне Підляшшя.

2. Розріджена мережа зразків тягнеться за Стиром і Стоходом, переривається над Маневичами та відновлюється (?) на верхній Прип'яті.

3. Для Волині ‹просо› не показове.

4. У глибинному Середньому Поліссі встановлено кілька автономних компактних осередків:

а) у нижньому Погорині (Сарни – Дубровиця),

б) у сегменті Льва – Уборть (розріджений),

в) щільно на Овруччині (у функції *закличок*).

5. На східному Поділлі форма системно фіксується включно до річок Гнилий Тікич + Синюха.

6. За річками Тетерів та Ірпінь форма виходить до Дніпра вище Києва й переходить на Лівий берег.

7. На Лівобережжі тип має компактні осередки в зоні Нижня Десна – Остер – Удай.

8. Установлено острівний осередок на Сіверщині.

9. Численні зразки маркують білоруський ареал Дніпро – Березина + Сож, з виходом у Поозер'я (Вітебськ).

Просо-гра у межах окресленого *весняного* макроареалу має такі відмінності:

– не займає Галичину на захід від Тернополя (за точковими винятками – Городок, Турка),

– «оминає» Волинь, але з'являється на північ від неї – островами на Західному Поліссі і в Погоринні,

– одинично представлена на північному сході БЕТ.

Сюжет *Кладочка* функціонує тільки в Подільському регоні та в басейні верхньої течії Дністра.

Активне дроблення РФ відмічене у всьому Подільсько-дністрянському ареалі, крім правобережжя Дністра, частково трапляється на Поліссі.

Ускладнення форми – участь РФ ‹просо› у ПБК – системно фіксується на захід від Збруча, точково – на сході від нього.

10.6. Веснянки-примітиви (заклички, ігри, «знижені форми»)

Весняний цикл, як і зимовий, має в своєму пісенному арсеналі блок творів примітивних мелоформ – найпростіших приспівок на 2–3 звуках (в секунді або терції), що нерідко переходять у скандування. Функції таких творів:

а) закликання весни, пташок (*журавель, бусел / бузько, жайворон*), дощу;

б) супровід ігор та фізичних забав (*Мости (Яворові люди), Плетінка, Журавель, Горобець / Воробейко, Ворон, Дрибушки,* інші);

в) танкові мелодії у стилістично знижених приспівкових версіях (*Володар, Подоляночка, Зайчик, Мак, Шум*, ін.).

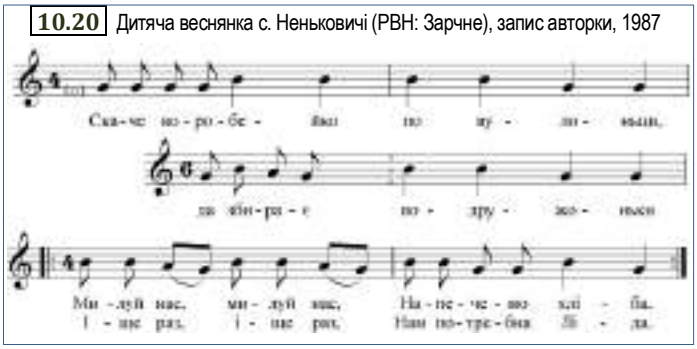
Простота мелодій робить їх доступними для дитячого виконання, однак ними користалися й дівчата під час забав.

Статистика мелодій підгруп (а) і (б) ≈130 од., разом з підгрупою (в) ≈150 од. Домінує одноелементна форма ‹♩4^{n}›=α^{n}, лише близько десятка творів мають мелоформу ‹♩44^{1}›=αβ.

Для закличок характерні двотонові мелодії та внутрішній поділ диспондея на пару спондеїв (♩22^{n}): цезура відділяє 4-дольники, а меліка – 2-дольні пари, які часто підкреслюються ще й внутрішнім цезуруванням текста (див. табл. 6.5). Прояви тонічного руйнування цезури між 4-дольними силабогрупами у веснянках одиничні.

Трапляються ритмічні вставки іншого типу, що створюють враження поліблоковості:

10.20 Дитяча веснянка с. Неньковичі (РВН: Зарчне), запис авторки, 1987



• **Ареал**. Окреслений ареал має тільки гра *Яворові люди* на Західному Поліссі (від Горині до Зах. Буга), з точковими проявами на верхньому Дністрі (Дрогобич, Пустомити). Інші зразки «розсипані» по території УЕТ, більшою мірою тримаючись Полісся (карта D-III-3).

На Середньому Поліссі зустрічаються ***ямбічні заклички***, але вони, як правило, входять у комплекс **контрастно-блокових композицій** (КБК). Такі форми описує М. Скаженик за матеріалами з нижньої Уборті: диямбічні вигуки змінюються співом веснянок, у якості останніх можуть виступити 4- або 6-дольні форми (сс. Копище, Майдан Копищанський, Борове, Букча) (2006, №№ 5–8; 2011, нот. А.2.4–10). Подібні диямбічні «вступи» до власне весняної пісні зустрічались в одиничних зразках серед моїх записів у Погоринні (с. Хіночі (РВН: Володимирець)).

10.7. Весняні ритмокомпозиції тримірного устрою

Спільний фонд веснянок з ямбохореїчними ритмами складає ≈**1200** од., тобто ≈15% записів цього БОЖЦ. Фонд мелодій, що використовує тримірні моделі, представлений такими типологічними групами.

Найкрупнішу (≈350 од.) складають твори на основі ямбічного 6-7-складника (строфічні, ПБК) (§10.2.3). Доповненням до них є ПБК з основами ‹♪4›, ‹♪5› (≈20 од.).

Група з основою ‹♪4› має різновиди: ‹♪4^{n}› (як самостійна приспівка та у складі ПБК), ‹♪44^{n}›, ‹♪44^{2}› – разом ≈50 од.

Група з V43 зафіксована у версіях ‹♪4$_{5}$3^{2}› (28 од.) і ‹♪43^{2}›-*Чирочка* (19 од.).

Строфічні форми з 5-складниками виступають у такому наборі: ‹♪53^{2}› у різних прочитаннях (≈70 од., не рахуючи наддніпрянської «*Гулі*» (§10.2.8), карти A68, D-III-7), ‹♪54^{2}› (375 од., карта A69), ‹♪55^{2}› (260 од., карти A23, D-III-6).

Ямбічні версії групи V446 сюди не зараховую, оскільки вважаю їх похідними від двомірної основи. Є. Єфремов (2009) відзначив, що на Київському Поліссі початковий диямб закличних веснянок ‹♪5$_{4}$4^{2}› і ‹♪446› виступає ключовою ритмофігурою, яка забезпечує кличну інтонацію. Такі факти озвучує і М. Скаженик за матеріалами Уборті (2006).

На базі ямбічних ритмів створена певна кількість складних мелоформ для ігрових сюжетів (≈100 записів). Частіше їх основу складають 7-складники, що компонуються з 5-складниками у ПБК або ВКФ. Найвідоміші сюжети – *Чорнушка-душка* (карти A20, D-III-2), *Царівна і бояри, Переборець, Коструб* (карта A36) та ін.

• **Тридольна група пізньої мелостилістики.** Типологічно окремішною є група мелодій з ознаками тридольної, виразно танцювальної організації та новішою мелостилістикою. Ці твори характерні для галицького ареалу: *Галя* (≈30 од.), *Голубка* (≈40 од.) та інші групи малої статистики.

Проведені підрахунки показали ***панівну роль двомірних ритмів у формуванні весняного репертуару***. Це, вочевидь, пов'язане з функцією ***танкових рухів***. Натомість ***ямбічні ритми*** придалися для функції ***закликання весни***.

• **Ареалогія ямбічних веснянок** пов'язана з традиціями Галичини, Західної Волині й Полісся, а також з Середнім Поліссям (ямбічні заклички). Варто буде в майбутньому окремо вивчити питання пропорційності дво- і тримірних груп ритмів у весняному циклі, кореляцію ритмів і композицій, а також теренів їх поширення.

Розділ 11

ПІСНІ СЕРЕДИНИ ЛІТА (КУПАЛО). ТИПОЛОГІЯ

11.1. Основні купальські пісенні форми. Загальна характеристика
11.2. Кросжанрова українсько-білоруська формула V54 (купало / весна / весілля)
11.3. Макросім'я мелотипів на 4-дольній основі
Лівобережна група. Волинсько-подільська група. Білоруські групи. Тирадний різновид
11.4. Група з основою V53 (східноволинсько-подільська традиція)
11.5. Локальні купальські мелотипи. Случанський тип. Лемківські собіткові мелотипи

Таблиці в додатку (т. 2): **11.1Д, 11.5Д**
Карти А5, А40, А69, А71 (оглядові, друковані)

11.1. Основні купальські пісенні форми. Загальна характеристика

Купальські ритуали й сезон Петрівського посту (від 8-дня після Трійці до Св. Петра, тепер 12.07) супроводжуються співом тільки на етнічних територіях України й Білорусі (§7.5), і то не всуціль. Малий локальний осередок купальських співів існував у східній Польщі (басейн р. Вепр). Етномузикологи встановили великі ареали, де не виявлено пісень, приурочених до цього періоду – так звані «купальські пустки» (на картах А40, А69 позначені штриховкою). Це майже вся західна смуга УБ-ареалу – за винятком кількох острівних купальських традицій на Західному Поліссі й Холмщині та Лемківщини з її індивідуальним репертуаром *собіткових (субіткових)* пісень. Велика зона на сході БЕТ «віддала перевагу» *трійцьким* ритуалам і співам (карта А37). Великі лакуни на купальських картах установлені й всередині загального макроареалу (це глибинні правобережні терени Прип'ятського Полісся, все лівобережжя Прип'яті, середня Наддніпрянщина нижче Києва).

11.1.1. Дослідження. Джерельна база

Постійний інтерес слов'янських дослідників до цього жанру дозволив накопичити представницьку базу системної інформації про його поширення у різних регіонах України й Білорусі. Основи мелотипологічної систематики українських *купальських* пісень за попередніми начерками К. Квітки (1941, 1985в)[1] розробив А. Завальнюк, який виокремив *чотири основні мелотипи* (А, Б, В, Г), що мають великі ареали (Завальнюк, 1983[2]). У 1995–2014 роках вийшла серія студій над окремими *купальсько-петрівськими* мелотипами та їх ареалами у Прип'ятському Поліссі (Клименко, 1998, 2010е; Скаженик, 2009а,б, 2011), на Волині, Східному Поділлі та Подніпров'ї (Колодюк, 2015; Терещенко, 2010; Протасова, 2010; Скаженик, 2018а), у Київській області (Коропніченко, 2014), на Лівобережжі (Карапата, 2010; Гончаренко, 2010, карта К8-5). Деякі з них видані у збірнику ***Слов'янська мелогеографія-1*** як *тематичний блок розвідок*, що відкривається оглядовою статтею (Клименко, 2010д). На сторінках цього збірника розміщені також регіональні реєстри купальських мелодій – Поліський (Клименко, 2010е), Лівобережний (Карапата, 2010), Подільський (Клименко, Протасова, Терещенко, 2010). У них задокументовані аудіо- та нотні зразки, а також *свідчення про відсутність купальських пісень*. Більшість статей супроводять документальні карти. Названі дослідження збагатили список купальських мелоформ *кількома типами локального поширення*, не рахуючи наспівів вузьколокального побутування. Огляди купальської мелотипології українців опубліковано у статтях (Клименко, 2008в, 2010д, 2012д; 2016в).

Білоруську купальську пісенну традицію ще у 1980-х роках було вагомо представлено у спеціальному жанровому томі (Тавлай, Ліс (Рэд.), 1985). Купальські мелодії білорусів системно описала Г. Тавлай (1986), виокремивши сім мелоструктурних груп. Її типологія для потреб нашої роботи відкорегована у зв'язку з новими матеріалами та необхідністю координації білоруських даних з українськими. Ескізні ареали поширення окремих купальських типів намічені в роботах (Можейко, 1981, с. 464; 1985, с. 76–78, 163 (карти); Костюковець, 1983). Сучасна систематика купальських мелодій з північно-східних окраїн БЕТ дається у смоленському зібранні (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 365–368). Білоруські традиції доповнюють список кількома формами, які не відомі українцям: це мелодії верхнього Понімання та Подвіння, що мають локальні ареали.

Сьогодні загальне число зареєстрованих в РОМУ$^+$ записів купальсько-петрівського приурочення сягає **3540** одиниць – це мелодії та відомості з мелотипологічних таблиць і регіональних документальних карт.

Завдання цього розділу:

– вибудувати спільну мелотипологію *купальсько-петрівських наспівів* за новоздобутими українськими, білоруськими й польськими матеріалами;

– створити оглядову карту, у якій (а) окреслити узагальнені ареали кожної з встановлених типологічних груп наспівів, (б) позначити зони доведеної відсутності купальських обрядів і пісень та «білі плями», не забезпечені матеріалами.

[1] Статті К. Квітки московського періоду (1933–1953).

[2] Ця лаконічна стаття під редакцією Б. Луканюка залишається кращим викладом здобутків А. Завальнюка. Випущений через понад два десятки років посібник (Завальнюк, 2008) механічно повторює текст його кандидатської дисертації без оновлення згідно сучасних знань, нової літератури. На жаль, посібник не став довгоочікуваним джерелом ні дбайливо вивіреного нотно-музичного матеріалу, ні свіжого теоретичного погляду на функціонування купальського жанру. Натомість кількість помилок і недоліків у ньому (безсистемна подача нотацій, непропорційне реальному стану завелике число пізніх приурочених мелодій, невірні паспорти (навіть до записів збирачів-класиків), дублювання тих самих мелодій тощо) робить цю книгу малопридатною для навчальних цілей.

11.1.2. Реєстр основних купальських мелоформ

Строкатий список купальсько-петрівських мелоформ українців та білорусів можна розділити на 4 макрогрупи (за ознакою статистичної та ареальної потужності). Це основні ареалоутворюючі ритмотипи (I), локальні ареалоутворюючі ритмотипи (II), локальні форми без ареалів (III), маргінальні явища купальської приуроченості (IV).

Купальський мелотипологічний список очолюють півтора десятки форм, які мають значиму статистику записів (в середньому по ≈50–200 од., але не менше 30 для кожного РТ) і ареальну характеристику більшого або меншого масштабу (таблиця 11.1Д: **Основні типологічні групи пісень купальсько-петрівського сезону українців та білорусів –** див. додаток). Деякі з них можна об'єднати у макрогрупи на підставі спільної ритмосилабічної основи. Кожній групі відповідає індивідуальний географічний простір (карта А40). Представлю мелотипи у послідовності їх статистично-ареальної потужності: спочатку великі масиви, потім – менш масштабні групи. Літерні коди А. Завальнюка вживатиму в дужках як додатковий маркер типів, оскільки певна частина вітчизняних дослідників дотримується їх у своїх аналітичних розробках.

(I). ① Найбільшу статистику фіксацій (1240) та поліетнічний ареал має макротип ‹♪$\overset{\vee}{5}4^2$› (тип В, карта А69). Він цікавий ще й тим, що є поліжанровим – потужно виступає у *весняному* циклі та локально – у *весільному* (§11.2).

②–③ Макросім'я форм з рефренами, створених на основі здвоєного диспондея (605 од.), також поліетнічна. Її складають споріднені композиції ‹♩44;Р$\underline{33}$› (з варіантами) та ‹♩Р$\underline{33}$;44;Р$\underline{33}$› (тип А, 176 од.), що належить до рідкісних для українців композицій *обрамленого типу* (§11.3).

④–⑤ Типологічна група композицій на основі силабічної формули $V53^2$ також складається з двох автономних ареалів, яким відповідають різні види ритмічного прочитання: це ④ український волинсько-подільський спондеїчний РТ ‹♩.$\underline{53}^2$› (тип Г) (606 од., §11.4.1) і ⑤ німансько-двинський тримірний тип з варіантними ритмомалюнками ‹♪$\overset{\vee}{5}_6 3^2$› (57 од.) та ‹♪$\overset{\vee}{5}_6$♩$\underline{3}^2$› (60 од., §11.4.2).

(II). Типологічні групи ⑥–⑫ за масштабами поширення є локальними. Усі вони використовують ритмічні форми, знані й в інших обрядових жанрах.

Локальні групи ⑥–⑧ об'єднує 6-складова основа, але кожен місцевий РТ прочитує її відмінним способом:

РТ ⑥ – чіткий 6-дольник зі сталим вторинним дробленням, оздоблений зачином (‹♩.$\underline{4}$;66› (тип Д), 300 од., §11.5.1);

РТ ⑦ – розмиті *лемківські* форми – коливаються між 6-дольною і ямбічною 7-складовою основами (73 од., §11.5.2);

РТ ⑧ – дзеркальна композиція ‹♩$\overline{66}$› (Подвіння, 77 од., короткий коментар див. у §14.9.4-Ґ).

Група білоруських мелотипів компактного побутування (⑨–⑫) пов'язана не типологічним, а географічним чинником – це кілька мелодій Поозер'я (басейн середньої течії Західної Двіни).

РТ ⑨ Перша пара типів використовує популярну модель $V43^2$, формуючи на ній спондеїчний ‹♩$\underline{43}^2$› (64 од.) та ямбічний ‹♪43^2› (22 од.) різновиди. Обидва мають чіткі риси, *дотримуються модельного виду*. Такі мелодії активні на правому березі Двіни (поширені на північ до лінії Себеж – Кунья). Спондеї переважають, але ямби створюють ніби «окантовку» ареалу з заходу (Глибоке – Верхнєдвінськ – Себеж).

Другу пару (⑩–⑪) об'єднує композиція обрамленого (рамкового) типу, але різнять семантична форма, ритміка та ареали (карти А40, А72).

⑩ «Рама» на 4-дольній основі (104 од.) за ритмікою збігається з українським *зимовим* типом Зм08.51 (карти А12 / D-I-8), але не має рефрену, натомість використовує принцип ПСТС ‹♩ $\underline{4}$;44;$\underline{4}$=а;аб;б›. Зрідка трапляється тричастинна композиція ‹♩ $\underline{4}$;4;$\underline{4}$=а;а;б›. Цей тип зайняв терени східного Поозер'я (Полоцьк – Шуміліно – Городок – Невель – Усвяти – Веліж – Демидов – Ліозно – Рудня – Красний – Дубровно). Ближче до східної окраїни ареалу рамкова форма функціонує в режимі редукцій – їх описує Л. Бєлогурова (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 365–366; Белогурова, 2008б, с. 181, карта III; 2013б, с. 133; 2014, с. 136).

⑪ Обрамлена форма з рефреном (*Ой то-то* / *Калина* / *Боже наш* та інші вербальні формули) на тримірній основі ‹♪р3;$4_5 4_5$;р3=а;аб;б› (51 од.) зайняла простір на захід від Полоцька. Мелодії цієї групи мають *нестрогу ритміку* з довільними чергуваннями 4-складників (переважно диямбів) та 5-складників (переважно колядкових). Рефрен (частіше кінцевий) теж може змінювати форму. Основний ареал – лівобережжя Західної Двіни (Дісна) – верхня Вілія, з точковим продовженням до Німана. Привертають увагу два віддалених острівних локуси таких форм – білоруський (верхів'ях Нарви: околиці Свіслочі) та польський (басейні нижнього Вепру).

⑫ Компактну групу з ареалом, подібним до поозерського типу ‹♪43^2› (Дісна – Себеж), творить строфа у ритмі висхідного іоніка (37 од.), знана серед українських *щедрівок* (тип Зм01-2, карти А7 / D-I-1, 2), але відмінна за семантичною формою ‹♩$\underline{44}^2$=аб;аб› або ‹аб;рб›.

(III). Група з 4-х купальських форм, що мають відносно невелику статистику (по 20–30 фіксацій), але *не творять окреслених ареалів* (розпорошено зустрічаються у різних локусах УЕТ і БЕТ), це:

⑬ 31 запис тирадної форми на 4-дольній основі з рефреном чи без нього, композиція мобільна (§11.3.5);

⑭ ≈30 записів моделей ‹♩44^2›, ‹♩44^1›, ‹♩4^n› (Середнє Полісся, точково – інші локуси);

⑮ точково поширені на Правобережній Україні дві версії моделі ‹$V55^2$›: спондеїчна ‹♩$\underline{55}^2$› – 19 од. та

⑯ тримірна ‹♪$\overset{\vee}{5}\overset{\vee}{5}^2$› (25 од.), а також інші види V55 (3 од.)

(IV). Окреслені типові явища *купальської* пісенності доповнюють ≈180 зразків «несистемних» мелодій (*маргінес купальської традиції*). На карті А40 вони відзначені спеціальними значками або сумарно – хрестиками, для позначення *купальського «співного» макроареалу* в цілому. У якості *купальських* як одиничні (або острівні – по 2–3 села) використовуються різні характерні для обрядової меліки форми. Часом це запозичення з інших жанрових циклів (*міжжанрове цитування, частіше зі жнивного циклу*): ‹♩$\underline{43}^2$›, ПСТС ‹♩$\underline{43}$;$\underline{43}$›-Всн, ‹♩$\underline{34}^2$›, ‹♩$\underline{46}^2$› ‹♩$\underline{36}^2$›, ‹♩4^n›, ‹$V55^2$›, ‹$V335^2$›, ‹$V533^2$›, ‹$V557^2$›, ‹$V533^2$›, ‹♩$44\underline{6}^2$›, ‹♩6^3›, ‹♪7^3›, ‹ЖГ› (19 од., див. §12.2) та інші. Кожну з цих форм представляють по 2–5 (рідко до десятка) зразків.

Як бачимо з основного списку, більша частина українсько-білоруських *купальських* мелоформ за типом ритму належить до спондеїчних (12 груп проти 6-ти ямбічних). Відносно «хорошу статистику» ямбічній групі робить тільки специфічний поліжанровий тип ‹♪$\overset{\vee}{5}4^2$›.

Наявність *характерних купальських рефренів* – маркерів жанру – властива лише 4-м типам: це групи ②–③, ⑪, частково – ⑫.

Дам характеристику кількох найбільш масивним групам за їх головними морфологічними різновидами в межах певних ТГ (§§11.2–11.5). Більше інформації можна знайти у вищезгаданих роботах різних авторів. Порівняльні ареальні характеристики *купальських* меломасивів винесено у §13.4.2.

11.2. Кросжанрова формула V54

Наспів із дворядковою ізоритмічною строфою, складеною віршами V54 в оригінальному ритмічному прочитанні |♪♪♪♩ ♪|♪♩ ♪♩ |, є найвідомішим з-поміж *купальських* мелодій України й Білорусі. Ритмотип ‹♪54²› є поліжанровим – він застосовується ще у *весняному* (здебільшого як *закличка*) та *весільному* циклах. Вивчення цієї форми доцільно проводити не окремо за кожним жанром, а в *кросжанровому контексті* – так можна з'ясувати ареальну взаємодію жанрів, регіональну морфологічну стилістику та кореляцію з іншими *купальськими* меломасивами.

Джерельна база. Загальне число реєстрацій форми ‹♪54²› – 1785, з них 1240 *купальських*, 375 *веснянок*, 9 *трійцьких*, ≈140 – *весільних*. Крім аудіозаписів та нотацій, використано відомості з мелотипологічних таблиць (Клименко, Протасова, Терещенко, 2010), регіональних карт О. Гончаренко (Сумська обл.), А. Колодюк (середнє Погоріння), Г. Коропніченко (Київська обл.), Л. Лукашенко (Північне Підляшшя), Ю. Рибака (Верхня Прип'ять), М. Скаженик (р. Уборть).

Від типу джерел напряму залежить достовірність ареалів, показаних на карті А69. Характер української та білоруської частин ареалу не можна представити співставно, зважаючи на різну кількість вивчених джерел. На україномовній території фоновими заливками об'єднано більші чи менші ареальні острови, в межах яких тип побутує повсюдно. Зони його щільної фіксації відзначено темнішою заливкою. Точкові позначки передають одинокі локалізації цього РТ, невідомого жителям сусідніх поселень. Штриховками позначені потенційні зони ареалів, з яких бракує даних.

На білоруській території поодинокі позначки (виставлені за публікаціями та не підкріплені архівними матеріалами) не об'єднано в потенційні сублокуси, крім випадків близької групової локалізації.

Сумарний ареал форми ‹♪54²› у всіх жанрових проявах охоплює більшість регіонів Дніпровської системи (без верхів'їв Дніпра та без його нижньої частини), а також поширюється на Західний та Південний Буг. Цей макроареал несуцільний, поділяється на кілька непов'язаних великих і менших масивів, що мають кожен свою *жанрову* специфіку та певні *мелостильові маркери*.

Жанровий фактор дає таку дистрибуцію великих регіональних / локальних масивів:

А – *східноволинсько-подільський купальський масив* щільного залягання (з вкрапленнями (12) *веснянок*), його кордони: середня Горинь – Іква – Збруч – Дністер – Кодима – Синюха + Гнилий Тікич – середня Рось – верхній Ірпінь –Тетерів+Ірша (+рукав в сторону Словечни) – середня Случ;

Б – середньополіський і березинсько-дніпровсько-сожський *весняні* масиви (+ стародубський осередок), для характеристики їх потужності наразі недостатньо даних;

В – берестейсько-надбузький *весільний* масив суцільного залягання;

Г – *верхньоприп'ятська поліжанрова зона* щільного залягання + контактні моножанрові осередки: *купальський* ‹Ясельда – Прип'ять› (крайньою західною точкою є записи з с. Кийовець коло Білої Підляської[1]), *весняний* ‹Турія – Стохід›;

Д – український лівобережний *купальський* масив (Удай – Сула – Псел);

Е – сумарний *дніпродвинський купальський масив* з кількох осередків (з одиничними вкрапленнями *веснянок*);

Ж – перехідний середньополіський ареал: чергування/мікшування *купальських* і *веснянок* через проміжки з порожнинами (проглядається прив'язка до річок).

Макроареал ‹♪54²› виразно «оминає» річкову систему Німана. Маргінальні прояви цієї форми зафіксовано у басейні Десни.

Морфологія. Ритмічні модифікації. Формула ‹♪54› не є алгоритмічною структурою тримірної групи: вона не виводиться ямбізацією певної двомірної моделі, її складові мають різні основи. «Вальсовий» 5-складник походить від антиспаста, поєднання його з диямбом утворює оригінальну «зміну умовних акцентів» (табл. 11.2, 1 рядок).

11.2 Ритмічні видозміни формули ‹♪54›

1	V44	♪♩ ♩ ♪ | ♪♩ ♪♩	першомодель (зустрічається одинично)
2	V54	♪♪♪♩ ♪ | ♪♩ ♪♩	реальна модель
3	V44	♪♩ ♪♩ | ♪♩ ♪♩	
4	V44	♪♪♪♩ | ♪♩ ♪♩	середньополіські відхилення від моделі, редукції (взаємозаміна формул 1–6)
5	V44	♪♪♩ ♪ | ♪♩ ♪♩	
6	V55	♪♪♪♩ ♪ | ♪♪♪♩ ♪	
7	V54	♪♪♪♪♩ | ♪♩ ♪♩	заміна 5-складника колядковим
8	V54	♪♪♪♩ ♪ | ♪♩ ♩ [𝅗𝅥]	апокопа
9	V54	♪♪♪♩ ♪ | ♪♩ 𝅝 [𝅗𝅥]	поліська, полтавська апокопа
10	V54	♪♪♪♩ ♪ | ♪♩ ♪♪𝄾	подільський каданс
11	V5⁶4	♪𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♪♪♩ ♪ | ♪𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 ♩ ♪♩	локальне наддроблення
12	V65	𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰♪♪𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥𝅰𝅘𝅥𝅰𝅗𝅥 ♩ 𝅝	стале наддроблення, рубато (Лівобережжя)

У реальних виконавських версіях антиспаст проявляється дуже рідко, на відміну від подібної за ритмікою «*меланкової*» формули Зм15, де два послідовні антиспасти виступають у режимі довільного чергування з «вальсовими» 5-складниками (§9.3.4.6) (Терещенко, 2016б): |♪♩𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♩ ♪♩ |♪♩𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♩ ♪♩‖.

Про спорідненість купальської ритмоформули ‹♪54› з *меланковою* ‹♪♮5♮4♮5› писали К. Квітка (1971б, с. 138), Я. Мироненко (1988, с. 121–122). Приклад, близький *меланковому* наспіву ще й інтонаційно, зі збігом СДО – мелодія з-під Мурованих Курилівців (Завальнюк, 2008, № 75). Усе ж ці збіги рідкісні.

Модельна форма ‹♪54²› витримується на більшості територій її поширення, суттєвих різновидів не утворює. Видозміни стосуються переважно стилістики (рубато, наддроблення, темпові контрасти, способи кадансування). Вони, як правило, обумовлені *регіональною специфікою* і мало пов'язані з жанровою функцією пісень. Варіювання силабіки властиве одному регіону (пункт 2 у наступному списку). Морфологія строфи також зачіпається

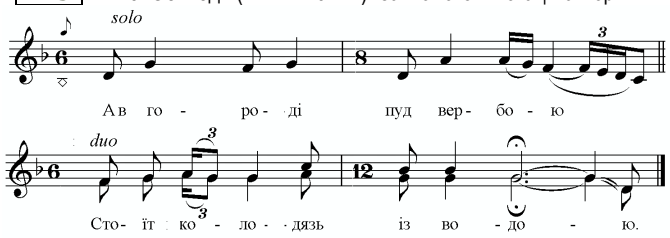
[1] Є відомості, що у польському перекладі ця пісня ще по другій світовій війні була поширена серед поляків Сувальщини й Підляшшя. В опублікованих описах купальських обрядів Холмщини XIX ст. є з десяток пісенних текстів, в яких можна вбачати як форму V54, так і інші силабічні схеми (Кольберг, 1964, т. 33, с. 147–152). Сучасні матеріали з Підляшшя не дають свідчень про поширення тут купальських мелодій.

лише в одному регіональному різновиді (пункт 8). Прокоментую помічені особливості.

1. Практикується як повноцінне відтворення ритмомоделі, так і завершення строфи *апокопою* (табл. 11.2, формула 8). Повної реєстрації цього прийому ще не проведено, але часткові дані показують локальний субареал апокопи на Уманщині (Клименко, 2010д, карта К39-7), суцільне її поширення на Полтавщині, в окремих зонах Полісся, де апокопі передує довгий унісон на передостанній силабохроні (формула 9). Інтерес представляє порівняння тенденції наголошування складів в кінцівках віршів і поширеності прийому апокопи, а також повна географічна проєкція результатів (це перспективні завдання).

2. Середньополіським зразкам (Ірша – Уж – Словечна) властива несталість силабіки: тут 5-складник нерідко скорочується до 4-складника різних видів (формули 1, 3–5), зрідка міняє вид на *колядковий* (формула 7):

11.3 с. Обиходи (ЖТМ: Малин). Запис і схем. нотація авторки



Таке поводження з РФ на Поліссі контрастує центральноукраїнському ареалу А (Східне Поділля), де формула не порушується. На карті А69 бачимо, що подібні вільності точково зустрічаються і в Білорусі (Птич, Сож, Березина – Друть, Зах. Двіна).

3. Нехарактерний для типу ‹♪5̇4²› *колядковий* 5-складник (формула 7) на місці *вальсового* зустрівся 22 рази передусім у різних точках Середнього Полісся (Радомишль Малин, Коростень, Олевськ, Овруч, Народичі, Макарів, Бородянка Хойники, Речиця) та одинично в інших місцях (Ст. Вижівка, Береза, Новгород-Сівер., Корма, Борисов, Березино, Верхнєдвінськ).

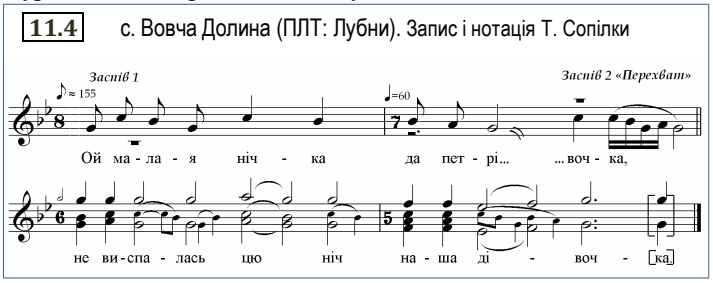
4. Для зони Чорнобиля – Овруча характерне рубатне прочитання першого мелорядка в *купальських* і *веснянках* (на карті А69 – трикутники зі світлим верхом).

5. На східноподільських *купальських* матеріалах відстежене характерне завершення кожної строфи коротким складом (формула 10), нерідко з пришвидшенням останньої силабогрупи (на карті А69 – додаткова горизонтальна штриховка). Для цього регіону також прокартографовано такі видозміни ритміки, як локально подибувані пролонгації окремих силабохрон, темпові контрасти частин строфи «*повільно* / *швидко*» або навпаки (Клименко, 2010д, карта К39-7).

6. Лівобережні та наддніпрянські версії припускають сильне розмивання модельної формули через значні вкорочення й подовження окремих силабохрон. Також використовується темповий контраст частин строфи, що надає ритмоформулі рубатного вигляду (на карті А69 – значок ▲). Як правило, ритмічні вільності властиві першому мелорядку, другий рядок (або тільки його 5-складник) є ритмічно чітким, що дозволяє утримувати форму від розпаду.

Західно-полтавський різновид має постійне орнаментальне дроблення перших силабохрон кожної силабічної групи, тож вірш має сталу форму V65. Типовим явищем для полтавських виконавців є заспів «*з перехватом*» – заспівний мелорядок розподіляється між двома солістками, перша виконує 7 складів, друга – 2 (кінцівку слова), розтягуючи їх у надмірних розспівах. Ближчими до модельного виду є окремі зразки з берегів Псла й Ворскли. На Полтавщині, Слобідщині пісні типу ‹♪5̇4²› називають *петрівками* – вони вже не пов'язані з *купальським обрядом*, а приурочені до Петрівського посту:

11.4 с. Вовча Долина (ПЛТ: Лубни). Запис і нотація Т. Сопілки



7. Локальна група з рефреном *Рано-не-рано* / *Рано ми рано* (20 од.) побутує на Верхній Прип'яті (Рибак, 2011б).

8. Композиційний різновид «з купюрою» – відсутністю першого 5-складника строфи ‹♪4;5̇4› (Тавлай, Ліс (Рэд.), 1985, с. 374–375) – відомий у великому білоруському ареалі, водною віссю якого є Дніпро вище Прип'яті. Редукція охопила зразки з Середньої та нижньої Прип'яті (лівобережжя з басейном Птичі й Свіслочі (Житковичі, Осиповичі, Петриків, Хойники), точково – правобережжя (район Поліського)), Друтсько-Дніпро-Сожського межиріччя та з осередка на Стародубщині (Снов – Судость).

Мелічні версії. У Прип'ятському Поліссі тип ‹♪5̇4²› координується зі значним числом ладоінтонаційних варіантів, які ще не описані поліссєзнавцями. Спроба прокартографувати місцеві версії за параметрами звукорядів та формул СЛК/СДО проведена на матеріалах з Уманщини (Клименко, 2010д, карта К39-7). Попри позірну строкатість отриманої локальної картини висновки цієї роботи матимуть набагато вищу результативність при екстраполяції цієї методики на ширші терени. Опубліковані нотації підказують, що ареал мелодій з опорною схемою ‹**3;1**›, знайденою на Умащині, насправді більший. Зразки з ‹СДО 2,**3;**2,1› у терцієво-квартовому звукоряді мінорного нахилу, часто з суб-квартовим зачином (як у нот. 11.3) охоплюють значні території *правобережної України* (ЧРК: Жашків, Маньківка; КИЇ: Макарів; ВНЦ: Бар, Немирів, Тиврів, Томашпіль, Тростянець, Тульчин, Чечельник; ХМЛ: Волочиськ, Деражня; ТРН: Шумськ; ВЛН: Ковель: Колодяжне; Брест: Малорита; ЖТМ: Бердичів, Ємільчине, Малин, Пулини). Квінтові версії цього ладу відомі під Олевськом, а також на Білоруському Поозер'ї (Можейко, 1981, №№ 71, 72). Як бачимо, географія ладово-синтаксичної моделі ‹2,**3;**2,1› дуже широка. Інші уманські ладові форми також знаходять географічні продовження. Своєрідні мелічні обриси мають західноволинські зразки, середньополіський різновид, лівобережна група (Клименко, 2010д, с. 147).

Поліжанрова традиція Волинського Полісся. Окрім вивчення регіональних мелічних версій РТ ‹♪5̇4²›, виникає питання мелічних особливостей її ***різножанрових втілень***. Особливо цікава територія Волинського Полісся, де в певних селах побутують одночасно 2–3 жанри з цим типом ритму (Клименко, 2010д, карта К39-4, вибудувана за даними серії документальних карт Ю. Рибака). Кожен з жанрів – *веснянка* (Рибак, 2005б, №№ 21, 22 – Камінь-Каширський, Ратне), *купальська* (№ 45 – Ратне), *весільна* (№ 83 – Любомль) – має *власну інтонаційну форму* (Рибак, 2010, с. 66).

Дуже великий ареал ритмотипу ‹♪5̇4²› та діапазон його модифікацій приваблюють дослідників, які по-різному трактують генезу цієї ритмомоделі. Одну з несподіваних гіпотез висуває Б. Луканюк (2008): він виводить купальську форму від *весільного* прототипу з віршем V34² та ритмомалюнком |♪♪ ♩. |♪♪ ♪♪ ‖. Після встановлення більш точних субареалів моделі ‹♪5̇4²›, питання його генези та міграцій можна буде розглядати грунтовніше.

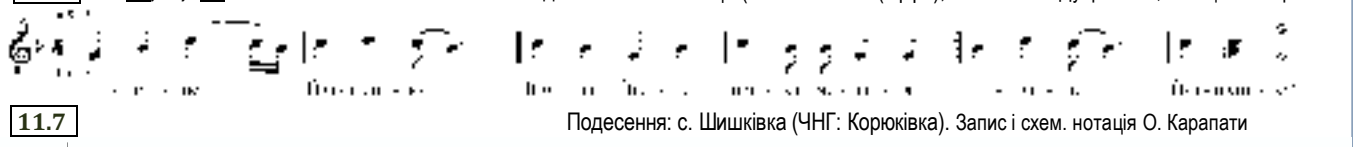
11.3. Макросім'я купальських мелотипів на основі здвоєного диспондея

Українці та білоруси використали в купальському циклі модель, складену зі здвоєного диспондея ‹♩44› для основного, семантично значимого рядка, та подвійного трискладового рефрену-анапеста (V33). Таких мелодій 605. Вони діляться на підгрупи за типами композиції та за специфікою видозмін у певних зонах (табл. 11.5Д). Поширеніша модель – ‹♩44;Р33› (умовно – композиція АР, нот. 11.8, 11.9, 439 од.). Її можна зустріти від Середньої Наддніпрянщини й Побужжя на півдні до Західної Двіни на півночі. У певних локусах мелодії прибрали виду з двома рефренами ‹♩Р33;44;Р33› (обрамлена / рамкова композиція РАР, нот. 11.6, 176 од.). Стосунки цих різновидів складні для аналізу: обидві форми мають великі ареали, у яких частково перетинаються, а частково є самостійними. Загалом можна окреслити п'ять секторів побутування мелодій такого типу (карти А40 / Клименко, 2010д, К40–К42):

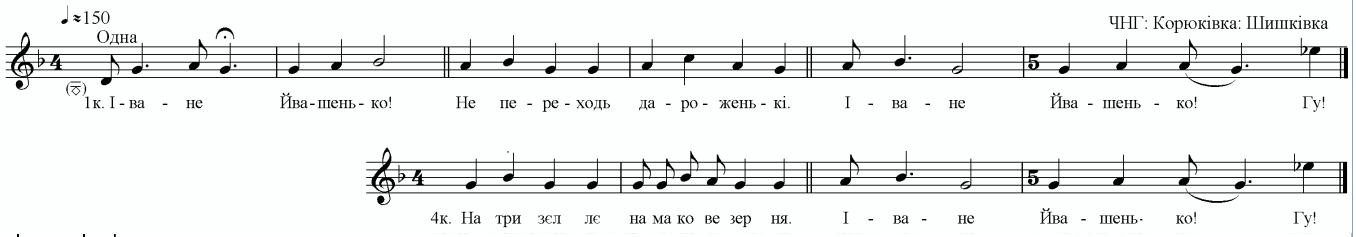
1 – УЕТ-Лб: *лівобережний (з деснянським ядром)*,
2 – БЕТ: *дніпро-березинський*,
3 – БЕТ: *двінський (Правобережжя)*,
4 – БЕТ: *двінський (Лівобережжя)*,
5 – УЕТ-Прб: *правобережний* (*Схід. Волинь + Схід. Поділля*).

Сектори 1 і 5 належать українській традиції, вони добре вивчені. Сектори 2–4 – білоруські, відомі мені лише за сумою опублікованих записів та коментарями науковців. Прокоментую особливості названих зон, аби намітити вектори їх майбутнього монографічного вивчення.

11.6 ‹♩Р33;44;Р33›-Лб — Подесення: с. Займище (ЧНГ: Сновськ (Щорс), запис В. і В. Дубравіних, нотація О. Карапати



11.7 — Подесення: с. Шишківка (ЧНГ: Корюківка). Запис і схем. нотація О. Карапати



11.8 ‹♩44;Р33›-Лб — Нижнє Посейм'я: с. Обмачів (ЧНГ: Бахмач). Запис М.Скаженик, нотація О. Карапати

11.3.1. Лівобережний обрамлений тип і його різновиди

На обрамлений тип купальських наспівів на Лівобережній Україні вперше звернув увагу К. Квітка. У статтях кінця 1930-х він назвав його *лівобережним*, спираючись на власні записи з-під Пирятина, Путивля (1922, №№ 82, 647), з берегів Десни (Сосниця, Шостка) та старші публікації (Бориспіль, Прилуки, Чериков, Мглин) (Квітка, 1941, с. 127 (=1971, с. 165–168); 1985в, с. 58). З того часу головною ознакою лівобережного купальського типу вважається композиція з двома рефренами – вступним і заключним. Найпоширенішими є рефрени «*Купала на Йвана*!», «*Іване-Йвашечку*» та похідні від них версії. Саме за ознакою обрамленості відбиралися об'єкти наступних досліджень цього купальського мелотипу білоруськими етномузикологами (Костюковец, 1983; Тавлай, 1986).

Для української частини макроареалу показовим є сюжет «*Купався Іван / Мусій… // Доведеться і нам / усім*». Експедиції ЛЕК 1990–2010-х років засвідчили швидке зникнення купальського наспіву з пісенної практики та пам'яті носіїв традиції Лівобережжя, порівняно з картиною 1960–80-х, відображеною в архівних записах подружжя Дубравіних.

Установлено, що на Лівобережжі поширені як мінімум дві споріднені форми з рефренами (Карапата, 2010) – обрамлена за схемою РАР (нот. 11.6–7; Карапата, 2010, №№ 3, 4, 6, 12, 14, 15, 19) і така, що має тільки кінцевий рефрен (АР – нот. 11.8; Карапата, №№ 1, 2, 7, 10, 13). Дві композиції об'єднує спільний сюжетний фонд (як короткі 2-строфні сюжети, так і довгі (максимально – 24 строфи)) і спільна мелостилістика. Вони неоднократно зустрічалися як варіанти того самого наспіву в тому самому селі. Показові 25 випадків (Баришівка, Глухів, Корюківка, Лебедин, Сосниця, ін.), коли дві композиційні версії сполучувались в одному зразку (нот. 11.7): протягом виконання початковий рефрен «відпадав» (з 2-ї або 3-ї строфи) і форма «поверталась» до моделі ‹♩44;Р33› (тобто на перший план виходила схема АР), або в тому ж селі використовувались обидві версії. О. Карапата влучно назвала це «композиціями зі зникаючим рефреном» (2010, с. 167).

• **Композиційні особливості.** На практиці, окрім двох окреслених схем, використовується ще значне число їх варіантів. Модель РАР=Р(рс);А(аб);Р(рс) може мати короткі рефрени ‹р;аб;р› або, навпаки, нарощені ‹рс;ту;аб;рс;ту›. Також зустрічаються згадані «випадіння» початкового приспіву, заміна рефрену іншими видами зачину, долучення початкового рефрену до кінцевого (А;РР'). Шлях перекомпонування РАР у АРР бачимо в запису з с. Будище невстановленого району Чернігівщини (Чубинский, 1872, с. 141) – тут потенційно початковий рефрен переставлений у кінець строфи як додатковий, що завершує композицію на 2-му щаблі, тим самим розмикаючи її. При реконструкції форми РАР цей запис повністю збігається зі зразками, що мають схему ладових опор ‹5,2;[...];2,1› з Охтирського та Сумського районів (Карапата, 2010, № 15). Подібна процедура перекомпоновки форми відстежена в *зимових* мелотипах з обрамлюючим рефреном ‹♩р4;44;р4› – полтавських *щедрівках* (Сопілка, 2004, с. 243, № 16), західнополіських *колядках* (Клименко, 2005; Рибак, 2005б, № 11).

Модель АР=А(аб);Р(рс) демонструє ще більшу гнучкість. Варіанти розпросторення схеми АР:

– ‹А(аб);Р(рс)С(ту)›, ‹А(аб)Б(вг);РР(рс;рс)›,
– ‹а;А(аб);Р(рс)› (з додатковим зачином) та інші.

Редукція схеми АР – ‹а;Р(рс)›, А(аб);р. Комбінація редукції з нарощуванням: ‹а;Р(рс)С(ту)›.

Повний спектр композиційних варіацій і контамінацій ретельно описаний, ілюстрований та прокартографований в роботах О. Карапати (2005, 2010).

Умовний «облік» різновидів РАР і АР у нашій роботі вівся за присутністю / відсутністю моделі РАР у певному зразку, що дало пропорцію 111 РАР / 221 АР. Як бачимо, руйнація рамкової форми відсунула її на другу позицію.

• **Рефрени.** Базовий (фоновий) рефрен – *Купала на Йвана*! / *На Йвана Купала* – розспівується як за основною схемою |𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 |𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 ||, так і утворює варіанти, у тому числі й зі зміною ритмосилабічної структури, наприклад, з дробленням 3+5 *Купало на Йвана було* (Карапата, 2010, табл. 5). Друга версія рефрену втратила головну назву свята, зате всіляко орнаментує ім'я Іван: *Іване-Йвашечку* / *На святого Йвана* / *Іван-го! Іван-го!* / *Іванюшечка*! / *Іваньошеньо* та ін. Останні варіанти проспівуються як одноелементні |𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 ||. Часом два види рефренів проводяться послідовно (РС). О. Карапата наводить 13 версій ритмізації рефренів.

• **Ритмічні особливості.** Диспондеї основного вірша в лівобережних купальських піснях часто підлягають ритмосилабічному дробленню довільного типу (Карапата, 2010, №№ 4, 6, 11) (нот. 11.6–8), та все ж відсоток віршів модельної форми V44 залишається значним (≈30–40%). З-поміж фігур дроблення перевага надається малюнку |♪♪♪ ♪♪♪ |. Формула вільносилабічного вірша має вигляд ‹V4$_{5\text{-}8}$4$_{5\text{-}8}$;P33›. Ці деталі важливі для розрізнення зразків лівобережної та правобережної українських груп: на Правобережжі дроблення має постійний вид |♪♪♪♪♩ ♩ |♪♪♪♪♩ ♩ || та, відповідно, вірш V66. З 220 лівобережних записів АР сталий вірш V66 зустрівся лиш у шести зразках.

• **Мелічні різновиди.** Вивчати мелічний устрій лівобережних зразків доцільно за окремими структурними частинами – специфікою рефренів та специфікою семантичних рядків. Мелотематична форма основного рядка має два варіанти: респонсію αβ (як у нот. 11.9) і серіацію αα^{v} (нот. 11.6–8). У композиції АР вони кількісно паритетні, в композиції РАР респонсія в 4 рази частіша.

Для рефренів вагу мають опорні тони – О. Карапата виявила кілька типів їх співвідношень і нанесла на карту (Клименко (Ред.), 2010, карта К41). Диференціальним параметром є амбітус. За ним окреслюються кілька локально визначених мелічних різновидів (різного географічного масштабу). Для макроареалогії мають значення два з них.

А. Квінтовий наспів у версіях РАР і АР із провідним значенням висхідних квінтової та квартової інтонацій у початковому рефрені (нот. 11.6) відомий і в білоруській (центрально-східна Білорусь, РАР), і в українській частинах ареалу. Острівний осередок таких форм зафіксовано у Середньому Поліссі (Лельчиці) (Клименко, 2010д, карта К37-5).

Б. *Східнополіському* різновиду (Сіверщина, Посейм'я) властиві вузькооб'ємний звукоряд (у версіях – ‹ангеміТонний трихорд у кварті›, ‹терція з субсекундою (+субкварта)› (нот. 11.7–8), ‹секунда з субзоною›), гетерофонна фактура, опозиція кластер / унісон у каденціях. Така стилістика показова для Подесення в цілому.

• **Ареал.** Призбирані відомості окреслюють потужний ареал купальських спондеїчних мелотипів на Лівобережній Україні. Якщо говорити про всі види композицій сумарно, як про тип ‹Куп-Лб›, то ареал можна позначити як ‹ Десна (середня + нижня) + південна зона (Удай – Ворскла)›. Щільне побутування засвідчено на берегах Десни (нижче Нерусси), Сейму (нижче Рильська), Снова, Остра. Пустки в районах нижче Новогорода-Сіверського, Чернігова, Куликівки наразі не мають пояснення (можливо, це лиш нестача матеріалів). Південна частина ареалу досліджувалась більш активно – за річками (методом сплаву на байдарках). Дуже щільний осередок установлено на верхній Ворсклі (Вел. Писарівка – Котельва), в окремих місцевостях на Пслі (Лебедин), Сулі (Ромни, Лубни). У придніпровській зоні записи одиничні.

Якщо в Подесенні тип Куп-Лб є єдиним купальським наспівом, то на Полтавщині він співіснує з РТ ‹♪5$4^{2}$›, який тут вважається «*петровським*».

Співвідношення композицій РАР і АР у кожній місцевості різне. Необрамлені форми домінують всюди.

У нижньому Подесенні (Козелець, Борзна, Бахмач, Кролевець), на київському правобережжі (8 сіл Макарівського району) та в районах Сум, Лебедина, Тростянця, Охтирки купальські форми АР повністю *збігаються* з місцевими *жнивними* піснями, що належать до лівобережної групи Жн-Лб (§12.3). Функцію мелодій можна розрізнити тільки за поетичними текстами (Коропніченко, Клименко, 1995, с. 36, №№ 12а, б, 13а, б). Та *жнивні* мелодії мають власну специфіку: вторинний характер дроблення (V{44}), спеціальні каданси та зовсім іншу парадигму варіювання композиції.

Про острівці обрамлених форм нез'ясованого походження на Вінниччині див. (Клименко, 2010д, с. 144).

11.3.2. Дніпроберезинський (білоруський) ареал

На обширі центрально-східної Білорусі щільний ареал обрамлених версій окреслюється в межиріччі Березини й Дніпра, окремі записи сягають Сожа (карта А40). Цей осередок має інші рефрени – *Ой рано на Йвана, Ой дунай-дунайок* та ін. (окрім фонового *На Йвана Купала*, який є тут менш популярним). Г. Тавлай (1985) описала масив «підвищеної щільності» купальського обрамленого типу з чіткими кордонами й принциповою несумісністю з іншими купальськими типами, та висловила здогад, що цей тип колись мав у Білорусі ширший та рівномірніше заповнений ареал (с. 59). У *дніпровсько-березинській зоні* теж в одному терені сусідять композиції АР (16 од.) і РАР (65 од.), але останні, як бачимо, переважають у 4 рази, що говорить про консервацію рамкової композиції в цьому терені, на відміну від українського Подесення. Тут також неодноразово зафіксовано процедуру «відпадання» початкового рефрену протягом виконання багатострофної композиції та перетворення обрамленого типу у версію АР (Тавлай, Ліс (Ред.), 1985, № 18).

Як і в Подесенні, місцеві купальські зразки функціонують в ритміці довільного дроблення.

Між цим осередком та українським лівобережним ареалом пролягає широкий пояс без купальських пісень (Гомель та його околиці) – тут дуже активними є ритуали *трійцького* тижня (§7.4). Відмічу й дуже відчутну нестачу опублікованих матеріалів з цього терену.

11.3.3. Субареали Подвіння

На берегах Західної Двіни встановлено два автономні осередки купальських мелодій типу АР ‹𝅗𝅥 44;P33›:

(**А**) на лівобережжі – навколо Вітебська (Лепель – Чашники – Сєнно – Ліозно – Шуміліно – Городок) (Тавлай, Ліс (Ред.), 1985, №№ 24–28; Тавлай, 1985, №№ 9, 36 та ін.), та

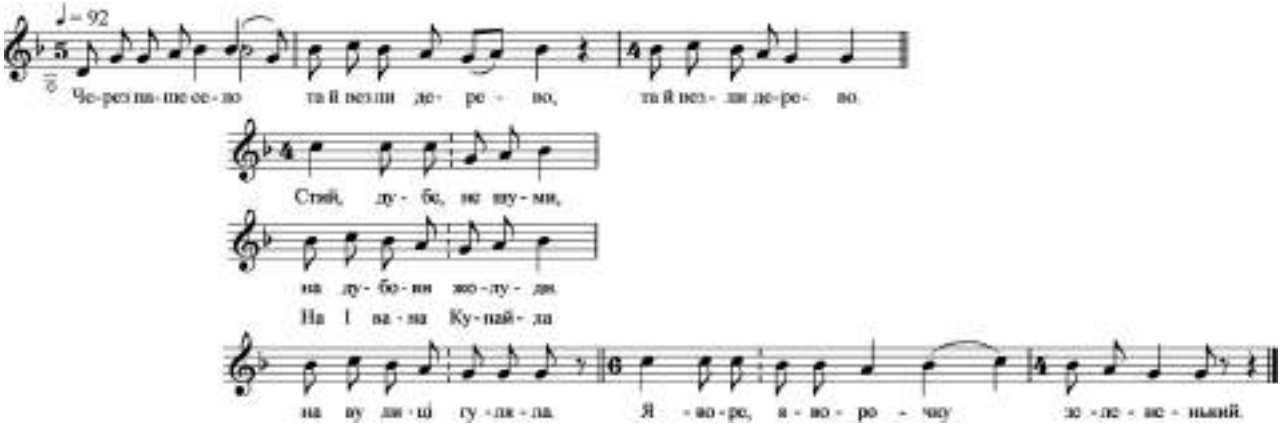
(**Б**) на правобережжі – від Верхнєдвінська на північ, точково – Шуміліно, Городок (Тавлай, 1985, № 57; [А-Рос-2012_148, 227, 237, 241].

Субареал А (22 од.), схоже, є продовженням дніпроберезинського ареалу, але тут вже *не зустрічаються рамкові форми*. Натомість субареал Б (12 од.) має власні стилістичні риси: вторинний вірш V66, спеціальний рефрен V44 *Ночка мала купальная*, який кадансує на 2 щаблі. Цей факт появи вторинних ритмоформ за Двіною потрібно пов'язати з рамковим *жнивним* мелотипом (§12.7).

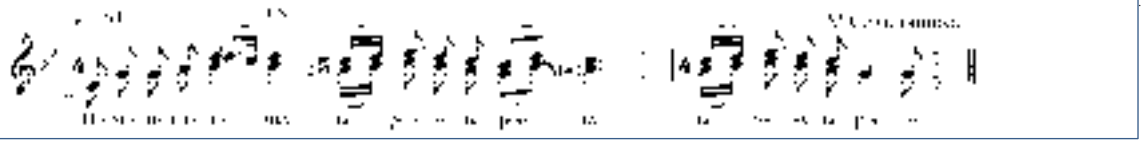
11.3.4. Правобережний тип ♩ 44;Р33›

11.9 **‹♩ 44;Р33›** Середнє Полісся: с. Іванівка (ЖТМ: Малин). Запис і схематична нотація авторки

11.10 **‹♩ 444;Р444453›** Східне Поділля: с. Колодисте (ЧРК: Умань). Запис Є.Єфремова, нотація С. Копил



11.11 **‹♩ 444›=абб** Східне Поділля: с. М. Севастянівка (ЧРК: Христинівка). Запис і нотація С. Копил



На Правобережжі України (східне Поділля + східна Волинь + середнє Полісся) побутує купальський тип форми АР (без обрамлення, 166 од.), з рефренами *На Йвана Купала* (нот. 11.9), *Стовпом дим, в плечі грім*, рідше – з іншими трискладовими формулами (*Калина-малина*). Особливості цього масиву – стала вторинна формула у першому реченні (V66: |♪♪♪♪♪ ♩ |♪♪♪♪♪ ♩ || зі своєрідними мелоінтонаціями (нот. 11.9–11.11 – початкові такти; Протасова, 2010, №№ 10, 16–18), змінність ритмічних формул у 2-му реченні та варіантність семантичної форми. Ці елементи композиції не зачіпалися в наддніпрянсько-деснянських меломасивах.

• **Сюжети.** Інша силабічна формула, ніж на Лівобережжі, сформувала й дещо інший фонд сюжетів у правобережному масиві. Найпоширеніші мотиви / інципіти наступні:

Віншування молодих пар з мотивами *світового дерева* й *створення світу*:

Через село / сельце везено дерево / деревце: з нього будували церкву з трьома куполами / місяцями / зірками; місяці – три хлопці, зірки – три дівчини – 13 од.

Варіант інципіту для коротшого викладу:

Ой за нашим садом три місяці рядом – 12 од.

Мотив ‹Троє курчат = троє хлопців›:

Поточила точка / квочка окола колочка – 5 од.

Ой летіло купайло / помело через наше село – 10 од.

Посію я рожу, поставлю сторожу – 6 од.

На Йвана Купала сучка в борщ упала – 4 од.

На Купайлі була, сорочку забула – 4 од.

Сигнальний текст закінчення свята (*Кладка*) – 23 од.

• **Ритмокомпозиційні особливості.**

А. Тільки половина правобережних зразків (83 од.) слідує класичній ритмічній моделі ‹♩ 44;33› – такий вигляд тип має у поліську-волинській частині ареалу. З них 10 зразків не мають рефрену – це розспіви спеціального *сюжету-сигналу* на завершення *купальського* свята, згадуваного вище у зв'язку з *весняними* зібраннями молоді (§10.2.4, тип В2). Семантична форма таких текстів – ‹аб;вв›.

Б. Однорядковий різновид сигнального тексту має характерний повтор останньої 3-складової групи ‹абб› (нот. 11.11):

Вербовая кладка, вербова, вербова
Пора вам, дівчата, додому, додому.

На Уманщині відомі розширені варіанти цього тексту в різних музичних втіленнях (Клименко, 2010д, с. 145; Протасова, 2010, № 13). Ареал такого різновиду – Побужжя (Бар, Бершадь, Тростянець, Чечельник, Христинівка), Східна Волинь (Звягель), точково – Полісся (с. Залав'я (РВН: Рокитне, 1994), з коментарем: співають «*єк розходятса*»). Опубліковано такий самий сюжет з Холмщини – з ремаркою «*останні співи*» (Кольберг, 1964а, с. 151, № 23). Усього фонд купальських зразків цього сюжету склав 23 од.

Друга половина зразків правобережної групи має нетипові мелоструктурні варіанти другого речення.

В. У 43 мелодіях 3-складники замінені 6-складовими розспівами 4-дольників з характерним затягуванням силаби, що припадає на третю долю – |♫♫♫♩. ♪| (табл. 11.5Д, модель ‹♩44;44›). Це *імітація зупинки* у нормативному трискладнику під час його заміни дробленим диспондеєм. Прийом використовується й у *весільних* мелодіях РТ ‹♩34²› (§8.9.3.3), у *жнивних* мелодіях РТ ‹♩44;33› (§12.3) та інших подібних ситуаціях. Відповідно цьому ритму замінено формули рефренів (*Калина-малина, ягода червона* та ін. – де довга силаба *збігається зі словесним ак-*

центом), або ж застосовано нетипову для цієї форми композицію ‹аб;рб› (рефрен – *Ото-ото, маті / Гей, матимати*). У західноволинських зразках (Володимир-Вол., Ковель, Любомль) нерідко використана форма ‹♩44;44› без рефрену: ‹аб;вг› або розширена ‹аб;вг;де›.

Г. У 40 мелодіях за основним мелорядком слідує рефрен іншої моделі – петрівської ‹♩53› (нот. 11.10, 2 останні такти). Він належить волинськоподільському типу ‹♩53^2› (§11.4.1), який повсюдно побутує у цьому ж ареалі. П'ятискладник у такому рефрені майже завжди має вторинний вид V{43/34} = *Яворе-яворочку зелененький*. Використання в композиції *трьох видів первинних фігур*, тим паче з порушенням базової метричної моделі М44;44♩ – ознака *контамінованої форми*. Записано 25 контамінованих зразків ‹♩44;53› та варіант ‹♩44;55› з рефреном *Стій, калинонько, стій, не розвивайся* (3 од.). Ще 12 зразків мають подвійний рефрен ‹♩44;53^2›:

Ой купався Іван да й у воду упав
Р: *Стогнала земля, стогнала,*
Виглянуло сонечко на Івана (Коропніченко, 2014, № 11)

Посію я рожу, поставлю сторожу
(Коло Мариноньки ходили дівоньки)
Р: *Стороною дощик іде, стороною*
Над моєю рожою повною. (Квітка, 1918, № 31)

Ґ. Регіону Поділля властиві *розлогі контаміновані рефрени*. З 24-х зразків Подільського реєстру (Клименко, Протасова, Терещенко, 2010, с. 192) 16 мають розширені або, навпаки, стиснені версії строфи (Протасова, 2010, с. 182, №№ 10–19). Показова серія версій з Погребища Вінницької області (Пісні Поділля, сс. 85, 99, 101; Завальнюк, 2008, №№ 30, 37, 39, 43–47) з такими варіаціями: ‹аб;рр = ♩44;Р33›; ‹аб;рб› або ‹аб;рс = ♩44;Р44›; ‹аб;рс = ‹♩44;Р53›; ‹аб;рс,ту = ♩44;$Р53^2$›; ‹аб;рстуу = ♩44;$Р4^3$53›. Під Коростишевом (Завальнюк, 2008, №№ 107, 108) зустрівся 5-кратний повтор рефренного мелорядка з чергуванням фраз *Купала на Йвана* (рс) / *Сучка в борщ упала* (ту): ‹аб;рс;рс,ту,ту,рс = ♩44;Р33;33;33;33;33›.Трапляються зразки, що мають ознаки тричастинної композиції з зачином, ходом та кінцівкою (нот. 11.10; Завальнюк, 2008, №№ 37, 130). Рефрени можуть бути й асемантичними (*Гей-гей-гей!*; *Шаром-баром, ой-ой-ой* тощо).

• **Мелічні особливості.** При значній варіантності композиції відслідковується *інтонаційна ідентичність* мелодій ТГ ♩44;Р33› з волинсько-подільської частини, окремих західних районів ареалу (Волочиськ, Летичів, Мануїлівське (нині Теофіполь)) – всі вони мають однакову мелодику змістового рядка (αβ) зі злетом від субкварти до малої терції та швидким кадансуванням на головному тоні (нот. 11.9–11). Приспівні рядки кількаразово дублюють опозицію 3↔1. Рефрени ритмомоделі ‹♩53›, як правило, розспівуються за інтонаційною моделлю 2-го рядка РТ ‹♩53^2› (Клименко, 2010д, №№ 13, 14, 16; Протасова, 2010, № 7).

Зразки з під Дунаївців, Деражні (ХМЛ) мають широкий амбітус (до октави) й зовсім іншу мелодику та маловідомі, семантично «відірвані» від заспіву приспіви (Завальнюк, 2008, с. 68) (на карті (Клименко, 2010д, К42) – жовті квадратики).

• **Ареал.** Ядро ареалу купальської правобережної ТГ ‹♩44;Р33› – східноволинсько-подільська зона**.** Щільність фіксації цієї мелоформи майже в усьому ареалі незначна (Клименко, 2010д, карти К38, К42 – фіолетові квадратики). Це відрізняє 4-дольний тип від мелодій ‹♩53^2› і ‹𝅗𝅥54^2›, відомих у цьому ж просторі в кожному селі. Записані зразки групуються у кілька локальних острівців. Лакуни між ними можуть означати нестачу даних.

Та для деяких локальних традицій тип ‹♩44;Р33› слугує основним – наприклад, він ще у 1990-х системно функціонував на проміжку Тетерів – Ірпінь (11 сіл Макарівського району на Київщині (Коропніченко, 2014).

Від ядра ареалу на північ «просочуються» кілька різноскерованих міграційних потічків: найбільш масивний – в напрямку Овруча, менш виразні – у сторону Сарн та Ковеля – Малорити.

На Волинському Поліссі такі наспіви «виринають» в одиничних пригадуваннях, часом мають розмиту форму. Іноді ця мелоформула у тому ж ладоінтонаційному вирішенні з типовими текстами і рефренами виступає у *весняному* циклі (Рибак, 2005б, № 27; Цехміструк, 2006, №№ 147, 125).

Три зразки під Малоритою, можливо, були занесені туди тим міграційним рухом, що відслідковується за подільсько-волинськими *дожинковими* мелодіями (карта А44).

11.3.5. Лівобережний вільно-тирадний тип

На території середньої Наддніпрянщини (Лівобережжя), прилеглих районів Слобідщини розпорошено побутують купальські пісні з масштабними композиціями, побудованими на основі 4-дольних і 6-дольних фігур – ‹♩T(4^n6^n)›, часом з залученням елементів моделі ‹♩53› (Клименко, 2010д, № 9; Карапата, 2010, № 16). Вони нагадують тирадні форми *весняного* та *весільного* циклів. Їх мелодії, композиція, поетичні тексти різняться. Колекція таких форм складає 31 од.

Характерною ознакою купальських тирад виступає *рефрен* зі словами «*…скрізь вода та лелія, Що на морі вода грала…*». Деякі зразки нагадують ВКФ, де роль зачину або кінцівки виконують рефрени (Карапата, 2010, с. 170). О. Карапата та Є. Єфремов гадають, що виникнення масштабних форм в купальському циклі можна пояснювати функцією супроводу хороводів. Наразі в лівобережних архівних матеріалах згадок про водіння хороводів біля купальського вогнища під спів ритуальних пісень немає.

11.3.6. Макроареал ТГ ‹V*44;33›. Проблеми

Група купальських мелодій з рефренами, складених з пари диспондеїв та пари анапестів, зайняла великі простори, переважно прив'язані до басейну Дніпра. Цей макроареал не суцільний, він поділяється на 4 великі зони (українське Право- й Лівобережжя, білоруську Березинсько-сожську зону й Подвіння) та кілька малих осередків. Українські ареали контактують по Дніпру в зоні Києва. Білоруські ареали географічно автономні.

Інтонаційна специфіка, характер ритмосилабічного дроблення, сюжетика об'єднують українські лівобережні (деснянські) різновиди АР і РАР, зате різнять правобережні й лівобережні мелодії групи АР. Ідентичність тільки ритмокомпозиції без врахування решти структурних параметрів, як бачимо, створює оманливе враження спільності ліво- й правобережних традицій.

Білоруська група демонструє подібні деснянським зразкам випадки втрати / перенесення рефренів, має спільні з ними локальні квінтові лади. Наразі питання про спільні риси й відмінності купальських композицій АР і РАР на українському лівобережжі, у білоруській дніпровській зоні, а також композиції АР на українському правобережжі та білоруському Подвіннні залишається відкритим. Можливо, їх можна виводити зі спільного кореня та вивчати регіональні ознаки, яких вони набули після гіпотетичного розведення спільного масиву на кілька віддалених зон.

11.4. Купальсько-петрівські мелотипи з основою V53

Моделлю ізоритмічної строфи ‹V53²› «скористалися» 730 мелодій купальсько-петрівського приурочення. Вони діляться на дві кількісно неспівмірні групи: українську *волинсько-східноподільську* спондеїчної ритміки ‹♩53²› (606 од.) та білоруську *німансько-двинську* з тримірними ритмами (122 од.). Ці групи автономні за всіма ознаками, крім спільної вихідної віршової форми. Специфічний контакт між ними відбувся тільки у зоні Ясельда – Щара, прокоментую його нижче.

11.4.1. Правобережний «*петрівський*» тип ♩53²

Понад 600 українських мелодій використали для співів *петрівського* сезону відому у різних жанрах ритмомодель ‹♩53²›. Вони компактно й щільно обійняли терени Східного Поділля між Південним Бугом та Синюхою (карта А40), а також зайняли суміжні простори Східної та Середньої Волині та поширилися на Середнє Полісся до Овруча. Велике число записів для відносно обмеженої території пояснюється суцільним характером ареалу, репертуарною активністю мелодії до останнього часу, великим числом поетичних текстів (десятки сюжетів) та відносно доброю дослідженістю терену (за винятком східноволинських районів).

Для пісень цього політекстового масиву дуже характерним є поетичний зачин *Ой Петре-Петре, Іване, / Вже твоя петрівка минає*. На Вінниччині побутує версія з оригінальною першою строфою, що нагадує рефрен обрамленого типу ‹♩33;53› – *Ой Петре, Іване*; А *вже твоя петрівочка минає* (Завальнюк, 2008, № 2, 16; Терещенко, 2010, №№ 15–16). Майже в усьому окресленому ареалі виконавці називають мелодії цього ритмотипу *петрівками*.

Цей тип відносно добре описаний і частково прокартографований (авторів назву по ходу аналітичного розбору).

• **Ритмокомпозиційні версії.** Унаслідок активного дроблення двох початкових силабохрон ритмосилабічна форма частіше виглядає як триелементна V{43₄}3₄,₅ з типовими похідними малюнками – | ♫ ♫ | ♫ ♩ 𝅗𝅥 | та ін., які кількісно переважають (нот. 11.12; Терещенко, 2010, №№ 12–16; Протасова, 2010, №№ 6–9, 19).

Рядки первісного виду V5₆3 зрідка зустрічаються у подільських матеріалах, більш масово – в острівному осередку за Ясельдою.

Східноподільським зразкам властиве коротке закінчення ♩♩♩𝄽 на місці модельного ♩♩𝅗𝅥 (як і в місцевих мелодіях ритмотипу ‹♪54²›).

На Полтавщині, Слобідщині (південь Сумщини, Харківщина) зустрічаються композиції з редукованим першим мелорядком – він представлений лише другою силабогрупою, яка інтонується як зачин. Їх семантична форма будується за принципом конкатенації: аА(аб); бВ(вг); гД(де).

• **Мелічні версії.** Фактично всі зразки РТ ‹♩53²› «мінорні», витримані переважно в діапазоні кварти (рідше – квінти), частіше з ініціальною субквартою.

Для східноподільської субзони виконане картографування за мелічними ознаками (Клименко, 2010д, К39-8). Тут домінують наспіви з СДО ‹3,3;3,1› квартового, рідше квінтового амбітусу (Протасова, 2010, №№ 6–7) – від Звенигородки до кордону з Вінниччиною, у прилеглих західних районах сучасної Кіровоградської обл., на берегах Південного Бугу нижче Вінниці, у районах Бару, Деражні.

У другій частині ареалу мелотип виступає в іншій інтонаційній формі з СДО ‹2,3;2,1› (з варіантами) (ХМЛ: Старокостянтинів; ЖТМ: Мирополь; ВНЦ: Погребище, Калинівка, ЧРК: Жашків, Лисянка (Протасова, 2010, № 8); КИЇ: Макарів).

Варіанти цієї схеми (‹1,3;2+4,1›) записані на Середньому Поліссі (Овруч, Коростень).

Послідовність ладових опор з опозиційним комплексом 2(+4+VII) у передостанній силабогрупі (нот. 11.12, такт 3) зберігається при міграції типу на далекі відстані: вона розпізнається і в полтавських зразках, і в мелодіях Берестейщини.

• **Ареал. Кордони.** На трактовку ареалу впливає характер призбираних джерел. Системно обстежене Східне Поділля й дуже щільно вивчені усі південнополіські сектори показали щільність залягання тут РТ ‹♩53²›. Натомість розташований між ними середньоволинський осередок, а також західна частина ареалу представлені в РОМУ+ тільки розрізненими публікаціями. Тож ареал ‹♩53²› може бути відмежований чіткими ізолініями з усіх його сторін, окрім західної, окресленої пунктирно через нестачу матеріалів. Відомо, що в західних районах Хмельницької області петрівчані пісні цього типу вже не побутують (Завальнюк, 2008, с. 64).

Установлено *чітку східну ізолінію*: Овруч – Макарів – Фастів – Біла Церква – Богуслав – Звенигородка, далі за Синюхою до Південного Буга. Порушення цієї границі окремими вкрапленнями на східніших Наддніпрянських теренах трапляються в районах Шполи й нижче (Пшенічкіна, 2018, с. 98; Терещенко, 2010). Південна лінія коротка, пов'язана з Півд. Бугом, але переходить на його правий берег. Північну границю формує потужна міграційна хвиля (з чіткими географічними обрисами) на північ через середнє Полісся. Потік «спинився» на рівні Овруч – Лугини – Олевськ. Окремі зразки просунулися далі, до Словечни. Ще північніше – на нижній Уборті та на Прип'яті – мелодії або тексти цієї групи знали мешканці 7 сіл (Скаженик, 2010, карта К37).

Північно-західна окраїна ареалу ‹♩53²› накладається на локальний ареал ‹♫4;66›-*Случ* (§11.5.1). Тут немає чіткої границі, ареал розбивається на кілька «ручаїв», які більш чи менш глибоко заходять на територію случанського мелотипу. Межа, за якою форма ‹♩53²› вже не фіксується, проходить по лінії Ланівці – Шумськ – Здолбунів – Гоща – Корець (Колодюк, 2015, карта 2).

Острівний осередок за Ясельдою. Білоруські етномузикологи зафіксували мелодії ‹♩53²› в західнополіській зоні Пінськ – Івацевичі – Ганцевичі (Можейко, 1983, №№ 74–76; Варфаламеева, 2008, № 47; Тавлай, 1985, № 46). На відміну від волинсько-подільської «метрополії», де домінують зразки з віршами вторинних форм, за Ясельдою збереглася базова ритмосилабічна формула V53. СДО місцевих зразків – ‹2,3;2,1› (як у нот. 11.13) з варіюванням першої опори – зближує їх з подільською групою. Окремі твори цього осередку піддаються впливам тримірної ритмостилістики.

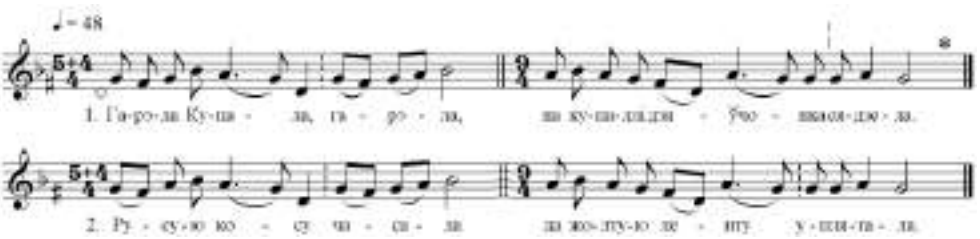
Лівобережжя. Одиничні вкраплення наспівів ‹♩53²› відомі на Полтавщині (Гадяч, Миргород), Слобідщині (Суми, Краснопілля, Вел. Писарівка, Вел. Бурлук, Куп'янськ). Модель V53 тут проявляє себе як у повних зразках, так і в якості вставного контамінованого елементу – в мелодіях лівобережної групи Куп-Лб та в локальних тирадних типах (Клименко, 2010д, № 9). Часом вставні групи зберігають «подільський» інтонаційний контур і ладові опори СДО ‹2,3;2,1›, але на Лівобережжі вони ускладнюється ладовою вагомістю субзони.

• **Цитування.** Типовий петрівський наспів (з характерною мелікою) неодноразово потрапляє у «*функціональну міграцію*», переміщаючись або до *весняного* циклу (на карті А5 значки зеленого кольору), або до *дожинкового* (Східна Волинь). В останньому випадку він заступає «ослаблений» *дожинковий* тип ‹♩43²›, для якого цей терен є маргінальним (§12.4.1, карта А44).

11.12 с. Обиходи (ЖТМ: Малин). Запис і схематична нотація авторки

11.4.2. Західнобілоруський мікстовий тип ‹V53²›

11.13 Понімання: с. Гайнинець (БРС: Ляховичі) (Варфоломеева, 2008; Т. 4: Кн. 1., № 46)



* У цьому рядку помітні риси формули ♪♪♪♪ ♪|♪♪ ♩.|

у варіанті з додаванням: (♪♪)+♪♪♪ 𝅗𝅥 ♪|♪♪ ♩.|

Купальські наспіви V53² з тримірним типом організації побутують на заході білоруського ареалу: у Понімані та у Подвінні. Першим цю групу відзначив К. Квітка (1941): у зразку з с. Дукора на ріці Свіслочі, вона мала ритм |♪♪♪♪ ♪|♪♩ ♩||♪♪♪♪♪ |♪♩ ♩ ||. На відміну від строго алгоритмічного двомірного українського типу, тримірні зразки мають хитку ритміку, нерідко мікшують формули V53 і V54, використовують прийом додавання силабохрон, не дотримуються цезури (нот. 11.13). Усе це вносить додаткові складнощі в діагностування типу. Відносно сталою рисою таких творів є ритмічно довга позиція передостаннього складу 5-складників, тому обираю для них умовний «рубатний код» ‹♪≈5̇3²›.

5-складники комбінуються з двома видами 3-складників: |♪♪♩ | і |♪♩ ♩. |. Перший варіант домінує в сегменті Щара – Німан, другий – в сегменті Німан – Вілія – Свіслоч та у Подвінні (відповідно, на карті А5 вони позначені різними видами трикутників).

Доволі щільна локалізація цієї форми засвідчена на україномовній Берестейщині (Малорита, Пінськ, Пружани, Береза), а також в околицях Ляхович, Лунінця (Тавлай, Ліс (Ред.), 1985, с. 382–385; Варфоломеева, 2008, №№ 43–46, 48–52).

Близька спорідненість з типом ‹♪5̇4²›, окрім спільних текстів і ареалу, де вони сусідять (у сегменті Малорита – Дрогичин – Пружани), проявляється у контамінаціях формул V53 і V54: |♪♪♪♪ ♪|♩ ♪♩ ||♪♪♪♪ ♪|♪♩ ♪♩ || (Тавлай, 1985, № 6), що дало Г. Тавлай підстави віднести їх до спільної типологічної групи.

Інший вид мікшування – ‹♪53²› і ‹♩53²› – дає малюнок ||:♪♪♪ ♩ ♩ ♩ |♩ ♩ ♩. :||, де перша фігура є тримірною (з орнаментальним дробленням 1-ї силабохрони), а друга – двомірною (Клименко, 2010д, №№ 6, 7).

Вільне поводження з ритмосилабічною формою, яке розмиває її конструктивні ознаки і зближує контрастні ритмотипи – риса, властива багатьом мелодіям Понімання, Берестейщини і Підляшшя (§15.7.2-Г). Метаморфози моделей (додавання складів (Воложин, Логойськ, Молодечно, Дятлово, Ляховичі), віднімання складів, перенесення цезури) я вивчала на прикладі «жнива-голосіння», виділивши місцеві версії в окремий берестейський різновид (§12.2).

11.5. Локальні купальські мелотипи

11.5.1. Случанський мелотип ‹v*4; 66›

Локальна *купальсько-петрівська* мелоформа зафіксована у 115 населених пунктах середнього Полісся (басейни рік Случ і Уборть). Це строфа, утворена двократним повтором 6-дольної моделі із відокремленим чотирискладовим зачином ‹♫4;66 = аАБ› (нот. 11.14). Зачин будується на семантичній основі першого вірша строфи. Вірш завжди має вторинний вид V{44$_{5,6}$}. У продовження літерної індексації А. Завальнюка тип при його першому описі (Клименко, 1997) отримав індекс Д.

Цей тип добре вивчений (Клименко, 1998; Клименко, 2010д; Скаженик, 2009а, б) і всебічно картографований (Клименко, 2010д, карти К36-2,3; Скаженик, 2010, карта К13-9).

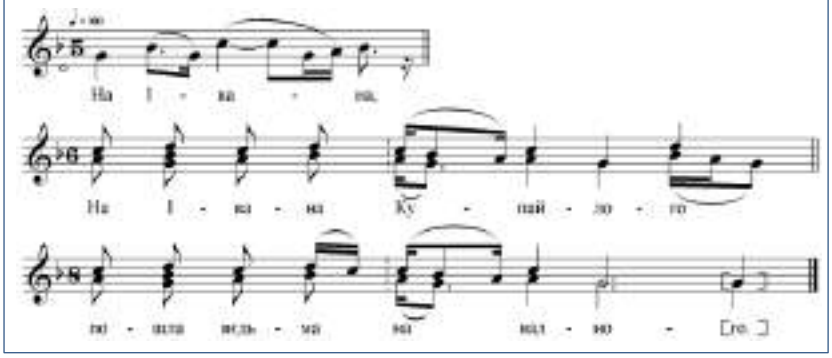
Наявність зачину як типологічно визначальна риса приєднує цей оригінальний наспів до типологічної групи структурно подібних форм з ПСТС *весняного* циклу (Всн-ПСТС-*Кросна*, §10.2.9).

У терені наспів називають *петровкою*. Він виконується як в купальському обряді (хода жінок селом з палаючим деревом), так і протягом усього постового сезону. Його ареал заповнює проміжок між західнополіською «купальською пусткою» і житомирською частиною поліомелодичного волинсько-подільського купальсько-петрівського ареалу.

На своїй компактній території тип утворює систему оригінальних варіантів сублокального масштабу – ритмічних (у тому числі *7-дольний різновид*) та мелічних. Кожен варіант побутує в 10–20-ти сусідніх селах. Стилістика цих різновидів має географічні перетини з *дожинковим* типом ‹♩43²› (§12.4.1).

Два острівки відірваного побутування мелотипу ‹♫4;66›-*Случ* знайдено на Правобережній Київщині (Бородянка, матеріали Г. Коропніченко) та на сході теперішньої Кіровоградської обл. (матеріали О. Терещенка). Вони відзначені на картах (Клименко, 2010д, карти К36-2, К38).

11.14 с. Рокитне (РВН: Рокитне). Запис (1994) і нотація авторки



11.5.2. Собіткові наспіви лемків, східних поляків

У крайньому південно-західному секторі УЕТ виділяється Лемківщина з її індивідуальним репертуаром *собіткових* (*субіткових*) пісень. У таблиці 11.1Д їм відповідають ритми групи ⑦.

С. Людкевич зазначав, що лемківські пісні за своїми типовими формами дуже відрізняються від інших галицько-руських і не даються до спільного типологічного порядкування. К. Квітка писав: «В Галичині і на Буковині купальських пісень немає («*соботки*» лемків примикають до словацьких і польських ігрищ тієї ж назви)» (1941=1971, с. 169). Ареал має продовження у Надсянні, сягає Перемишля (Mroczek, 1966).

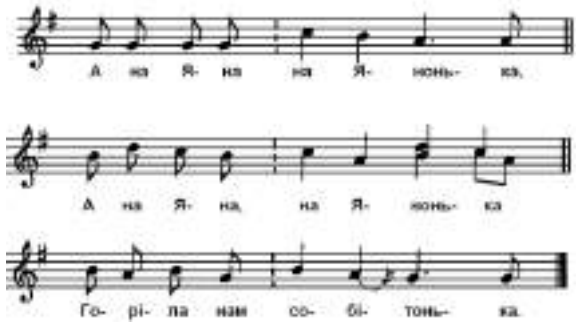
За типом ритміки до цієї групи належать також польськомовні пісні з басейну Вепру. Спільна сума призбираних зразків – 73 од.

Ці мелодії мають відносно сталу віршову основу V44, але ритмізації її відмінні, при тому недосить строгі. Зауважимо їх «мелогеографічний контекст»: *собіткові* потрапляють у макрозону *весільних* рубатних ритмів ‹♪7³›, ‹♪55̲7²› (карти А49, А60).

Усе ж з-поміж записів можна виокремити типові ритмомалюнки, які є вторинними версіями «великих» фігур: вторинної версії 6-дольного 6-складника – тип ‹♫6³› (нот. 11.15), або ямбічного 6/7-складника – тип ‹♪7²› (нот. 11.16).

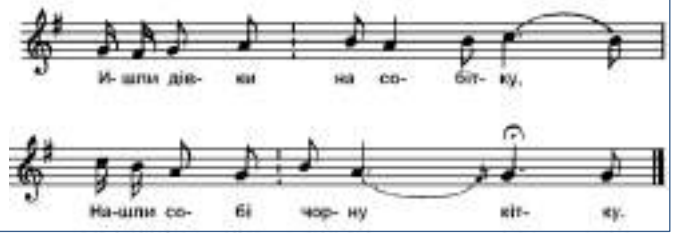
11.15 **Лемківський тип-1**

с. Пантна (Малопольске: Горлицький повіт).
(Колесса, 1929, № 588а: схематичний виклад і транспозиція авторки)



11.16 **Лемківський тип-2**

с. Висова (Горлицького повіту Малопольського воєводства)
(Гижа, 1970, с. 30), ред. авторки



Опубліковані зразки окреслюють такі місцевості побутування різних видів *собіткових* мелодій (карта А40).

А – лемківсько-надсянський ареал:

Польща: Малопольське (małopolskie) воєводство: Горлицький повіт; Подкарпатське (podkarpackie) воєводство (центр – Жешув (Ряшів): повіти Сянік, Устрики Долішні, Лісько, Кросно, Риманів, Перемишль;

Словаччина: Пряшівський край: округи Бардіїв, Гіральтовець, Меджилабірці, Свидник.

Б – Люблінський осередок: Ленчна=Łęczna, Любартов=Lubartów, Пулави=Puławy.

В – одиничні зразки відомі на середньому Дністрі (район Кам'янця-Подільського).

Маючи відірваний від інших *купальських* масивів острівний ареал, *собіткові* наспіви не вступають у «територіальні стосунки» з іншими купальськими мелоформами СБРМ. Виняток становить *дифузний Любельський осередок*, де зафіксоване скупчення різних форм з різними векторами географічних зв'язків.

Будучи відкритими ще на початку XX ст., *собіткові* наспіви все ще залишаються матеріалом для майбутнього спеціального дослідження.

Співвідношення купальсько-петрівських меломасивів та локальних ареалів купальських мелодій обговоримо у §13.4–13.5.

Розділ 12

ПІСНІ СЕЗОНУ ЖНИВ. АРЕАЛЬНІ МЕЛОМАСИВИ

12.1. Ключові макромасиви жнивних пісень
12.2. Полісько-білоруський меломасив «жниво-голосіння» (ЖГ)
12.3. Лівобережний (деснянський) масив мелодій моделі V*44;33
12.4. Дожинковий масив мелодій моделі V*43 (Погориння, Волинь, Надбужжя)
12.5–6. Дожинкові масиви тримірних моделей. Волинсько-поліська група V*53. Галицько-подільська група V7
12.7. Меломасив Поозер'я: група рамкових жнивних мелоформ
12.8. Польські традиції дожинкового співу
12.9. Група мелотипів регіонального та локального значення. Сожський меломасив. Група поліських форм на шестидольній основі (Уборть – Стир – Уж – Десна). Поліський «толочний» наспів. Мелотип «*Столін*». Волинсько-поліські мелотипи V57, V47. Умовно приурочені пісенні типи ранньоліричної стилістики (V446 та ін.)
12.10. Поліжанрові перехрещення. Цитування іножанрових (весільних, петрівських) мелотипів
12.11. Ритмотипологічний огляд мелоформ літнього трудового сезону

Таблиці в додатку (т. 2): **12.2Д**
Карти А41–45 (оглядові, друковані), D-VI-01–4 (значкові, електронні)

12.1. Ключові макромасиви жнивних пісень

12.1.1. Загальна характеристика циклу

Кульмінаційний сезон річного календарно-обрядового циклу землеробів – збирання врожаю. Головним виробничим процесом є зжинання збіжжя. У цьому ж сезоні відбуваються косовиця, збір льону, конопель, ягід тощо. Пісні, що супроводжують ці роботи, мають різне функційне навантаження та різну мелостилістику (§7.6). Та, оскільки всі вони задіяні в головній процедурі та в ритуалі закінчення жнив (*дожинках*) – їх об'єднано у спільний БОЖЦ К6. Загальна кількість записів пісень К6 – **4600 од.**

Якщо вважати пісні літнього трудового сезону жанровою системою, то *жнивні* / *жниварські* пісні становлять у ній ядерну підсистему, яка по-різному реалізується в різних місцевостях СБРМ (карта А41). Функціональний розподіл пісенних традицій літнього трудового сезону в географічних межах СБРМ загально можна представити у вигляді кількох ***макрозон*** з відмінними характеристиками.

① Сезон, що включає ***жнива*** різних рослинних культур, ***косовицю, збір ягід*** та інші ***польові роботи***, а також святкування ***закінчення жнив***, у ***білорусів*** (за винятком східних) і ***поліщуків*** (прип'ятських і деснянських, незалежно від їх мовної специфіки) передбачав обов'язковий **пісенний супровід власне праці** та **обжинкових ритуалів** *канонізованими* наспівами. У кожній місцевості домінував один поліфункціональний мелотип, що набував значення *сезонного, придатного до озвучування різних видів праці й дозвілля*. Цій макрозоні у табл. 12.1 відповідають функціонально-стилістичні групи К6-I і К6-II. Комплект *жнивних* мелотипів, стилістично подібних до північнобілоруських, мають і ***литовці-дзуки*** (їх етнографічні функції я не вивчала).

② Іншим вивченим регіонам СБРМ функціональне розширення пісень літнього репертуару невластиве, типова мелоформа залишається *спеціалізованою жниварською*. Так, ***українці*** (окрім україномовних прип'ятських поліщуків, що примкнули до білоруського макроареалу) та ***поляки*** під час роботи не співали (рідше – співали *будь-які* пісні), а спеціальними *канонічними* мелодіями оформлювали тільки **ритуал дожинок** (функціонально-стилістична група К6-III).

12.1 БОЖЦ К6. Літо: жнива, косовиця, збір ягід та ін. Пісні трудової, ритуальної та сезонної функцій

Основні функціонально-стилістичні групи (див. §7.6)						етногеографічний макромасив (I, II, III: А–Е) або малі осередки	§	РФ у табл. 12.2Д
	стиль	функції			сюжети			
К6-I	співно-речитативні	трудова	ритуальна	сезонна	сотні сюжетів: *виробничі* (жнива, косовиця, збір ягід), *обрядові дожинкові*, *магічні* (відвертання дощу), *баладні, родинно-побутові*	I – ‹***жниво-голосіння***›	12.2	блок I
К6-II	співні	трудова	ритуальна	сезонна	десятки сюжетів: *виробничі*	II – ‹***лівобережний***›	12.3	II-А
К6-III	співні	–	ритуальна	–	десятки сюжетів: *обрядові дожинкові*, локально – також *виробничі*	III – А, Б, В – ‹***дожинкові***› Г – ‹***польський*** (*Plon*)› Ґ – ‹***Поозер'я***› Д – ‹***Посожжя***›	12.4-6 12.8 12.7 12.9.2	II-Б, III, IV VII-А VI-А, Б VI-В
К6-IV	співні	трудова	–	сезонна	3–10 сюжетів: *виробничі* (жнива, косовиця, збір ягід), *баладні, родинно-побутові*	локальні масиви, острівні осередки	12.9.3–12.9.7	VIII
К6-V	приспівкові	–	ритуальна	–	форма-моностроф, обрядові *дожинкові* сюжети	острівні осередки	–	–

③ Важливо, що у кожного з етносів СБРМ є території, де пісні циклу К6 не представлені зовсім. *Відсутністю жнивних* мелодій вирізняється чорноземна Середня Наддніпрянщина і вся південна зона України. Не мають звички співати в жнива жителі східного сектору БЕТ – верхнього Подесення і, частково, Верхнього Подніпров'я. У Литві співають у жнива тільки дзуки.

Макрозони ① і ② протиставні одна одній як ‹*північна жнивна*› (поліщуки, білоруси, литовці) ↔ ‹*південно-західна дожинкова*› (українці, поляки).

④ Твори функціональної групи К6-IV мають локальні поширення. (А) У межах основних макрозон вони виступають як оздоблення основного репертуару (рідше як його заміна), або виключно у *сезонній* (*не ритуальній*) функції. (Б) Якщо вони локалізовані за межами великих масивів – то географічно примикають до них, утворюючи *перехідні зони* між ядерними традиціями *жнивного*/ *дожинкового* співу й місцевостями, де в цей сезон не прийнято співати спеціальних пісень.

12.1.2. Основні макротипологічні масиви та групи

Основні ритмоформи українських жнивних пісень уперше у 1930-х роках окреслив К. Квітка (1985б). Ґрунтовно вивчала пісні цього жанру (з акцентом на поліській зоні) авторка (Клименко, 2001). Лівобережну групу описала Г. Короп-ніченко (1995). Характеристики локальних форм містяться в регіональних дослідженнях Підляшшя (Лукашенко, 2013), Верхньої Прип'яті (Рибак, 2005б), басейну Уборті (Скаженик, 2010, 2011), Київського Полісся (Єфремов, 2017), Подесення (Лабінська, 1997; Гончаренко, 2010), центрального і східного Поділля (Дудар, 2011; Копил, 1991). Більшість цих робіт (окрім статей Є. Єфремова і О. Дудар) супроводжені картами.

Білоруський жнивний мелофонд досліджували З. Евальд (Эвальд, 1979), З. Можейко (1981; 1983; 1985, с. 109–114), Г. Кутирова-Чубаля (2009а), О. Пашина (1987; 1988), локально – також К. Кривошейцева (2008, 2011), Н. Даніловіч (2017а; 2018а). Огляд різних слов'янських традицій жнивних співів зробила К. Дадак-Козіцка (Dadak-Kozicka, 1978).

Загальна кількість ритмотипів, закріплених в СБРМ за сезоном жнив, наближається до п'яти десятків. Їх систематизація за видами ритмічного устрою (т. 2, табл. 12.2Д: Ритмокомпозиційні типи мелодій, приурочених до сезону жнив) складно узгоджується з функціональним спектром та ареальними характеристиками цих мелотипів. Зручніша така послідовність опису: ***огляд регіональних та локальних масивів***: спочатку великих (функційно-стильових груп К6-I – К6-III) – від територіально крупніших до менших, потім локальних груп (К6-IV) у порядку за зменшенням статистики записів та чіткості ареальних характеристик. Наприкінці розділу прокоментую явища, які знаходяться на маргінесі традиції жнивних співів.

(**I**). Найбільшим є макромасив ЖГ. Він займає величезну територію в центрі СБРМ, сягаючи його північного кордону (карти А41, А42). Цей макромасив виступає як автономний, «закритий світ» за всіма параметрами: поліфункційністю співів (з додатковою ритуальною функцією *відвертання дощу*), стилістикою мелодій (рубатна ритміка, що виділяє цей масив з усього меломорфологічного доробку СБРМ, *голосільна інтонаційна семантика*), внутрішньою системою варіантів (§12.2).

(**II**). На південному сході масив ЖГ сусідить з *поліфункційним деснянським масивом*. Він має спільні риси з ЖГ (широкий спектр функцій), але вкладається у типово *пісенну* ритмічну модель ‹♩♫44;33› (карта А41, А44) (§12.3).

(**III**). З півдня масиву ЖГ протистоять великі (але в рази менші за нього) масиви спеціалізованих *дожинкових* мелодій переважно бадьорого характеру з чіткою ритмікою:

А – *погоринський масив* ‹♩43²› (§12.4),

Б – *холмсько-західноволинська група* V53 (§12.5);

В – *галицько-подільський масив* ‹♪♪7³› (§12.6).

Г. З заходу до масиву ЖГ щільно прилягає *польський ареал* мелодій різних ритмів з рефреном *Plon* (§12.8.1).

Ґ. На півночі СБРМ відбувається нетипове для жнивного циклу накладання ареалів – ареалу ЖГ та групи мелодій *поозерського «рамкового» типу* (§12.7).

Д. Східний кордон ЖГ виглядає розмитим через нестачу матеріалів. У Посожжі зразки ЖГ фіксуються паралельно з піснями іншого виду («*сожський масив*», §12.9.2).

(**IV**). Умовну групу IV сумарно складають *формульні твори локального значення* та *сезонні твори умовної приуроченості* (меодії ранньотрадиційної *ліричної* стилістики). У таблиці 12.2Д ці групи розміщені за статистичним показником: VIII – групи, представлені 40–100 записами, IX – групи, представлені 6–40 записами. Їх функції різні, залежать як від контексту стосунків жнивних макроареалів, так і від традицій свого локусу, та виражаються у різній стилістиці цих пісень. Зразки малої статистики (до 20 од.) залишу без коментарів.

Деякі *твори ліричного типу* сформували локальні ареали (§12.9.5–8). Нераз буває важко провести межу між дійсно *жанрово спеціалізованим мелотипом* та його *умовним приурочуванням* у якості ліричного. Проблемними є мелодії моделей ♫6 (§12.9.3), ‹♪♪57²› (§12.9.6), V446, V66 (§12.9.8).

(**V**) Кілька мелоформ є морфологічними запозиченнями (*цитуванням*) з інших обрядових циклів (§12.10).

Для макроареалогічного дослідження важливі передусім великі масиви й ті менші групи мелодій, які використовують знані *кросжанрові ритмомоделі*. Їм приділю основну увагу.

12.2. Поліcько-білоруський меломасив «жниво-голосіння» (ЖГ)

Твори голосільної семантики з базовим віршем $V4_34$ в рубатному прочитанні. Жанрово визначальна мелоінтонація голосіння. Вторинність ритмомоделі. Класична версія V44 на основі диямба. Західна версія $V3_44$ на основі ритмоформули ‹♪/♩34›. Середньополіські версії $V44_5$ на 6-дольній основі. Берестейські версії з мікстом $V4_34$ та V53

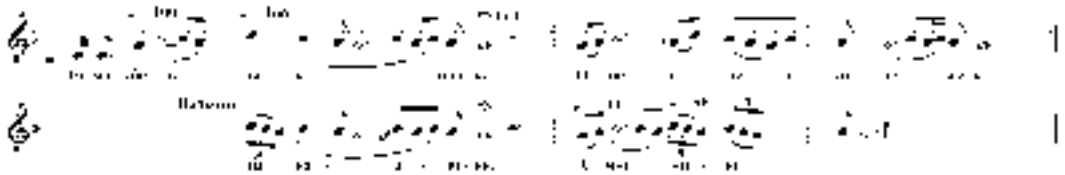
12.2.1. Загальна характеристика

Яскравим явищем ранньотрадиційної музичної культури є жнивні пісні оригінального рубатно-«голосильного» стилю – «*жниво-голосіння*» (ЖГ, нот. 12.3–12.9). Фонд його записів складає ≈1630 од. Цей мелотип має величезне поширення (карта А42): обіймає майже всю Білорусь (за О. Пашиною (1988) – це *загальнобілоруський тип*), крім крайнього сходу (верхній Дніпро) та крайнього заходу (середній Німан) етнічної території, а також Прип'ятське Полісся. Ареал на півночі охоплює басейн Зах. Двіни (від Краслави до Веліжа), на заході – верхнє Понімання (Німан, Вілію та анклави у Литві, на верхній Нарві), на півдні – басейн Прип'яті, на сході – басейни Сожа (від Мстислава), Іпуті та верхів'я Снова. Загальні обриси ареалу викликають асоціації з територіями балтських племен на початку нашої ери, до розселення слов'ян – за різними картами-реконструкціями, зокрема (Седов, 1982, с. 185; Зинкявичюс, Лухтанас, 2006, с. 30).

Г. Кутирова-Чубаля, автор монографічного дослідження білоруських жнивних наспівів (2009а), доходить висновку, що їх системне вивчення «створює передумови для історико-естетичних узагальнень, важливих не тільки для білоруської фольклористики, але й для балто-слов'янського етномузикознавства й для етнології в цілому. [...] Жнивний мелос білорусів складає частину єдиного стильового архаїчного поясу, разом зі жнивним мелосом литовців і південних слов'ян» (с. 152).

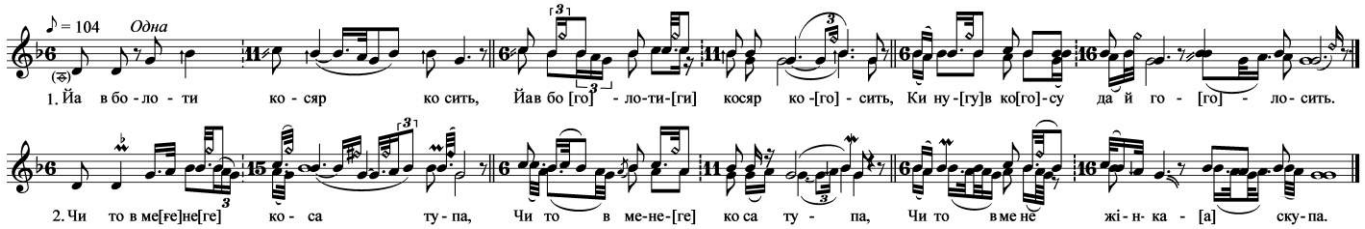
ЗРАЗКИ «ЖНИВА-ГОЛОСІННЯ» З ПРИП'ЯТСЬКОГО ПОЛІССЯ

12.3 Мелоформа $_{in}\alpha;^{+}\beta$ с. Локниця (РВН: Зарічне). Запис (ПРП-1984) і нотація авторки

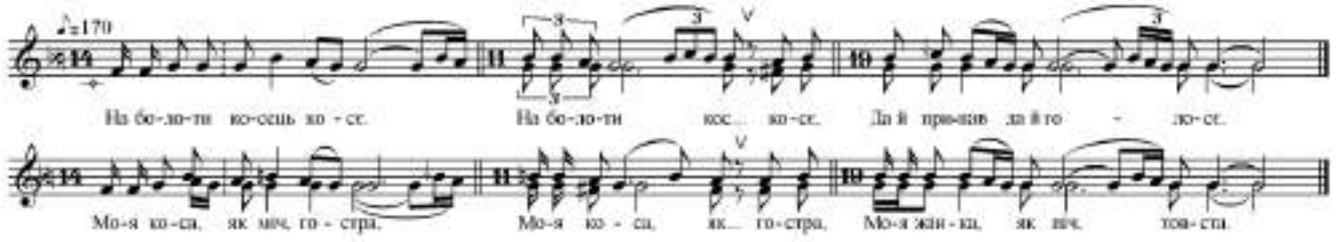


12.4 Мелоформа $_{in}\alpha;^{+}\beta$. с. Дубчиці (РВН: Зарічне). Запис з архіву ЛЕК (ПРП-1984), нотація авторки

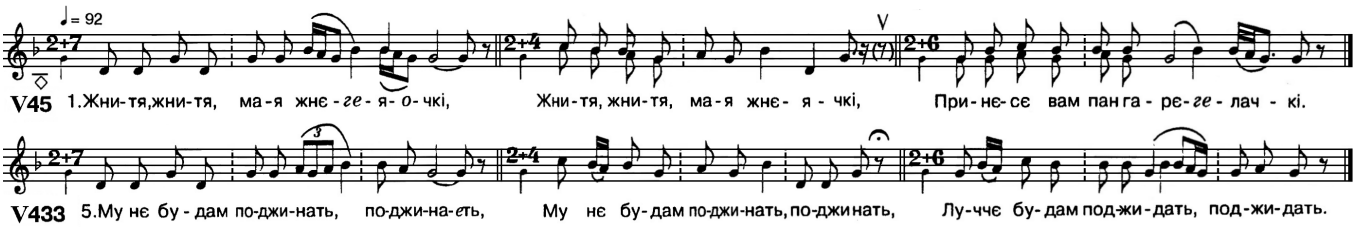
12.5 Мелоформа $_{in}\alpha;\ ^{+}\gamma;\ ^{+}\beta$. с. Серники (РВН: Зарічне) Запис (ПРП-1986) і нотація авторки



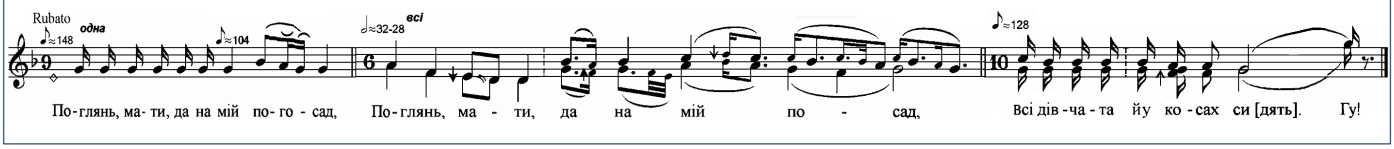
12.6 Мелоформа $_{in}\alpha;\ ^{+}\gamma;\ ^{+}\beta$. с. Клєтная (Брест: Пінськ) Запис авторки (ПРП-2012), нотація О. Гончаренко



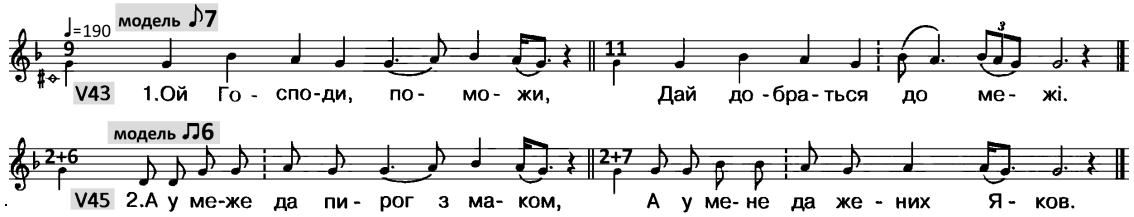
12.7 Мелоформа $_{in}\alpha;\ ^{+}\gamma;\ ^{+}\beta$. с. Куритичі (Гомель: Петриків) Запис з архіву І. Мазюк, нотація авторки



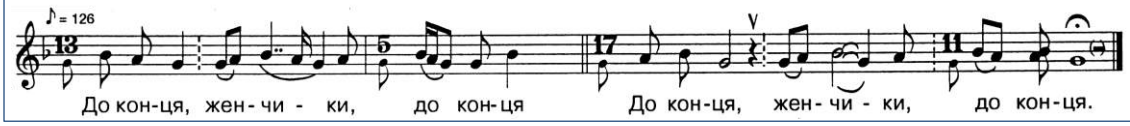
12.8 *Весільна* ‹♩.6³› с. Духанівка (СУМ: Конотоп) (Гончаренко, 2007, № 3)



12.9 Мелоформа $_{in}\ \beta;\ ^{+}\alpha$. с. Васьковичі (ЖТМ: Коростень). Запис (1996) і нотація авторки



12.10 V53 с. Новосілки (Брест: Кобрин) Запис (1987) і нотація авторки



12.2.2. Функції. Семантика

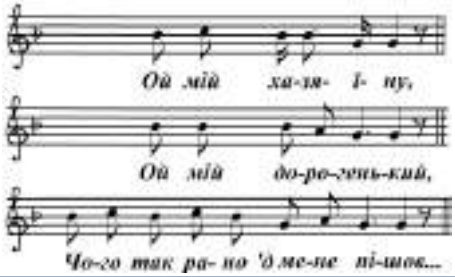
Масив ЖГ – це особливий корпус пісень з широким функціональним спектром. На українських землях – у прип'ятсько-поліській зоні – «жниво-голосіння» співають *на дожинках* гуртом і, крім того, ще й сольно – безпосередньо *під час роботи* із серпом *на полі, на сінокосі, збираючи ягоди* в лісі, а також *у побуті* без певного приурочення, проте лише в часовому проміжку від Трійці (дата щороку змінюється в межах червня) до дня св. Іллі (2 серпня). Ця багатофункціональність акцентується ємним народним визначенням мелодій – «*літо*». Незвичний характер звучання наспівів нагадує справжнє *голосіння*. Інформантки кажуть про них: «*Гето співаєш — би плачеш, би голосиш, його укрик сповають*» (мій запис у Зарічненському районі, 1986). Цю семантику поліського жнива було описано ще в XIX столітті (Булгаковский, 1890, с. 10–11). Більшість етномузикологів XX століття включали жнивні пісні в «область плачової культури» (Лобкова, 2000, с. 154, 156).

Магічна функція цього наспіву спирається на давні міфологічні уявлення про те, що атмосферні явища, стихії земної й небесної вологи перебувають під владою духів померлих предків і саме до них треба звертатися з проханням відвести від села хмару, щоб забезпечити гарну погоду на період жнив або, навпаки, наслати дощ (Толстой, Толстая, 1994, с. 246–253). Ритуальне голосіння актуалізує семантику поховального обряду, спрямованого на подолання межі між світом живих і мертвих. На Рівненському й Житомирському Поліссі ще в 1980-х роках побутували тексти з архаїчними сюжетами, де йшлося про відвідини жниці духами покійних батьків, які хотіли допомогти їй у роботі (нот. 12.4). У зоні за північною межею білоруського ареалу (Псковщина) у жнива не співають, а голосять, поминаючи «дідів» (Лобкова, 2000). Глибинний зв'язок ЖГ з культом предків говорить на користь дуже давнього походження цих мелодій. З. Евальд (1979, с. 29, 31) висловила здогад, що колишні ритуально-магічні формули пізніше набули функцій трудових пісень.

12.2.3. Мелоінтонація

На відміну від інших обрядових мелодій, у меломасиві ЖГ ***жанрово визначальну роль відіграє*** специфічна ***мелоінтонація***, яка забезпечує наспіву «*голосильну*» семантику: це ***низхідні малотерцієві поспівки*** (часто з *нейтральною терцією*, рідше – з великою). Вони кілька разів повторюються протягом мелодії, викладеної у терцієво-квартових звукорядах (нот. 12.3, такт 2, 12.4, такт 10 та інші). Їх ритмічне оформлення у рубатно-речитативному стилі різне, але зазвичай тони терцієвого каркасу підкреслюються їх протягуванням або ж додатковими повторами у розспівах. Ці риси чітко відрізняють «співані голосіння» від справжніх поліських *поховальних* або *поминальних голосінь*, де мелодекламаційний текст-імпровізація, що не слідує жодній ритмічній формулі, передається за принципом «1 силаба = 1 нота», і лише повторені спадні терцієві інтонації та протяглі унісони після них об'єднують обидва жанри:

12.11. Голосіння за чоловіком, с. Ст. Коні (РВН: Зарічне)



Запис (1992) і схемат. нотація авторки

Натомість наспіви ЖГ мають окреслені ритмоструктурні ознаки, хоча й дуже специфічні (***рубатний ритм*** з рідко витримуваними кратними пропорціями часівок) та досить розгалужені за варіантами (див. нижче).

Спеціальною проблемою є вирізнення мелодій ЖГ від інших жнивних пісень, які інтонаційно подібні до них, але мають відмінну силаборитмічну структуру. Це, зокрема, ≈30 од. білоруського фонду з нетиповими 6-складовими віршами (Фядосік та ін. (рэд.), 1974, №№ 1, 3-5, 18, 75, 82, 98, 107 та ін.), литовські 7-складові зразки (22 од., (Cetkauskaitė, 1981, №№ 65, 66, 68, 69). Вони можуть бути зараховані до маргінесу меломасиву ЖГ.

12.2.4. Силаборитміка

Рубатні ритмомалюнки білоруського жнива довгий час вважалися такими, що не підлягають моделюванню (Можейко, 1985, с. 84, 109). Спеціальними структурними дослідженнями О. Пашиної (1988), Г. Кутирової-Чубаля (2009а) та моїми (1992; 2001, розділ 4; 1999а) були встановлені логічні, алгоритмічні засади компонування цих ефектних мелодій та описані їх крупнорегіональні різновиди. За традиційними типологічними установками силаборитмічна основа ритмотипу ЖГ була визначена як $V4_34$. На півночі й північному заході макроареалу домінує варіант V34. У східних і південно-східних регіонах практикуються також вірші $V45_6$, на південному заході – V53. Спорадично (але не одинично) трапляються неподільні 6- або 7-складники. У цілому в межах макротипу силабічна формула жнивного вірша у різних регіональ-

них традиціях варіює в амплітуді 6 = 7 = 3+4 = **4+4** = 4+5 = 5+3 з переважанням моделі 4+4.

Спільно було встановлено, що найхарактернішою моделлю ритма є така, що тяжіє до здвоєного диямба за схемою |♪♩ ♪♩ ¦♪♩ ♪♩ || з некратними, й до того ж, індивідуальними співвідношеннями тривалостей у кожній парі «коротка-довга». Поділ на силабогрупи у ритмосхемі передано пунктирною рискою, оскільки мелоінтонація, як правило, обіймає увесь мелорядок єдиною хвилею (за винятком окремих регіонально специфічних мелоформул).

У масиві ЖГ помічені пересувні вільні цезури (ВЦ) – виразні на Берестейщині та спорадичні в інших теренах.

Половинні силабохрони ритмомоделі у південній (поліській) зоні ареалу ЖГ зазвичай виступають удвічі довшими – цілими тривалостями, завжди в унісонному викладі. Початковий диямб у центральних і східних регіонах ареалу замінюється дипірихієм |𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 ¦ ... або висхідним іоніком | ♪♪♩ ♩ ¦ ..., **карта D-VI-1** (Клименко, 2010г, К5).

У західнобілоруських традиціях, де перша силабогрупа часто буває 3-складовою, ініціальною фігурою формули є |♪♪ ♩ ¦ або |♪♪ ♩ ¦, що корелює з місцевими *весільними* мелодіями групи V34 (§8.9.3). З-поміж *весільних* верхнього Німану зустрічаються зразки, які увібрали інтонацію ЖГ (Мажейка, Варфаламеева (Ред.), 1990, №№ 242, 310).

В усіх видозмінах моделі помітний часовий дисбаланс між першою і другою силабогрупами – друга при тій же 4-складовій величині завжди довша за музичним часом. Такий дисбаланс дуже характерний для вторинних формул, отриманих дробленням 6-дольника: |♪♪♪♪♪¦♩ ♩ ♩ ♩ ||. Цю чітку формулу знаходимо й у масиві ЖГ: вона з'являється тільки у трирядкових композиціях як серединний мелорядок (нот. 12.7). Відкривають і закривають композицію рубатні версії формули (Фядосік та ін. (рэд.), 1974, № 211; Можейко, 1983, № 97). Жнивні зразки з 6-дольними середніми рядками зустрічаються на Середньому Поліссі, на Могильовському Подніпров'ї.

Подібне «проявлення» ритмічної моделі у середній частині трирядкової строфи властиве *вторинним рубатним* версіям *весільного* типу ‹♫6³› у Середній Наддніпрянщині (зона нижче Сейму між річками Сула й Остер, нот. 12.8).

Прямою ілюстрацією можливості походження ритмоформули ЖГ від 6-дольної прамоделі є його середньополіські різновиди, зокрема, регіональний МТ ‹ЖГ-*Уборть-Ствига*› зі сталим вторинним малюнком (нот. 12.9, 2 строфа), отриманим дробленням V{45} двічі ферматованої версії моделі: M8𝅗𝅥 | ♪♪♪♪♪¦♪♪♪ ♩ ♩ || (Клименко, 1999а, №№ 1, 2, 6, 8).

Фігури цього різновиду можна зустріти й у *весільних* мелодіях Пінщини, які належать до регіональної ферматованої групи макротипу ‹𝅗𝅥6³› (нот. 8.8). Ось її варіант з розпростореним віршем [А-2004-03_116]:

| ♪♪♪♪♪¦♩ ♩ ♩ 𝅗𝅥 || ♪♪♪♪♪¦♩ ♩ ♩ ♩ || ♪♪♪ ¦♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ||
Налетіли куропати, Налетіли куропати, Стали піч колупати

Важливо, що у всіх трирядкових строфах ферматовані варіанти займають перший і третій мелорядки, а середній дотримується первісної 6-дольної моделі.

Отже, дводільні жнивні вірші V4з4 потрібно трактувати як ***вторинні***, похідні від первісних неподільних «великих» 6-7-складових ритмофігур, які виступають тут в *оригінальному сплаві*. Ініціальний, коротший за часом сегмент формул ЖГ, на нашу думку, постав унаслідок дроблення, пов'язаного з 6-дольною прамоделлю, а кадансові *жанрово визначальні ферматування* останньої й третьої від кінця силабохрон узгоджуються з ямбічним 7-складником |♩ ♩ ♩ ¦♩ ♩ ♩ ♩ ||.

На Овруччині з-поміж рубатних версій ЖГ зустрічаємо такі, що прийняли у поле варіантів формулу ямбічного 7-складника (нот. 12.9) – це можна пояснити тісним сусідством з ареалом *весільного* РТ ‹♪7³›, **карта D-VI-3** (Клименко, 2010г, К3). Г. Кутирова-Чубаля також висловлюється на користь «історичної першості» безцезурного, неподільного «віршомелорядка» відносно цезурованого (2009а, с. 121).

У західних частинах ареалу дуже помітний вплив складеного 7-складника V34, майже повсюдно відомого тут у *весільному* циклі (**карта A50**). Інципітну частину деяких *західних різновидів* ЖГ – |♪♩ ♩ ¦ … та |♪♪♪♩ ¦... можна пояснювати через *механізм додавання* силабохрон, оскільким саме в цих теренах пролягає ‹макровектор додавання› (**карта A1**). У жнивних традиціях Понімання додавання використовується і в кадансовій зоні (Кутирова-Чубаля, 2009а, № 121).

Вивчаючи варіювання силаборитмічної форми у меломасиві ЖГ, я здійснила первинний розподіл матеріалу за географічним принципом і проаналізувала регіональні масиви за методикою М. Гаспарова (1974), який провів структурно-статистичні обчислення на матеріалі літературної версифікації. Для кожного регіону, в якому були виявлені особливості віршової форми, добиралося по 150–200 віршових рядків (до уваги не бралися повтори у строфах семантичних форм АА, ААБ та міжстрофові конкатенації, але ті самі сюжети, записані від різних виконавців, враховувались як окремі тексти) (Клименко, 2001, сс. 110–114, табл. Б20, Б25). Визначення відсотків певних варіантів силабічних форм від абсолютного числа проаналізованих віршів унаявнило кілька версій, які виявились *статистично вагомими, домінантними* для певних регіонів – їх нанесено на карту (Клименко, 2010г, карта К5). Отримані цифри дозволяють намітити розподіл мелоареалу ЖГ за покажчиком *пріоритетних форм віршування:* він підтвердив *загальну тенденцію до послідовного розширення силабічних норм вірша у напрямку з північного заходу* (7-складники) *на південний схід* (8–9-складники). Крайні південні терени (середня Прип'ять, зокрема, фронтально вивчені зони Ствиги, Уборті, Овруччини) виявили переважання або й повне домінування форми V{45} (Клименко, 1999а, карта 2; Скаженик, 2011, карта Д.2.4.2).

12.2.5. Компонування

Кількість мелорядків у строфах ЖГ варіюється від одного до трьох. Семантичні форми: АБ (домінантна), АА, ААБ (понад 300 од.). На картах **A42 / D-VI-2** дається часткова інформація (залежно від внесення даних у РОМУ) про поширення видів жнивної строфіки за кількісною характеристикою. Домінуванням значків із зеленими контурами передається панівна роль дворядкових строф у всьому макроареалі, за винятком кількох локальних зон, де перевага надається трирядковій строфі ААБ – це (1) нижня Ясельда та окремі локуси близько Прип'яті (за її притоками Стохід, Стир); (2) осередок між річками Щара, Лань, Случ; (3) великий масив у Подвінні (Дісна) та сусідніх з нею районах.

Об'єднання формул у трирядкові й дворядкові строфи є типовими способами компонування великих 6-7-складових фігур, що використовуються у *весняному, дожинковому* (§12.4), *весільному* циклах. Тип компонування додатково аргументує здогад про вторинність сучасної ритмосилабічної форми ЖГ – особливо наявність

з-поміж жнивної строфіки 3-рядкових форм, які на теренах СБРМ будуються тільки з великих ритмоформул.

Однорядкові композиції є рідкісними (≈20 од.). Зустрічається оригінальний «полуторний різновид» строфи (≈35 од.) (Кутирова-Чубаля, 2009, № 14, 18, 19, 81). Одинично застосовується *мелоритмічний катен* (МКт) (Любань, Ганцевичі, Березино). Короткі форми власного ареалу не мають, але утворюють оригінальний географічний «діагональний пунктир», наближений до східної межі поширення трирядкових строф (білі значки на карті A42), отже можуть слугувати маркером примітної переміни традицій. Г. Кутирова-Чубаля надає однорядковим наспівам з певними мелоформулами-«лексемами» (див. нижче) особливого значення: «В «ареалах консервації архаїзмів» або «ізольованих областях» (лінгв.) збереглися наспіви однорядкові [...]. [Вони] складають лексико-стилістичний фундамент [...] багатошарової пісенної культури білорусів» (2009а, с. 155).

● **Мелоконструкції**. Інтонаційний маркер масиву – голосільна інтонація – протягом строфи повторюється кілька разів у різному синтаксичному контексті. Я (паралельно з Г. Кутировою) виявила у масиві різновидів ЖГ три базових конструктивних ***мелоформули***, яким надала літерні індекси – **α**, **β**, **γ**. Відмінність формул полягає у ***типах кадансування***: які ритмічні позиції є пролонгованими, і на яких щаблях спиняється рух мелодії. Для формул **α** і **β** визначальними є довгі *шоста* й *восьма* силабохрони, а формула **γ** частіше є ритмічно «нейтральною» – з рівним слідуванням силабохрон ¦♩♩♩♩ ‖ або ж з апокопою ¦♩♩𝅗𝅥. [𝅗𝅥] ‖. Формули **α** і **β** відрізняються висотою 6-ї силаби:

α	– 3–1 або 3–3	початкові рядки у нот. 12.3-12.7
β	– 1–1	нот. 12.3-12.4 – другий рядок, нот. 12.5-12.7, третій рядок нот. 12.9, перший рядок
γ	– на 7 силабі опора 1 або IV	нот. 12.5-12.7, середній рядок

Ініціальні частини мелоконструкцій мають функції зачину (in) або продовження (+), тож можлива певна кількість комбінацій: $_{in}$**α**, $^{+}$**β** та численні інші.

Такі мелоконструкції можна знайти практично у всьому ареалі ЖГ (за винятком окремих специфічних традицій). Важливим маркером є *спосіб синтаксичного поєднання мелоконструкцій у строфу*. Найтиповішими поєднаннями мелоконструкцій є дворядкові строфи ‹$_{in}$**α**;$^{+}$**β**=АБ› (нот. 12.3–4: центр, південь ареалу), ‹$_{in}$**α**;$^{+}$**α** =АБ› (північний захід), ‹$_{in}$**α**;$^{+}$**γ** =АА›, ‹$_{in}$**β**;$^{+}$**α** =АБ› (нот. 12.9: середнє Полісся та східна зона), і трирядкова строфа ‹$_{in}$**α**;$^{+}$**γ**;$^{+}$**β** =ААБ› (центр, Пінщина, нот. 12.5–12.7).

Г. Кутирова-Чубаля (2009, розділи I.2.7, III.3.2 та ін.) висунула гіпотезу про те, що певні мелоформули є маркерами окремих давніх племен: вчена називає їх за територіями Понімання (α), Полісся (β), та Посожжя (γ). Способи їх поєднання у строфи можуть дати важливу інформацію про контакти й пересування відповідних етнічних груп у часи, співставні з археологічними дослідженнями.

12.2.6. Локальні різновиди Полісся

Існує значна кількість локальних різновидів мелотипу ЖГ, частину з них описали названі автори. Традиції Полісся вивчені найщільніше, у тому числі моїми власними експедиціями в терені. Можна виокремити принаймні сім поліських субареалів ЖГ, з них на україномовній частині ретельно досліджено п'ять: три західнополіських (①,②,③) і два середньополіських (④, ⑤).

У Західному Поліссі простежуються морфологічні риси, спільні для північноукраїнських, західнобілоруських та центральнобілоруських мелодій ЖГ.

● **ЖГ①.** *Пінський різновид* (карта D-VI-4) експонує класичні форми: вірш V44 із зачинним ритмом диямба ¦♪♩ ♪♩ ¦ на півдні локуса та висхідного іоніка ¦♪♪♩ ♩ ¦ на півночі. Мелокомпозиції – ‹α;β›, ‹α;γ›, ‹α;γ;β› (нот. 12.3–12.5) з підкресленою інтонаційною вагою терцієвого тону.

● **ЖГ②.** Різновид *ЖГ-Ясельда* відрізняється домінуванням вірша V34 (нот. 12.6). Важливо, що у цьому регіоні та на сусідній Берестейщині активними є полісюжетні *весільні* типи з цією формулою (§8.9.3). Решта ознак жнивних мелодій Ясельди близька до пінських.

● **ЖГ③.** Оригінальна форма ЖГ поширена на Берестейщині (106 од.; нот. 12.10). У ній мелоформула α «відривається» від характерної для неї форми V4$_{з}$4 та об'єднується з волинським «*дожинковим*» ритмом вірша V53 (§12.5). Від *дожинкового* масиву V53 тип ‹ЖГ-*Берестя*› відрізняється вільною цезурою (ВЦ) – місце словоподілу переміщується в межах мелоформули (D-K6-12.2, нот. 123–129). Це змінює і вид мелоформул – тут важко чітко вирізнити типові мелоконструкції α, β, γ, які працюють у всьому ареалі.

Ареальні «репліки» подібних мелоформ трапляються під Білостоком, на Сувальщині.

Рисами, що поєднують середньополіські різновиди та мелодії Східної Білорусі, є виключно дворядкова композиція та домінування меломоделі β з подвійним кадансуванням на 1-му щаблі. Особливі ознаки мають два субареали.

● **ЖГ④.** У творах різновиду ‹ЖГ-*Овруч*› простежується активне силаборитмічне варіювання ритмосхеми (хитання від семи до десяти складів) та «обернена» мелокомпозиція ‹β;α› (нот. 12.9). Розбір мелодій цієї традиції представлений у статті (Клименко, 1999а), супроводженій документальною картою.

● **ЖГ⑤.** Для межиріччя Уборті та Ствиги (суцільно дослідженого експедиціями М. Скаженик) характерні постійна розширена силабічна формула V45$_{6}$ та *змінна дво-трирядковість* строфи. Ареал такої форми продовжується й далі на північ – за Прип'яттю. Зачинна роль мелоконструкції α у місцевих наспівах (нот. 12.7) говорить про центральнобілоруські впливи.

Глибокий аналіз творів, здійснений кількома авторами (до списку робіт О. Пашиної, Г. Кутирової-Чубаля та моїх додам ще локальні спостереження Ю. Рибака (2005б), М. Скаженик (2011), Н. Даніловіч (2017а)) показує, що мелотип «*жниво-голосіння*» – репрезентант високоорганізованого рівня музичного мислення, віртуозно реалізованого в умовах «мінімалістичних» засобів вираження. Його дослідження ще далеке від завершення. Нове дихання йому може дати розгляд під кутом зору домінантних ритмотворчих векторів (§15.2.3).

До питання зовнішніх кордонів меломасиву ЖГ повернемось у §13.6.1.

12.3. Лівобережний (деснянський) масив літніх мелодій моделі V*44;33

12.3.1. Загальна характеристика

Лівобережний «літній» наспів (маркер ‹Жн-Лб›, ≈330 од) «озвучує» сезон від Купала до осені, але, судячи з текстів, *жнивна трудова тематика* домінує (Єфремова (Упор.), 1990, с. 158–163; Квітка, 1922, №№ 91, 92; Клименко, 2016б, с. 101). Мелотип охоплює лівобережну частину басейну Дніпра (від басейну Сожу на півночі до басейну Псла на півдні) з суцільним ареалом у Подесенні, та вузьку смугу на правому березі Дніпра (басейн Ірпіня, гирла Прип'яті, Ужа, Тетерева) (карти А41, А44). Описи мелодій цієї групи та локальні карти містяться в роботах (Коропніченко, Клименко, 1995; Лабінська, 1997; Гончаренко, 2010).

Важливою рисою лівобережного мелотипу є *характерне кадансування*: завершення двох останніх силабогруп відповідно на 2-му й на 1-му щаблях звукоряду. Це одна з найбільш сталих ознак мелотипу ‹Жн-Лб› на більшій частині його ареалу, тому каданс (СДО) ‹2,1› слугує маркером практично усіх лівобережних зразків.

Строфа належить до метричної групи М44;44♩: ‹♫44;33›. Основа ритмомалюнка лівобережних жнивних пісень – здвоєний диспондей та пара анапестів. Вони розспівуються *виключно з розширеними віршами* (табл. 12.12Д). У зібраних матеріалах не трапилось рядків, де б проявили себе первісні фігури – тип *набув сталих обрисів вторинної* форми ‹V{$7_8 7_8$;55}›.

Семантична форма ‹аб;вг› зрідка дає варіант ‹аб;вв›. Рефрен «*Диво мнє моїй бородє*» трапляється як виняток – передусім на білоруських територіях (Кутыерева-Чубаля, 2009а, №№ 103, 104). Це прикмета *жнивних* мелодій Поозер'я (§12.7), Посожжя.

● **Сюжети** пісень ‹Жн-Лб› є переважно *виробничими*. Домінує текст з наріканням на жарке сонце й довгий день (70 од.). Примітне місце (40 од.) займають мотиви стосунків працівників і наймачів (пана, наглядачів), які нерідко виражені у глузливій формі з обсценною лексикою:

Чужі пани деркачі, держать людей уночі…
Щоб нашому пригончому голова облізла…
Поки сраку почухає та яйця намне – вже й пора мине.

Що в нашого пристава сорочка задристана,
Сорочка й штани з ніг до голови,
Немає й рубця, видно горобця.

(Єфремова, 2016, №98-1)

Традиційні мотиви трудового змагання перемежаються гумористичними репліками – наприклад, тій жниці, що «пішла до вітру» та бариться, співають:

Ой чия то красуля сіла сцяти – заснула,
Чия вона є – нехай устає.
Чия б не була – вам діла нема.

(Єфремова, 2016, №99)

Незначну долю (≈25 од.) склали традиційні *дожинкові мотиви* за участі міфологічних *Діда / Бороди / Козла*.

Ці пісні на Лівобережжі звучали й під час інших польових робіт, тому з ними поєднуються сюжети *полільницькі*, *гребовицькі*, *бурячні*, *льняні* та інші.

На Сіверщині набули популярності сюжети паруванння з найменуванням хлопця й дівчини (нот. 12.12Д-5).

Цікавий *мотив прикликання дощу* для перепочинку в роботі:

Ой дощику-поливайчику, поливай-поливай,
А Колєчка да Тамарачкі прибувай-прибувай…

Пастукує да пагрюкує, а дощу нема …

Це явище протилежне прип'ятській традиції *відвертання дощу* з допомогою жнивних пісень.

12.3.2. Особливості варіювання форми

Досить часто перший анапест замінюється диспондеєм, але не рівним, а пунктованим, з затягуванням 3-ї долі, на яку припадає каданс на 2 щаблі (табл. 12.12Д, прикл. 2). Така поведінка мелотипів метричної моделі М44;44♩ вже згадувалася у зв'язку з *весільним* РТ ‹♩ $3\underline{4}^2$› (табл. 8.67) і *купальським* РТ ‹♩ 44;33› (§11.3).

У Подесенні частим прийомом є *наддроблення*, яке настільки «обтяжує» форму, що малі силабогрупи моделі стають «великими» (V7–8–9) самостійними фігурами. Очевидно, це стало причиною того, що форма стала «губити» окремі сегменти, породжуючи ***редуковані версії***. У деснянській підгрупі зафіксовано два види редукції (табл. 12.12Д, приклади 5, 6):

– триелементна форма ‹♫4;33› (48 од.) – без першої групи (зайняла частину ареалу на північ від Десни), та

– радикально усічена двоелементна форма ‹♫4;3› без кінцевого кадансу (20 од.) (Дубравін, 2001, с. 78, 80; 2005, с. 204). Її локалізація – Новгород-Сіверський, Середина-Буда, Стародуб. Розпізнати редукцію допомагає кадансова пара (СДО) ‹2,1›. У редукції ‹♫4;3› вже не звучить «відповідь» і наспів залишається відкритим, «зависає» на 2 щаблі. Це дуже цікавий вид редукування форми.

Зрідка зустрічаються й нарощування форми, наприклад, тиражування другого мелорядка: ‹♫44;:33:› (Коропніченко, Клименко, 1995, нот. 5, 7; Свитова, 1966, №№52–54).

Правобережний сегмент ареалу ‹Жн-Лб›, вивчений у 1990-х роках експедиціями Г. Коропніченко, вирізняється схильністю до *тирадності*: багаторазове «нанизування» тексту на першу побудову ‹♫44^n› лише наприкінці твору завершується фігурою ‹♫33›. Також на правобережжі вже нечітко виражена характерна опозиція двох кінцевих опор (Коропніченко, Клименко, 1995, нот. 12, 13, 15, 18).

Отже, у меломасиві ‹Жн-Лб› варіюється силабічна форма та композиція. Центр ареалу – Подесення – має нормативну строфічну композицію. У північній частині Деснянського ареалу відомі редуковані варіанти. Осередкові фіксації мелотипу на Полтавщині, очевидно, є наслідком пізнішого переміщення туди деснянських поліщуків.

Мелотип ще чекає на своє монографічне дослідження. З-поміж відкритих питань – його мелотипологічні перетини зі специфічними *сожськими жнивними мелодіями* (§12.9.1). Обидва типи мають настільки зближені перехідні версії (є й спільний поетичний інципіт *Закатілася жарка сонєйка за зєльоний гай*), що такі зразки часом важко розрізнити й покласти на відповідну «типологічну поличку». При цьому типологічно прозорі зразки «ядерних частин» двох названих масивів чітко розводять ці мелодії.

Спільність кадансів протягує нитку зв'язку й до мелодій Поозер'я (§12.7).

Також засвідчений функціональний перетин мелодій ‹Жн-Лб› з деснянськими *купальськими* (§11.3.1).

12.4. Дожинковий масив мелодій моделі V*43 (Погориння, Волинь, Надбужжя)

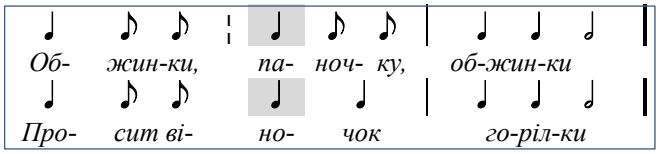
На Волині, у Погоринні, та меншою мірою – на сході Поділля поширені *дожинкові* / *обжинкові* мелодії ритмосилабічної моделі ‹♩*43› (карти А41, А44, легенда II). Ця модель утворила два морфологічні різновиди, що існують географічно автономно: дворядковий ‹♩43²› (§12.4.1) та однорядковий ‹♩433¹› (§12.4.2).

12.4.1. Масив V*43²

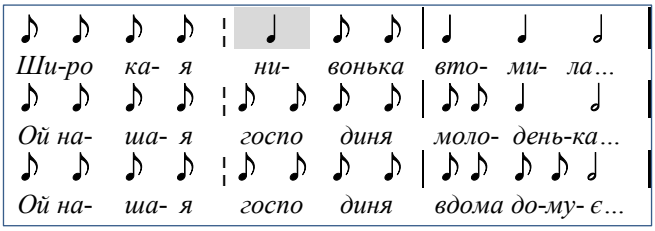
Наспіви типу ‹♩43²›=АБ(аб;вг) (567 од.) охоплюють східну Волинь, межиріччя Горині й Случі з міграційними «затоками» до Століна та Верхньої Прип'яті й Зах. Бугу, східноподільськими (Вінниччина, Уманщина) рукавами та кількома дальніми острівними / точковими репліками. Найщільніше досліджений погоринський масив ‹♩43²› (385 од. з 212 сіл), де встановлено суцільне побутування мелодій цієї моделі. Матеріали поліського-волинської зони нотовані й описані (Клименко, 2000; 2001, розділ 3.1; 2008; Скаженик, 2011, розділ 3.4.2; Рибак, 2016, с. 9).

Ареал ‹♩43²› розпадається на кілька локусів, у яких сформувалися стійкі локальні різновиди з модифікаціями ритму й ладозвукоряду (т. 2, табл. 12.13Д: Меломоделі волинсько-поліського ареалу V*43).

12.4.1.1. Ритміка. Завдяки можливостям ритмосилабічного розщеплення модель ‹♩43²› притягає до себе вірші вільносилабічної структури – V(4–8)+(3–5). *Довільний режим дроблення* притаманний подільському субареалу (Клименко, 2001, нот. 1–4).



У волинсько-поліській частині ареалу силабогрупа ♩4 *завжди* виступає у формі другого покоління з постійною цезурою після 4-ї силаби, лише третя позиція зберігає довільний режим дроблення (там само, нот. 5–10; Рибак, 2016, №№ 1–17). Силабогрупа ♩3 зрідка розщеплюється до 4–5 складів. Отже, силабічна форма погоринського різновиду ‹♫43›= V{43₄}3₄,₅=АБ(абв;где):



Версії з довільним дробленням на Поліссі рідкісні (на документальній карті А45 вони показані квадратиками з «ніжками»). Їх спорадична фіксація означає, залежно від місцевості, (а) вплив *подільських морфологічних тенденцій* в зоні Коростень – Олевськ, (б) непевне відтворення моделі, властиве прикордонним теренам ареалу в окремих селах близько північної ізомели.

● **Рубатні модифікації.** У компактній зоні – від середньої течії Случі на заході до верхів'їв Ужа й Уборті на сході – використано яскравий прийом вільно-агогічного прочитання 4-дольної групи при її другому проведенні у строфі (Клименко, 2001, нот. 11–15) – некомпенсовані пролонгації 2-ї (найчастіше), 3-ї або 4-ї силаб, зрідка – додавання 5-ї силаби:

12.14 Ритмічні варіанти моделі ‹♩43›

Версії реалізації	Типи модифікацій	Локалізація
♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩	Модель	
♫ ♫ ♫ ♫ | ♫ ♫ ♩	довільне дроблення	Поділля, Коростенщина
♫ ♫ ♫ ♫ | ♫ ♫ ♩	форма	Волинь, Погориння
♫ ♬ ♫ ♫ | вільноагогічні модифікації другого ритморядка строфи	другого	Березнівський, Олевський, Ємільчинський райони
♬ ♫ ♫ ♫ | вільноагогічні модифікації другого ритморядка строфи	другого	Березнівський, Олевський, Ємільчинський райони
♫ ♩♩ ♬ ♫ | вільноагогічні модифікації другого ритморядка строфи	другого	Березнівський, Олевський, Ємільчинський райони
♫♫ ♩ ♬ ♫ | вільноагогічні модифікації другого ритморядка строфи	покоління	Березнівський, Олевський, Ємільчинський райони

Пролонгована силаба завжди інтонується на 1-му щаблі. Такі модифікації зафіксовані у 33 селах (на карті передаються додатковими графічними елементами). Певна версія закріпилася в практиці окремого села або групи сусідніх сіл і відтворюється одностайно при гуртовому виконанні мелодії. Подібні прийоми зустрічаються й у локальному мелотипі ‹♫6²›-Жн-*Уборть* (§12.9.2), у місцевих *веснянках*, *петрівках* (Клименко, 1998; Скаженик, 2009б), тобто вони є *стильовою прикметою даного діалекту*, що отримує статус ***локальної рубатної зони*** (§15.7.2-Б).

● **Ненормативні модифікації** ритму. В одному з мелорядків строфи схема ‹♫43› може замінюватись близькою формою ‹♫53›, відомою поліщукам у *весільному жанрі* (D-К6-12.4, нот. 9). Вірш V{43₄}3₄,₅ легко пристосовується до обох схем, тому в маргінальних зонах ареалу (Верхня Прип'ять, Коростенщина, район Століна) вони довільно змінюють одна одну протягом пісні – інформанти не добачають різниці між ними, орієнтуючись тільки на сюжет. Контамінація двох схем розмиває тип, але все ж сигналізує про те, що він був знаний у певному терені.

● **Заступлення.** На підставі близькості цих же ритмоформ трапляються підміни *дожинкового* типу ‹♩43› *петрівкою* ‹♩53²› з сюжетом «*Буде з пшениці насіння, Коли, дівчино, весілля*», спільним для обох наспівів. Це явище характерне для маргінальних зон ареалу ‹♩43²›-Жн – сектору Лугини – Коростень – Малин – Радомишль, Поділля (Умань).

Рідше зустрічається підміна РТ ‹♩43²›-Жн *весільними* мелодіями РТ ‹♩53²› (Столін, Сарни, Коростень) – це очевидні помилки виконавців.

12.4.1.2. Меліка. Поліські матеріали, зібрані фронтальними експедиціями, демонструють кілька версій звуковисотного оформлення РТ ‹♩43²›-Жн, які мають значення *локальних мелічних різновидів* або *локальних меломоделей*. Один з головних критеріїв групування – співвідношення півкадансової та кадансової ладових опор. Три основні схеми СДО – А=‹5;1›, Б=‹4;1› і В=‹3;1›. Для інтонаційної архітектоніки значення має висота 3, 7, 10 і 14-ї синтаксичних позицій. Вибудувано інваріантні мелокомпозиції $А_1$, $А_2$, $Б_1$, $Б_2$, $Б_3$ (табл. 12.13Д).

Найбільшого поширення (карта А45) набули наспіви виду А ‹5;1› – у Погоринні, на Середньому Поліссі й Поділлі (точково). Група ділиться на два локальні різновиди.

● У **версіях моделі $А_1$** (72 села середнього й нижнього Погориння та суміжних теренів; Клименко, 2001, нот. 6, 7)

домінує «мінорний» нахил, шкала d-[g]-(a)-b-c^2-[d^2]-(↓)(e^2). Мелодичний контур тримається на тонах ангемітонного тетрахорду g-b-c^2-d^2; інтонаційне навантаження 2-го щабля мінімальне; 6-й щабель функціонує як оспівуючий, функція субкварти – виключно ініціальна. Опозицію основному опорному комплексу g–d^2 створює тон c^2, що з'являється на відносно сильних 3-й і 10-й позиціях: СДО ‹4,5;4,1›. Передіктові зони (1–2, 8–9 силабохрони моделі) внаслідок гетерофонічних розгалужень мелодичної лінії виглядають як грона дисонантних співзвуч, Мелодія кожного співака на цих відтинках розгортається майже довільно в межах типової звукової шкали. Створюється *фактурна архітектоніка* мелострофи A_1 – у зачинах мелорядків домінує розвинена гетерофонія, а в кадансах голоси узгоджуються, співаки дотримуються інваріантного контуру.

● **Версії моделі A_2** (20 сіл в ареалі Олевськ – Лугини – Коростень – Коростишів – Баранівка – Ємільчине, також села на Черкаському Поділлі: Клименко, 2001, нот. 1, 2, 10, 11) мають «мажорний» нахил, звукоряд d-[g]-a-h-c^2-[d^2]-e^2 з активно задіяним 6-м щаблем. Характерною прикметою є специфічна роль гармонічного комплексу a-c^2-e^2 – він завжди готує появу опори d^2 (у мелосхемі це «передіктові позиції» 2, 6, 8–9). Цей комплекс опонує основному (g-h-d^2) як вертикаль нестійких тонів шкали. Терцієва впорядкованість відрізняє цей комплекс від нестійких тонів моделі A_1, де «передіктові» зони не піддаються «терцієво-паралельному» моделюванню. Загалом мелострофа A_1 виглядає більш динамічною, ніж A_2, у якій використано принцип варіантного *нанизування однотипного звороту*. Наспіви моделі A_2 вирізняються ще й *відсутністю мелізматики*.

Мелосхеми A_1 і A_2 мають кожна свій ареал, їх розділяє чіткий кордон. Всередині меломасиву A_1 – у межиріччі Льви та Ствиги – зафіксовано осередок розмитих форм.

● На південь від масиву A_1 розташовані наспіви **мелосхеми Б ‹4;1›**, також у «мінорній» версії $Б_1$ (Клименко, 2001, нот. 13–14) та «мажорній» $Б_2$ з широким використанням щаблів a-c^2-e^2 (там само, нот. 12). Версії з околиць Степані мають інтонації, властиві схемі $Б_2$ (відзначені окремим символом). Схема опор ‹4;1› з автономною меломоделлю $Б_3$ відтворена у 4-х селах на південь від Бреста, але тут вона реалізується в шкалі d-f-[g]-b-[c^2] (там само, нот. 16). Опублікована мелодія з с. Олтуш має індивідуальні риси (Можейко, 1983, №101).

● **Мелосхема В** – **‹3;1›** відома на верхній Уборті, де є маркером оригінального локального діалекту (там само, нот. 15), спорадично зустрічається на берегах Льви, де скидається на варіант моделі A_1 (там само, нот. 8). Більше інформації можна знайти у (Клименко, 2001, розд. 3.1).

Мелічний аналіз групи ‹♩4$3^2$›-Жн показав існування на компактній території кількох відмінних мелічних різновидів з власними чіткими ареалами. З-поміж цих різновидів меломодель A_1 заслуговує на особливу увагу:

– вона займає найбільшу територію,

– вона мігрує разом з ритмотипом на далекі відстані (Смоленські острівні фіксації), а також

– утворює ланцюг жанрово-географічних метаморфоз, виринаючи у традиціях Придністров'я, Понімання й Литви у жанрах *веснянок*, *весільних* і *колядок* (§14.2.2).

12.4.1.3. Географія. Пісні моделі ‹♩4$3^2$› – один з панівних дожинкових мелотипів. Фонд записів дозволяє в загальних рисах визначити ареал його поширення та детально прокреслити окремі кордони ареалу та визначити його внутрішню структуру.

За матеріалами експедицій авторки та М. Скаженик сформовано *північну ізомелу* ареалу ‹♩4$3^2$› (**карти А41, А44, А45**). Ця лінія важлива тим, що є відтинком *кардинальної межі* між меломасивами ЖГ і дожинковим. Вона щільно примикає до південної межі ЖГ, не перетинаючись з північним масивом. Північно-західний сегмент ізомели ‹♩4$3^2$› має чіткий характер – вона огинає з півдня Пінщину, слугуючи одним з її «*від'ємних маркерів*». Від Дубровиці дожинковий масив за Горинню клином щільно заходить на північ майже до Прип'яті. Східне крило клину проходить по лінії Олевськ – Лугини – Коростень.

Східна ізомела як така не існує. Мелодії ‹♩ 4$3^2$› (або їх заступник ‹♩5$3^2$›-Птр) нещільною групою зафіксовані між Коростенем і Коростишевом. У зоні Коростень – Малин – Радомишль наспів локалізується розпорошено, що не дає можливості провести тут ізомелу.

Західна ізомела ‹♩4$3^2$› є «двошаровою»:

1) лінія між Горинню і Стиром (Кременець – Стар. Чорторийськ – Любешів) відокремлює масив ‹♩4$3^2$› від жнивних традицій північної Волині з її барвистим набором дожинкових мелодій (про волинську дифузну зону див. §12.5, 6);

2) у внутрішній волинській зоні тип ‹♩4$3^2$› знову з'являється і бере участь у створенні «дифузного репертуару»: він точково зафіксований на півдні зони, на річках Іква, Стир, Стохід, Турія.

Південні обриси ареалу прокреслюються тільки приблизно через брак польових даних на проміжку Білогір'я – Ізяслав – Славута – Корець. Відносно заповнені значками верхні течії Горині та Случі. Можна припустити, що південно-західний мелокордон окреслений вододілом Прип'яті й Дністра. Побічною ознакою може слугувати поява в цих місцевостях мелодій РТ ‹♪7^3›: у зоні Кременець – Острог – Шепетівка два мелотипи *співіснують*, що *нетипово для жнивного сезону*.

Засвідчені також кілька відрубних островів:

– побутування типів ‹♩4$3^2$› і ‹♩4$33^1$› у басейні Західного Бугу (Ратне – Шацьк – Володава – Біла – Малорита);

– самостійний (як географічно, так і за типологічними прикметами) осередок на лівобережжі Південного Буга (Погребище – Жашків – Умань – Бершадь – Немирів); одиничні записи трапилися близ Попільні, на Росі;

– північний «пунктир» з одиничних записів (Вовковиськ + Ліда + Шальчінінкай (Литва), Лудза (Латвія);

– осередки у Верхньому Подніпров'ї, на Сожі (Монастирщина, Починок) та у Подвінні (Демидов).

● **Волинсько-поліський субареал.** Ця частина ареалу ‹♩4$3^2$› добре досліджена. Вона цікава як своєю загальною конфігурацією, так і внутрішньою структурою. У цілому цей ареал скидається на клиноподібну «затоку» на північ за течіями Горині і Случі (з «ручаєм» убік Верхньої Прип'яті). «Затоку» утворюють не однотипні наспіви, а кілька сталих територіально компактних різновидів. Це розбиває поліський ареал ‹♩4$3^2$› на субзони, межі яких пролягають по-різному залежно від параметрів картографування. На перетинах ареалів різних структурних елементів утворилися вузьколокальні різновиди типового наспіву.

За ритмічними ознаками виділяється зона Рокитне – Сарни – Березне – Ємільчине – Олевськ, де побутують агогічні версії ‹♩.4$3^2$›. Її контури близько нагадують ареал купальських наспівів ‹♩.4;66›-*Случ* (**карти А40**).

За мелічними ознаками розрізняються:

1) зони з різними системами СДО: ‹5;1› (на північ від лінії Вараш – Сарни – Рокитне – правобережжя Уборті), ‹4;1› (на південь від вказаної межі приблизно до лінії Рівне – Корець – Новоград-Волин.), ‹3;1› (на верхній Уборті);

2) зони, зорієнтовані за меломоделями: «мінорною» з опертям на ангемітонний тетрахорд g-b-c^2-d^2 (значки з крапками у басейнах Ствиги, Льви, Стира, Стоходу, Случі й Горині вище лінії Степань – Березне); «мажорною» з широко задіяним комплексом нестійких тонів a-c^2-e^2 (зі значком «+» на південь і схід від лінії Степань – Березне – Олевськ).

Примітно різняться між собою зони, що межують за лінією Ст. Чорторийськ – Сарни – Рокитне: на північ від неї пролягає *монолітний масив* наспівів меломоделі A_1, на півдні виступає група малих субареалів.

Маргінальна субзона Радомишль – Коростень – Олевськ виказує подільські стилістичні впливи: а) випадки довільного розщеплення; б) меломодель A_2; в) заміна жнивного наспіву *петрівським* ‹♩53²› (нерідко з мікстом схем ♩43 і ♩53) або *весільними* мелодіями ритмотипів ‹♩53²›, ‹♩T6›. Пригадаймо, що подільський РТ ‹♩53²›-Птр на напрямку Радомишль – Малин – Коростень – Лугини – Овруч утворює клиноподібну «*овруцьку затоку*» (карта А40).

12.4.2. Волинсько-холмський різновид ‹V433›

Інша ритмокомпозиційна розбудова моделі ‹♩43› така: 3-складник проводиться двічі з тим самим текстом, але з іншою мелоінтонацією й рядок набуває вигляду ♩433=абб=αβγ›, творячи самостійну композицію ‹♩433¹›. Вірші паруються паралелізмом конструкцій і римами, але мелодія розспівує кожен рядок як окремий (нот. 12.15).

Джерельна база наспівів ‹V433› (60 од.) сигналізує про її локальне значення, порівняно з формою ‹♩43²› (567 од.). Віссю відносно компактного ареалу слугує Західний Буг. Стилістика на захід і схід від нього відрізняється.

Специфікою творів цієї групи, яка ускладнює її аналіз, є те, що ***ритмотип не витримується строго***. Для аналізу використано 55 записів: ≈35 типологічно чітких записи з 25 сіл, та ≈20 агогічних версій з 9 сіл, решта матеріалів отримана з карт або описів. Можна говорити про кілька ареально окреслених різновидів.

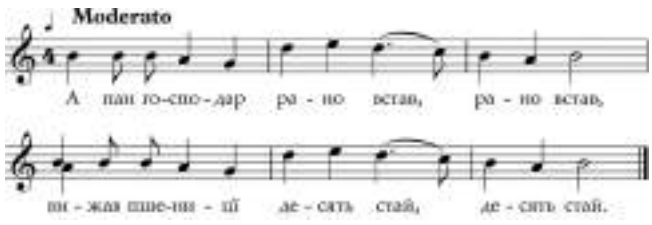
А. Частина записів чітко витримана у межах спондеїчної ритмоорганізації (нот 12.16а; табл. 12.19, рядки 1, 4, 5), але часом демонструє метричні диспропорції силабогруп (порушення засадничого метру M♩444 – рядки 2, 3, 6), ускладнені ритмосилабічними дробленнями, варіантами 3-складника (нот. 12.17 – нотації з зібрання Сєнчика транспоновано).

У певних локусах спостережена схильність до різних видів дроблення схеми. Найпоширенішим є активне дроблення *довільного типу*. *Вторинна форма* є ознакою східного сегменту субареалу Луцьк – Млинів – Кременець – Баранівка (Клименко, 2001, нот. 20, 21). Натомість у зоні Володава – Шацьк дроблення відсутнє (нот. 12.15), наспіви виконуються у швидкому темпі (пролонгована лиш сьома силабохрона), подібно до *приспівок*. У с. Піща (ВЛН: Любомль, запис Ю. Рибака) про цей тип було сказано – «*От приспєвували такиє всяки*». Натомість наспів ‹♩43²›, виконаний напруженим сильним звуком у специфічній поліській манері, прокоментували як «*убжинки, такиї всьо голосниї* [пісні]» (тобто «поважний» жанр).

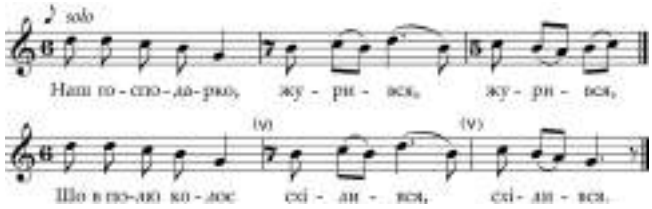
У п'яти випадках (Луцьк, Кременець, Берестечко, Томашув-Мазовецький) засобами мелодики рядки поєднуються у дворядкову строфу ‹♩433²› (Kolberg, 1964d, с. 80, № 143).

12.15 с. Острів'я (ВЛН: Любомль) (Рибак, 2011б, №10)

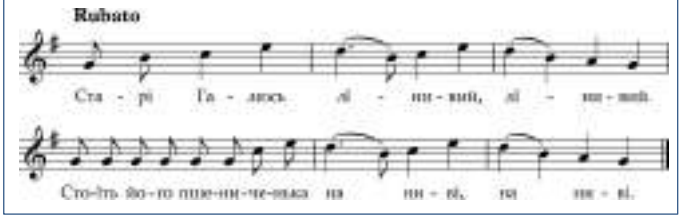
12.16а с. Д'яконів (Люблін: Грубешів) (Сєнчик, 1916, № 47)



12.16б с. Сокіл (ВЛН: Любомль) (Рибак, 2005б, № 53)

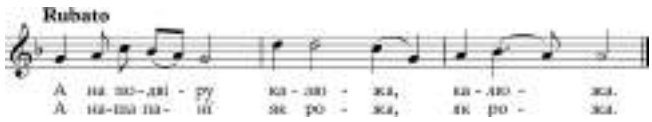


12.17 с. Телятин (Томашів Любельський) (Сєнчик, 1916, № 50)

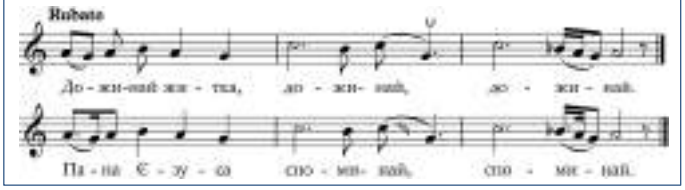


Б. Друга частина мелодій відтворюється в рубатному стилі, де не витримується кратність співвідношень силабохрон (табл. 12.19, примітка**). Такі зразки наближені до дожинкового РТ ‹♪533› (§12.5.2), що становить для РТ ‹♩433› тримірну типологічну пару (нот. 12.16б). У прикладі 12.18 співставлено (а) слуховий запис Я. Сєнчика поч. XX ст. і (б) аудіозапис 1950-х років (архів Польської академії наук, нотація авторки):

12.18а с. Докудов (Люблін: Біла) (Сєнчик, 1916, № 48)



12.18б с. Розкопачів (Люблін: Любартув)

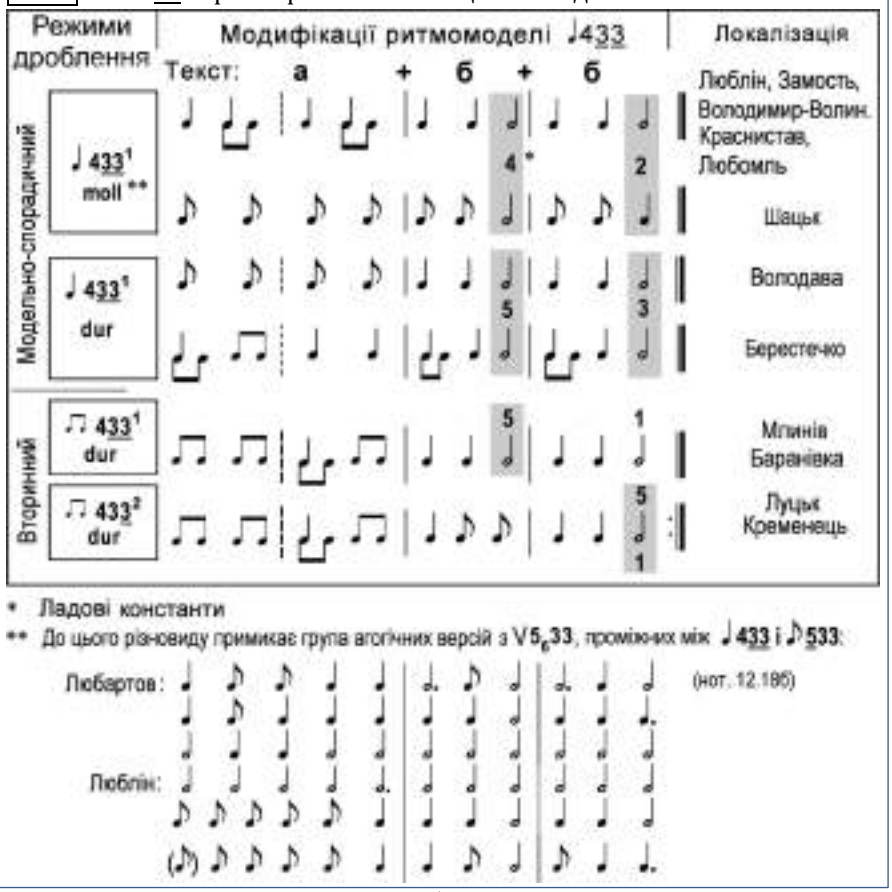


Рубатне відтворення ритмомалюнку, інтерпретованого настільки вільно, що подекуди неможливо передати його раціональними тривалостями, повільні темпи, спорадичне дроблення властиві зразкам з межиріччя Західного Бугу і Вепра (Любартув – Люблін – Холм – Замость – Володимир-Волин.). У цих зразках стабілізується силабічна схема $V5_{(6)}33$. Для картографування таких записів як належних до РТ ‹♪533› чи ‹♩433› я орієнтувалася на наявність у зразку хоча б однієї спондеїчної фігури.

• **Меломоделі.** Описувана група мелодій цікава й своїм ладовим вирішенням. Виявлено два основних мелічних різновиди. Усі волинські та частина надбужанських наспівів реалізуються у ладовій системі з квінтовою опозицією опор, мажорним нахилом (нот. 12.16, 12.17). Зверну увагу на каденсування на 3 щаблі (нот. 12.16) – подібне зустрічається в берестейських *весільних* мелодіях (нот. 8.55).

Зразки, локалізовані у басейні Західного Бугу та на просторі до Вепру (30 од.), мають рідкісну «розімкнену» СДО ‹1,4,2› (нот. 12.15, 12.18). Ця ладова модель обіймає також мелодії, розспівані в ямбічному ритмі ‹♪533›, в ареалі Холм – Люблін – Любартув (карти А41, А45).

12.19 РТ ‹♩433›: зразки ритмокомпозиційних видозмін



У цілому дожинковий ритмотип ‹♩433› займає простір між Західним Бугом і Вепром й сягає Вісли, потрапляючи в зону *українсько-польської мовної інтерференції*. Десяток записів окреслюють також острівний ареал у верхньому басейні Стира (карти А44, D-VI-7).

Описані особливості – розмитість ритму в зоні українсько-польського суміжжя, спільна з РТ ‹♪533› оригінальна меломодель – говорять про те, що цю дожинкову традицію варто розглядати з точки зору *приорітету композиції* – однорядкової, складеної з середнього та двох малих блоків (С+М+М) та закріплених локальних варіантів її СДО, квінтового і триопорного. Ритмосилабічні моделі є для цих мелодій другорядними. Все ж важливо відслідкувати, у яких сегментах ареалу ритми чіткіші, а де – більш розмиті.

12.4.3. Мелогеографічний контекст V*43

Мелотип ‹♩43²› у своєму прип'ятському субареалі є переважно *монотипом* жнивного сезону, що обслуговує як ритуальне завершення жнив, так і весь період жнивних робіт. Відомо й про його репертуарні суміщення з іншими мелоформами – спорадичні й сталі.

Полімелодичний жнивний репертуар властивий кільком локусам:

а) на півдні зони Олевськ – Рокитне співіснують *трудовий* тип ‹♫6²›-*Уборть* і *ритуальний* ‹♫43²›;

б) типи ‹♩43²› і ‹♪7³› паралельно побутують на Коростенщині, у зонах Кременець – Острог – Шепетівка, на Вінниччині, Уманщині, де накладаються окраїнні частини їх ареалів;

в) біля Шацьких озер РТ ‹♫43²› і РТ ‹♩433¹› сусідять як автономні типи – кожен має власну мелодію і функцію (*обжинкові ритуальні пісні* та *приспівки*, див. коментар вище).

Спорадичні репертуарні суміщення зустрічаються у маргінальних зонах:

а) на Верхній Прип'яті тип ‹♫43²› побутує в оточенні групи місцевих наспівів інших РТ;

б) біля Століна зоні згасання ‹♫43²› передує зона з 5 сіл, де він співіснує або витіснений типом ‹♪53²›;

в) у смузі своєї північної ізомели тип ‹♫43²›, як виняток, співіснує з мелодіями ЖГ (Сварицевичі, Озерськ).

Багатство й ареальна усталеність поліcько-волинських варіантів моделі ‹♩43²› свідчить про її повноцінне функціонування, давню укоріненість в терені. Вирішення проблемних питань ядерної зони і міграцій можливе після дослідження цього масиву у повному ареально-типологічному обсязі.

12.5. Формула V53 у жнивному циклі Волинського Полісся й Надбужжя

Силабічна модель V53 активно задіяна у жнивних наспівах Волинського Полісся (≈330 записів, карти А41, А45), де має різноманітні музичноритмічні реалізації (табл. 12.20Д). Мелоареалогічному дослідженню цієї групи мелодій присвячено статтю (Клименко, 2006б).

У сумі ритмічних версій модель V53 панує в терені, що охоплює басейн Верхньої Прип'яті (річки Вижевка, Тур'я, Цир, Стохід, середня течія Стира), Берестейщину (Пружани, Дрогичин, Кобрин, Жабинка, Малорита), Холмщину. На сході цей ареал обмежений ізомелою ‹♫43²›. Установлення інших кордонів є завданням майбутніх польових розвідок.

Форма V53 об'єднує окреслений регіон як загальна ритмовіршова ідея. Її ритмічні реалізації розділяють терен на кілька частин. Передусім, його перетинає кардинальна межа між масивом ЖГ (тут вона переходить на лівий берег Прип'яті й далі йде вище Бреста в напрямку Пружан) і дожинковим масивом, розташованим на південь і захід від вказаної лінії. Різновид ‹ЖГ-*Берестя*› описаний у §12.2. Тут розглянемо ті мелотипи моделі V53, що належать *дожинковому масиву*.

12.5.1. Спондеїчна група

З 85 од. дожинкових мелодій дворядкової композиції ‹♩5$3^2$›, зареєстрованих у базі, волинській зоні належать 72 зразки. Інші 13 од. є жанровим переосмисленням *петрівок* цього ж РТ (§11.4.1), які у версії ‹♫5$3^2$›-Птр «закривають» східноволинський кордон ареалу ‹♫4$3^2$› (ЖТМ: Малин).

З-поміж волинських мелодій вирізняються (а) версії, які дотримуються первинного малюнку або демонструють мінімальну орнаментацію моделі й швидкі темпи виконання (Клименко, 2006б, нот. 1), та (б) розмірено-розспівні мелодії вторинного ритму ‹♫5$3^2$› (там само, нот. 2–3). Відслідкувати, чи є ці варіанти самостійними, чи мікшуються, не дозволяють матеріали, частина яких представлена значками з карт (Рибак, 2005б).

Помічено такі відмінності ладового оформлення мелодій. При сталому співвідношенні півкадансу й кадансу ‹5;1› наспіви відрізняються *середрядковими опорами* та ладовим нахилом[1]. Локального поширення набули мелодії з СДО ‹1,5;4,1-dur›, ‹4,5;4,1-moll›, ‹5,5;3,1-dur→moll›. Спорадично зустрічається *запозичена з весільного циклу* меломодель *триопорного ладу* ‹2(1),5;2(1),1› з підвищеним 4-м щаблем (Клименко, 2006б, нот. 2–3) (Рибак, 2011б, № 9). Її *весільний* ареал (переважно з вторинним ритмом ‹♫5$3^2$›) охоплює Волинь, Поділля, Наддніпрянщина, Лівобережжя (за винятком північних теренів). У *весільних* традиціях Волинського Полісся РТ ‹♩5$3^2$› реалізується у вузькоамбітусній одноопорній ладовій системі, натомість *триопорний різновид* з'являється у *жнивному* циклі. Це свідчить про *міграційне занесення* в цей терен триопорної мелодії та *адаптацію* у *невластивому для неї жанровому циклі*.

Засвідчено щільну локалізацію жнивних наспівів ‹♩5$3^2$› і ‹♫5$3^2$› на Прип'яті (Камінь-Каширський, Ратне) і спорадичну – на Турії та Стоході (Ковель, Ківерці, Маневичі).

12.5.2. Ямбічна група

Група тримірних версій з віршовою основою ‹V53› (≈240 од.) різноманітна – за рахунок двох прочитань 5-складника (♪5 і ♪$\dot{5}$), утворення тридільної формули ‹V533 = абб›, застосування прийомів додавання та метричного контрасту частин строфи. Повний список західноволинської групи форм у різних ритмічних і композиційних (дво- й однорядкові) прочитаннях та їх статистичні пропорції виглядає так: модель ‹♪5$3^2$› (90 од.) та її спецгрупа ‹♪53;5$3^2$› (34 од.), ‹♪$\dot{5}_6 3^2$› (34 од.), ‹♪533^1› / ‹♪533^2› (75 од.).

Одиничні зразки (6 од., ВЛН: Ковель, Рожище) містять 5-складник |♫ ♫ ♩. |: тип ‹♪5$3^2$›. Трирядкова строфа ‹♪$\underline{5}^{\pm}3^3$› з похідним 5-складником |♪♪♪ ♩. ♩. | (6 од.) сигналізує про можливу міграцію дальнім острівцем (Білосток, Сувалки).

Прокоментую лише статистично вагомі групи.

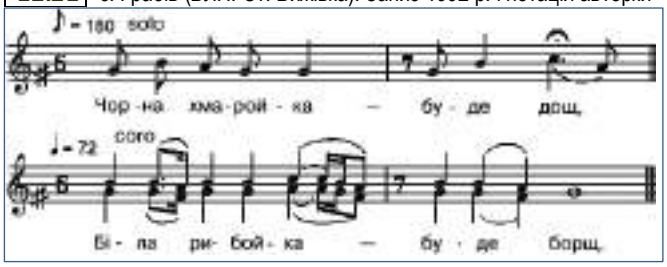
А. Домінує група ‹♪5$3^2$› |♪♪♪♪♪ | ♫ ♩. | (125 од.). Більшість зразків має квінтовий звукоряд. Варіанти СДО: ‹5;1› (Клименко, 2006б, нот. 7), у межиріччі Прип'яті і Тур'ї – ‹4(2);1› (нот. 8–9). Ці види показані в карті А45.

● **Спецгрупа 1.** Окрім традиційної дворядкової строфи (90 од.), цей мелотип дає оригінальні ритмокомпозиційні модифікації з несподіваним для Волині темповим контрастом частин (ТК). (Цей прийом властивий *купальсько-петрівським* творам Східного Поділля та рубатним мелодіям Середньої Наддніпрянщини). Подвійне збільшення ритмоформули в її другому проведенні у строфі (темповий контраст, ТК) – ‹♪53;53=т/Т› – підкреслюється фактурно: перший мелорядок звучить сольно-унісонно, другий викладається двоголосно паралельними терціями, створює враження спондеїчного (нот. 12.21). Двоголосся «потовщує» синтаксичну опору 3-ї силабогрупи, яка дається у розспіві:

СДО ‹1,4;$\frac{4=2}{2=II}$1›.

Специфічна (не властива іншим місцевим мелодіям) «басова» мелодична лінія другого рядка оспівує головну опору тонами **а** і **fis**. Всі ці риси говорять про *занесений характер* цих мелодій (34 од.):

12.21 с. Грабів (ВЛН: Ст. Вижівка). Запис 1992 р. і нотація авторки



● **Спецгрупа 2.** Друга модифікація моделі ‹♪53› – творення тридільного рядка ‹♪533› з ритмотекстовим повтором силабогрупи ♪3, розспіваним з іншою інтонацією: ‹♪533=абб=αβγ› (75 од.). Ця форма аналогічна різновиду ‹♩4$\underline{33}$› (§12.4.2), є його ритмічною парою (нот. 12.16). Формула здебільшого виступає в однорядковій мелодичній побудові, що поєднується з віршами дворядкової семантичної форми ‹VАБ = M^tαβγ.+αβγ› (Клименко, 2006б, нот. 13–17).

У групі сіл вище Любомля форма має вид дворядкової мелострофи ‹VАБ = M^tАА'=αβγ;αβγ'› (нот. 12.16б). Дворядковість забезпечується короткою інтонаційною зв'язкою на останній силабохроні першого рядка, яка у непарних рядках віршового тексту розвертає мелодію від низхідного кадансу угору до квінтового тону – з нього розпочинається мелодія кожного рядка. Інтонування цієї силабохрони – єдине, що розрізняє два мелорядки. Це цікавий зразок *утворення дворядковості*, який засвідчує її на певному *первинному рівні*, коли респонсія класичної дворядкової строфи ще навіть не намічена. Описаний мелічний прийом діє у цьому регіоні і як інструмент розширення композиції через повтор останнього мелорядка (ДОП) інтонаційною зв'язкою (§14.10.2.1).

Тип ‹♪$533^{1\text{-}2}$› має два *ладомелодичні різновиди*. *Перший*, «мажорний» з опозицією опор 5↔1, утворює підгрупи з СДО ‹1,5,1›=‹♪533^1› (побутує на берегах Стохода і Стира) та ‹1,5,3;1,5,1›=‹♪533^2› (вище Любомля). Зауважмо, що одно- й дворядкові наспіви квінтової меломоделі мають несуміжні субареали.

Другий різновид, виключно однорядковий, має переважно «мінорний» нахил і «розімкнену» СДО ‹1,4,2› (аналогічну спорідненим наспівам РТ ‹♩4$\underline{33}^1$›, нот. 12.18б). Ця меломодель поширена між Західним Бугом і Вепром.

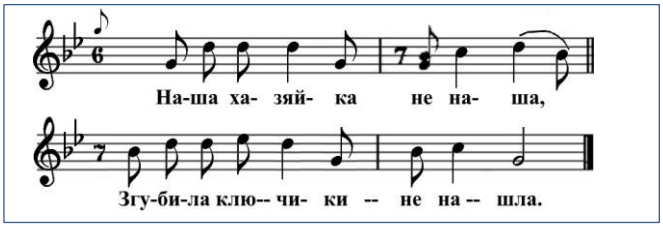
У Надбужжі і Надстир'ї місцеві версії моделі ‹♪533^1› побутують у близькому сусідстві з наспівами ‹♩4$\underline{33}^1$› відповідних локальних меломоделей.

Б. Група з «вальсовим» 5-складником ‹♪$\dot{5}3^2$› представлена скромно (34 од.), зате вона містить важливий ритмостилістичний маркер – тут у першому 5-складнику застосовується *додавання силабохрони* (нот. 12.22). Таке варіювання властиве також берестейському різновиду

1 Див. *весільні, петрівки* цієї ж форми (§§8.7.1, 11.4.1).

ЖГ (§12.2). У дожинковому масиві додавання зустрічається спорадично в несуміжних осередках (Малорита – Шацьк та зона на південь від Маневич).

12.22 с. Граддя (ВЛН: Маневичі). Запис 1992 р. і нотація авторки



● **Географія.** Розташування *жнивних* і *дожинкових* версій моделі V53 на карті, з одного боку, свідчить про географічну визначеність (в цілому) мелоареалу, в якому ця форма має щільне поширення: він заповнює нішу, окреслену з півдня, сходу й півночі ізомелою ‹♫43²›. З іншого боку, ареал V53 складений з кількох невеликих субареалів, в кожному з яких розміщується певна морфологічна версія типу. Деякі закономірності бачимо у *розміщенні окремих видів мелоформ за річками*:

– РТ ‹♪533¹⁻²› утворює два субареали:

варіант з СДО ‹1,5,1›) пролягає за течіями Стохода і Стира, варіант з СДО ‹1,4,2› пов'язаний з Західним Бугом і Вепром (причому в обох зонах йому товаришить двомірний відповідник ‹♩433¹›);

– квартові версії групи ‹♪53²› з СДО ‹1;4› пов'язані з Турією;

– мелодії ‹♩53²› щільно локалізуються на правобережжі верхньої Прип'яті;

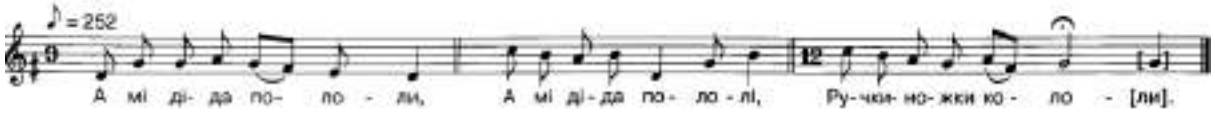
– різновид з ТК ‹♪53;53=т/Т› займає межиріччя Турії та Прип'яті.

Відзначу ще відрубну локалізацію мелодій РТ ‹♪53²› на межі Дубровицького і Столінського районів (5 сіл).

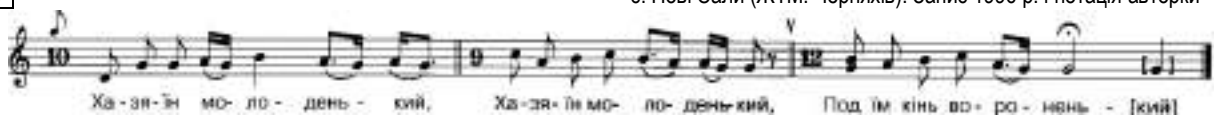
12.6. Дожинкові мелодії з 7-складовою основою (південь і захід СБРМ)

Ритмоформула ямбічного семискладника лягла в основу двох груп дожинкових мелодій – потужного галицько-подільського меломасиву (нот. 12.23а, б, §12.6.1) та локального, дуже компактного осередку на Волинському Поліссі (нот. 12.23в, §12.6.2).

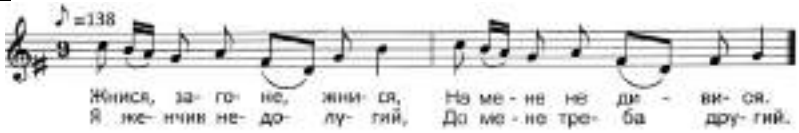
12.23а с. Полісся (Іскоростень) (ЖТМ: Коростень). Запис М. Скаженик (1996), нотація авторки



12.23б с. Нові Сали (ЖТМ: Черняхів). Запис 1996 р. і нотація авторки



12.23в «турійський тип» с. Невір (ВЛН: Любешів). Запис 1989 р. і нотація авторки



12.6.1. Галицько-волинсько-подільський регіональний тип

Галицько-волинсько-подільський масив дожинкових пісень творять 280 зразків на семискладовій основі ‹♪7³=ААБ› (карти А41, А44, легенда ①). Ядро масиву складає трирядковий наспів (255 од.) з типовим ритмічним виокремленням зачину через затягування кінцевих силабохрон (нот. 12.23б) (♪7;7;7'=M12;9;12♪). Окремі зразки ізоритмічні ААА'=M9;9;12♪ (нот. 12.23а).

● **Ареал.** Порівняно з поліетнічним українсько-польським *весільним* макромасивом ‹♪7³› (**карта А49**) *жнивний* ареал цієї форми більш компактний. Опубліковані й експедиційні дані обмежують його такими лініями. *Північна межа* ареалу ‹♪7³›-Жн пролягає за верхніми течіями правобережних річок Прип'ятського сточища приблизно за лінією Радехів – Кременець – Острог – Шепетівка – Чуднів. Для окреслення західного кордону бракує даних, наразі його пунктир проходить близько історичної української мовної межі (Білгорай – Пшеворськ – Сянок – Ясло). Форма обіймає верхнє Надсяння (правобережжя), басейн Верхнього Дністра (на правобережжі – включно з басейном Стрия й точковими зразками до Бистриці), далі продовжується тільки на його лівобережжі й переходить до Південного Бугу. Південне обмеження проходило по Бершаді й Чечельнику. Точкові фіксації зустрічаються на лівому березі Бугу, а також сягають Гірського Тікича, Ятрані.

Примітна міграційна хвиля простяглася на Середнє Полісся, у бік Овруча. На відміну від подібної за вектором *купальсько-петрівської* міграції (§11.3.4, 11.4.1, 11.2, карти А5, А40, А69), *жнивна* хвиля розріджена. Відносно заповнений лише проміжок Черняхів – Коростень. Окремі «інерційні» зразки сягають Ірпеня та нижнього Тетерева.

Східна зона ареалу в цілому не може бути окреслена ізолінією. Експедиціями ЛЕК засвідчено точкові зразки на Уманщині та відсутність МТ ‹♪7³›-Жн у Радомишльському, Коростишівському, Жашківському районах.

Фіксація мелодій в окресленому ареалі дуже нерівномірна. Ядро високої щільності знаходиться в Галичині й наЗахідній Волині. Частотність підвищується на захід від межі Білогір'я – Шумськ – Кременець, такий рівень сягає Надсяння. Але й у цій субзоні ареал має численні внутрішні лакуни.

У зоні Перемишляни – Яворів практикується мікстовий 4-рядковий композиційний варіант ‹♪7⁴›=АА;:Б:. (15 од., пор. з *весільною* традицією, §8.6.3). Точково трапляється 2-рядковий варіант ‹♪7²› (10 од.).

О. Дудар (2011 (ця стаття містить 1 нотацію *весільного* наспіву ‹♪Т7›); 2007) описує *обжинкові* традиції Хмельницької обл. так: 41 пісенний зразок відповідає 7-

складовій моделі, але їх композиція мінлива – має від 3 до 7-ми рядків.

Матеріали з Горохівщини дали 1 зразок ‹♪7³› та побутування у 3-х селах *жнивних* текстів, розспівуваних на *весільний* мелотип ‹♪T7› з локальними ладоінтонаційними ознаками. Морфологічні паралелі *весільної* та *жнивної* мелодики заслуговують на окреме обговорення.

Тип ‹♪7³›-Жн у більшій частині свого ареалу є *єдиною мелоформою жнивного сезону* – окрім східних окраїн Поділля і Волині, де він співіснує з МТ ‹♩43²›.

● **Ладомелодичні версії.** Локальні мелічні різновиди масиву ‹♪7³›-Жн наразі не вивчались цільово, так само як і порівняння двох жанрових реалізацій форми – *жнивної* та *весільної*. В окремих теренах Волині й Поділля спостерігаємо розбіжність мелодичного оформлення ‹♪7³› у різних жанрах.

Найпоширенішу *весільну* меломодель (нот. 8.29–8.32) характеризує вузькооб'ємний звукоряд (терцієвої основи) з ініціальною субквартою, ладова моноопорність або опозиція 2↔1 (співставлення кадансів зачину й основної частини). Ця мелоформула відзначається стійкістю у далеких окраїнах загального мелоареалу, зберігаючи свої характеристичні контури навіть тоді, коли потрапляє в оточення «іностильових» *весільних* традицій (§8.6.1). На цей МТ розспівана *жнивна* зі східного маргінесу ареалу (нот. 12.23б).

У *жнивній* мелоформулі ладово протиставними є комплекси [g]-h (основний) і [d]-fis-a-c (опозиційний); суб-квартовий тон є ладовою противагою головній опорі, інтонаційно підкреслений хід d^1-c^2 нагадує обриси *домінантової функції*. Описана мелоінтонаційна модель знайдена в записах з Кременеччини, Коростенщини, Уманщини (Клименко, 2001, нот. 22–24), Бродівщини, Львівщини (Роздольський, Людкевич, 1906, №№3, 8, 9). Подібні елементи гармонічного мислення не властиві іншим календарним мелодіям зазначених теренів.

● **Додавання силабохрон (ПДС).** У Наддністрянщині обжинкові РТ ‹♪7³› потрапляють під вплив регіонального прийому додавання 8-го складу (Мишанич, Луканюк (Упор.), 2017, №№38, 46; Linette, 1981, № 10). Жнивні мелодії з додаванням «ущільнюють» ***зону ПДС*** між річками Дністер – Сян – Західний Буг, установлену за *весільними* наспівами (карта А49) та підкріплену *гаївками* ‹♪7²› (карта А20).

12.6.2. Турійський локальний різновид

У Верхньоприп'ятському регіоні поширений дворядковий РТ ‹♪7²=VАБ› (70 од.). Він зайняв басейн Турії та суміжні локуси від Вижівки до Стохода (карти А44 / D-VI-7). За основною річкою маркую його як тип ‹♪7²›-*Турія*. Він зафіксований у 33 селах, рахуючи позначки з карти (Рибак, 2011б, К10-3). Спорідненість *подільського* ‹♪7³› і *турійського* ‹♪7²› мелотипів обмежується спільністю ритмомоделі, решта параметрів відмінні (пор. нот. 12.23а, б і 12.23в). У турійському типі ритмомодель використовується лиш у базовій версії без затягування кінцевих силабохрон і без апокопи. Можливі наддроблення, додавання.

Турійська дворядкова строфа відрізняється власною ладоінтонаційною структурою у двох «мажорних» версіях:

(а) терцієво-квартовій з субтонами IV і II# (нот. 12.23в; D-К6-12.6, нот. 28–30) – такі мелодії поширені в районі Прип'яті. Інтонаційна розробка субквартової частини амбітусу є стильовою ознакою деяких західноволинських традицій;

(б) квінтовій (там само, нот. 31–32; Квітка, 1918, № 40; Рибак, 2011б, нот. 8), що побутує на середній Тур'ї й під Любешевом.

Компактний ареал РТ ‹♪7²› автономний, не пов'язаний з ареалом ‹♪7³›. Турійський РТ функціонує у складному мелоареальному контексті: як *монотип* він обслуговує жнива лише на лівобережжі Прип'яті (захід Любешівського району), а в басейні Тур'ї співдіє з групою інших жнивних мелодій.

12.6.3. Західна смуга острівних осередків

7-складова основа використовується в групі малих дожинкових ареалів, що утворюють умовну західну острівну смугу (карта А44, легенда ③, разом ≈40 од.): Сувальщина (Filipiak-Sokołowska, Sokołowski, 2007, №№ 6б, 17-19, 21, 23), Північне Підляшшя, середнє Повісля (Пулави, Ополє Любельське (Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011б, №№ 407б, 418а, б, 433). Сюжети пісень переважно виробничі та дожинкові:

Ой чия то волока // Довгая і широка...

В нашого пана діво, // Што й за міесеця жніво...

Наша пані домує, // Нам вечеру готує тощо.

Підляшський осередок описала Л. Лукашенко (Лукашенко (Ред.), 2006, №№ 57–62; 2013, карта В8.2). Ці мелодії мають сталу композицію V^sААБ, але несталу ритміку (табл. 12.2Д-IV-В). Такі ритмомалюнки не пов'язані з ямбічною фігурою ♪6₇. Домінування словоподілу 4+3 підказує, що ритм може мати вторинне походження.

12.7. Меломасив Поозер'я: група рамкових жнивних мелоформ

У басейні Західної Двіни (у межах БЕТ) склалася неординарна для БОЖЦ К6 ситуація: тут жнивний репертуар складається з двох типів мелодій – *загальнобілоруського* типу ЖГ і *регіональних поозерських наспівів рамкової композиції*. Ареал рамкових форм продовжується й на литовських територіях (ці матеріали вивчені оглядово, в аналітичних описах вони використовуються як допоміжні – карта А6). Два типи пісень, за дослідженням О. Пашиної, у локальних традиціях західної частини білоруського Поозер'я розведені за функціями й термінами виконання: ЖГ є *трудовим наспівом* основного сезону жнив (збору озимого жита), а рамкова група оформлює пізніші за часом (осінні) *дожинки* ярових культур (вівса) (Пашина, 1992, с. 70). Але у східній частині Поозер'я спостерігається *дублювання функцій* – обидві мелодії є й *трудовими*, й *обжинковими*. Лише на крайньому сході регіону панували виключно поозерські (рамкові) *жнивні* мелотипи.

Поозерський *литовсько-білоруський* **масив-сім'ю рамкових композицій** в РОМУ⁺ представляють понад 320 од. Головні джерела: нотні збірки «Жніўныя песні» (Фядосік та ін. (рэд.), 1974), «Песні Беларускага Паазер'я» (Мажейка, 1981), «Dzūkų melodijos» (Cetkauskaitė, 1981), «Смоленский музыкально-этнографический сборник», т. 1 (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 548–550), «Народная традиционная культура Псковской области» (Мехнецов (Ред.), 2002), с. 212–214, 225–227, аудіодиск «Песни псковской земли» [А-Рос-2012].

Жнивні *обрамлені* форми підсилюють позиції цієї оригінальної мелоформи, виявлені в регіоні Поозер'я і з-поміж *купальських* пісень (§11.3.1–2). Однак, морфологія поозерської *жнивної* групи яскраво виділяється своєю рухливістю: варіабельністю ритмічних структур, змінністю типів компонування (відомі 3- і 4-частинна форми – ‹a;b;a› і ‹a;bb;a›) і нетипово великою кількістю ***редукованих зразків*** (з утратою однієї з «рамок», зрідка – обох).

Усічення охоплюють ≈2/3 фонду поозерських записів. Частина з них набула ролі *усталених локальних різновидів* (карта А43, легенда ①). Гострохарактерною прикметою цієї сім'ї є прийом переритмізації (ПСТС): ритмічна схема ‹а;bb;а› з'єднується, окрім прямо відповідних їй поетичних форм ‹**р**;аб;**р**› та ‹а;бв;а›, також з формами ‹а;аб;б›, ‹а;бв;в›, ‹а;а**р**;б› та інші.

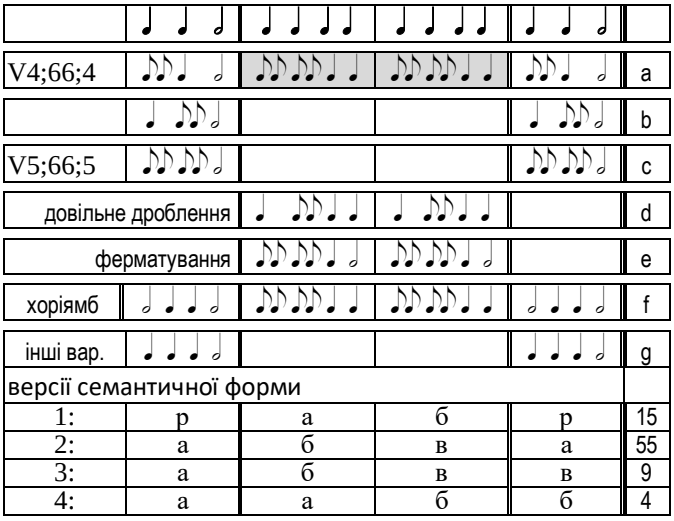
Можна виділити деякі *відносно строгі* групи форм, наприклад, двомірну модель ‹♩**р**3;44;**р**3› у поєднанні з вторинними віршами ‹V4$_{5(6)}$;6₇6₇;4₅› – її представляють ≈210 од. (§12.7.1). Біля 65 творів мають ритміку ямбічної орієнтації з віршами ‹V4;44;4›, ‹V5;55;5›, ‹V5;5,р4;5›. Інші зразки є локальними (≈20 од.) або перехідними (≈30 од.) формами.

12.7.1. Мелодії спондеїчної організації

Головну роль в регіоні відіграє композиція на 4-дольній основі ‹♩3;44;3›. Важливо, що ‹рамковим› фігурам завжди відповідає мелодична фраза з завершенням на 2 щаблі. Райони її фіксації у повному 4-елементному виді (83 од.) – західний сегмент ареалу Поозерського жнива (Тракай, Ошмяни, Островець, Мядель, Постави, Швенчоніс, Ігналіна, Шарковщина, Міори, Браслав, Верхнєдвінськ, Глибоке, Себеж, Россони, Полоцьк, Докшиці, Лепель) та одиничні записи на сході (Шуміліно, Вел. Луки).

● **Ритмічні втілення** цієї моделі різні. У таблиці 12.24 виписано найпоширеніші формули.

12.24 Ритмічні й семантичні версії моделі ‹♩3;44;3›



V4;66;4					a
					b
V5;66;5					c
довільне дроблення					d
ферматування					e
хоріямб					f
інші вар.					g
версії семантичної форми					
1:	р	а	б	р	15
2:	а	б	в	а	55
3:	а	б	в	в	9
4:	а	а	б	б	4

Модельні ритмофігури виступають у похідних дроблених версіях. Рідкісні випадки ПФ ♩3 в чистому виді трапляються лиш у зв'язку з рефренами – *Дай бог, дож!* (Фядосік та ін. (Рэд.), 1974, № 216), асемантичними *Лі-ля-льо* (Можейко, 1981, № 102*), А-я-яй*. Зазвичай ця силабогрупа має вторинний вид з♪♪♩ 𝅗𝅥 (12.24-а) (до нього пристосовано рефрени *Рада-рада*, *Нівка-нівка*, *Діво-діво, Слава Богу, Соловейко*) та, рідко, ♩ ♪♪𝅗𝅥 (b) (*Жнєйкі / Жонкі, дамой*) або ♪♪ ♪♪𝅗𝅥 (c) (характерна для інципіту *Нє пайду дамой*, рефренів *Ой слава Богу*, *Диво, борода*).

Фігура ♩4 у первинному виді не зустрічається. Зрідка (10 од.) використовується у версії ♩ ♪♪♩ ♩ (d) . Переважає *стала* фігура дроблення ♪♪ ♪♪♩ ♩ , яка нерідко має ферматований варіант (e) або ж інші агогічні відхилення.

У терені дуже поширене редукування композиції до 3–2-елементних структур через відкидання початкової, третьої чи кінцевої силабогруп. Масив редукованих форм (115 од.) перевищує фонд повних композицій. До них примикають мікстові форми (опис див. нижче).

У кількох зразках (Себеж, Шуміліно) ритмофігура ‹рами› інша – ♩4 (f) – такі композиції подібні до українських колядок ‹Зм05=♩4;44;4›. Вони також мають як повну, так і редуковану версії [А-Рос-2012_треки 433, 441, 442]; Фядосік та ін. (Рэд.), 1974, № 6).

● **Семантичні форми.** Головний принцип рамкових композицій Поозер'я той, що ‹раму› у більшості випадків забезпечує лише *ритмічна формула* **а;bb;а**. Підтримання ‹рами› семантикою віршів – ‹**р**;аб;**р**› (як це звично для українських *колядок* (§9.3.4.5) і *купальських* (§11.3.1)) – має місце лише у 60 випадках (враховуючи редукції).

Повна композиція з *двома рефренами Рада-рада*, *Нівка-нівка*, *Диво-диво, Слава Богу* (разом 15 од.) має переважно західну локалізацію (Тракай, Швенчоніс, Кайшядоріс (варіант ‹а;аб;**р**›), Браслав, Міори, Верхнєдвінськ, Глибоке, Постави, Лепель, Себеж, Вел. Луки).

Редукована версія ‹♩ [–];44,3=[–];аб;**р**› (45 од.) щільно поширена в центрі регіону (Полоцьк, Шуміліно, Городок, Невель, Вел. Луки, Пустошка), одинично – на сході (Вітебськ, Рудня, Демидов) та заході (Шарковщина).

Семантична форма *без рефренів* має кілька варіантів. Масовим є західний варіант ‹V^{S}а;бв;а› (55 од.) (Тракай, Ошмяни, Островець, Ігналіна, Браслав, Міори, Шарковщина, Россони, Верхнєдвінськ, Глибоке, Докшиці, Полоцьк, Себеж, Невель). Його доповнюють інші версії повних композицій: ‹а;аб;б› (4 од.) (Островець, Шарковщина, Браслав, Шуміліно); ‹а;аб;в› (6 од.) (Тракай, Прєнай, Сувалки), ‹а;аб;а› (4 од.) (Себеж, Лепель).

● **Редуковані версії.** Відкидання елементів рамкової композиції відбувається не хаотично, прослідковуються певні *локальні групи редукованих форм*.

А. 63 твори мають форму з «втраченим» першим елементом ‹♩ [–];44,3›. Редукція рами з рефреном дала форму ‹♩…;44,3=…;аб;**р**› (45 од., див. вище).

У творах без рефренів з правобережжя Зах. Двіни (18 од.). видно сліди їх походження від ‹V^{S}а;аб;б›: ‹♩[–]44,3/4 = [–];аб;б› (Верхнєдвінськ, Себеж, Пустошка, Невель, Кунья, Вел. Луки, Рудня).

Б. 29 творів «утратили» кінцеву силабогрупу: варіант ‹♩3;44;[–] =а;аб;[–]› (26 од.) ніби продовжує зону ‹[–];аб;б› у східному сегменті Двінського ареалу, переважно на лівому березі з наближенням до Дніпра (Веліж, Демидов, Рудня, Смоленськ, Духовщина, Ярцево, Зах. Двіна, Нелідово). Силабічний варіант ‹а;бв;[–]› рідкісний (3 од.: Веліж, Корма).

В. Радикальна редукція повністю відсікла ‹раму› у зразках зони Вітебськ, Городок, Рудня, Веліж, Демидов, Вел. Луки, Усвяти, Зах. Двіна, Жарковський: ‹♩[–];44;[–]=[–];аб;[–]=α;β=V46=66==77=88› (23 од.). Ця група мелодій утратила зв'язок з первинною моделлю – він відслідковується тільки в контексті порівнянь з численними регіональними зразками. Безвідносно до контексту його нерідко відносять до строфічного дворядкового типу АБ. Поширені сюжети:

Сидить Козел на межі дивується бороді…

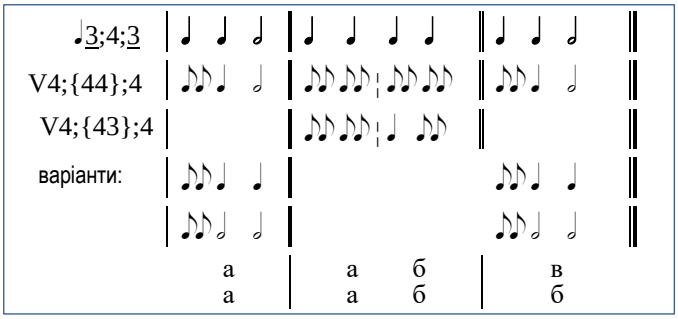
Відіть має вочка, што край нєдальочка…

Та ці ж тексти зустрічаються й у варіантах з рефреном *Діва-діва* (Фядосік та ін. (Рэд.), 1974, № 263).

Г. Як і у *весняно-троїцьких* БОЖЦ (К3, К4), композиція ‹♩3;44;3› дає триелементну версію ‹♩3;4;3›, яка є кількісно незначною (13 од.), локалізується переважно на заході регіону (Прєнай, Кайшядоріс, Сувалки, Верхнєдвінськ, Себеж, Борисов). Особливість цих зразків у тому, що вони редукують композицію з одночасним розпросторенням вірша – серединна 4-дольна фігура поєднується з вторинними рядками V{44} або V{43}, тому тридільній

композиції відповідає 4-дільний вірш з переритмізованим повтором силабогрупи ‹а› (Cetkauskaitė, 1981, № 55, 57):

12.25 Ритмічні й семантичні версії моделі ‹♩3;4;3›



Ґ. Перехідні форми. Понад три десятки творів східної частини ареалу (Сенно, Бешанковичі, Орша, Чавуси, Ліозно, Рудня, Веліж, Демидов, Кунья, а також Полоцьк, Єльськ) мають такі морфологічні характеристики, які показують їх можливу спорідненість зі специфічними мелодіями Сожського типу (§12.9.1) – це триелементні форми з ‹V^Sабв› (рідше з ‹V^Sааб›), за ритмом наближені до схеми ‹♩♩445› (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 556, №№ 8–19). Для їх порівняння потрібен ще й ладоінтонаційний аналіз усього масиву записів. Наприклад, одна з яскравих прикмет багатьох наспівів поозерської жнивної групи – *кадансування рамкових елементів на 2 щаблі*.

Д. Спеціальні композиції. Два десятки поозерських жнивних скомпоновані як дворядкові строфи:

а) локальна (Рудня) спецформа з ‹V^Sа;ббв› та мелікою парної строфи α;βαβ (9 од.) (там само, с. 556, №20–28);

б) локальна дзукійська група ‹♩44;44=аб;вв / аб;вг› (9 од.) з характерним кадансом на 2-му щаблі (Cetkauskaitė, 1981, №№ 51–56).

Редукованим зразкам поозерського жнивного типу варто у майбутньому приділити особливу увагу, а також дослідити їх у контексті інших меломасивів, які демонструють подібну ***рухливість композицій*** – передусім рамкових *купальських* (Десна, Двіна, §11.3.1) та *колядкових* (§9.3.4.5), *жнивних* деснянського масиву (§12.3).

● **Сюжети.** У масиві поозерських жнивних спондеїчних мелодій спостерігається диференціація сюжетів на «східні» та «західні». Певний сюжет сполучається з кількома різновидами споріднених мелоформ.

На сході найбільшу статистику набирають інципіти:

Як на нашай нівкі сягодня абжинкі / пажинкі (16 од.) – ‹**р**;аб;**р**›, ‹аб;**р**›, ‹аб=V66› (Вітебськ, Невель, Смоленськ)

Чиє ета полє зазвінєла / задремала стоя (8 од.): ‹абв›

Казьол на мяже (14 од.) – ‹аб;**р**›, ‹аб = V66› (Вітебськ, Невель, Смоленськ)

Відзіць має вочка (13 од.) – ‹аб;**р**›, ‹аб = V66› (V66^2) (Вітебськ, Смоленськ)

Закурився да дробненький дожжык (6 од.+10 на МТ *Сож*)

Західний репертуар: обрамлені композиції

Рада-рада наша пєрєпьолка (20 од.)

А ці повна арехава чаша (5 од.)

Північний репертуар: обрамлені форми

Да літала яравая пчолка (10 од.).

12.7.2. Мелодії тримірної організації

Лише близько 1/5 жнивних пісень Поозер'я (62 од.) використали ритмомалюнки з виразними ямбічними фігурами (табл. 12.26). Вони зайняли басейн Західної Двіни нижче Полоцька та басейн Вілії (нещільно).

Ці форми переважно *неалгоритмічні* – мають довільні пролонгації окремих силабохрон, що робить їх метричні характеристики несталими. Також тут не працює правильне чергування диямбів і похідних від них 5-складників. Неалгоритмічність підсилена прийомом додавання силабохрон – він зустрівся у 15 зразках (Прєнай, Браслав, Себеж, Лепель, Верхнєдвінськ, Міори).

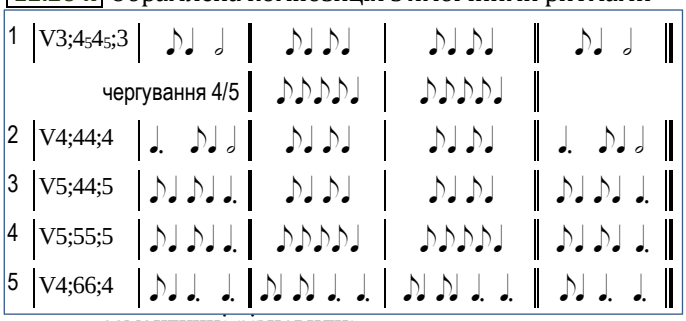
Можна виокремити три підгрупи з відносно сталими характеристиками. 40 зразків слідують 4-частинній схемі (А, Б), 22 зразки – 3-частинній (В).

А. Група 4-частинних композицій обрамленої моделі зі змінним числом силаб (нот. 6.38) зустрічається на литовсько-білоруському порубіжжі від Західної Двіни до Німану (Тракай, Варена, Кайшядоріс, Ошмяни, Островець, Браслав, Верхнєдвінськ, Глибоке, Постави, Шарковщина, одинично – Невель).

Її ритми (табл. 12.26-А) можна відчитати як ямбізацію спондеїчних формул з *необов'язковим дотриманням метричних пропорцій частин* та з нерозрізненням довших силабохрон (♩ і 𝅗𝅥). Рядкам таблиці 12.26-А можуть відповідати певні спондеїчні прототипи (табл. 12.26-Б). Ритміка ‹рамок› – це версії двох відомих рамкових фігур та їх похідних дроблених версій, ритміка серединного вірша – ямбізація диспондеїв (+фігура чергування 4/5) або ямбізація похідного 6-складника. Реальні ритми лише частково наслідують модельні (Фядосік та ін. (Рэд.), 1974, №№ 7, 228, 238, 266; Cetkauskaitė, 1981, №№ 49, 60, 70, 73), проте завжди дотримуються принципу змінності ритмофігури при повторі тексту у формі ‹V^Sа;аб;б› (ПСТС).

Сталої семантичної форми ця група не має. Композиція «співпрацює» з рефренами *То-то-то*, *Рута жяльой* (=*Зелена рута*), *Боже наш*. Такі характеристики не дозволяють назвати цю сукупність певним локальним ритмотипом. Типологічну групу об'єднують три фактори: стрічка рамкова композиція (редукція «зачепила» лише 5 зразків з районів Лепель – Ушачі), тримірний спосіб ритмізації текстів, відносно виражений ареал.

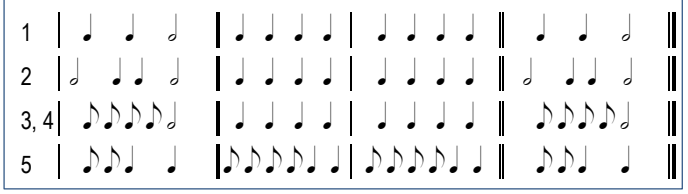
12.26-А Обрамлена композиція з ямбічними ритмами



семантичні різновиди:

1, 2, 5:	**р**	а	б	**р** (5 од.)
3, 4:	а	а	б	б (7од.)
3, 5:	а	б	в	а (3 од.)

12.26-Б Гіпотетичні спондеїчні прототипи формул



Б. У малому ареалі вертикальної конфігурації (Лепель, Ушачі, Полоцьк, Міори, Верхнєдвінськ, Себеж) популярна композиція ‹♪5₄;5₄,**р**4₅;5₄› (21 од.), де семантична схема ‹а;аб;б› замінена схемою ‹а;а**р**;б›. Рефрен має семантичні варіанти, похідні від *Рано-рано (Люлі рано, Раю-раю)* (Фядосік та ін. (Рэд.), 1974, №№ 270–272).

В. Статус самостійного локального мелотипу потрібно надати мелодіям з формою ‹♪4;♩4;♪4=а;а;б›, де серединна фігура є дипірихієм: |♪♩ ♪♩ | ♪♪♪♪| ♪♩ ♪♩ ‖.

Їх ритміка майже строго витримана (у 20 з 22 од.). Консолідуючим моментом є сюжет – у 15 творах це текст «*Ішов райок дорогаю*» (Фядосік та ін. (Рэд.), 1974, №№ 295–300), тобто тип є *монотекстовим* з малими запозиченнями інших жнивних сюжетів «рамкової групи». Тип «*Ройок*» має окреслений ареал, дуже близький до попередньої групи: Шарковщина, Браслав, Верхнєдвінськ, Себеж, Полоцьк. Його обриси нагадують ареали купальських типів ‹♪43²› та ‹♩44²› (карта А40).

Ареал ямбічних рамкових жнивних *накладається* на західну частину спондеїчних форм. Він обмежений зі сходу за умовною вертикаллю, що проходить через Полоцьк (р. Оболь). Тут в одній локальній традиції співіснують певні різновиди двомірних ‹рам› з двома-трьома різновидами ямбічних. Для вивчення таких традицій потрібен великий фонд щільно призбираних матеріалів.

Литовський сегмент ареалу вивчений недостатньо. Тут зустрічаються як двінські форми, так і оригінальні місцеві різновиди.

У цілому підгрупу поозерських жнивних мелодій варто дослідити у порівнянні з *весільним* мелотипом ‹V335²›, а також включити його в поліжанрову базу для вивчення макроареалу додавання.

12.8. Польські традиції дожинкового співу

12.8.1. Ритуальний меломасив «*Plon*»

Західний меломасив *дожинкових* пісень з рефреном «*Збор несем в двор*» (Квітка, 1985б, с.75, запис М. Янчука) залишається малодослідженим у нашій науці, з огляду на маргінальність терену побутування. Такі зразки походять з крайнього північного заходу УЕТ – Підляшшя (Kolberg, 1964a, с. 163, №27–29, 31; Лукашенко (Ред.), 2006, № 72). Цей масив є знаним етнічним маркером польської народновокальної культури (карти А41, А44). Польські джерела вказують на його величезний ареал: мелодії з рефреном «*Пльон нєсєм*» («*Płon niesiem, płon*») побутували у Східній Польщі в околицях Кракова, Любліна, Сандомира, Холма, Більська, Білостока, Сувалок (Filipiak-Sokołowska, Sokołowski, 2007, № 166), а також відомі *кашубам*, які мешкають на узбережжі Балтики (Bieliawski, Mioduchowska, 1997).

Такі зразки зайшли й на сусідні українські, білоруські (межиріччя Нарви й Німана (Фядосік та ін. (Рэд.), 1974, №№ 254–260; Даніловіч, 2018б), литовські (Kolberg, 1968b, с. 136, № 95) території, де асимілювалися у різномовних «переклад»ах. У РОМУ⁺ зафіксовано ≈100 од. цього мелотипу, переважно з територій польсько-українського та польсько-білоруського порубіжжя, а також з-над Вісли – за зібраннями О. Кольберга (DWOK, томи 24, 27, 28) та колекцією (Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011a, №№ 412а, б, в, 420, 422в). За литовськими джерелами, мелодії типу *Płon* записано у місцевостях Сейни, Тракай, Кайшядоріс, Вільнюс, Ширвінтос, Укмерге.

Функція пісні святкова – вшанування господаря ниви при закінченні праці. Використовуються як урочисті слова, так і тексти з елементами еротики, скабрезні вислови.

Специфіка групи *Płon* в тому, що основний вірш розспівується на ритмічно різні мелодії і лише характерний *рефрен* слугує маркером типологічної групи. Нагадаю, що з-поміж жнивних мелотипів СБРМ рефрен присутній тільки в цій та в поозерській типологічних групах. К. Квітка вважав цю композицію обрамленою (1971 (=1941), с. 163) – оскільки її виконання часто розпочинається з рефрену, подібно до того, як це робиться у верхньодністровських колядках групи Зм10.

Основний, семантичний розділ строфи здебільшого організований як двовірш ‹V55²› у таких ритмічних прочитаннях (позначені на карті А44, легенда III):

– переважає 5-складник колядкового типу ‹♪55²› (польсько-українське та польсько-білоруське поміжжя);

– зрідка трапляється варіант ‹♪5̇5̇²› (Білосток, Пружани);

– є група з двомірною основою ‹♩44²›/‹♩43²› (Повісля);

– у басейні Вісли неодноразово зустрілись твори з V44² та «мазурковим ритмом» висхідного іоніка.

Дві останні групи часто мають вступний рефрен або ж відкриваються іншим текстом в ритмічному оформленні, характерному для рефрену.

Рефрен теж має різні вираження: V44 в ритмі ♩♪♪♩, V45 в ритмі ♪♪♩ 𝅗𝅥, V55²;P46: ♩♪♪♩ | ♪♪♪♪♩. = *Пльон нєсєм, пльон, нашаму пану в дом* [A-MuŹr13-1999-1_43]. Відоме і відпадання рефрену.

● **Підляський субареал** пісень цього типу, виконуваних у північно-поліському діалекті української мови, характеризується відносно сталими формами ‹V55²;♩P44› або ‹V55,p4›. Картографування підляшського субареалу виконала Л. Лукашенко за власними польовими та польськими архівними матеріалами (2013, карта В.8.3).

Окремі білоруські зразки в зоні Свіслочі картографує Н. Даніловіч (2018б, карта 4).

12.8.2. Приспівкова традиція басейнів Вісли – Вепра

У традиціях басейну Верхньої Вісли (карта А41) популярним є розспівування *жнивних* / *дожинкових* текстів (по-ширений інципіт – *Za las słońce, za las*) на мелодії поліжанрової моделі ‹V66²› у різних ритмічних втіленнях (Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011a, №№ 388, 389, 391–394, 396, 397, 404, 405, 423). Особливості цих наспівів прокоментовані у зв'язку з *весільними мелотипами* (§8.5.6). *Жнивні* пісні цієї морфології подібні до *приспівок* або наближені до *лірич-них* пісень. Їм властиве рубатне прочитання. Вони були перейняті й українцями Підляшшя (Сєнчик, 1916, № 52), точково занесені на Полісся (с. Зелень (РВН: Дубровиця).

12.9. Група мелотипів регіонального та локального значення

12.9.1. Пояс Полісся – Підляшшя – Дзукія

Картина жнивної меліки буде неповною без групи мелоформ малої статистики. Переважно ці мелодії з типовими (або дещо видозміненими) ритмоформами поширені у вузьких зонах або ж «розсипані» в межах певного етнографічного регіону. Локальні форми можна знайти чи не в кожному регіоні, де прийнято співати в жнива. Але з-поміж них виділяється західна зона, яку умовно можна окреслити як ‹пояс Полісся – Підляшшя – Дзукія›. К. Квітка відзначив Волинь, Холмщину й Берестейщину як активний осередок творення жнивних пісень, відмін-

ний від інших регінів, у яких панує один певний тип жнивного наспіву (1985б, с. 71).

У названих макрозонах проявили себе кілька груп жнивних мелоформ:

– кілька поліських груп 6-дольної моделі з її різною розробкою (110 од.);

– локальна волинсько-поліська група V5$_4$7^2 (160 од.);

– локальні РТ Півн. Підляшшя: ‹V43^3›, ‹♪5̂53^2› (17 од.);

– кілька груп моделі V55: локальні литовські ‹V♪555^1-ПСТС› (20 од.), ‹♪5̂5̂^{2}› (9 од.), локальна поліська ‹V♪$^+$55^2› *Уже сонечко* (7 од.), інші V55 (Польща);

– кілька поліських груп – ‹♫V46›, V446.

Дам короткі характеристики кільком з названих форм. Більше уваги приділю Поліссю, оскільки цей регіон був обстежений мною в польових умовах (§12.9.3–7).

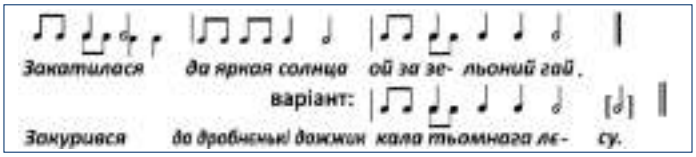
Активність у заповненні жнивного сезону різними мелодіями проявляють і жителі регіону ‹Десна – Сож›, але їх творчість більшою мірою скерована на приурочування до жнив *ліричних мелодій*. Окремим явищем є оригінальний сожський мелотип (§12.9.2).

12.9.2. «Сожський меломасив»

Регіональний масив жнивних мелодій (77 од.), що розташувався у басейнах Сожа та його лівої притоки Іпуті (карти A41, A44 ②) і малими групами поширився у сусіднє Подесення (Снов) , має незвичні структурні характеристики (Марченко, 2004, №№ 10, 11, 25–31; Фядосік та ін. (Рэд.), 1974, №№ 52, 59, 62, 67, 108, 109, 115, 117, 123, 124, 151, 288). Їх свого часу за експедиційними записами РАМ (1970-ті) описала О. Пашина (1987), де, навпаки, визначила формулу як дуже чітку, порівняно з ареально контекстовими для неї формами ЖГ. У її статті (с. 60–62) є чимало корисних спостережень над стилістикою поетичних текстів, які свідчать про зв'язок цієї формули з *ранньотрадиційною лірикою*.

Зразки цього жнивного мелотипу об'єднують такі ознаки: однорядкова тридільна мелоформа та корпус текстів *виробничого* й *лірико-побутового* змісту зі сталою віршовою формою ‹V^{S}абв›. Домінує інципіт *Ти зайді / не захаді, жаркає сонце* (біля половини зразків), який не комбінується з іншими жнивними мелотипами – це робить його зручним вербальним маркером (*Жаркоє сонце*) «сожського масиву» мелодій. На другому місці – інципіт *Закурився да дробнєнькі дожжик* (10 од.), який сполучується ще й з мелодіями Поозер'я (§12.7).

Проблемною для аналізу є ритмосилабічна форма. Вона складається з 3-х фігур, з яких лише середня є сталою, а початкова й кінцева видозмінюють модель:



Наприклад, початкова 5-складова силабогрупа може розспівуватися як ♪♪♩♩♩ (♫4) і як ♪♪♪♪𝅗𝅥 (♫3). Друга силабогрупа здебільшого 6-складова, ритмізується як вторинна версія фрматованого ритму (♫ 4̂). Третя силабогрупа V6$_{7,8}$ знову має вибір між моделями ‹♫5› і ‹♫6›. Отже, ритмотип мусить бути виражений двома формулами вторинного дроблення ‹♫3̂46› та ‹♫4̂5›, які перехрещуються у такій конструкції – ‹♫3/4;4̂;5/6›. Статистично переважає віршова форма ‹V445›.

Усі мелодії витримані у вузькоамбітусній терцієвій шкалі з домінуванням «мажорного» нахилу та примітною або й великою роллю тонів субзони. Виявлено кілька різновидів СКТ: ‹1,IV,1›, ‹2,1,1›, ‹2,2,1›, ‹2,3,1›. Деякі з них підказують, що місце цього масиву в ієрархії жнивних мелотипів потрібно виясняти через систему його ритмоінтонаційних взаємозв'язків з поозерським (у його редукованих версіях, §12.7) і деснянським (§12.3) мелотипами.

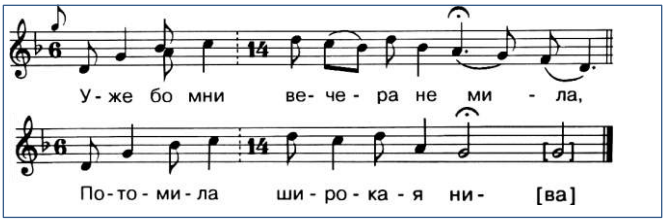
12.9.3. Група поліських форм на шестидольній основі

У басейнах Прип'яті та Десни знайдено кілька ***острівних ареалів*** мелодій, приурочених до жнивного сезону, які об'єднує ритмосилабічна формула 6-дольника у його вторинних версіях V{44$_{5,6}$} (понад 110 од.). Особливою прикметою цих мелодій є *фрматування певних силабохрон моделі*.

Можна виокремити локальні групи, пов'язані з річками Стир, Уборть, Уж (Чорнобиль), Десна (район Новгорода-Сіверського).

А. Мелотип ‹♫6̲^{2}›-*Стир*. У 10 селах західної Волині, розташованих на правобережжі середньої течії Стира (Ківерці, Маневичі) (карта D-VI-7) зустрілися рідкісні *жнивні* мелодії з ладом, близьким до *весільного триопорного* (§8.2.5). Колекція нараховує 14 од. У ритмоформулі пролонговані дві останні позиції, можлива ямбізація, як у цьому зразку:

12.27 с. Мал. Мидськ (РВН: Костопіль). Запис 1993 р. і нотація авторки



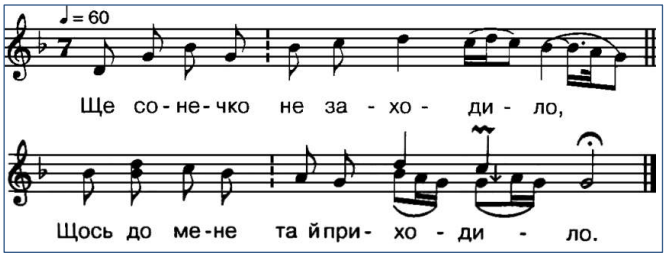
Сюжети типові дожинкові:

Жали жито / Ой були ми на широкой ниві
Чи ми тобі, господару, милі (7 од.)

Ой до конца, женчики, до конца… (3 од.)
Ой котився веночок по полю… (1 од.)

Б. Мелотип ‹Жн-Уборть›. Між річками Уборть і Ствига (Олевський, Рокитнівський райони, за винятком їх північних частин, карта A45) установлено щільний ареал жнивних наспівів моделі ‹♫6̂^{2}›-*Уборть*:

12.28 с. Хмелівка (ЖТМ: Олевськ). Запис 1994 р. і нотація авторки



У 25 селах експедиціями авторки, М. Скаженик та Є. Єфремова записано 56 зразків зі сталими ознаками: V{45$_6$} у ритмі другого покоління на базі пролонгованого 6-дольника |♫♫♫ ¦♫♩♩♩ :‖ з квінтовою «мінорною» мелодією (Клименко, 2001, нот. 59–61).

Сюжети виробничі:

А ще сонце не заходило, Щось до мене та приходило…
‹візит матері до жниці›

А я жала да й нє лєжала …

Я думала, що зажаласа, А я ззаду дай осталаса
Я думала, що попереду йду – Аж я ззаду да й Козу веду

За характером звучання, семантикою поетичних текстів (Клименко, 2001, тексти Д.148–151), трудовою функцією РТ ‹♫6̂²›-Жн-*Уборть* наближений до ЖГ. Постійний характер дроблення координується з віршами V{45}, зрідка зустрічається розщеплення передостанньої силабохрони, що дає тридільний варіант V{433} (там само, нот. 51). На відміну від *весільного* шестидольника, де дроблення охоплює першу – четверту силабохрони (табл. 5.23), у Жн-*Уборть* четверта позиція залишається неподільною – на неї припадає кульмінаційний 5-й щабель мелодії. Іноді він подовжується до половинної тривалості: |... ¦♫ ♩ ♩ ||. На північ від ареалу Жн-*Уборть* розташований меломасив ЖГ (різновид ЖГ-*Ствига*) з подібною ритмосхемою, але з довшими ферматами на 4-й і 6-й позиціях.

У зразках ‹♫6̂²›-Жн-*Уборть* трапляються агогічні відхилення того ж виду, що й у РТ ‹♫4<u>3</u>²› (табл. 12.14) – вони є стильовою окрасою місцевого літнього репертуару.

Більша частина ареалу Жн-*Уборть* накладається на ареал ‹♫4<u>3</u>², таким чином у верхів'ях Льви, Ствиги, Уборті утворюється традиція зі сталим репертуарним поєднанням двох функціонально спеціалізованих мелодій – МТ Жн-*Уборть* виступає як *трудовий* (аналогічний типу ЖГ), РТ ‹♫4<u>3</u>²› виконує роль обрядового *дожинкового*.

У кількох селах басейну Ствиги зафіксовані типологічно наближені до ‹♫6̂²›-Жн-*Уборть* наспіви групи «*Загон-разгон*» (Клименко, 2001, нот. 63, текст Д.155).

В. Уж (Чорнобиль). Пісні з сюжетом *А ще сонце не заходило*, розспіваним у ритмі |♫♫ ¦♫ ♩ ♪ ♩ :‖, відомі у 6 селах нижнього Ужа. Але їх мелодика має *риси ранньої лірики*. Це не дивно для цієї зони *жнивного маргінесу* (§13.6.3), де відсутній сталий звичай співати на жнива (Коропніченко, 2004; Єфремов, 2017).

Г. Десна (район Новгорода-Сіверського). У РОМУ⁺ накопичено 25 зразків мелодій з 15 сіл Придесення, опертих на ритм ♫6 (нот. 12.29). Більшість записів походить з околиць Новгорода-Сіверського (11 нотацій у дипломній роботі Д. Лабінської (1997, №№ 62–74), 6 творів опубліковані, зокрема (Дубравін, 2001, сс. 81, 85). Одиничні зразки маркують набагато ширшу територію РТ: Вєтка (Сож), Погар, Семенівка (Снов), Мена, Сосниця.

Типові для цієї групи інципіти:

Яровиї да ви пчолочки	(7 од.)
Еще соняйка не ўсходила *	(4 од.)
Сєрая ти зозуленька, Всьо ж тває да мінаєтса.	
Лєтнєє кукаванєйка, Восєннєє жированєйка	(3 од.)
Беру-беру я замашечки (на збір конопель)	(2 од.)
Брала-брала да ягодачкі (сирота збирає ягоди)	(3 од.)

* Сюжет про нічний візит покійної матері-пікунки об'єднує цю групу з середньополіськими творами.

Д. Лабінська віднесла ці твори до «сезонно приурочених», бо вони

> «охоплюють досить великий проміжок часу – від ранньої весни до осені. Найперше вони починали звучати від Благовіщення, з того дня, коли господарі виставляли вулики з бджолами із закритих приміщень. Далі сезонні пісні співали під час посадки картоплі, а також сівби проса, гречки та льону. Наступними роботами, які супроводжувались співом сезонних пісень, були сінокіс та збір ягід. Зразу ж після Петра починався найбільш відповідальний господарчий період, коли паралельно з жнивами проходили інші роботи: збір плоскіні – «замашок» [конопляні стеблини без насіння], прополка льону (...), другий сінокіс, жнива проса, пшениці та ін. (...). Більшість польових робіт завершувалася до Спаса [19.08]. Останніми роботами, що супроводжувалися співом сезонних пісень, був збір картоплі та конопель» (1997, с. 33).

З-поміж численних функцій для цього МТ Д. Лабінська обрала позначення «замашкові» і дала детальний розбір морфологічних особливостей призбираного фонду творів: неоднократні позиції *довільного дроблення* (зустрічається навіть *модельна РФ*), оригінальний спосіб ферматування – |♫♫ ¦♫ ♩ ♩ ♩ :‖, змінність композиції протягом твору. Описана також ладова будова, особливості мелодичного розгортання.

Деснянську групу вирізняє *рухливість композиції*: тут дуже популярні *катени* (4-, 2- і навіть 1-складові). Зрідка катен переростає у повноцінний мелорядок і композиція стає 3-рядковою (с. Рогівка). Усі зразки закриває обов'язкова *апокопа* – після протягування передостанньої силаби завжди з'являється октавне *гукання* (Гончаренко, 2012). Зрідка трапляється ямбізація початкового 4-складника.

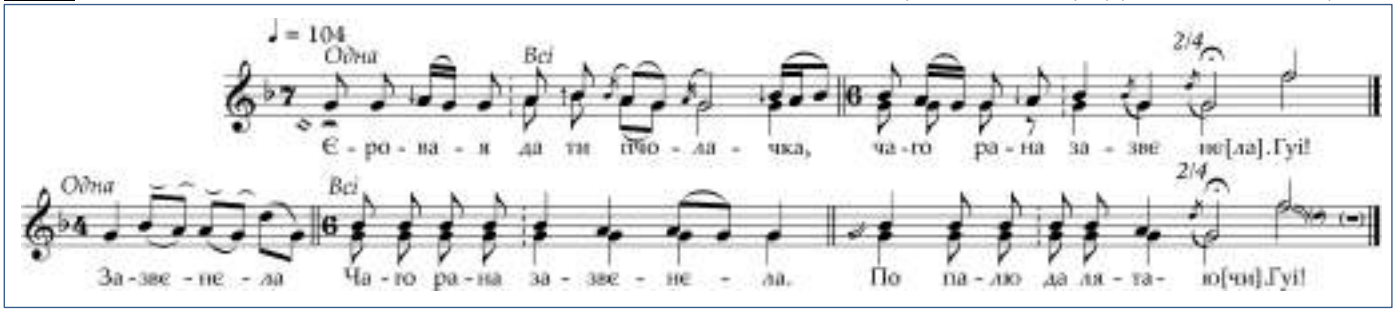
Прикметою цієї групи є вузький амбітус – переважно *терцієвий*, зрідка розширюваний до кварти. Це стильова риса місцевості, яка маркує майже всі обрядові наспіви. Друга локальна риса – *бурдонна фактура*.

За сукупністю ознак позначаю цю групу як окремий мелотип ‹♫Кт4;6<u>6</u>›-*Десна.*

Коротко окреслені тут групи пісень літнього сезону, оперті на вторинну версію 6-дольної формули, задають досліднику головне питання: чи існували зв'язки між цими розкиданими по всьому Поліссю групами, чи це лише формальний збіг, створений через використання ритмосилабічної основи, досить поширеної в різних БОЖЦ?

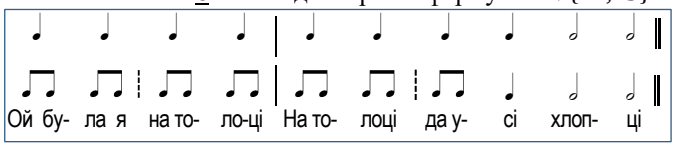
Позначу кілька рис, що сигналізують про можливі зв'язки між ними. Спільним є те, що у всій зоні Полісся варіанти форми ♫6 не творять *жнивних* (*літніх)* масивів відчутної потужності. Вони сусідять з іншими жнивними мелоформами, ареально накладаються або примикають до них. Є сюжет, який об'єднує середньополіські осередки ‹♫6̂²›-Жн-Уборть та ‹Жн-Уж› з деснянським осередком – це ‹*А ще сонце не заходило / не сходило*›. Деякі мелодії мають стилістичний наліт ранньої лірики – квінтовий діапазон (крім деснянського різновиду).

12.29 с. Очкіне (СУМ: Середина-Буда) (Лабінська, 1997, № 63)



12.9.4. Поліський «толочний» наспів

Мелотип ‹♩♫46²› з похідною ритмоформулою V{44;45}

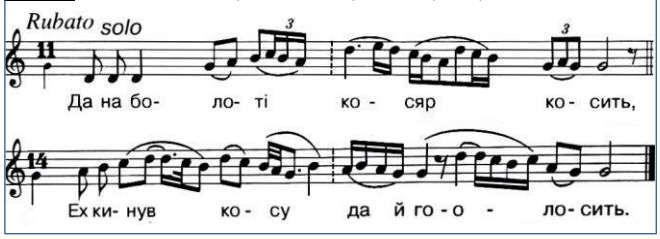


найчастіше поєднується з цитованим текстом (14 з 40 од.), через що майже повсюдно визначається інформантами як «*толока*». Кілька зразків опубліковано. Тип зустрівся у 25 селах, розкиданих кількома географічними «плямами» майже на всьому просторі Прип'ятської низовини (**карта А41**). Компактні локальні групи зафіксовані у межиріччі Горині й Стира (Степань, Маневичі), у нижньому Погоринні, на сході Овруччини, на лівому березі Прип'яті – у межиріччі Случі та Птичі (Колесса, Мошинський, 1996, № 37в; Можейко, 1983, №98; Эвальд, 1979, с. 27). Мелотип притягнув до себе різні поетичні сюжети–як *ритуальні дожинкові*, так і *ліризовані*. Більшість мелодичних версій цього ритмотипу (D-K6-12.9, нот. 50-52) подібна до ранньотрадиційних квінтових ліричних мелодій, які широко побутують на Поліссі як приурочені до різних періодів року (подібно до РТ ‹♪57²›) або без приурочування. У Середньому Поліссі РТ ‹♩♫46²› має терцієву шкалу, гетерофонну фактуру, специфічні виконавські особливості (гукання), які підкреслюють його належність до календарного циклу. На Ірпіні такі мелодії виявили *весняну* приуроченість (6 зразків з 5 сіл) (Коропніченко, 2019, № 15).

12.9.5. Мелотип «Столін»

У нижньому Погоринні, в місці контакту південного й північного меломасивів, локалізується група мелоформ, функціонально й типологічно пов'язаних з типом ЖГ. Специфіка їх локалізації – розташування на межі опозиційних меломасивів з накладанням на ареал МТ ‹♩♫43²› – породжує специфічні функціонально-ареальні стосунки територіально суміжних мелоформ, оригінальні мелотипологічні перетини. Це робить доцільним розгляд наспівів цієї групи в контексті дожинкового меломасиву. Один з таких – мелотип, названий за місцем його компактної локалізації у 3 селах Столінського району МТ-*Столін*:

12.30 с. Стахів (БРС: Столін). Запис (1989) і нотація авторки



Ця мелодія з'явилася у виданнях (Можейко, 1983, №90; Грица (Ред.), 1995, №37а), але не була прокоментована. Експедиції ЛЕК знайшли його також у с. Ніговищі (РВН: Зарічне) і с. Будімля (РВН: Дубровиця) – в обох випадках це відокремлене побутування типу в іностильовому мелоареальному контексті. Цей мелотип є *продуктом контамінації різних компонентів*: він має ритмовіршову форму й рубатну стилістику, наближену до форм ЖГ (V44, одну з характерних ритмомоделей), а його квінтова «мажорна» мелодель і характер інтонування об'єднує тип з місцевими *весільними* наспівами (Сливинський, 1982, №№ 20–32, 37–44; Грица (Ред.), 1995, №№ 54, 55. 60, 74). Відзначу це як ще один факт морфологічних перетинів *весілля* і *жнив*. Цікавою є локалізація мелотипу Жн-*Столін* між Горинню і Ясельдою–у зоні етнокультурних перетинів (**карта А45**).

12.9.6. Волинсько-поліський мелотип V57

Біля 110 од. пісенного фонду РОМУ, окреслених інформантами як «*літні*», мають модель ‹♪57²›. Проте ця сотня зразків не є ні географічно компактною, ні типологічно й функціонально однозначно належною до сезону жнив. Найпопулярнішій в цій групі текст – *Зажурилася молода удовонька, що не кошена зелена діброво-нька* ‹Вдова наймає косарів› (22 од.), часто розпочинається з мотиву *Косарі косять, а вітер повіває*. Цей «пейзажний мотив» часто й обумовлює літню приуроченість мелодії, яка належить до *ліричної пісенності давнього шару* – квінтового діапазону, гетерофонічної безпідголоскової фактури.

Мелодії ритмоструктури ‹♪57²› відомі в різних жанрових інтерпретаціях – головно у *весільній* (§14.5). У певних локусах Прип'ятського басейну (**карти А41, А65**) спостерігається стале закріплення РТ ‹♪57²› за сезоном *жнив*: це Волинське Полісся (50 од.), Погориння (16 од.), Середнє Полісся (17 од.), а також Підляшшя (18 од.).

Ю. Рибак (2011б, № 12, карта К10-4) відмічає повсюдне побутування жнивних пісень цього виду у Волинському Поліссі (Ковель (Квітка, 1918, №39), Камінь-Каширський, Любешів, Ратне). З-поміж текстів велику частку складають спеціалізовані *виробничі* сюжети (*Ой гукну, гукну, нехай мати почує* ‹втомлена дочка йде з жнив, замовляє вечерю›), *дожинкові* тексти (*Поздоров, Боже, нашого господаря*) та інші.

Ковельські зразки вирізняються *триопорною ладоорганізацією* (про інші випадки *жнивної* реалізації *весільного* ладу в терені див. §12.5.1) – тож маємо підстави вважати місцевий різновид ‹♪57²› дійсно *жнивним* мелотипом.

На Підляшші РТ ‹♪57²› доповнює місцевий *полімелодичний* жнивний репертуар (Лукашенко, 2013, карта В8.2; Лукашенко (Ред.), 2006, №№ 63–66). Сюжети: виробничий *Ой жнися-жнися, загонцю мой узенький*, баладні *Косарі косять, Поїхав Ясьо на Польщу на Вкраїну*.

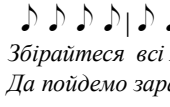
У Погоринні мелотип ‹♪57²› у функції жнивного з різними текстами (Рибак, 2016, №№ 94, 95) має розпорошену локалізацію (Березне, Дубровиця, Володимирець). Співачки підкреслюють його літню приуроченість. Найпоширеніший тут текст – *Косарі косять*, виробничий сюжет – *Ой гукну*, одиничний *дожинковий* текст – *Ой слава-слава, нашому хазяїну слава* (с. Висоцьк (РВН: Дубровиця)).

На Середньому Поліссі ‹♪57²›-Жн локалізований відносно компактно (Олевськ, Лугини, Овруч, Коростень, Поліське, Чорнобиль, Іванків, Радомишль), але виступає тут як *умовно приурочений* з *ліричними* текстами (*Косарі* та ін.). У місцевій традиції він сусідить з набором інших приурочених мелодій (§12.9.8). Жнивні наспіви типу ‹♪57²› *одинично* зустрічаються й у Білоруському Подніпров'ї (Мстиславль, Костюковичі) (Мажейка, Варфаламеева, 1999, №№118, 120). Важливо те, що в жодній з окреслених традицій РТ ‹♪57²›-Жн *не є основним сезонним мелотипом*, його функція завжди *доповнююча*, «оздоблювальна» – це «наспів-супутник».

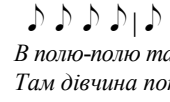
12.9.7. Волинсько-поліський мелотип V47

На Волинському Поліссі локально побутує сезонна мелодія з оригінальною неалгоритмічною формулою:

12.31



Збірайтеся всі я-го- дойки, з бо- ру (ВЛН: Камінь-Каширський)
Да пойдемо заранєй- ка до- до- [му] Архів авторки, 1992



В полю-полю там церковка стоя- ла (ВЛН: Ст. Вижівка)
Там дівчина поне-во- лі шлюб бра-[ла] Архів Ю. Рибака

На неї розспівується з десяток сюжетів – переважно ліричних або з ягідною тематикою. Виконавці окреслюють його як *літній, ягідний,* що заповнює сезон різних польових робіт, у тому числі й у час петрівського посту. Така функція не дає можливості чітко зарахувати його до певного БОЖЦ. Оскільки на Волинському Поліссі відсутні традиції святкування Купала, немає терміну «*петрівка*» на означення пісень до цієї пори – відносимо його до жнивного циклу в якості додаткового репертуару.

Мелотип має характерну для компактного локального явища статистику (63 од.), окреслений ареал (25 сіл). Ці відомості зібрано й прокартографовано Ю. Рибаком. Дослідник вважає його «вкороченим» варіантом типу ‹♪5$\underline{7}^2$›. На карті двом різновидам він надав окремі значки, які показують спільне поширення обох РТ на Верхній Прип'яті від оз. Турського до р. Цир і точково до Стоходу (Рибак, 2011б, с. 68, схема 12б, карта К10-4).

Локальна видозміна формули ♪5$\underline{7}$ частково пояснюється *прийомом додавання силабохрон*: фігура |♪♪♩| у 2-й групі має перший доданий склад до традиційної 6-складової ямбічної моделі (окремі факти додавання виринають у творах, що походять з Волинського Полісся, §15.6). Можливе *вирівнювання* (?) *вихідного диямба* схоже на місцевий прийом – подібні неалгоритмічні прочитання ямбічних моделей зафіксовані мною в турійському мелотипі ‹♪7^2› (с. Невір). Такі одиничні факти, зібрані у певні сукупності, можуть стати джерелом аргументів для стилістично-географічних поділів регіону.

12.9.8. Маргінес жнивної традиції. Умовноприурочені типи

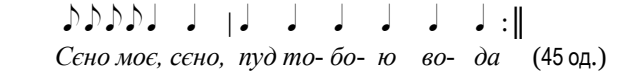
Явище прикріплювання до певного сезону *ліричного* репертуару (мелодії у стилістиці ***ранньої безвидної лірики***) широко відоме. Жнивний сезон притягнув до себе різні мелоформи, частково ***наділивши їх спеціалізованими текстами***. Серед більш представницьких – група мелодій 6-складової основи, зокрема, V66^2-*Сєно* – 45 од.; V66-ПСТС-*Стодоли*, описана К. Квіткою (1985б, с. 92); група моделей V446 (40 од.), V557 (25 од.), ‹♩ 4$\underline{6}^2$› (*Ой жни, дівко, жито*, ін., 9 од.). Зазвичай такі «новонавернені» до обрядового жанрового обігу мелодії не формують ареалів. Їх рисою є також неоднозначна сезонна прикріпленість – нерідко вони *переміщаються у весняно-літньому сезоні.*

Винятком став середньополіський Овруцько-Коростенський ареал. Він окреслює східну межу жнивних пісенних традицій Полісся (басейн Ужа: Лугини, Народичі, Поліське, а також на північ від нього: Лельчиці, Єльськ, Петриків) (**карта А41**). Тут зафіксоване стале прикріплення до сезону жнив групи *ліричних мелодій*. Це два наспіви з популярними інципітами (Клименко, 2001, нот. 133–136):

а – ‹♩4$\underline{4}\underline{6}^1$› «*Пора, мати*» в оригінальному ритмі з *низхідним іоніком*:

Пора, мати, жито жати, колос похи-ли- вся

б – V66^2 «*Сєно*»



Сєно моє, сєно, пуд то- бо- ю во- да (45 од.)

До них у якості *жнивних* спорадично приєднуються ще й *Чорноморець, мамонько* (10 од.) та асимільована іншомовна *Неділенька, нєльзя в полю работать* (8 од.).

Сталість в терені, групове прикріплення текстів (окрім *Пора, мати*, ще *Жито жала, Жаль мені вечорочка* та ін.), стильова подібність мелодій до календарних наспівів спільно створюють прецедент функціонального й ареального *доповнення / заміщення* правдивих *жнивних* мелодій *умовно приуроченими.* Подібне (з іншими мелодіями) бачимо й у традиціях басейну Льви – Ствиги, також розташованих на межі дожинкового макроареалу.

Проте ця зрозуміла для ареальних маргінесів ситуація приростає новими питаннями, коли виявляється, що подібні мелотипи побутують на інших теренах як нормативні сезонні – *літні, жнивні.* Так, ареальна репліка «*Пора, мати*» відома у Білоруському Подніпров'ї (Костюковичі, Хотимськ) (Мажейка, Варфаламеева, 1999, №№ 121, 122) та (з кількома іншими текстами) в басейнах Десни, Сейма, Снова, Іпуті (Стародуб (Свитова, 1966, №№ 43–45), Новозибків, Семенівка, Сновськ, Корюківка, Мена, Борзна). Також у цих та інших локусах відомі *весняні* приурочення цього РТ (8 од.). Тож твори цієї типологічної групи заслуговують на окремий порівняльний аналіз.

12.10. Поліжанрові перехрещення. Цитування мелотипів

12.10.1. Цитування весільних мелотипів

У старших філологічних та етнографічних працях «було звернуто увагу на схожість деяких поетичних мотивів *весільних* та *обжинкових* пісень» (Квітка, 1985б, с. 69), а також зроблено узагальнення, що *обжинкова* обрядність просякнута *весільними* мотивами. К. Квітка продовжив ці спостереження на рівні мело-організації: «на українській етнічній території дуже помітна схожість весільних та жнивних пісень західних областей, але щодо східних цієї схожості констатувати ніяк не можна» (там само). Уточню це спостереження за новими польовими даними та позначу випадки морфологічних збігів на **карті А41**.

Значна частина ритмоделей функціонує паралельно у *календарному* й *весільному* циклах (про це йтиме мова у розділі 14). Як правило, різножанрове використання однієї ритмомоделі супроводиться ***відмінністю її ладових форм.*** Наприклад, відрізняються мелодії МТ ‹♩5$\underline{3}^2$›-Всл, МТ ‹♩5$\underline{3}^2$›-Птр і МТ ‹♩5$\underline{3}^2$›-Рсл (див. приклад у §14.2, нот. 14.7).

Однак у певних групах мелодій *весільного* і *жнивного* циклів спостерігаємо *повну тотожність мелотипів*. Призбирано біля 100 таких випадків. Мелотипологічні перетини *жнивного* і *весільного* циклів притаманні правобережній Україні: згромаджені дані засвідчують спорадичну локалізацію цих явищ у Західній Волині, Західному Поліссі, Галичині, на Поділлі. Інші випадки одиничні.

А. У *жнивних* традиціях Волинського Полісся й Поділля у якості *жнивних* локально побутує *весільний* мелотип ‹♩5$\underline{3}^2$› *триопорного ладу*.

Цей лад поєднується також з мелотипами ‹♪5$\underline{7}^2$›, ‹♩$\overline{6}$$\underline{6}^2$›, ‹♪7^3›-Всл, ‹♪T7›-Всл у функції *жнивних*.

Б. Тирадний *весільний* тип ‹♪T7›-Всл відносно масово (60 од.) зустрічається як *обжинковий* на всьому Поділлі (Бережани, Рогатин, Чемерівці, Волочиськ, Кам'янець-Подільський, Деражня, Віньківці (Дудар, 2007), Могилів-Подільський, Жмеринка, Вінниця, Немирів, Бершадь), локально – на Волині (Сокаль, Горохів, Рівне), у Надсянні (Перемишль, Ярослав).

В. Тирадні типи ‹♩T6-Всл› (7 од.), ‹♩T5$\underline{3}$-Всл› (8 од.) (D-К6-12.9, нот. 55, 56) трапляються у *жнивному* репертуарі місцевостей, розташованих на східному порубіжжі дожинкового макромасиву (Коростень, Умань і сусідні райони, Звенигородка, Новоархангельськ, Олександрія, Петрове та ін.) (§13.6.2).

Г. На Підляшші на жнива використовується *весільна* ритмоформула ‹♪553› (17 од.) *Ой йдемо-йдемо з ридного поля додому* (Лукашенко (Ред.), 2006, № 70; 2013, карта В8.2), але мелодія наспіву *оригінальна*, не *весільна*.

Точково ця РФ разом з характерною *весільною* мелодією фігурує у *жнивах* Білорусі (Ошмяни, Борисов) та Подесення (*Ой зарзалі сівіє коні у полі:* Климово, Ямпіль, Середина-Буда). Останнє важливо як факт неоднократних морфологічних перетинів Підляшшя й Сіверщини (§§8.9.2, 8.10.2.5, 15.7.6).

Інші *весільні* мелотипи виринають у локальних *жнивних* репертуарах без певної системи: ‹♩6³›-Всл у Середньому Поліссі (6 од.), ‹ПП♪7;7› у західній смузі (3 од.), одиничні інші випадки.

Наведені приклади відповідають принципу «*цитати*»: *жнивний* цикл запозичує *весільні* мелоформи без їх редакцій, підшукуються лише відповідні дожинковому ритуалу *поетичні тексти*. На Волині, Поділлі до *весільних* мелодичних цитат приєднують класичні *дожинкові* тексти (Квітка, 1918, № 39).

12.10.2. Підміна дожинкових мелодій петрівками

Середнє Полісся має структурно-жанрове перехрещення мелоформ *жнивного* і *петрівсько-купальського* циклів. У парі ‹♩43²›-Жн і ‹♩53²›-Птр останній може слугувати *жнивним* наспівом, коли до типової петрівської мелодії добирається дотичний ситуації сюжет (13 од., переважно з терену Лугини – Коростень – Малин – Радомишль).

У парі ЖГ і ‹♪54²›-Куп на півдні Овруччини бачимо запозичення типом ЖГ ритмічних елементів форми ♪54 й утворення контамінованих версій, розмитих структурно й жанрово (в традиції вони маркуються спільним терміном «*пєтровка*»).

12.11. Ритмотипологічний огляд мелоформ літнього трудового сезону

Задля можливості порівнювати мелотипологію жнивного сезону (БОЖЦ К6) з іншими, прокоментую перелік жнивних мелоформ (табл. 12.2Д) за способами їх ритмоструктурної організації. Для такого аналізу відібрано тільки великі масиви української та білоруської традицій, доповнені локальними мелотипами з однозначною приуроченістю до жнив (≈4200 од.). Традиційно виокремлюю двомірну (спондеїчну) і тримірну (ямбічну) макрогрупи, а також спеціальну рубатну макрогрупу ЖГ. У кожній макрогрупі на початку списків розташовую форми з довгими фігурами, нижче – зі складеними.

А. Ритмомоделі спондеїчного походження

А-I. Група з 6-дольною основою та похідні форми

Група з 6-дольною основою (загалом ≈140 од.)

Модель шестидольника покладена в основу кількох локальних жнивних мелотипів, що побутують на Середньому Поліссі та в Подесенні, утворюючи автономні компактні осередки:

поліські мелотипи моделі **‹♩6²›** (разом ≈110 од.):

різновиди ‹♩6̂²›-Жн-*Уборть*›, ‹♩6²-*Стир*›, ‹♩6̂²›-*Уж*›, ‹♩Кт4;66›-*Десна*›; попри розірваність ареалу (острівні осередки) група демонструє певні зв'язки;

інші мелоформи малої фіксації:

моделі ‹♩ 6^2(3)›-*Стодоли*, інші – точково (10 од.)

‹ПП♩ 6;♩6=V{44}› (р. Вілія) (8 од.)

‹просо› ♩6=V{433}, точково (6 од.)

Похідні мікстові форми (поєднання схем ♩6, ♪7 і V34)

Макромасив «жниво-голосіння» (ЖГ

вторинні рубатні ритмофігури: кілька різновидів, що творять ***типологічно автономну макросім'ю*** (≈1540 од.)

А-II. Група з 4-дольною основою (загалом ≈1200 од.)

Група моделі ‹♩43› (поліcько-подільська) (565 од.)

Група ‹♩433^1-2› (холмсько-волинська) (65 од.)

Лівобережний тип ‹♩44;33› з різновидами (330 од.)

Рамкові форми Поозер'я ‹♩3;44;3› та ін. (240 од.)

А-III. Інші принципи компонування ритмофігур

Волинський локальний тип ‹♩ 53²› (72 од.)

Сожський масив ‹♩/♩3̂6 /45̂› (77 од.)

Тип ‹♩46²›-*толока* (точковий, басейн Прип'яті) (40 од.)

Б. Ритмомоделі тримірного устрою

Б-I. Група з базовим 7-складником

модель ♪7: ♪♪♪♪ ♪♩ (правобережжя)

галицько-подільський макромасив ‹♪7³› (280 од.)

волинськополіський тип ‹♪7²›-*Турія* (70 од.)

локальний тип ‹V43³› Півн. Підляшшя, Сувалки (40 од.)

Б-2. Група з базовим віршем V53 (волинськополіська):

Ямбічні різновиди ‹♪53²›, ‹♪5̇3²›, ‹♪533^1-2› (234 од.)

Б-3. Рамкові форми Поозер'я

‹♪3;44;3› та інші, ‹♪4;4;4›-*Ройок* (62 од.)

Б-4. Група з базовим віршем V57/ V47:

поліетнічна група ‹♪57²› (стилістика лірична): (110 од.)

Волинське Полісся, інші поліські осередки, Підляшшя, Литва

локальна волинсько-поліська група ‹♪47²› (63 од.)

Б-5. Малі локальні групи:

північнопідляська група ‹♪553²› (17 од.)

поліська група ‹♪*55²› *Уже сонечко* (7 од.)

литовська група ‹♪*555¹›-ПСТС (20 од.)

литовська група ‹♪5̇5̇²› (9 од.)

Зведена статистика жнивних ритмів наступна:

Спондеїчні ритми	М♩6	140	
	М♩4	1200	
	інші	190	Разом – 1530
Ямбічні ритми	♪7	390	
	♪53	235	
	рамкові	62	
	♪57/47	173	
	малі групи	53	Разом – 913
Рубатні ритми	ЖГ	1650	Разом – 1650

Географічні стосунки жнивних масивів прокоментую у §13.6. Про те, як вписуються ритмічні форми жнивних пісень в загальностильовий контекст СБРМ, мова йтиме у §§14.2,3,5,6.

Розділ 13

ГЕОГРАФІЯ БАЗОВИХ ЖАНРОВИХ ЦИКЛІВ: КЛЮЧОВІ МЕЛОАРЕАЛИ

13.1. Весільні макроареали
13.2. Зимові макроареали
13.3. Весняні макроареали
13.4. Макроареали пісень переходу весна /літо
13.5. Купальсько-петрівські макроареали
13.6. Жнивні макроареали
13.7. Поліетнічні жанрові макроареали

13.1. Весільні макроареали

Ареали, утворювані певними весільними мелоформами, найкрупніші в СБРМ. За географічною потужністю з ними порівнюються тільки ареали *зимової* макросім'ї Зм10=‹55,р4› та ‹*жнива-голосіння*».

Характеристику весільної ареалогії побудую у двох напрямках. Спочатку окреслю найбільші з весільних мелотипологічних масивів, визначу їх етнічні складові, прокоментую характер їх взаємодії – протиставність, суміщення, накладання тощо (§13.1.1). Затим викладу сумарні спостереження над весільною морфологічною географією: опишу макрозони, утворювані за типами ритмоорганізації, видами компонування, способами розробки ритмічних моделей, окреслю окремі збіги *весільних* ізоліній з *іножанровими* (§13.1.2–5).

13.1.1. Найкрупніші весільні ареали СБРМ

13.1.1.1. Весільна типологічна макросім'я V557. Мелодії тримірної ритмоорганізації з вихідним віршем V446 (варіювання вірша – $V4_{5,6}4_{5,6}6_{7\text{-}9}$, найпоширеніша версія – V557) виступають у двох основних композиційних версіях – ‹♪557²› і ‹♪55¦:7:¦› (§8.8.5). Фонд записів – понад 2600 од. В сумі вони окреслюють максимальний простір СБРМ (карта А60), включаючи практично всю Україну (за винятком Закарпаття), всю територію поширення білоруської мови, у Польщі – верхню і та середню частини басейну Вісли, у Литві – Дзукію та Аукштайтію, а також прикордонні з Україною поселення в Курській і Воронезькій областях. Отже, весільна модель V557 реалізується у п'ятимовному середовищі: ***українською***, ***білоруською***, ***польською***, ***литовською*** та (локально) ***російською*** мовами. Всередині ареалу виявлені лакуни великого розміру (у Могильовському Подніпров'ї та інші). Величезний ареал робить цю ритмомодель зручним об'єктом для перевірки дії макрорегіональних ритмостилістичних тенденцій (§15.8).

13.1.1.2. Весільна типологічна макросім'я з базовим віршем ‹V53› також є поліетнічною. Сумарний ареал наспівів цієї моделі, реалізованих у тримірній і двомірній системах ритму, майже такий, як і ареал ‹V557› – лише його *західна границя* значно «відсунута» на схід (не включає Литву, а у Польщі не доходить до Вісли), зате *східна* розширює ареал за рахунок прилеглих до СБРМ районів Орловської, Курської, Воронізької областей. Великий обсяг записів (5820: 3840 строфічних зразків і 1980 тирадних) ілюструє складну ієрархію типів і різновидів ТМС ‹V53›.

● **Строфічна макрогрупа ‹V*53²›** широко використовується передусім ***українцями*** й ***білорусами***, у *суміжних теренах* також ***поляками*** й ***росіянами***. Дуже важливою є лінія внутрішнього поділу макроареалу ‹V*53²› за *видом ритмоорганізації*. Строфи *двомірного типу* (модель ‹♩53²›, ≈3270 од.) займають центральну та східну частини СБРМ. *Тримірні строфи* (≈570 од.: ямбо-хореїчні зразки з різними версіями 5-складника, а також мікстові ритми, §8.6.1.3) утворюють умовну *ямбічну дугу* ‹Прикарпаття – Берестейщина – верхнє Понімання – Вілія – Зах. Двіна – витоки Дніпра›. Вона обіймає двомірний масив із заходу та півночі. Впадає у вічі просторова «відірваність» *верхньодністровського сектору*, доповнена мікстовими стильовими рисами: місцеві *весільні* зразки суміщують мелорядки ямбічної організації з вторинними версіями спондеїчної моделі, характерними для середнього Дністра та Побужжя.

Двомірний субмасив ‹♩53²› ділиться на три частини:

північну – верхній Дніпро, Зах. Двіна, Сож та прилеглі російські райони, де ритміка *наближена до модельної формули*;

середню – Прип'ятське й Деснянське Полісся, де силабіка протягом пісенного твору коливається в амплітуді {5–8}+{3–5} складів (*режим довільного дроблення* у сполученні з вільно-силабічним віршуванням);

південну – Волинь, Поділля, середня Наддніпрянщина, Лівобережжя, Слобідщина, Кубань, де використовується тільки *похідна (вторинна) форма* ‹♩̄♩̄53²› у сполученні з розширеною віршовою нормою рядка, що став триелементним: $V\{4_54_5\}4_5$ (§8.7.1.2). У цій регіональній підгрупі застосовується вторинне ямбізування та надлишкове дроблення (*наддроблення*).

Три режими дроблення показані на карті А54 спеціальними штриховками.

У всьому ареалі композиція ‹РФ²› є незмінною, й лише в середній Наддніпрянщині й Подесенні відбуваються оригінальні експерименти зі скорочення строфи способом заміни 1-го рядка катенами різного виду.

● **Тирадна група.** Оформлення віршів структури V53 у вигляді тирад властиве виключно ***українцям*** (карта А52). Тирада існує у двох різновидах: основному *спондеїчному* ‹♩T53› (1860 од.) і рідкісному *ямбічному* ‹♪T53› (120 од., точкове поширення) (§8.6.2). Форма є типовою для весільних традицій *центральної та східної України*, де входить у *класичний наддніпрянський набір*. У західному сегменті УЕТ зафіксований острівний волинський ареал. На північному сході ареалу засвідчені незначні виходи в суміжну зону *бі-*

лоруської мови. Співаки Прип'ятського Полісся (за винятком південної частини Середнього Полісся – нижче Олевська – Овруча), Опілля й усієї Карпатської зони не використовують цю композицію. Форма ‹♩T53› перенесена українськими переселенцями на Кубань, а також масово сприйнята жителями нижнього Дону. Ритміка тирад в усьому їх ареалі відповідає режиму довільного дроблення.

13.1.1.3. Весільна макросім'я з базовою 6-дольною основою – одна з найбільш презентативних на просторі СБРМ: сумарне чмсло фіксацій усіх видів форм наближається до 9000 од. Композиційно 6-дольні фігури оформлені в 2-, 3 і 4-рядкові *строфи* та утворюють осібний масив *тирад*.

● **Строфічна група.** З-поміж строфічних форм *домінує трирядкова* ‹♩6^3› (≈3200 од.), чий ареал охоплює басейни головних річок Дніпровського сточища (окрім Причорномор'я). Носії цієї моделі – *українці* та *білоруси* (карта А47).

На Волині та в Західному Поліссі використовується строфа виду ‹♩66^2›=‹АБ^2› – це самостійний регіональний тип (≈180 од.). Решта різновидів є локальними (Покуття, Смоленщина) або ж одиничними зразками, точково розкиданими в макроареалі.

У цілому строфічні типи 6-дольників суміщуються з більшою частиною весільного макроареалу ‹♩53^2›, але поступаються йому на північному сході: це майже вся Україна, крім західних областей, а також центр і схід БЕТ з острівними «включеннями» у Поозер'ї. Класичні 6-дольні строфи невідомі над Дніпром у його верхній течії. Західні кордони ареалів ‹♩6^3› і ‹♩53^2› близькі у деяких частинах (спостережено спільність ізомел у вододілі Німана й Прип'яті).

У масиві ‹♩6^3› відслідковується той самий *триступеневий зонально спеціалізований ‹алгоритм дроблення›*, що описаний для РТ ‹♩53^2›.

На східних пограничччях БЕТ і УЕТ (*російські* традиції) побутують споріднені 3–4-рядкові строфічні форми (VААБ; VААББ та ін.), що відрізняються використанням 8-дольних видів 6-складників (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ або ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♩), а також 10-дольної фігури ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♩, натомість чисті 6-дольники уникаються (карта D-VII-2).

За західною ізомелою 6-дольних строф з'являються пісні іншої стилістики зі сталою віршовою формою ‹V66^2› і дуже різними (часто рубатними) ритмічними втіленнями, за винятком 6-дольного (≈400 од., §8.5.7). Вони об'єднують *українців-галичан,* східних *поляків*, *західних литовців*. У цьому масиві мелодій *не застосовується дроблення*.

● **Тиради-шестидольники ‹♩T6›** (понад 5000 од., §8.5.3) є *українським* продуктом. Форма ‹♩T6› локально *асимільована росіянами* Подоння. За територією поширення (карта А46) тиради ‹♩T6› наближені до ареалу ‹♩T53›, однак займають ще й Деснянське Полісся і Прип'ятське Полісся (крім його крайньої західної частини), та одиничнo представлені у білоруській частині Подніпров'я (Бихов, Горки, Мстислав). Цей тип активно мігрував на південь УЕТ з хвилями переселень останніх століть. *Дроблення* ритмомоделі – *довільне у всьому ареалі*.

Білоруси на базі тиради ‹♩T6› створили похідну *мікстову* 4-(3)-рядкову композицію («*тираду-строфу*» ‹♩TC6^4›, ≈300 од., §8.5.4). Вона зайняла північний схід БЕТ.

13.1.1.4. Весільна типологічна макросім'я з базовою 6/7-складовою основою ямбічного типу показана на картах А48–49. Подібно до 6-дольної, ця ТМС (понад 5000 од.) також утворила два величезних масиви за типами композиції – *строфічний 3-рядковий* ‹♪7^3› (1820 од.) і *тирадний* ‹♪T7› (3040 од.). Вихідний ямбічний 6-складник зберігся тільки в тирадах у вигляді *довільного чергування* 6-ти і 7-складових віршів.

● **Строфічна група.** Трирядкова композиція (§8.6.1; карта А49) обіймає *українсько-польські* території: простір від Вісли (у її верхній течії) до Дніпра нижче лінії Люблін – Київ. Форма зайняла *домінантні позиції* в обрядових традиціях південного заходу СБРМ – у карпатських (*лемки*, *бойки*, *гуцули*) і *галицьких* ритуалах, охопивши там до 2/3 текстів весільного репертуару. На Поділлі, Волині вона паритетна з іншими весільними типами, на Поліссі виступає з одиничними сюжетами.

● **Тирадний різновид весільних пісень ‹♪T7›** (§8.6.2) є виключно *українським*. Його ареал розміщується в межах УЕТ (карта А48) з *повсюдним побутуванням* мелодій цього типу на Волині (з щільним заходом у західно-поліську частину включно до Підляшшя), на Східному Поділлі (тут він співіснує з 6-дольною тирадою ‹♩T6›, створюючи численні контамінації), а також самостійним анклавом у Середній Наддніпрянщині (Полтавщина). Для всього ареалу характерне чергування 6/7-складників. Полтавським зразкам властиві наддроблення моделі до 8–10 складів.

● **Пара періодичностей.** Малу групу з ямбічних 7-складників творить композиція ‹*пара періодичностей*› ‹ПП♪7;7›=V|:А:|;|:Б:|› (≈80 од.). Її знають *українці*, *поляки*, *білоруси*, *литовці*. Ця форма не є специфічно *весільною*, вона *поліжанрова* (§6.10, §8.6.4, §10.2.11), жоден з жанрів не творить щільного ареалу (карти А73–74). Цей тип *пізнішого походження* пов'язаний з мелодією польського *оберка*.

13.1.1.5. Весільні пісні з віршем V553 та ритмоформулою ямбічної природи (§8.9.2; карта А58) укладаються майже без винятків у дворядкову строфу ‹♪553^2› (1220 фіксацій). Ареал таких мелодій займає західний сектор масиву СБРМ – він розташований на захід від верхнього Дніпра й тягнеться (з великими внутрішніми лакунами) до середньої Вісли, об'єднуючи *білоруські*, *українські* та *польські* традиції. Майже в усьому ареалі (особливо активно – у білорусько-поліській зоні) 5-складники довільно підмінюються 4-складниками-диямбами (в одній пісні чередуються рядки з віршами V443/453/543/553). Приваблює увагу несподіваний географічний «рукав», що простягнувся на лівобережжя Дніпра – у землі Сіверщини.

Зі сходу макромасиву ‹♪553^2› опонує сумарний ареал (суттєво меншого розміру) спорідненого двомірного типу ‹♩443^2› (карта А57). Він складається з автономних зон: нижня Прип'ять, верхнє Подніпров'я, Десна, південноросійські традиції.

13.1.1.6. Весільні пісні з базовим віршем V55 (карта А55) знані *українцям*, *білорусам* та *полякам*. Відносно території СБРМ в цілому, мелодії цієї моделі займають її північну, білоруську частину разом із Поліссям (Прип'ятським і Деснянським). Спільна південна границя масиву фактично є ще й *границею музичної культури Полісся* (у його *широкому географічному* розумінні). Два різновиди ритмоорганізації – *двомірний* ‹♩55^2› (понад 500 од., з типовими дробленнями силабічних груп до 6-8-ми складів) і *тримірний* (основний варіант ‹♪55^2› – 510 од. і ≈100 зразків інших версій) є *географічними опонентами*: чітко розділяють масив ‹V55› на, відповідно, *спондеїчний схід* (Дніпро, Сож, Десна, південний пояс у Середньому Поліссі) і *ямбічний захід* (Вілія, Німан, верхня Прип'ять). На білоруській території названі субмасиви розмежовані широкою смугою відсутності форм ‹V55›. Інакшою є ситуація на Поліссі: два типи контактують і навіть *співіснують* у репертуарі середнього Погоринння, Волинського Полісся.

Автономним виглядає субареал, пов'язаний з верхньою Вислою – тут зустрічаються обидва ритмічні типи, але спондеїчна версія – тільки у вторинних формах, а «вальсова» – переважно у приспівкових варіантах.

13.1.2. Міжетнічні контакти. Внутрішні макроподіли

13.1.2.1. Більша частина весільних мелоформ СБРМ мають ***поліетнічні ареали*** – дво-, три-, чотиримовні. Крупніші з них такі:

– група на основі ‹♪557› є спільним надбанням українців, білорусів, поляків, литовців, також відома у межових російських районах,

– строфа ‹♪553²› використовується українцями, білорусами (західні терени), поляками (східні терени),

– строфа ‹♩55²› поширена в українців (північ), білорусів (схід БЕТ), малими осередками – у поляків,

– строфа ‹♪5̇5̇²› відома українцям (північний захід), білорусам (захід БЕТ), малими осередками – полякам,

– строфа ‹♩53²› обіймає басейн Дніпра з українським і білоруським населенням, має продовження на прилеглих російських теренах, точково відома полякам,

– строфа ‹♩6³› обіймає басейн Дніпра з українським і білоруським населенням, точково відома у Поніманні,

– строфа ‹♪7³› поєднує українців (Галичина, Поділля) та східних поляків,

– ГФС ‹♪53²;557› з ядром на українській території локально заходить на польські (Люблін) та на білоруські (Сіверщина) терени,

– композиції ‹♩34²›, ‹♩443²›, ‹♩446²› мають регіональні ареали (кожен своєї конфігурації) на українському Поліссі, у східній зоні БЕТ та у росіян прилеглих районів.

13.1.2.2. Привертає увагу «горизонтальний» поділ весільного ареалу СБРМ за ***пасмом розділових ізоліній***, що проходять **Поліссям**: одні групи ізомел окреслюють північний кордон специфічних мелоформ України (карти A46, 48, 52, 53, 61, 62), інші об'єднують Прип'ять з традиціями Білорусі (карти A50, 55, 57, 59).

Південна – ***українсько-поліська*** – макрозона спеціалізується на таких формах як ‹♪57²›, ГФС ‹♪53²;557› (прип'ятський варіант – ‹♩43²;446›). Явищем, що належить майже виключно українцям, є **весільні тиради.** Двомірні тиради ‹♩T6›, ‹♩T53› займають центр і схід УЕТ, частково – Полісся, та створюють міграційний рух на південь (у т.ч. на Кубань). У центральній Наддніпрянщині їх підсилюють вільні тиради ‹♩ T4› і тирадоподібні ГФС (*Піч, Болван*). Тирада ‹♪T7› займає правобережні терени, за винятком Галичини. Вільна тирада ‹♪T5;7› має точкове або острівне поширення на Правобережжі (за винятком Полісся) та у поляків принаймні до Вісли.

Північна – ***білорусько-поліська*** – макрозона віддає перевагу формулам комбінованого типу, складеним переважно з 4-дольних фігур: ‹♩34²›, ‹♩443²›, ‹♩334²›, ‹♩433²›, ‹♩446²›, а також ‹♩55²› і ‹♪5̇5̇²›.

13.1.2.3. ТМС ‹V53²› і ТМС ‹♩6³› формують вертикальний поділ СБРМ (захід / схід). Йому присвячений §13.1.3. До вертикального членування долучені також ТМС ‹V55²› (у північному сегменті СБРМ) і ТГ ‹♪553²›.

13.1.2.4. На багатьох весільних картах помітна ***відокремленість*** **галицького регіону**. До набору форм, які поєднують Західне Полісся, Волинь і Поділля, та залишають «порожньою» Галичину, належать ‹♪T7›, ‹♪53²;557›, ‹♪57²›, група 6-дольних строф (карти A47, A48, A49, A53, A56, A62). Доволі чітко вимальовується лінія кордону Сокаль – Горохів – Іква – Золочів – Рогатин. Його підсилює зміна динамічного фактору у масиві строф ‹♪7³›: на цьому кордоні різко падає показник щільності фіксації цієї форми та кількості охоплених нею обрядових текстів (карти A49 /D-VII-5).

13.1.3. Макрогеографія весільної ритміки: зони ямбічного і спондеїчного ритмотворення (захід / схід)

13.1.3.1. Західні терени СБРМ виразно тяжіють до ***тримірної ритмоорганізації***, що проявляється в домінуванні на заході БЕТ і УЕТ, у східній частині Польщі весільних мелоформ ***ямбічної природи***. Спільними для українців та поляків названих територій є композиції ‹♪7³›, ‹♪553²›, ‹♪557²› (популярна також у литовців), ‹♪53²;557›, ‹♪T5;7›. Західних українців (Берестейщина, частково – Прикарпаття) та білорусів єднають форми ‹♪53²›, ‹♪34²›, ‹♪5̇5̇²›. На Волинському Поліссі ключові позиції займають ритмотипи ‹♪T7›, ‹♪553²›, ‹♪557²›, ‹♪53²;557›, ‹♪57²›. Ритмічно контрастним тут виступає регіональний спондеїчний РТ ‹♩♩66²›, локально (Зах. Буг) зустрічається строфа ‹♩66;P56› (*Калиновий мосте*). Помітну роль у західному макромасиві відіграє прийом ДМС (§14.9.7; карта A77).

Східна зона – українські й білоруські традиції басейну Дніпра – має лев'ячу пайку ритмів ***двомірного типу***. Спільним надбанням є макротипи ‹♩6³›, ‹♩53²›, ‹♩55²›, форми регіонального поширення ‹♩34²›, ‹♩443²›, ‹♩446²›.

В українській частині **макрозони ‹центр + схід›** величезну роль грають тиради ‹♩T6› і ‹♩T53›, меншу – ‹♩T4›. Додатковою «оздобою» репертуару є РТ ‹♩44,p4²-*Рано*›, монотекстові ГФС *Піч*, *Болван*. У білорусів замість тиради ‹♩T6› побутує її мікстова заміна ‹♩TC6⁴›.

У **центральноукраїнських традиціях** (Східне Поділля, Східна Волинь, Лівобережжя), а також в зоні пізніших східних і південних переселень (Слобідщина, Степова зона, Кубань) повсюдно поширені 4 мелотипи, побудовані на двох ритмомоделях – 6-дольній і ♩53. Кожна модель має свій тирадний і строфічний варіант. Вони відмінні за мелікою, сюжетикою та функцією в ритуалі: це композиції «*середньодніпровського набору*» ‹♩T6›, ‹♩♩6³›, ‹♩T53›, ‹♩♩53²›.

Контрастом до спондеїчного східного репертуару виступає РТ ‹♪557²›, але ямбічна природа цієї форми в районах українського Лівобережжя настільки знівельована повільними темпами і наддробленням (§8.8.5), що вже не розпізнається без спеціальних аналітичних процедур. Гадаю, що для виконавців вона вже не звучить як принципово «іноритмічна» – ця структура повністю асимілювалася до місцевих ритмостильових нормативів.

Масові *вторгнення* ямбічних форм у східні традиції зафіксовані (а) у Верхньому Подніпров'ї (типи ‹♪557²› у версії ‹♪$4_5$$4_5$$6_7$›, ‹♪53²› на правому березі Смоленського ареалу) та (б) в осередку на Сіверщині (‹♪553²›, ‹♪53²;557› в ареалі Снов – Стародуб – Унеча – Новгород-Сівер.).

Інші вкраплення ямбічних форм на українському Лівобережжі є локальними (‹♪T7› у Посуллі) або й одиничними (‹♪T53›, ‹♪53²;557›), тому пояснюються як *міграційні*

13.1.3.2. На картах A47, A48, A50, A53, A55, A64 та ін. проступає сумарна *смуга розмежування* двох «вертикальних» макрозон (західної та східної), яку можна згрубша провести пунктиром за умовною лінією **Галич – Тернопіль – Рівне – Любешів – Дрогичин – Слуцьк – Мінськ – Полоцьк – Пустошка** (карта A1). Уточнення лінії поділу західного і східного макроареалів та її надзвичайну ***історичну вагомість*** прокоментую пізніше у зв'язку з прийомами дроблення й додавання (§16.4.1). Оскільки її проходження має пунктирний характер, далі називатиму цю лінію **‹пунктир ЯД /САД›**, закодувавши таким чином домінантні принципи ритмоорганізації та головні прийоми варіювання моделей: ‹***ямби*** + ***додавання***› / ‹***спондеї*** + ***алгоритм дроблення***›.

Специфіку вертикального поділу СБРМ віддзеркалює й Полісся. Вектор *ямбічного мислення* охоплює західну

його частину – разом з середнім Погориннням, але виключаючи Пінщину. Лінія розмежування між Пінщиною та Берестейщиною проходить в районі Дрогичина, вона дуже чітка (обстежена в моїх експедиціях 2009 та 2012 років): увесь ямбічний весільний репертуар умовно Підляшсько-Кобринського осередку (‹♪34²›, ‹♪53²›, ‹♪54²›, ‹♪55²›, ‹♪553²›, ‹♪557²›) замінюється групою спондеїчних форм Пінщини (‹♩6³›, ‹♩53²›, ‹♩443²›, ‹♩34²›, ‹♩446²›, ‹♩43²;446›, зрідка також ‹♩T6› і ‹♩⊓3;4;3›-рам). Цей сегмент називатиму «*Дрогичинським ритмічним переломом*».

У Середньому Поліссі весь весільний цикл функціонує виключно у *двомірній системі*, презентованій дев'ятьма моделями: ‹♩T4›, ‹♩T6›, ‹♩6³›, ‹♩T53›, ‹♩53²›, ‹♩443²›, ‹♩34²›, ‹♩446²›, ‹♩43²;446›. Цей набір спондеїчних форм є яскравою прикметою поліської весільної ритміки. Саме тут 4- й 6-дольні формули активізують закладені в них властивості до ритмічного варіювання: інтенсифікується дроблення моделей та відбувається кристалізація форм другого покоління.

‹Пунктир ЯД / САД› виглядає ***широкою контактною зоною***, в якій спостерігаємо дифузне співіснування паралельних типів весільних ритмоформ (наприклад, ‹♪T7› і ‹♩T6›, ‹♪553²› і ‹♩443²›, ‹♪55²› і ‹♩55²› тощо). Особливо барвисту типологічну картину дає Погориння, де в локальних репертуарних реєстрах можна зустріти найбільшу кількість мелотипів (14–15) з використанням кількох пар паралельних форм.

У подальших параграфах підмічатиму ті ареалогічні ситуації в *календарній мелогеографії*, які «потовщують» цей важливий мелогеографічний розлом, підкріплюючи його новими даними.

13.1.4. Ритмотворчі алгоритми у весільній меліці

Отже, спільна географія весільних ритмоформ виразно окреслила загальні напрямки ритмоутворювальних процесів, що відбувалися в минулому на балто-слов'янських землях. Генеральними з них є два (I, II), інші особливості (III– IV) окреслюються на тлі цих основних.

I. Для ***східно-центрального макропростору*** СБРМ головним конструктивним механізмом **є алгоритм ритмосилабічного дроблення**, реалізований через послідовне розщеплення первинних формул і його *посилення* в напрямі *з півночі на південь ареалу*. Вектор послідовної інтенсифікації дроблення пролягає з півночі Білорусі (Поозер'я) до півдня Полісся, де чотири- й шестидольні першоелементи найактивніше реалізують закладені в них властивості ритмічного варіювання. На межі Полісся й Поділля відбувається кристалізація похідних ***форм другого покоління*** – вже як ***самостійних***, ***сталих*** (хоча й вторинних) ***ритмотипів***. Подальші напрями їх ускладнення – максимально повне розщеплення можливих позицій, ямбізування вторинних ритмомалюнків, їх рубатне виконання зі значними темповими контрастами частин строфи. Ці процеси охоплюють центральну смугу України, вектор ускладнення тут скерований *з заходу на схід*: інтенсивні зміни розпочинаються зі Східного Поділля (Півд. Буг) й підсилюються у Наддніпрянщині й на Лівобережжі.

II. Головним маркером ритмостилістики ***західних теренів*** України та Білорусі є **тримірна організація** весільних форм (їх **ямбічний** характер), а також специфічний **прийом додавання силабохрон** з нарощуванням норми музичного часу. Геграфію цього прийома доцільніше буде розглянути на поліжанровому матеріалі, який дає більше аргументованих свідчень (§15.6).

III. Зони рубатної ритміки. Окрім алгоритмічних ритмостилістичних зон у весільних традиціях СБРМ встановлено кілька осередків "*неалгоритмічного* ритмотворення". Зони рубатної ритміки зафіксовано (а) у північно-західній Білорусі (вище Німану), (б) на Галицько-польському суміжжі, (в) на Середній Наддніпрянщині й Лівобережжі (Полтавщині та Слобідщині). Природа цих рубатних ритмомалюнків неоднакова.

У західних традиціях – зони (а), (б) – відсутні спондеїчні моделі, а ямбічні формули відзначені неусталеністю ритмомалюнків і нестійкістю силабіки та скидаються на розмиті обриси класичних весільних ритмотипів, відомих на Поліссі, Волині, Поділлі.

Вільна ритміка повільних багатоголосних наддніпрянських наспівів – зона (в) – склалася як продукт кристалізації вишуканих ритмомелодичних композицій складної будови, насичених розспівами, де у формотворенні домінує *ладогармонічний фактор*. Б. Єфімєнкова спостерегла, що «спільною ознакою всіх мобільних композицій є зростання ролі звуковисотної організації тексту. Цей рівень висувається у якості ведучого – й тим більше, чим сильніше ритм втрачає свою роль базової конструкції [в оригіналі: несущей конструкции]. Поступово на зміну ритмічній формулі приходить звуковисотна, яка й бере на себе текстоутворювальну функцію» (Ефименкова, 2001, с. 231). Наддніпрянська специфіка є *регіональною стильовою прикметою*, що впливає не тільки на весільні мелоформи, але й на календарні, зокрема – *весняні, купальсько-петрівські* мелодії (§10.2.5, §11.2).

IV. Зони регіонально специфічної стилістики. Ще одна з загальних тенденцій, помітна при огляді СБРМ-ареалу в цілому – це різні ***ареально окреслені способи будови й розвитку весільних мелоформ***. Один з них – схильність урізноманітнювати весільну морфологію з допомогою *численних комбінацій простих елементів* – композиційний шлях, властивий Білорусі й Поліссю. Інший спосіб – *розвивати форму через внутрішнє ускладнення* певного *невеликого набору ритмомалюнків* з одночасним ладофактурним ускладненням пісенної тканини – "*інтенсивний*" шлях, найбільш виразно виявлений на Середній Наддніпрянщині. Отже, вектор консеквентного підсилення інтенсивності розщеплення при "умовному просуванні" мелотипів з півночі (Білоруське Поозер'я) на південь (центральні області України, Лівобережжя) ареалу СБРМ співдіє з тенденцією зменшення набору композицій-дольників від одинадцяти–п'ятнадцяти форм у Білорусі й на Поліссі до чотирьох базових (*середньодніпровського набору*) на півдні.

Особливу роль у побудові системи весільних ритмотипів відіграє Полісся (басейни Прип'яті й Десни), що акумулювало найбагатший (внаслідок перетину хвиль міграцій етнічних груп) весільний репертуар (більшість із чотирьох десятків композицій українців) і унаочнив типологічні й генетичні зв'язки між різноскерованими (кожен до свого "епіцентру") регіональними меломасивами.

13.1.5. Макроареалогія весільних ладових форм

Складна система весільних ладів СБРМ та їх ареалогія досліджені ще зовсім слабо, тому ладовий аналіз пісень у цій книзі є другорядним. Та все ж кілька весільних карт, виконаних за показником амбітусів та синтаксису ладових опор (**карти A46, A50, A52, D-VII-3, 13, 15**), показали можливість крупноареального поділу СБРМ за типами весільних ладів на кілька великих регіональних масивів. Їх «укрупнені» характеристики встановлені че-

рез моделювання основних параметрів мелоустрою (§4.3). Ладових груп небагато – кардинально відрізняються всього 6–7 видів, як на карті макросім'ї ‹♪557› (карта D-VII-15). Виявлена регіональна специфіка ладових втілень цього РТ може бути екстрапольована й на деякі інші ритмотипи весілля – першочергово на строфічні макротипи ‹♩6³› і ‹♩53²›. Прикладами *макромасштабних явищ ладової організації* виступають вузькоамбітусний *терцієвий масив* (на картах – фіолетова заливка), і *квінтовий триопорний* (зелені заливки). Коротко прокоментую їх.

I. Вузькооб'ємні твори (терцієвого або квартового амбітусу з терцієвою системою опорних тонів) здебільшого є особливістю ***поліських традицій*** (і не тільки у весільному жанрі, а й у багатьох *календарних*). ***Полісся*** – і деснянське, й особливо прип'ятське – демонструє «переломлення» багатьох композицій через призму властивого йому *терцієвого мислення*. Цю «процедуру» поліщуки проводять майже над усіма засвоєними ними ритмокомпозиціями весільного циклу (за малими винятками інших ладів у Середньому Поліссі), незалежно від того, чи адаптована ритмомодель має північний (білоруський), південний (український) або спільний українсько-білоруський макроареал.

Присутність терцієвих мелодій в інших зонах УЕТ може говорити про поліське походження носіїв цих мелодій. Наприклад, на картах A52 / D-VII-8 (‹♩T53›) такі форми займають басейни деяких річок ***Полтавщини***.

Мелодії вузького обсягу властиві й традиціям ***Понімання***. Зв'язки між поліськими і німанськими меломасивами ще не вивчалися. Їх подібність виступає лише на тлі контрасту сусідніх зон, зокрема, квінтових весільних масивів сходу БЕТ, квартових мелодій *Берестейщини*.

II. Триопорний макроареал. Лади триопорної групи (§8.5.2) утворюють ***потужний суцільний ареал***, доволі чітко окреслений: це велика *волинсько-подільська зона*, яка має західне продовження аж до Вісли, та східне – на центральноукраїнське Лівобережжя. Сумарна величина «зелених зон» на картах говорить про масштабність явища триопорного ладу в Україні та його дальні міграції: цей тип захопив і значні локуси БЕТ, однак *не утворив там цілісного масиву*.

Часто побачити спорідненість локальних версій триопорних ладів перешкоджають їх індивідуальні трактовки дослідниками. Так, далеко не всі українські автори дотримуються транскрибування мелодій, орієнтуючись на умовну «тоніку g^1». У результаті в нотаціях різних транскрипторів головна опора знаходиться на різній висоті, наспіви виглядають несумісними, тому й не аналізуються дослідниками як близькі або й тотожні. Проблем додає й те, що мелодії триопорної системи досить часто кадансують на 2-му щаблі (§8.2.5). Фактором, який допомогає у діагностуванні триопорних ладів, є спільність СДО у різнорегіональних пісенних зразках певних ритмотипів (Клименко, 2015).

Унікальною зоною, де переважна більшість місцевих весільних пісень розспівується в триопорному ладу, виявилося ***Погориння***. Це ритмотипи ‹♩6³›, ‹♩66²›, ‹♩53²›, ‹♪557²›, ‹♩34²›, ‹♪5̌5̌²›, ‹♩55²›, ‹♩443²›, ‹♩446²› та ін. Меншою мірою триопорність засвідчена на сусідніх малих річках Ствизі й Уборті. Там вона цікава ще й тим, що утворила оригінальні ладові версії, нехарактерні для таких РТ, як ‹♩T6›, ‹♩44,p4›-*Рано*. Концентрація у Погоринні однотипних ладових форм дозволила ідентифікувати різновиди цієї ладової структури, які в інших місцевостях мають більш розпливчасті контури, і сумістити мелодії різних ритмічних типів відносно «триопорної звуковисотної шкали», розмістивши їх в одній «системі координат» (див. табл. 13.1 на наст. стор.)

Особлива мелогеографічна роль Горині та її притоки Случі яскраво виділяється у контексті сусідніх поліських теренів. *Західнополіські* (Пінщина, Волинське Полісся, головні річки – Прип'ять у верхній течії, Тур'я, Стир, Стохід) і *середньополіські* (Туровщина, старі землі древлян і дреговичів в басейнах річок Ствига, Льва, Уборть, Словечна, Уж, Ірпінь) *території* презентують майже виключно ***терцієві весільні звукоряди***. За течією Горині утворився клиноподібний «прорив» загальнополіського терцієвого меломасиву: у весільній меліці Погориння терцієві наспіви або зникли, поступившись місцем мелодіям іншого виду, або виступають в невеликій кількості поряд з мелодіями інших ладових форм. У цій ситуації доречно повторити цитоване вище (с. 175) свідчення археологів про переселення сюди людності з півдня (Прищепа, 2019, с. 3).

Погоринський «коридор» окреслює шлях «перетікання» триопорних мелодій українського меломасиву в зону верхнього Понімання (карта A50) й далі, в глибинні терени Білорусі. Продовження потоку скероване на північний схід, де намічені «струмки» зливаються у щільний локальний масив могильовсько-смоленського Подніпров'я (РТ ‹♪557²›), фронтально вивченого мінськими і московськими вченими (Белогурова, 2010, карта K22-5).

Отже, специфічні погоринські версії весільних мелодій триопорного типу об'єднують меломасиви українських етнорегіонів Поділля та Волині з центральними та східними регіонами Білорусі.

III. Спільність і відмінність ладової ареалогії строфічних форм і тирад. Окрему проблему становить географія ладів весільних тирад. Зроблено такі спостереження.

Полісся. Весільні традиції глибинних територій Прип'ятського Полісся (за винятком Погориння та окремих малих локусів) переважно побудовані як *моноладові* – практично всі ритмічні типи, і строфічні й тирадні, інтонуються тут у *вузькооб'ємних терцієво-квартових шкалах*. Нагадаю, що поліські тиради ‹♩T6› і ‹♩T53› є маргінальними для своїх ареалів (карти A46, A52).

На Волинському Поліссі активною є тирада ‹♪T7› (карта A48). Більша частина волинсько-поліського ареалу ‹♪T7› представлена мелодіями оригінального *квінтового «волинського ладу»* (нот. 8.6-E), але ближче до Прип'яті (вище Маневич) цей *лад змінюється на вузькооб'ємний*, що є маркером глибинного Полісся.

Подесення. Також вузькооб'ємний «поліський стандарт» в основному витримується у класичних спондеїчних тирадах ‹♩T6› і ‹♩T53› басейну Десни (карти D-VII-1, 8).

Центральна смуга. Оригінальні ладові процеси відбулися у регіонах, що пролягають на південь від Полісся (на обох берегах Дніпра). На Поділлі, Наддніпрянщині тиради мають *власну ладову географію*, яка часто *протистоїть* строфічній, а також є індивідуальною для кожного тирадного РТ. Наприклад, у *середньодніпровському весільному наборі* строфи ‹♫6³› і ‹♫53²›, які «відповідають» за сферу емоцій Молодої та її родини, реалізуються у *триопорних ладах* (переважно *мінорного нахилу*, часто з підсиленням драматичних інтонацій через підвищення 4 щабля), а тиради тих же РТ – ‹♩T6› і ‹♩T53›, що несуть основне навантаження по організації обрядових акцій – співаються у «безхмарних» *мажорних ладах*, відповідно – у квінтовому ‹♩T6› та рідкісному для середнього Дніпра квартовому ‹♩T53›. Це створює яскраві контрасти – наддніпрянський весільний репертуар виглядає *ладово різноплановим*, що дуже відрізняє його від поліського *ладово монотипного* весілля.

13.2. Зимові макроареали

У фонді зимових мелодій СБРМ (8900 од.), передусім українських та білоруських традицій виокремлено 20 базових типологічних груп (табл. 9.1Д). Майже всі вони (за винятком іноетнічних та вузьколокальних) картографовані. Різні дослідники сумарно виготовили такі типи карт.

(а) *Значкові документальні карти* кількох регіонів:

– окремих локусів Полісся: Погориння (Клименко, 2012в, К17-12), Верхньої Припяті (Рибак, 2005б, серія карт), басейну Уборті (Скаженик, 2010, К11-5, 6; 2011, серія карт), Підляшшя (Лукашенко, 2013, серія карт), Деснянського Полісся (Карпенко, 2011);

– Підгір'я (Коваль, 2011; 2013) і Закарпаття (Пеліна, 2013; 2016);

– Східного Поділля (Уманщини) (Клименко, 2010г, К15-9) і суміжної Наддніпрянщини (Пшенічкіна, 2016, карта А9);

– Середньої та нижньої Наддніпрянщини: Полтавщини (Сопілка, 2004 = Клименко (Ред.), 2012, К16-11), зони Дніпровських порогів (Любимова, 2016; Пшенічкіна, 2016; 2017б, карта А14).

(б) *Значкові аналітичні карти* ритмотипів з різновидами, в т.ч. частково з мелічними параметрами (Клименко, 2012в, карти К11 – К17; 2013б, карти К2, К3; карти D-I-9–24).

(в) *Оглядові карти* за ритмотипами в цілому (без різновидів) з показниками щільності ареалів (карти А7–А16);

(г) *Оглядові макроареальні карти*,у демо-версіях – з узагальненими обрисами ареалів та ймовірними зонами їх продовження (Клименко, 2017б, сс. А1–А7).

В Атласі ОМУ вміщено 34 зимових карти оглядового й значкового типів. За результатами картографування виявлені крупномасштабні закономірності географії зимових мелодій – у межах поширення мелодій кожної ТГ (§13.2.1) та на перетинах зимових макроареалів (§13.2.2–3).

Нагадаю, що для зимових мелодій створена спеціальна цифрова індексація (§9.3).

13.2.1. Ареали домінантних зимових макрогруп

13.2.1.1. Зимові обхідні привітальні пісні ТМС ‹V55,p4›

Група пісень, що належить до типологічної макросім'ї ‹3м10=V55,p4› (сумарне число записів – 2240), представляє собою дуже розгалужену систему різновидів (§9.5). Цілісний ареал охоплює майже всю Україну в межах старого заселення (карти А15, D-I-15) з проходженням західної та східної границь ареалу *близько до мовних рубежів* УЕТ, також повністю обіймає Деснянське та Прип'ятське Полісся – з глибоким виходом на лівобережну (білоруську) частину басейну Середньої Прип'яті. Максимальні північні фіксації форм цієї сім'ї сягають лінії Барановичі – Мар'їна Горка – Шклов – Славгород. Для проведення північної ізомели бракує даних.

Привертають увагу великі ***внутрішні лакуни*** (а, б).

(а) Значні простори *без мелодій* цієї групи окреслюються в західному секторі:

– від правобережжя верхнього Дністра (вище Кам'янця-Под.) до витоків Случі, Горині, Стира, Західного Бугу засвідчені лише одиничні записи різних морфологічних версій: ‹55,p4›, ‹55,P45›, ‹55,P454›;

– чітка лакуна виявлена на проміжку Володимир-Волинський – Рівне. Її розбиває течія Стира, яка є одним зі стрижнів субареалу форми ‹55;P45›.

(б) Велика пустка встановлена в середній Наддніпрянщині (район Черкас і нижче). Ця ареальна лакуна помітна й на інших календарних картах – *купальській* (карта А40), *жнивній* (А41), багатьох *весняних* (А19, А26–29).

Підвиди макротипу 3м10 об'єднуються у кілька великих груп, кожна зі своєю ареальною характеристикою.

А. Вихідний ***однорядковий тип*** ‹3м10-1=55,p4› займає центральну зону макроареалу: Середнє Полісся, Поділля, середній Дністер, а також Карпатський ареал. Високу щільність (повсюдність) побутування таких мелодій демонструють субзони «архаїчного поясу» – Карпати і Середнє Полісся. У більшості зразків використано *октавний діапазон* – це яскрава прикмета саме цього типу колядок. Майже у всіх названих теренах тип точково (або локальними острівцями) виступає ще й у специфічних композиційних різновидах ‹(55,p4)^2›, ‹55^2,p4›, ‹55,p4,55› (підгрупа 3м10-2). Поодинокими зразками ці форми виходять і на Лівий берег.

Б. Широко представлені ***дворядкові різновиди*** (3м10-3), серед них масштабністю й географічною упорядкованістю виділяються дві регіональні версії.

Деснянська версія ‹3м10-3.221=V55;P44=аб;рс› зайняла північно-східні окраїнні землі макроареалу та була перейнята в суміжних російських традиціях (§9.5).

Волинсько-західнополіська група ‹3м10-3.210=V55;P45==аб;рб› утворила монолітний субареал між Західним Бугом і Ясельдою, масово перейшовши й на лівий берег Прип'яті.

У північній частині макроареалу – на білоруському лівобережжі Прип'яті – спостерігається співіснування різновидів ‹V55,p4› і ‹V55;P44/45› (з кількома ритмічними версіями рефренів). Це говорить про міграційний характер їх появи в цьому терені, при чому хвилі переселенців мали різне походження. Не менш важливо, що по завершенні фіксацій колядок / щедрівок ТМС 3м10 по вищеназваній північній лінії, ця характерна композиція з'явиться у БЕТ ще раз – у вигляді масиву *волочебних* пісень Поозер'я (Зах. Двіна) з видозміненим рефреном і з чергуванням ‹♪$5_4 5_4$;P4$_{\flat}$3›, але з цілком впізнаваними колядковими ритмоінтонаціями (Канстанцінава, 2013, с. 11). Отже, ***мелодії одного ритмічного типу супроводять ритуали Новоліття***, попри їх історичне розведення у різні сезони – весняний (давній) і зимовий (пізніший) та в репертуари *різних етносів* (карти А15, А18).

В. Версії з багатоелементними «бароковими» рефренами ‹V55;P454 / P4545 / P45454› (група 3м10-4) особливо популярні в Подесенні й на Лівобережжі, але точково зустрічаються і на Правому березі. Найоб'ємніша композиція ‹V55;P45454› (нот. 9.13) є локальним «винаходом» жителів місцевості, що лежить на північ від Чернігова.

13.2.1.2. Обхідні привітальні колядки ТМС ‹V55,p3›

Твори макросім'ї ‹3м11=♪55,p3› (980 од.) у сукупності композиційних варіантів (§9.6.2, детальний аналіз у статтях (Клименко, 2013а, 2014б)) утворили макроареал зі складними обрисами (карти А16, D-I-18–21). Його *ядро* знаходиться в Галичині та охоплює сусідні терени: справа – Західне Поділля, зліва – польські традиції басейну верхньої Вісли. Помимо цієї зони, де типовий наспів побутує повсюдно зі значним числом *сюжетів молодіжного циклу*, він поширився на дуже далекі відстані, утворивши *велике число острівних осередків*. Його можна зустріти практично на всьому Поліссі аж до Стародуба й Середино-Буди (східна Сіверщина). Знають його на Київщині, Чернігівщині, Полтавщині. *Точкові* записи походять зі східного Поділля. Просуваючись уздовж Зах. Бугу, тип «осів» також на Підляшші, досяг Сувалкії, Дзукії. Литовські публікації дозволяють нанести на карту біля двох десятків зразків, хоч і не в класичних для цього типу версіях. У районі Постави в північно-західній Білорусі тип впізнається у версії ‹♪44,p3›. Важливо, що всі дальні «мандри» типу ‹V553› відзначені *переривчастістю ареалу* – часто це невеликі групи сусідніх поселень, нерідко – одиничні фіксації.

Специфічний варіант зимових мелодій з віршем ‹V553› і 5-складником типу ‹стріла› (карти А15, А70) практикують білоруси верхнього Подніпров'я, а також жителі району Пружан (Берестейщина).

13.2.1.3. Щедрівки з тридольною основою

Тридольні ритми рідкісні в обрядовій творчості СБРМ. Тим цікавіше, що в зимовому репертуарі українців вони утворили два об'ємних і щільних масиви, використавши дві різні 4-складові версії ритму.

Правобережний масив Зм01 (1100 од.) – строфічні мелодії та примітиви на основі ***висхідного іоніка*** (фігура дроблення першої долі тридольника) – має щільне *галицько-волинське ядро*, тягнеться на схід до річкового кордону Гнилий Тікич + Синюха та утворює кілька потужних рукавів на Поліссі (**карти А7, D-I-1–2**). Осібний осередок з дещо відмінними мелоформами існує на Лівобережжі поблизу Києва. Привертає увагу також віддалений компактний ареал іоніків у *купальських* наспівах Поозер'я (**карта А40**).

Дніпровсько-лівобережний масив Зм02 (360 од.) – примітивні ***мелодії-хоріямби*** (фігура дроблення середньої долі тридольника) – створюється з кількох щільних осередків (Остер – Трубіж; Сула, Псел, Ворскла, Самара, на Правобережжі: Рось – Синюха) й численних точкових фіксацій у Подесенні та в острівця в межиріччі Прип'яті й Ужа (**карти А8, D-I-3**). Його ареал не закритий з півдня – такий ритм поширився на південні території пізніх переселень (Любимова, 2016; Пшенічкіна, 2017; Пшенічкіна, Любимова, 2019).

Обидва масиви тридольних щедрівок практично не виступають за межі УЕТ. Їх розмежування за річками Гнилій Тікич + Синюха є ще одним ***«множником» багатократно повторюваного кордону між етнографічними зонами Поділля і Наддніпрянщини*** (**карти А20, А25, А40** та ін.).

13.2.1.4. Зимові обхідні пісні 4-дольних груп

Великі масиви зимових мелодій створено на 4-дольній основі. Ареал ***групи примітивів*** ‹♩4ⁿ› (Зм03-1, *щедрівки дитячого репертуару*) на **карті А9** займає *макропростір*, що об'єднав українське Лівобережжя, Середню Наддніпрянщину, Східне Поділля, Прип'ятське Полісся (окрім лакун в басейнах Турії, Горині). Умовною північною межею слугують Прип'ять, Ясельда, Нарва. На захід від Півд. Бугу цей ареал завершується (для чіткого проведення кордону бракує відомостей). Південно-західний сегмент УЕТ (Галичина й сусідні терени) не має традиції дитячого щедрування такого типу. За малими винятками, 4-дольні примітиви належать до української традиції, у межах свого ареалу вони поширені майже повсюдно (≈1000 од.), здебільшого як *щедрівки* (відомі й *колядкові* сюжети, як загальнознана й сьогодні *Коляд-коляд-колядниця*).

Строфи, оперті на здвоєний диспондей, з різними типами рефренів і видами композицій (Зм03, 04, 05, 08) утворили серію ареалів *регіонального значення* (**карти А10–А12**). Ці ареали зосередилися на заході УЕТ (*українсько-польське порубіжжя*: ‹♩44р3²›, ‹♩р3;44;р3, ‹♩44;Р3₄3› та ін.), на півночі (Погориння, Ясельда: ‹♩р4;44;р4› та редуковані варіанти), на сході (Лівобережжя: Десна – Сейм, Псел, Сула: ‹♩р4;44;р4› та ‹♩44;Р44›, з виходом останньої форми на Правобережжя (аж на захід за Синюху, **карта А10**).

За ареалами мелодій з 4-дольними основами в цілому вимальовується оригінальна опозиція **захід ↔ схід** при порожньому центрі (Дніпро – Півд. Буг) (**карти А10, 12**).

13.2.1.5. Пісні до зимової вистави «Водіння Кози»

Театралізований *парубочий обряд* з рядженою «*Козою*», що супроводжується піснями 5-складової основи (Зм09 у версіях ‹♪5ⁿ›, ‹♪55ⁿ›, ‹ПП♪5;5=:α:;:β:›, §9.7), є *полі-ським продуктом* (410 од., **карти А13, D-I-9**). З однаковою щільністю він фіксується на обох берегах середньої та нижньої Прип'яті, на Десні в межах УЕТ, а також несистемно зустрічається у всіх зонах України в межах СБРМ. Басейн верхньої частини Прип'яті дає лише острівні осередки. Це контрастує з суцільним масивом, який розпочинається на схід від білоруської Случі. Відірваним виглядає західний *україно-польський* осередок між Зах. Бугом і Вепром. У цьому осередку та на Десні зрідка зустрічаються 4-дольні «козині» мелодії або блок-вставка.

13.2.1.6. Зимові пісні до ритуалу «Меланкування»

У практиці зимових обходів південно-західних місцевостей УЕТ поширені театральні форми «*меланкування*» (Зм15, 420 од.). Найяскравіші багатофігурні обряди зі збереженням язичницьких реліктів до сих пір актуальні на середній Дністрянщині (**карти А14, D-I-11**). Подібний обряд і пісня, що їх супроводить, поширені також у *молдаван* (Мироненко, 1988, 1992; Харчишин, 2014). Цей факт обрядових мелотипологічних перетинів є унікальним для двох сусідніх неспоріднених етносів.

Цікавою є *масова міграція* обряду на східне Поділля й правобережну Наддніпрянщину, яка чомусь припинилася, не сягнувши Дніпра. У цій східній смузі міграційного ареалу відбулося *переосмислення ідеології обряду* (заміна культових персонажів «предків», травестійної пари «*Меланка і Василь*» на «порядну весільну пару») та *переінтонування* доволі простого (і, швидше за все, не архаїчного, судячи з характеру мелодії) наспіву в стилістиці степового розспівного багатоголосся (Терещенко, 2016б).

На Дніпрі та на його лівому березі (**карти А14, D-I-12**) водиться зовсім інша «нетеатральна *меланка-щедрівка*» – однорядковий 6-складовий наспів-примітив Зм16/17 з найпоширенішим інципітами «*Меланка ходила, Василька просила*» та «*Васильова мати пішла щедрувати*». Наспів часто використовується у дівочому й *дитячому репертуарі* (≈200 од.).

Обидві «*меланки*» належать до «*переселенського багажу*» – вони неоднократно зафіксовані на півдні УЕТ.

13.2.2. Міжетнічні зимові мелотипологічні контакти

Макроареалогія зимових мелодій обхідної функції показала, що ці твори більшою мірою *тримаються української етнічної території* (**карти А7** (Зм01), **А8** (Зм02), **А9** (Зм03-1), **А12** (Зм08.51), **А14** (Зм16/17)). Виходи за межі УЕТ, тобто міжетнічні контакти спостережено в окремих типологічних макрогрупах, при цьому «тіло» поліетнічних ареалів залишається на українській території, а на землях сусідніх етносів фіксуються різного роду продовження / згасання ареалів, або ж очевидні міграційні хвилі різної потужності. Прокоментую ці ***інтеграційні зимові мелотипи*** з позиції *кількості етносів*, що контактують за їх допомогою (Клименко, 2017б, табл. 6).

Чотиримовний контакт ‹*українці + білоруси* (1-ша спільна позиція) *+ поляки* (1) *+ литовці-дзуки* (1)› утворюють мелодії ТМС ‹Зм11=♪55,р3› зі складною конфігурацією ареалу:

(а) спільний ядерний ареал з поляками ‹Галичина + басейн верхньої Вісли›;

(б) група островів у білоруській зоні ‹нижня Прип'ять + Подесення›;

(в) міграція через Підляшшя на Поозер'я з охопленням литовських та (локально) північнобілоруських земель.

Тримовний контакт (*українці + білоруси* (2) *+ росіяни* (1)› забезпечує ТМС ‹Зм10=V55,р4›, яка

(а) приєднує до українського макроареалу масив білоруського Полісся, а також острівцями просувається на північ від нього в сторону Мінська, Могильова;

(б) на сході макроареалу шляхом переймання мелоформи від сусідів поширюється на суміжні території з російським населенням (Оскіл, Дон, Кубань).

Двомовні контакти:

1) контакт ‹*українці + білоруси* (3)› демонструє ТМС ‹3м09=♪55› «*Коза*», яка має спільний ареал ‹Середнє Полісся + Подесення›;

2) контакт ‹*українці + білоруси* (4)› у межах Прип'ятського Полісся забезпечують 4-дольні примітиви 3м03-1;

3) контакт ‹*українці + поляки* (2, 3)› демонструють форми на 4-дольній основі: ‹3м03-2=♩44;Р44$_{3}$› і «рамкові» ‹3м05.51=♩р3;44;р3›;

4) контакт ‹*українці + молдавани*› – це спільний *меланковий* ареал ‹середній Дністер+Прут› ТМС ‹3м15=♪$\dot{4}_{5}\dot{4}_{5}^{2}$›.

Отже ***давні українсько-білоруські зв'язки*** виступили у 4-х мелотипологічних групах, переважно в межах Прип'ятського та Деснянського Полісся (**карти А9, 15, 13, 16**),

давні українсько-польські зв'язки (до Вісли) – у 3-х групах *зі спільними ареалами* (**карти А10, 12, 16**).

Прямий мелотипологічний перетин з *литовцями* є одиничним (‹♪55,р3›) і має, очевидно, *міграційну природу*, можливо – через посередництво *поляків* (?). Об'єктом для вивчення контактів мають стати ще литовські колядки з *рамковою композицією* та рефреном *Leliumoj*.

Мелотипологічний перетин з *росіянами* є *результатом асиміляції* останніми репертуару сусідів (‹V55;Р44›).

Контакт з *молдаванами* (*Меланка*) є єдиним прецедентом не тільки в зимовому жанрі, але *взагалі в обрядовій мелосистемі СБРМ*.

13.2.3. Тектонічне зонування СБРМ за сумою зимових ареалів

13.2.3.1. Зимові ареали виразно сигналізують про типологічну (тобто в минулому – історичну) опозиційність великих обшарів всередині української етнічної території, що утворюють «тектонічні розломи».

Фоновим макромасивом слугує ареал ТМС ‹3м10=55,р4› (із західноподільською, західноволинською та середньодніпрянською лакунами). Інші ритмотипи виконують роль ***зональних маркерів.***

Продукуючими зонами виявилися далеко не всі регіони УЕТ. Осередками активного ***зимового ритмотворення*** з індивідуальними рисами є кілька регіонів. Назву визначальні для них типи мелодій (*репрезентанти*) та характер їх регіональних видозмін. Також позначу *мінусові маркери* традицій (відсутність певного ритмотипу).

Західна макрозона

Галичина та сусідні регіони. На землях Західного Поділля та прилеглих територіях ***сконцентрована група галицько-карпатських ритмотипів***, маловідомих в інших теренах України (**карти А7, А10, А11, А15, А16**). *Репрезентантами* регіону є наступні РТ:

– ‹3м11=♪553› є *домінантним типом*: демонструє високу щільність, варіантність композицій і ритміки;

– ‹3м04=♩443› має загалом острівну локалізацію в УЕТ, але найбільший субмасив цей РТ творить на галицьких теренах;

– ТГ ‹3м03-2=♩44;44$_{3}$› є специфічною *регіональною,* об'єднує Верхній Дністер, Західне Поділля й Волинь, а також має *польське* продовження до Вісли;

– ТГ ‹3м01-2=♩44^{2}› щільно залягає в Галичині та простягається потужними масивами на північ і на схід.

«Фонова» для українців ТМС ‹3м10=55,р4› в Галичині *не творить суцільного ареалу*. Форма демонструє високу щільність у верхньому Подністров'ї, в зоні Карпат, але має й великі лакуни: західноподільську, західноволинську. Місцеві зразки цієї ТМС морфологічно неоднотипні: навіть в осередках щільної локалізації (Підгоргання) варіює ритміка рефренів і тип компонування. На Дністрі й у Закарпатті поширені оригінальні різновиди редукованих рефренів («*жеканки*»).

«*Мінусовим маркером*» регіону є відсутність 4-дольних примітивів ‹3м03-1› (**карта А9**), відомих майже на всій УЕТ, крім Галичини.

● **Закарпаття**. *Репрезентантом* регіону є РТ ‹3м11=♪553› щільного залягання, з варіантністю композицій, оригінальними регіональними рисами (тридольний хоріямб у приспіві). Цей РТ приєднує Закарпаття до загальноукраїнського зимового макроареалу. *Мінусові маркери – відсутність* тут фонового РТ ‹3м10›, висхідних іоніків ‹3м01›, 4-дольних строф ‹3м03-2›, просування яких спинилося на північній стороні Карпат (**карти А7, 10, 15**).

● **Волинь та Волинське Полісся**. *Репрезентантом* зони є сім'я строфічних форм з висхідним іоніком ‹3м01-2=♩44^{2}› (**карта А7**). Ареал продовжується на Опіллі (часто у ритмічно розмитих формах), на Поділлі (до р. Гнилий Тікич).

Північна макрозона

Прип'ятське Полісся і Подесення

Репрезентантом зони є мелодії ‹3м09-*Коза*›, ареал також охоплює весь південь БЕТ (**карта А13**).

Фоновими типами є ТМС ‹3м10=55,р4› і ТГ ‹3м03-1› – 4-дольні примітиви, що об'єднують північний сектор зі сходом і центром УЕТ (Наддніпрянщина) (**карта А9**).

Мелодії сім'ї 3м10 поширені тут майже повсюдно (винятки локальні), але певні регіони мають особливості.

● *Маркером* **Західного Полісся** стала дворядкова композиція ‹3м10-3.210=55;Р45=аб;рб› з кількома ритмічними різновидами рефренів, географічно прив'язаних до певних річок (§9.5.3): *диямб* між Прип'яттю і Стоходом, *епітрит* між Стиром і Горинню, *хоріямб* між Прип'яттю, Зах. Бугом, Нарвою, у басейнах Ясельди, Цни, Лані (**карта D-I-17**).

● *Маркером* **Середнього Полісся** (Правобережжя Прип'яті) є форма ‹55,р4› з варіантністю композицій (3м10-2), орнаментальним наддробленням змістового вірша. На Лівобережжі Прип'яті (нижче Случі) спостерігається співіснування одно- і дворядкових форм або їх несистемна локальна змінність (**карта D-I-14**).

● У **Подесенні** бачимо локальні осередки різних видів композицій, від однорядкової до багатоелементних (нот. 9.13); тут розвинене наддроблення вірша, рефрен найчастіше завершується апокопою (нот. 9.12, 9.13).

Додаткові *«оздоби»* поліського репертуару:

– ТМС ‹3м11=♪553›, яка утворює непов'язані між собою острівні локуси у всьому північному регіоні (**карта А16**);

– ТМС ‹3м01-2=♩44^{2}›, що зайняв провідні позиції в репертуарі Західного Полісся (**карта А7**);

– примітивні форми ‹3м01-1›, що утворили активні острівні осередки в Середньому Поліссі (Уборть, Уж) (**А8**).

● **Погориння**

Відома контактна роль Горині у зимовій мелогеографії проявилася двома способами.

1. На тлі фонових для північної смуги УЕТ 4-дольних примітивів ‹3м03-1› та острівних включень ‹3м11› помітне *збагачення репертуару* певних локусів над Горинню ще й 4-дольними строфічними типами ‹3м03-2›, ‹3м08-22›, ‹3м08-51› (**карти D-I-5, 7, 8 А12**), строфою-іоніком ‹3м01-2› (**карти D-I-**

1, 2). Очевидно, це відбулося за рахунок міграційних течій, скерованих з Волині вглиб Полісся, що підтверджує роль ріки як *контактного коридору*.

2. Фонова для Полісся ТМС ‹3м10› у Погоринні теж демонструє високу щільність, та головне – тут пролягає крупна *межа, що розділяє* варіанти композицій: на схід пролягає монолітний ареал ‹3м10-1=55,p4› з октавним діапазоном, на захід – квінтові мелодії ‹3м10-3.210=55;P45==аб;рб›. На Случі зафіксовані скупчення оригінальних версій підгруп ‹3м10-2›, ‹3м10-3›, співіснування різновидів в одній місцевості (карта D-I-14). Ці факти підсилюють пограничну роль Горині як відомого кордону між Західним і Середнім Поліссям.

Лівобережний масив (з Десною) і Середня Наддніпрянщина

Репрезентантами зони слугують:

– примітиви ‹3м02=♩4$^{1/2}$›,

– ‹3м16=♪6› *Меланка-Л6* (обидві форми переходять і на Правобережжя до Синюхи);

– ‹3м10-4=55;P4545› та інші варіанти: вони домінують на Лівобережжі, в інших регіонах УЕТ маловідомі;

– група 4-дольних строф, нерідко прикрашених нарощеними або обрамленими рефренами: ‹3м08.22, 3м08.51/52› (карти А10, 12).

РТ ‹3м10-1=55,p4› на південь від Десни є фоновим типом з середньою щільністю фіксацій, для нього характерні наддроблення основного вірша.

● **Центр (Середня Наддніпрянщина)**

Зону виокремлюють передусім *мінусові маркери*:

– відсутність творів фонової ТМС ‹3м10› (карта А15),

– відсутність висхідних іоніків ‹3м01› (карта А7).

Тут активні різні види *примітивних* (дитячих) три- й чотиридольних форм, а місце *поважних жанрів* заступили *різдвяні канти*. Показовим є репертуар наддніпрянської Черкащини (Пшенічкіна, 2016).

● **Східне Поділля**

Від перерахованих регіонів відрізняється зимова традиція Східного Поділля. Ця зона демонструє активне наповнення зимових святкувань різними типами мелодій, але **не має власних мелотипів-маркерів**. Всю територію вкриває фоновий загальноукраїнський РТ ‹3м10› (домінує вид ‹3м10-1=55,p4› з висхідним іоніком у рефрені). На його тлі перетинаються субареали інших РТ, ядерні частини яких знаходяться в різних місцевостях. Наприклад, з заходу до сходу Поділля дотягується ареал волинських висхідних іоніків (карта А7), з Лівобережжя – ареал строфічних 4-дольників (карта А10).

Мінусовим маркером є відсутність РТ ‹3м11=♪553›.

13.2.3.2. Макрокартину регіонування зимових ареалів можна узагальнити у кількох тезах.

1. Зимові мелотипи поширені на *українській території* таким чином, що *ареали певних форм накладаються своїми частинами*, тому репертуар регіональних традицій *колядування* / *щедрування* є *полімелодичним*.

2. *Спільне репертуарне тло* української зимової традиції творять мелодії ТМС ‹3м10› (26% зимового фонду), але з цього макромасиву випадають басейн верхнього Дністра (лівобережжя), тобто Західне Поділля, лакуни на Західній Волині та Наддніпрянщина нижче Києва.

3. Установлено *регіональні масиви*, які є *продуцентами* певних *типів-репрезентантів* (містять їх ядерні ареали). По кілька характерних мелотипів мають *західний* (умовно *галицький*) *макромасив* (включно з Карпатами і верхнім Дністром); *лівобережний макромасив*; *північна зона* (Полісся).

4. Специфікою *центральних зон* УЕТ – Поділля, Середньої Наддніпрянщини, а також Закарпаття – є *відсутність репрезентантів*: ці сектори *не мають особливих мелотипів*. Вони розрізняються між собою наповненням зимового репертуару, залежно від геграфічного контексту.

4а. Східне Поділля демонструє активний різностильовий репертуар, утворений мікшуванням західних і лівобережних ритмотипів. Крупним *мінусовим маркером* тут є РТ ‹3м11=♪55,p3›.

4б. Середня Наддніпрянщина (на південь від Києва) має *групу мінусових маркерів*: це фактично «зимова типологічна пустка», заповнена дитячими щедрівками-примітивами і новітнім християнським репертуаром.

4в. Закарпаття *мінусується* за кількома параметрами.

5. Проявилися кілька *коридорів активних міграцій зимових мелоформ*, зокрема: *Погориння* (поліський коридор), Західний Буг + Підляшшя (західний коридор), *Прип'ять* (північний коридор).

6. Установлений факт перенесення *зимових* мелодій разом з їх носіями на нові місця поселень у XVII–XIX ст.ст. (Клименко, 2016д, с. А11, карта 7), тобто зимові твори виявилися *єдиним з-поміж календарних мігруючим жанром*.

● **Опозиції**. За сукупностями кількох великих ареалів сформувалися виразні **пари ареальних опозитів**.

Правий / Лівий береги Дніпра. Протиставність традицій лівого й правого берегів очевидна на більшості карт. У кількох випадках кардинальною віссю поділу виступає не сам Дніпро, а система відносно невеликих річок Гнилий Тікич + Синюха. Це такі опозиції:

(а) протистояння двох ритмічних різновидів тридольних мелодій: висхідний іонік / хоріямб (карти А7, А8);

(б) дві групи 4-дольних строф на заході й на сході УЕТ при пустому «центрі» (карта А10),

(в) два різновиди *Меланок* (карта А14);

(г) барокова лівобережна група ‹3м10-4›, активна на Лівобережжі й точково поширена на Правому березі (карта А15).

Північ / південь. Контраст півночі УЕТ і центральної смуги чітко проступає за персонажами театралізованих дійств *Водіння Кози* і *Меланки* (карти А13, 14).

Дуже чітко прокреслюється **східний кордон** *українських зимових традицій*. Його характеризують:

– доволі строга замкненість практично за всіма зимовими типами. Його порушенням є локальні іноетнічні виходи на схід РТ ‹55;P44› і точкові інфільтрації російських типів ‹3м02.24›, ‹3м07.221›-*Виноградьє* в районах УЕТ;

– переміна старовинного зимового етнічного маркера українців ‹3м10: 55,p4› на новий кантовий ‹3м05-3: 44,p3(*Радуйся*)› (натомість жителі російських поселень, що сусідять з українцями, засвоїли наш тип ‹55,P44›).

Описані тут перипетії ареально-мелотипологічних стосунків зимових обрядових мелодій торкалися передусім української території, зачіпаючи тільки *міжетнічні контакти українських типів*. Якщо ж підключити до макрогляду білоруські традиції, то картина ускладниться необхідністю введення ще й *функційного параметру* – адже традиції білоруської півночі та сходу вже не практикують *колядних обходів*. На північному заході БЕТ це *ігрові* форми дозвілля (*Цярешка*, *Яшчар* та ін.). У центрі та на сході БЕТ це *сезонні співи* періоду Святок, або *співи під ворожіння* (крайній схід БЕТ). Згрубша можна сказати, що традиція обходів дворів у білорусів пов'язана з поширенням мелодій ТМС ‹3м10=55,p4› і припиняється разом з закінченням їх ареалу. Північніше обхідна традиція «відновлюється» з типологічно ідентичними або подібними мелодіями в *обходах волочобників*.

13.3. Ключові весняні макроареали

Мелодії *весняного* сезону продемонстрували *відносну закритість більшості ключових ареалів,* їх *обмеження етнічною територією українців* (карти A19–36, D-III-1–8). До таких належать макрогрупа 6-дольників, макро-група 7-складників, макрогрупа 4-дольників (має часткові виходи у БЕТ), макрогрупа V446, макрогрупа ПСТС (підгрупа I – типи V43², V44², V6²), РТ Всн-*Човен*; практично усі (за малими винятками) ігрові веснянки. Помічено близький збіг сумарної північної ізомели макрогрупи 6-дольних типів з проходженням *північного українського мовного кордону* (карта A19).

Зовнішні контакти. Все ж помітні окремі зовнішні контакти *українських весняних традицій* з *білоруськими*. Виявлено такі спільні риси.

1. Формулою, яка обом етносам слугує для *весняних* пісень, є ритм ‹просо› (карта A78), однак в українців формула є *моножанровою* (виключно *весняною*) (§10.5), а в білорусів, навпаки, *поліжанровою* (*зима, Масляна, весна, весілля, хрестини*). У східнобілоруських зразках відмінною є розробка композиції (§14.7).

2. Спільним з білорусами є поліжанровий тип ‹♪54²›: у поліській та дніпровсько-березинський зоні він виступає у *весняному* циклі (карта A69).

3. На картах 5-складових *веснянок* (A23, A70) спільним контактним з білорусами ареалом є зона ритму ‹стріла› (Прип'ять – Дніпро – Десна). Цей РТ має ще й відірваний ареал у верхньому Подніпров'ї.

4. У цій же верхньодніпровській зоні засвідчено нещільні осередки двомірної строфи ‹𝅗𝅥53²›, яка має *весняні* ареали на українських Середньому Поліссі, Підляшші.

5. На Могильовщині побутують *хороводи* на 6-дольній основі. Дуже близькі форми записані в околицях Новгорода-Сіверського (карти D-III-1, 7).

6. Модель ‹𝅗𝅥43²› використано у *веснянках* Галичини й віддаленої від неї Сожсько-Дніпровської зони (карта A67).

7. Контакти Погоринння – Случ (ліва притока Прип'яті) – Німан – Дзукія забезпечують специфічні вторинні форми з ПСТС (II – група *Кросна*) (карта A25).

Контакти з *поляками* відсутні в силу того, що у польській традиції немає жанрових аналогів *гаївок* / *танків* та *закликань весни*. У північно-східній Польщі домінантним ритуалом весняного сезону є *обходи на Великдень* (*конопельки* / *дингуси*). Вони дають деякі перетини з білоруськими *волочебними* мелодіями.

Також майже відсутні мелотипологічні контакти з *росіянами*, де весняний сезон обставляється переважно *хороводами* специфічних мелоформ. До того ж, ці форми не є сталo закріпленими саме за *весняним сезоном* – іноді часові межі їх виконання дрейфують в термінах пізньої весни – троїцького тижня. Спільним весняно-троїцьким ареалом таких хороводів є зона Стародуб – Суземка – Севськ – Хомутовка (карта A39).

Внутрішні поділи. Крупномасштабні закономірності внутрішньої *весняної* мелогеографії українців, які частково мають перетини з іншими БОЖЦ, такі.

1. Кілька весняних ареалів об'єднують *правобережні традиції* та відділяють їх від Лівобережжя, при чому східним кордоном слугує система річок Гнилий Тікич + Синюха (точкові міграційні фіксації до уваги не беру):

– макрогрупа 4-дольних мелотипів (карта A21),

– макрогрупи строфічних 6-дольників і 7-складників (карти A19, A20),

– макрогрупа ПСТС-I (карта A25);

– група *веснянок* з персонажем *Володар* у формах різного типу (карта A27),

– ігри *Ой як-як* (карта A30), *Жельман* (карта A32).

2. Деякі *весняні ігри* мають ареали, що сумарно виокремлюють *західноподільський ядерний ареал* з районами, прилеглими до нього з півночі (Волинь) та сходу (басейн Півд. Бугу): це танки / ігрові гаївки *Жона, Жук, Огірочки, Сам хожу, Мак (горобчиків / соловейків)* (карти A29, A30, A33–35).

3. Про контакти ‹Верхній Дністер – Зах. Полісся› сигналізують 7-складові форми, гра *Сам хожу* (карти A20, A30).

4. Виокремлення західноподільської зони (на захід від Тернополя) помітне в ареалах ПСТС-I (карта A25), *Подоляночок* (A28), 7-складників з додаванням (A20), 5-складників (A23), групи V446 (A22), РТ Всн-*Човен* (A24).

5. «*Овруцький міграційний вектор*» – переміщення в Середнє Полісся мелотипів, масово відомих на Поділлі – намічають такі мелотипи: ПСТС-I (карта A25), *Кривий танець* (A26), *Ой як-як* (A30), *Зайчик* (A31), *Жона* (A33), *Шум* (A21).

6. Дуже помітним південним кордоном *веснянок* слугує Дністер (більшість правобережних карт). Цей факт так прокоментовано львівськими дослідниками:

> «З огляду на географічну частотність гаївок складається враження, що вони, правдоподібно, разом зі своїм обрядом прийшли на Передкарпаття з Поділля, адже на правобережжі Дністра порівняно з лівобережжям вочевидь різко падає кількість гаївкових мелодій, які побутують в одній місцевості (від однієї–двох до п'яти-восьми), в Карпатах і на Закарпатті вони практично відсутні взагалі. В цьому є підстави добачати культурний вплив давніх іранських племен, які тривалий час проживали на схід від верхньої Наддністрянщини і для яких святкування весняного рівнодення (т. зв. новруз, тобто Новий або Великий день) знаменувало початок нового року» (Возняк, Луканюк, 2015, с. 16).

7. Непомітною при макрогляді залишається специфічність *традицій Прип'ятського Полісся* – тут *веснянки* повсюдно відіграють велику роль у вигляді *закличок* та *ігрових* / *танкових* форм, але більшість місцевих мелодій мають *локально специфічні форми* й *локальне поширення*. Це краще видно на значкових картах D-III-1, 2, 3, 6, 7, а найкраще – на документальних картах (Клименко, 2013г; Рибак, 2011б; Скаженик, 2014а, 2017б).

13.4. Перехід весна/літо: макроареалогія

Під впливом християнства сезон переходу ‹весна / літо› був поділений на два «вузли приуроченості» – до дня Св. Іоанна (народне свято *Купала*, що відзначалося в ніч з 23 на 24 червня) та до Трійці (пересувна *Зелена неділя* в межах кінця травня – початку червня). Кожне свято сформувало свої комплекси ритуалів у зв'язку зі своєю домінантною ідеологемою (§1.1.1, §7.4). Етнологи аналізують спільні мотиви двох ритуалів. Наше завдання – порівняти музичну складову обрядів.

13.4.1. Купало і Трійця. Ключові масиви

На карті A37 показані сумарні макрозони побутування пісень, які обслуговують перехідний сезон і початок літа: *Трійця* / *Купало*. Бачимо виразну географічну протиставність двох комплексів: *купальські* пісні займають ***центральну макрозону*** СБРМ з кількома автономними західними осередками, співи *троїцького тижня* – ***східну макрозону***, пов'язану з басейном Дніпра вище впадіння Прип'яті, а також утворюють автономний осередок у верх-

ній частині басейну Прип'яті. Цей останній є ареалом реліктового обряду *Водіння Куста* – музичного маркера Пінщини (Клименко, 1995; 2013б, 2014а). Острівний пінський кустовий ареал за всіма параметрами відрізняється від східного «*троїцького» макромасиву*. Через особливий характер вилучимо його з поточного обговорення.

Етнічні спільноти, для яких символом сезону стало *Купало* – *українці, білоруси* (крім східних регіонів БЕТ), *поляки* (локально). Спільноти, які прив'язали обряди переходу до *Трійці* – *східні білоруси* та *росіяни* суміжних з ними територій (на карті не показані).

Привертає увагу сумарна внутрішня пустка, де відсутні обряди й співи на початку літа: її проходження (Збруч – Іква – Горинь – Случ (ліва притока Прип'яті) – вододіл Німана й Дніпра) нагадує лінію кардинального поділу СБРМ за типом ритмоорганізації (§15.2.1, карта А1). Примітними є незафарбовані на карті А37 території Середнього Полісся, де в цей сезон не проводяться ритуали зі співом.

Купальський макромасив домінує як за географічними масштабами, так і за кількістю записів – 3540 *купальських* проти 910 *троїцьких*. *Купальську* мелоареалогію опишу більш детально в окремому параграфі (§13.5), тут приділю увагу *троїцькому макроареалу*.

Мелоареалогія троїцького сезону. У східному «*троїцькому макромасиві*» виокремлюються дві автономні субзони (карти А38–39): (А) південна: нижня Прип'ять – нижній Сож – нижня й середня Десна, та (Б) північна: верхній Сож – верхній Дніпро – Зах. Двіна.

А. Традиції зони ‹Прип'ять – Десна›. У цьому секторі сусідять ***два провідні ритуали, супроводжувані співом.***

Обряд ***Проводи русалок*** на *Розигри* (у понеділок після троїцького тижня) на карті А39 позначений літерами Р, що окреслили територію нижніх течій Прип'яті, Ужа й Тетерева та межиріччя Снова, Десни й Дніпра.

Дійство ***Похорон стріли*** – пізньовесняний обряд без однозначного терміну проведення, частіше приурочуваний до Вознесіння (*Знесення* / *Вшестя*) – на карті А39 обведений стрілками (простір між Дніпром і Сновом з домінантою у басейні нижнього Сожа).

Прицільного картографування цих обрядів та припасованих до них пісень ще не проводилося. Документально закартографовано лише часткове поширення ключового мелотипу з ритмом ‹♩$\underline{55}^2$› у західних районах Брянської обл. (Савельева, 2014, с. 43) та ескізно окреслена зона продовження цього ареалу в Гомельській обл. (Можейко, 1985, с. 162, карта 5). Ареали двох обрядів, очевидно, не перетинаються. Однак ареали задіяних у них пісень творять самостійний географічний візерунок.

Русальні пісні двох основних РТ – ‹♩$\underline{53}^2$› (нот. 14.16) і ‹♪6́6́;Р5б́› (*гряні*) – територіально розведені. Монотекстовий тип ‹♩$\underline{53}^2$› «*Проведу русалки*», що супроводить відповідний обряд, займає устя Прип'яті та зону на південь від неї на правобережжі Дніпра (Київське Полісся), а також межиріччя Дніпра і Десни на рівні впадіння Сожа і Снова (з одиничними вкрапленнями 4-дольних і 6-дольних типів).

РТ ‹♪6́6́;Р5б́› з *русальними* та іншими *гряними* текстами поширений у басейні нижнього Сожа, охоплює річки Снов, Судость, Іпуть. Інформація про місцеві русальні обряди мені невідома. На одній території з цим 6-складовим РТ співіснують *веснянки* РТ ‹♩$\underline{55}^2$› ‹стріла›, які локально мають також і *троїцьку* приуроченість.

Субзона ‹Десна – Івотка – Сейм›. За Десною на схід продовжується тільки ареал РТ ‹стріла›, але місцева *троїцька* традиція міняється як за етнографічними показниками (з'являються обряди *кумління дівчат, похорон кукушки*), так і за музичним наповненням. Тут панують твори *хороводного типу* на 6-дольній основі. Цю зону потрібно виділити як окрему, що відзначена впливами *південноросійської* мелостилістики – вона пролягає вертикально уздовж білорусько-українсько-російського етнічного пограниччя (Стародуб – Погар – Суземка – Середина-Буда – Ямпіль – Путивль – Глушково). На карті бачимо тут різнорідну «суміш» мелоформ, деякі з них зустрічаються як одиничні. Відсутність *базового сезонного наспіву* – це теж примітна ознака локального ареалу, яка може містити інформацію про його *гетерогенність* або *пізнє формування*.

Б. Традиції зони ‹Сож – Двіна›. У північній троїцькій зоні домінують обряди *кумління дівчат* та *духівські* / *майські* пісні. Палітра мелодій тут різноманітна: ця традиція *полімелодична*. Важливо, що з-поміж місцевих наспівів знаходимо відомі «південні» мелоформи ‹♩$\underline{53}^2$› і ‹♪6́6́;Р5б́›, які знову-таки територіально розведені. Форма ‹♩$\underline{53}^2$› компактно розташована на півдні цієї зони за р. Остер (Мстислав, Шумячі, Рославль). Шестискладова строфа обіймає терени на північ від р. Остер, окремі зразки сягають Зах. Двіни – цей тип є обов'язковим, «фоновим» для троїцького сезону на верхньому Дніпрі. Важливо також, що названим двом мелодіям у репертуарі знову сусідять мелодії з ритмом ‹стріли›. За Дніпром (верхня течія) до троїцького репертуару долучаються ще *дзеркальний* мелотип ‹♩$\overline{66}$› та мелотипи обрамлених композицій ‹♩$\underline{4}$;44;$\underline{4}$›, ‹♩$\underline{4}$;4;$\underline{4}$›. Перетини ареалів 5-ти видів мелодій різноманітні, у певних локусах цього регіону вони дають репертуарні сполучення з 2–3 мелодій.

13.4.2. Кореляції купальських і троїцьких ареалів

З макроареалогічної точки зору *троїцький* та *купальський* ареали розведені, але існують і зони накладання ареалів, «надлишкове» суміщення двох свят / пісенних репертуарів в одній традиції. На оглядовій карті А37 вони показані штриховкою в клітинку. Це території північної Сіверщини (Любеч – Новгород-Сів. – Суземка – Глухів) та невелика зона за Ясельдою, де в групі сіл співіснують *кустові* й *купальські* мелодії.

На карті відмічені й одиничні «заходи» *троїцьких* пісень на «*купальські території*» (різні зони).

Зони географічних контактів двох жанрових макромасивів ще мало вивчені. На Прип'ятському Поліссі два локуси святкування Трійці – *Водіння Куста* на Пінщині і *Проводи русалок* на нижній Прип'яті (з відповідними піснями) – чітко відмежовані від оточуючих їх місцевостей з іншими звичаями. Випадки побутування в одному селі і *троїцької*, і *купальської* пісенності поодинокі. Так, у досліджених мною селах Зелень і Сварицевичі (РВН: Дубровиця), розташованих на південно-східній околиці «*кустової*» ізомели, обряд Куста зберігся донині в активній формі, троїцько-кустові пісні звучать протягом пізньої весни («*од Паски до Трійци*»). Після Троїцького тижня їх змінюють сезонні *купальські* мелодії типової для Полісся форми ‹♪54^2› – однак купальських обрядів у цих селах не проводять. Є протилежні свідчення: у межах кустового ареалу зустрічаються згадки про запалювання вогнів на Купала, проте вони не супроводилися характерним циклом ритуалів і спеціальними піснями.

Інша територія співіснування двох споріднених літніх циклів – басейн Десни. *Купальські* ‹♩Р$\underline{33}$;44;Р$\underline{33}$› і *русальні* пісні ‹♩$\underline{53}^2$› або ‹♪6́6́;Р5б́› записані в сс. Старі Яриловичі (ЧНГ: Ріпки), Перелюб (ЧНГ: Корюківка) (архів ЛЕК).

Про обидва жанри відомо також в Суземському районі Брянської області (Савельева, 1995), проте їх взаємини укладачкою збірника не відкоментовані. .

13.5. Купальсько-петрівські макроареали

Територіальну дистрибуцію *купальських* мелодій в ареалі СБРМ (≈3540 записів) прокоментую за такими показниками: наявність / відсутність співів на Купала (§13.5.1); ареалогія основних типологічних груп (§13.5.2); перетини ареалів, характер регіональних традицій (§13.5.3); жанрове переосмислення деяких типових купальських мелоформ (*купало* / *весна* / *весілля*) (§13.5.4).

13.5.1. Співи на Купала у різних етносів

На карті А40, окрім потужних ареалів, помічені хрестиками усі фіксації вузьколокальних пісенних типів – для візуалізації спільної картини традицій співу в день літнього сонцевороту. З карти видно, що пісенне наповнення купальсько-петрівського сезону з формуванням масштабних мелоареалів властиве тільки ***українцям*** і ***білорусам***, але не на всьому просторі їх етнічних земель.

● **Західна купальська порожнина.** Великі обшари на заході СБРМ не мають ритуалів і пісень, закріплених за днями повороту Сонця та взагалі за періодом від Великодня до жнив (позначені сірою штриховкою).

Українці. Джерела не подають купальських зразків із західних окраїн УЕТ: Надсяння, Карпатії, Буковини, Західного Поділля, Західної Волині, Західного Полісся (за річками Стохід – Стир – Горинь у середній течії), Берестейсько-Підляської зони. Не практикується спів на Купала й у південній частині України.

«Чистоту» західноукраїнської порожнини порушують (а) острівна ***собіткова*** традиція Лемківщини на крайньому заході УЕТ (її спеціалізовані мелоформи частково перетинаються з любельськими на р. Вепр) та (б) осередок *купальських* мелодій у середньому Надбужжі та біля верхів'їв Прип'яті (до Турії). Мелотипологія вказує на те, що цей осередок (Південне Підляшшя, Холмщина, Володимирія) має риси *подільського купальського масиву* (див. далі). У Галичині, на межі Галицьких і Волинських земель зафіксовані одиничні *купальські* зразки.

Білоруси. Вільними від *купальського* співу на заході БЕТ залишаються проміжок Нарва – Німан та білорусько-литовське пограниччя (район Дзукії).

Польські джерела дають ≈30 зразків «*свентоянського*» співу з басейну середньої Вісли з концентрацією зразків у басейні р. Вепр (Любельське воєводство). Мелотипологія цього осередку строката: виявляє зв'язки (а) з лемківським осередком та (б) з формами Подвіння (поозерським «рамковим типом»), а також (в) має власні локальні форми.

У ***литовців*** зареєстровано кілька розрізнених купальських «пісенних точок» (Мар'ямполь, Шальчинінкай, Аникшяй, Біржай).

● **Східні кордони купальського співу.** Білоруси не святкують Купала також на сході БЕТ, у межиріччі Дніпра, нижнього Сожа й Іпуті – у цих місцевостях панують *троїцькі* ритуали й співи. Лакуни меншого розміру в ***центральній Білорусі*** можуть відбивати як стан традиції, так і відображати відсутність доступу до записів з цих місцевостей.

На теренах УЕТ купальський спів згасає на Слобідщині, де представлений одиничними записами.

● **Внутрішні лакуни.** Приваблюють увагу й великі внутрішні зони СБРМ без купальських пісень.

Поліська зона. Пусткою (порушуваною острівними осередками святкування Купала та окремими вкрапленнями) є глибинне Прип'ятське Полісся – правобережжя між Турією і Горинню зокрема, й Пінщина) та все лівобережжя Прип'яті (Клименко, 2010д, карти К35, К36-2).

Середньодніпровська зона. Не практикується спів на Купала у середній Наддніпрянщині – вздовж Дніпра на обох його берегах нижче Києва (з вкрапленнями в районах Кагарлика, Переяслава). Купальська традиція відсутня на приблизно двохсоткілометровому проміжку між Дніпром і Синюхою (Східне Поділля) (там само, карти К38, К42).

Основною віссю купальських ареалів служить Дніпровська водна система, але з парадоксальною відсутністю (або точковими фіксаціями) купальських пісень власне на берегах Дніпра – у смоленському сегменті верхнього Дніпра, у великій зоні між устями Друті й Тетерева та в зоні нижче Києва.

За межами Подніпров'я купальський спів культивується на півдні – в басейні Південного Бугу (з обмеженням по середньому Дністру), на півночі – в середньому Подвінні (на обох берегах Двіни), на заході – у верхньому Поніманні, межиріччі Вісли і Зах. Буга, а також у вигляді автономного осередку *собіткових* пісень на південному заході УЕТ (в субетносі лемків).

Пошук кордонів «купальських порожнин» та причина їх утворення лишаються актуальними, допоки не розв'язаними проблемами етномузикології.

13.5.2. Ареалогія основних типологічних груп

Типологія купальських мелодій представлена в реєстрі з двох десятків ритмокомпозицій (табл. 11.1Д). На карті А40 вони показані різними способами штриховки (формули ①–⑫). П'ять форм зі списку (①–④, ⑦) мають *поліетнічну приналежність*, решта «етнічно спеціалізовані». Форми, спільні для *українців* і *білорусів*:

обрамлена ‹♩P33;44;P33› – повна в зоні ‹Десна + Дніпро + Березина› і редукована або самостійна ‹♩44;P33›,

поліжанрова ‹𝅗𝅥54²› (Прип'ять + Дніпро + Півд. Буг та дальні міграції),

класична ‹♩53²› з характерними інтонаціями (центральна Україна + Прип'ятські «острови»).

Контакт ‹*українці-лемки* / *поляки*› (РТ⑦) виступає на території мовного розмежування – у межиріччі Вісли й Вепру.

Той же басейн Вепру з його строкатим репертуаром , демонструє й контакт ‹*білоруси* / *поляки*›, завдяки присутності у цьому локальному польському осередку обрамлених купальських з Понімання (тримірних версій, ⑪).

На собливу увагу заслуговує *міжжанровий купальсько-весняно-весільний тип* ‹𝅗𝅥54²› (легенда ①), який є спільним надбанням українців та білорусів (≈1775 записів, з них 1240 *купальських*, 380 *весняних*, 140 *весільних*). Його ареал дуже великий, але неоднорідний як за «щільністю залягання», так і в жанровому відношенні. У волинсько-подільсь-кому регіоні цей тип повсюдно поширений як *купальський*, що сусідить в регіональному репертуарі з типами ‹♩53²› і ‹♩44;P33›. У центральній Білорусі й на Сіверщині – це *веснянки* (одинично – *троїцькі*). Пунктирна міграція форми ‹𝅗𝅥54²› на північ з проникненням у Подвіння знову пов'язана з *купальською* функцією. Середнє Полісся та Подніпров'я демонструють «*весняно-купальське черезсмужжя*», Берестейщина і Волинське Полісся також черезполосно використовують форму в трьох жанрах, включаючи *весільний*. Б. Луканюку належить ідея про першопочаткову *весільну* функцію цієї форми та про її берестейське походження (2008).

Діставшись Полтавщини, тип ‹𝅗𝅥54²›, очевидно, вторгся на територію старших лівобережних форм (між Удаєм і

верхньою Ворсклою), суттєво потіснив їх у купальсько-петрівському репертуарі, та продовжив міграцію на схід, у басейн Сіверського Донця (див. §13.5.3).

②–③. Понад 600 зразків орієнтовані на двомірну модель ‹♩44;Р33› з типовим рефреном *Купала на Йвана* або *На Йвана Купала* («фоновим», спільним для українців і білорусів; карта А40 – ②а–в) (§11.3). З них 176 зразків використовують подвійний рефрен в обрамленій (рамковій) композиції ‹♩Р33;44;Р33› (РАР). Нерідкісні випадки, коли початковий рефрен у процесі співу «відпадав» і мелодія з 2–3 строфи й до кінця твору мала вид ‹♩44;Р33› (АР).

Дислокація форм АР і РАР та їх варіантів складна. Дві композиційні версії часом сусідять в одному селі. Ареали мелодій цієї групи можна згрупувати у кілька регіональних традицій, розташованих на відстанях одна від одної:

– ***українську лівобережну з ядром у Подесенні***, де сусідять форма РАР та інтонаційно споріднені редуковані зразки АР; маркерами цієї традиції є *лівобережні рефрени – Іване, Йвашеньку* та його варіанти (використовуються на тлі загальнопоширеного *Купала на Йвана*);

– типологічно подібну ***білоруську дніпровсько-березинську з*** захопленням Посожжя, де теж сусідять композиції РАР/АР і теж є випадки «відпадання» початкового рефрена; *локальні рефрени-маркери – Ой рано на Йвана, Ой дунай-дунайок* та ін.;

– ***західнодвінську лівобережну*** з формою АР;

– самостійну ***українську правобережну (волинсько-східноподільську***, де рамкова комбінація невідома, зате рядок, складений зі здвоєного диспондея (завжди в силабічній версії V66), може продовжитися не тільки рефреном Р33, але й іншими розширеними тирадоподібними рефренами різної семантики (у т. ч. *На Йвана Купала*);

– ***вузьколокальну двінську правобережну*** з композицією АР і 8-складовим рефреном *Ночка мала купальная*.

④–⑤. Біля 720 купальських пісень побудовані як дворядкові строфи з базовим віршем ‹V53=аб;вг›. Ритміка й географія чітко ділять їх на дві самостійні групи:

– двомірну ‹♩53²› (④) ***волинсько-східноподільську*** з похідною силабічною формою ‹V{43₄}3₄›, і

– групу пісень ‹♪53²› рубатної мікстової ритміки тримірної природи (⑤), що зайняла верхнє Понімання і «дотягнулася» до Західної Двіни.

Ще 630 купальських мелодій розподілились по території СБРМ ***компактними типологічними групами***, з представництвом по 40–300 зразків у кожній. На УЕТ це ***случансько-убортська група з*** 6-дольною основою ‹♩̄4;66›-*Случ* (⑥) і ***лемківсько-надсянська група*** 6–7–8-складових (V44) 2-3-рядкових форм рубатного прочитання (⑦).

Скупченням *малих ареалів* з частою змінністю типів вирізняється ***Подвіння***. Тут фіксуються такі типи:

‹V43› у двомірному (‹♩43²›,⑨а, що «розташувався» на правому березі Двіни від устя Обши до Себежа і Россон) і тримірному (‹♪43²›, ⑨б, Верхнєдвінськ) різновидах;

тип ‹♩66› «*дзеркальний*»[1] (⑧), що утворює два несуміжних масиви на правобережжі Західної Двіни;

рамкові конструкції двомірного ритму ‹♩р4;44;р4›= =а;аб;б› (⑩, Верхнє Подвіння[2]) або тримірного ритму у вільних інтерпретаціях (‹♪р3;4₅4₅;р3›, ⑪, межиріччя Двіни та Вілії);

тип з ритмом висхідного іоніка ‹♩44²›-*Чижик*» (⑫), зона Дісна – Себеж.

Названі поозерські (подвінські) типи *купальських* мелодій уточнюють проходження північного сегменту кардинальної вертикальної межі між «*ямбічним заходом*» і «*спондеїчним сходом*» (‹пунктир ЯД / САД›).

13.5.3. Кореляція купальських ареалів

Ареали основних *купальських* мелотипів сусідять порізному – опонують, накладаються частинами, суміщуються. У різних місцевостях за *купальськими* обрядами й Петрівським Постом закріплено різну кількість наспівів – або два-три (*полімелодичні традиції*), або лише один (*мономелодичні традиції*). Їх можна відслідкувати за регіональними картами, опублікованими у випуску «Слов'янська мелогеографія-1» (Клименко (Ред.), 2010).

● **Монотрадиції**. Локальну закріпленість і домінування в якості *монотипу* на українській території демонструють такі *купальські* мелоформи:

лівобережний тип (обрамлений РАР і його редукція), що зайняв нижню та середню частини Десни, а також поширився на південь аж до Ворскли й Сіверського Дінця;

поліський случансько-убортський тип ‹♩̄4;66› з компактним ареалом суцільного побутування;

типологічно автономна лемківська група.

Доволі чіткі також *монотипні* білоруські ареали Дніпровського басейну (з незначними накладаннями інших мелоформ).

Указані типи творять мелогеографічні масиви з усталеними межами, розташовані за принципом ареального протиставлення, майже без дифузії мелодій сусідніх традицій.

● **Політрадиції**. Противагою їм є дві зони з полімелодичним репертуаром, які «оперізують» спільний купальський макроареал з півночі (правобережне Подвіння) та з півдня (Подільський комплекс).

У правобережному Подвінні встановлено кілька купальських мелоареалів невеликого масштабу, які накладаються один на один попарно або й трикратно в різних конфігураціях, створюючи «ситуативні потовщення» купальського репертуару.

Купальська традиція Східного Поділля та Східної Волині влаштована по-іншому – тут суміщені відразу три мелотипи, причому два з них – ‹♪54²› і ‹♩53²› створюють постійний «фон», а третій – ‹♩44;Р33› фіксується «плямами» (Клименко (Ред.), 2010, карти К38, К42). Ця незвична «надмірність репертуару» ймовірно виникла внаслідок накладання / суміщення різних мелоареалів, принесених потужними потоками достатньо давніх переміщень населення. Західна межа цієї традиції прокреслюється приблизно за сучасною границею між Тернопільською й Хмельницькою областями та у верхньому Погорині. На жаль, цей важливий кордон, що відмежовує кардинально різні «світи», у яких *святкують / не святкують Купало*, ще не висвітлений у друкованих джерелах відповідною його значенню мірою.

Від волинсько-подільського купальсько-петрівського масиву відходять два різноскеровані міграційні коридори – на північ («овруцький вектор») і на схід (Лівобережжя).

У напрямку Овруча й далі, до Прип'яті просунулась потужна хвиля усих трьох подільських типів. Ця міграція детально відстежена в межах північних районів Житомирщини та у басейні Уборті до її впадіння у Прип'ять (Климен-

---

1 На Смоленщині цей РТ переходить у жанр *духовських* пісень (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 434: №№ 153–165).

2 На Смоленщині цей РТ переходить у жанр *духовських* пісень (там само, с. 366–367).

ко (Ред.), 2010, карти К35, К37-5). Попри спільний для трьох форм початок їх руху на північ, далі їх шляхи розійшлися.

Найрухливішим виявився тип ‹♪54²›, що проник у різні кутки СБРМ, утворивши великі чи малі масиви (або одиничні «пунктирні» контакти) від Дністра до Двіни по вертикалі, і від Західного Бугу до Оскола по горизонталі. На карті А69 значками позначені його локалізації, а штриховками – інші купальські ареали. Є враження, що поширення форми ‹♪54²› відбувалося пізніше – вона займала *локальні жанрові ніші*, не наповнені потужними місцевими мелодіями. Наприклад, купальська традиція Подесення зі своїм «фірмовим» обрамленим мелотипом (з архаїчним ритуально значущим рефреном) могла протистояти міграції ‹♪54²› й уникла його використання, як зайвого елементу. Полтавщина, де старший лівобережний тип (як і сам купальський обряд), схоже, не мав такої сили – навпаки, адаптувала новоприбулу форму й надала їй нових барв, створивши високохудожні зразки рубатної стилістики (нот. 11.4). Ці яскраві розспівані багатоголосі твори сформували у басейнах Сули, Псла, Ворскли самостійний субареал сезонних «*петрівок*». Лівобережжя прийняло й подільську ритмомодель ‹♩53²› – але лиш у вигляді точкових міграцій.

«Мандри» двох інших подільсько-волинських мелотипів мають інші вектори. Тип ‹♩53²› продовжив північний (овруцький) рух, утворивши острівну традицію в зоні *перетину українсько-білоруських діалектів* – на середній Прип'яті, а також на лівобережжі Ясельди (на Пінщині й Берестейщині, куди він міг «транспортуватися» за річкою).

Тип ‹♩44;Р33› пунктирно «вписується» у серію переміщень мелодій різних жанрів (*купало, веснянки*) по Західному Бугу та Льві (Середнє Полісся).

● **Прип'ятське Полісся.** Окремо прокоментую Прип'ятську зону, оскільки тут склалася барвиста купальського мелогеографічна картина. Поліське купало добре вивчене й відображене в серії документальних карт, що охоплюють верхню частину басейну Прип'яті, південь Пінщини, Погориння, басейн Уборті, Овруччину (Клименко (Ред.), 2010, карти К35–К37). Особливості деяких локальних традицій Прип'ятського Полісся:

а) поліжанрове функціонування мелодій *купальсько-петрівського* циклу (Куп / Жн; Куп /Всл, Куп / Всн);

б) заміщення у певних локусах *купальських* свят *трійцькими* (*русальними, кустовими*) (§13.4.2);

в) локальні проведення *купальських* обрядів запалювання вогнів без супроводу спеціальними наспівами (Клименко, 1998).

Локальні мономелодичні купальські традиції Полісся переважають над полімелодичними та мають окреслені території. Це *західна Волинь і Берестейщина* (західний сегмент макроареалу ‹♪54²›), *середнє Полісся* з компактною традицією ‹♫4;66›. До географічно визначених належить і «*купальська пустка*» між Прип'яттю і Горинню.

Часткові суміщення ареалів створюють репертуарні комбінації з двох (зрідка трьох) *купальських* мелотипів. Вони не є сталими – з'являються лиш тоді, коли до ареалу певного типу петрівок «вливаються» наспіви сусіднього типу. Такі складні географічні стосунки демонструє Житомирське Полісся (Клименко (Ред.), 2010, карти К35, К37-5).

Документальне картографування поліських обрядових наспівів різних жанрів (Клименко (Ред.), 2010, карти К2, К30–К34) установило *неспівпадіння поліських купальсько-петрівських ізомел із жнивними і весільними*.

13.5.4. Типологія та ареали поліжанрових перемін

Велика частина *купальсько-петрівських* ритмоформ не є надбанням виключно цього пісенного циклу, вони *поліфункційні*, тобто задіяні також в інших БОЖЦ. Розрізняються локуси, де (а) різножанрові втілення типових форм територіально розведені (кожен жанр має власний ареал, і вони не перетинаються), (б) відбувається географічно «несистемне» приурочування однакових мелодій до різних сезонів, і (в) – де дві, рідше три різножанрові функції тієї самої ритмомоделі співіснують в обрядовому репертуарі одного села.

Приклади ситуації (а):

– на межі Житомирського і Київського Полісся відбувається «переорієнтація» ритмоформ ‹♪54²› і ‹♩53› відповідно на *весняні* та *русальні*. На Київському Поліссі до чіткої ізомели *петрівок* ‹♩53› зі сходу прилягає ареал *русальних* пісень тієї ж ритмомоделі (але *іншого ладоінтонаційного втілення!*), які виконуються до початку Петрівського Посту (Клименко (Ред.), 2010, карти К35, 36-2). Цей кордон дублюється пасмом розмежувальних ліній, проведених діалектологами й етнологами;

– на заході Берестейщини й Підляшші форма ‹♪54²› виступає у *весільному* циклі, *купальські* обряди тут невідомі (Клименко (Ред.), 2010, карта К37-4).

Приклади ситуації (б):

– у Подесенні (Козелець, Кролевець) та в басейні Псла (Суми, Лебедин) в *купальському* сезоні місцями використовується мелоформула лівобережного *жнива* (Карапата, 2010, с. 168; Коропніченко, Клименко, 1995, с. 36, №№ 12б, 13б; Клименко (Ред.), 2010, карта К41). У цьому контексті варто поставити питання про *розбіжності полей композиційних варіантів* для кожного жанрового РТ: для *Купала* це композиції АР і РАР (§11.3), для *жнив* – це норматив ‹♩*44;33› та його редукції ‹♫4;33› і ‹♫4;3› (§12.3);

– ту ж жанрову пару *жнива ЖГ / Купала* зі спільним наспівом зафіксовано на Смоленщині (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 369, №№ 201, 202, Веліж); на Овруччині та в інших точках ареалу ЖГ (карта А40);

– в острівних традиціях навколо Дубровиці (Горинь) спорадично спостерігається поліжанрове (*купальська / веснянка*) використання форми ‹♪54²› (карта А69).

Приклад ситуації (в): на верхній Прип'яті форма ‹♪54²›, окрім *купальського* і *весняного*, побутує ще й у *весільному* циклі. На карті (Клименко (Ред.), 2010, К37-4) видно, що явище різного приурочування реалізується спорадично й у різних комбінаціях. Важливо, що кожен з жанрів одного ритмотипу має у цьому локусі *власну мелоінтонаційну форму*.

Жанрові «переорієнтації» інших *купальських* ритмоформ менше відомі: подільський тип ‹♩44;Р33› фіксується як *весняний* (з *тим самим ладоінтонаційним вирішенням*) на Волині (Кременець, Красилів), у Надбужжі (Любомль, Володава).

Мелотип, майже ідентичний *петрівському* типу ‹♫4;66›-*Случ*, точково у тому ж ареалі (Рокитне, Олевськ) побутує як *весільний*.

13.6. Жнивні макроареали СБРМ

У 1930-х роках К. Квітка висловив гіпотезу, що на східнослов'янських теренах склалося кілька основних мелотипів сезону жнив, кожен з яких охоплює значну територію і на ній панує (1985б, с. 71). Сьогодні цей прогноз підтверджено численними експедиційними матеріалами, зібраних наприкінці XX ст., і проілюстровано картами з чіткими границями ареалів. Установлено, що оформлення співом виробничого сезону жнив або свята його закінчення суцільно поширене на територіях давньослов'янського заселення. В *українців* це Берестейщина, Полісся, Волинь, Поділля, частина Галицьких земель, частина середньої Наддніпрянщини, Подесення. У *білорусів* це вся етнічна територія, включаючи прилеглі райони сучасних Смоленської та Псковської областей. *Поляки* й *литовці* теж мають свої розвинені цикли мелодій до цього сезону. На макропросторі СБРМ розмістилися великі типологічно однорідні ареали *кількох базових груп жнивних мелодій*. Вони показані на карті А41 (згідно табл. 12.2Д), та доповнені позначками деяких примітних груп локального рівня. Як і передбачав К. Квітка, жнивний сезон і ритуали закінчення жнив у більшості традицій СБРМ *мономелодичні*. Крупні масиви жнивних мелодій, як правило, є майже не суміс-ними територіальними опозитами.

13.6.1. Головна жнивна розділова межа

Шість великих жнивних меломасивів цілком або частково захоплюють УЕТ. Головні ізомели (*білорусько-поліського, подільсько-волинського, галицько-подільського, лівобережного, холмсько-волинського мелотипів*) перетинаються в басейні Прип'яті, у результаті чого Полісся посідає специфічне місце в україно-білоруському жнивному мелоконтинуумі. Ареалогічне дослідження *жнивних* мелодій Прип'яті було ретельно проведене кількома дослідниками (Клименко, 1992, 1999а, 2000, 2001, 2006б, 2016б; Рибак, 2005б, 2011б; Скаженик, 2011; Коропніченко, Клименко, 1995; Єфремов, 2017). Головною розділовою межею є кордон, що проходить за південною ізомелою білорусько-поліського масиву «*жнива-голосіння*» (ЖГ). Він відмежовує виразні ареальні опозити – ① ***північний*** (***полісько-білоруський***) і ② ***південний*** (***український***) макропростори з принципово різним музичним оформленням жнивного сезону.

① У ***північній зоні*** *жнивні* пісні *поліфункційні* – їх співають, як і всюди, на *дожинках*, але також і безпосередньо при роботі, на сінокосі, в лісі при збиранні ягід, грибів, також за допомогою *жнивних* мелодій *відвертають хмару*, щоб забезпечити добру погоду на час жнив. Для виконання всієї палітри функцій слугують наспіви терцієвого діапазону з рубатно-речитативними голосільними інтонаціями, які актуалізують контакти з покійними предками – опікунами женців. Масив ЖГ з гострохарактерною голосільною мелодикою (усвідомлюваною самими виконавцями), представлений 1630 записами. Меломорфологія цієї ТМС складна (§12.2). Аналітичним шляхом та порівняннями з численними іноожанровими формами виявлено *вторинний характер рубатної ритмоформули*, прототипом якого могла слугувати первісно 6-дольна фігура у ферматованій версії, з затягуванням третьої від кінця та останньої силабохрон. У межах ареалу тип ЖГ творить крупнорегіональні й локальні різновиди за типами компоновки строфи, видозмінами ритміки, типами комбінування трьох ключових мелоконструкцій. Тенденції варіювання ритмомалюнків ЖГ вкладаються у загальні макроалгоритми: (а) підсилення дроблення при рухові з півночі (V34) на південь ($V44_5$); (б) ямбізація початкової фігури у західних традиціях (Понімання, Вілія, Подвіння на захід від Полоцька) та переважання спондеїчно-пірихічних варіантів у центрі та на сході ареалу. Проходження лінії поділу на захід і схід наближене до ‹пунктиру ЯД / САД›.

② Масиву «плачових» мелодій з півдня протистоять ***дожинкові меломасиви***. На відміну від Полісся й Подесення, в південному ареалі ритуальна роль наспівів чітко окреслена: вони не несуть додаткових функціональних навантажень, а звучать майже виключно в дожинковому обряді. Колективна форма виконання, святковий настрій дня обжинків добре корелюють із характером *дожинкових* мелодій – відносно швидких, ритмічно чітких, ширших за обсягом звукоряду, ніж ЖГ (це переважно кварто-квінтові наспіви).

За ритмом дожинкові пісні діляться на тримірні (ямбічні) й двомірні (спондеїчні). Композиційно пісні дожинкового масиву здебільшого оформлені як дворядкові ізоритмічні строфи респонсорного типу ‹РФ^2›, або як трирядкові строфи ‹РФ^3› (*масив* ‹♪7^3›).

• **Ямбічні ритмоформи** властиві *західним теренам* України. Тип ‹♪7^3› (і споріднені композиції, §12.6.1, 280 од.) охоплює українське Надсяння, басейн верхнього Дністра (на правому березі – до Бистриці Надвірнянської), Західне й центральне Поділля (до Південного Бугу) та середню Волинь, а також утворює рукав у бік Овруча. Неоднакова щільність фіксацій у різних зонах ареалу підказує, що ядро традиції розташоване на вододілі Дністра й Прип'яті (Яворів – Перемишляни – Золочів – Радехів – Кременець – Білогір'я – Ланівці – Збараж).

Важливо, що жнивні мелодії ‹♪7^3› дають ущільнення ***зони додавання силабохрон*** між річками Дністер – Сян – Західний Буг, установленої за *весільними* наспівами (карти А48, А49) та підкріпленої *гаївками* ‹♪7^2› (карта А20).

Локальна група ‹♪7^2› (70 од.) займає басейн волинської Турії та прилеглі до неї зони Прип'яті, Стохода.

Різні ямбічні версії моделі V53 (≈250 од., §12.5.2) характерні для Волинського Полісся (карти А41, А45).

• **Спондеїчні ритмоформи.** На Середньому Поліссі – між Горинню та Дніпром – більша частина обрядових пісень має *спондеїчну* ритміку. Не стали винятком і *жнивні* мелодії. Ядерний ареал наспівів РТ ‹♩43^2› (565 од., §12.4.1) – Погоринння (практично увесь басейн з суцільною фіксацією зразків) та Східна Волинь (Случ, Тетерів). Тут ритмомодель має сталий вторинний ритмічний вид ‹♩♫43^2› з розширеними віршами V{43$_4$}3. У межах цього добре дослідженого осередку РТ ‹♩43^2› утворив кілька локальних різновидів – ритмічних і мелічних. Клиноподібна «затока» ареалу за течією Горині на північ сягає Столина. Цей клин розбиває монолітний масив характерного для Полісся *жнива-голосіння*, витісняючи місцеві музичні форми та привносячи в Погоринння наспіви подільсько-волинської стилістики. Це наслідок не раз згаданої потужної міграційної субетнічної хвилі по Горині (§8.11-①).

Від Погоринння відходять кілька ареальних рукавів ‹♩43^2› різної географічної орієнтації. У характерній вторинній формі мелотип просунувся на захід, осівши кількома осередками на річках Стир, Стохід, Верхня Прип'ять, Зах. Буг. Лінія проходження цього «рукава» наближена до кордону Волинської землі X–XII століть (Войтович, 1991).

Західний вектор підсилений ще й *холмсько-волинським ареалом* мелодій спорідненої моделі ‹♩433› (65 од., §12.4.2).

Масив ‹♩43^2› має дальні міграційні струмки й острови. Установлений осередок форми на Східному Поділлі – у межиріччі Південно Буга й Гірського Тікича (Немирів – Погребище – Жашків – Умань – Гайсин). Тут на перший план виступили первинні ритмічні фігури або їх довільне дроблення.

Кілька локальних реплік мелодій ‹♩♫43^2› зафіксовано на заході Смоленщини. Цей факт потрібно включити до обстеження вектору ‹ Погоринння – верхнє Подніпров'я».

Два макромасиви жнивних пісень – *південний дожинковий* і *північний «жниво-голосільний»* – опонують на функціонально-семантичному й мелотипологічному рівнях. Кордон між ними є зразком непроникної межі, яка не допускає дифузії суміжних діалектних явищ і засвідчує відмінність музичного мислення тих етнічних середовищ, яким відповідають згадані ареали. Це два «світи», що протистоять за принципом «ми – вони».

Крізь це географічно горизонтальне внутрішньожанрове протистояння вертикаллю прокреслюється морфологічний ‹пунктир ЯД / САД›. Вище було сказано про його прояви у зоні ЖГ. У дожинковому масиві він виступає у протиставності Погориння зі спондеїчним типом ‹♩ 43²› і Волинсько-поліської зони з сумою ямбічних версій групи V53 (лінія між Стиром і Горинню). У подільській зоні протиставність ритмоорганізації виражена інакше: умовна лінія розмежування (Ланівці – Тернопіль – Бережани) знаходиться всередині ареалу ‹♪7³›-Жн, але на захід від неї спостерігаємо *високу щільність фіксацій* цього РТ, натомість у східній частині він фіксується нечасто.

13.6.2. Інші контакти жнивних мелоареалів

● **Деснянський масив.** Масив *жнивних* мелодій Подесення (‹Жн-Лб›, 410 од.) відомий своєю вторинною формулою ‹♫44;33›=‹V{$7_8 7_8$;55}›, активними наддробленнями та оригінальними редукціями композиції (§12.3). Ядром ареалу можна вважати береги середньої та нижньої Десни, де збирачі встигли зафіксувати його доволі щільно. Окремі осередки відходять від Подесення на південь (до Ворскли) та на Правобережжя Дніпра (до Тетерева).

На відміну від описаної вище чіткої опозиції *‹ЖГ / Дожинковий масив›*, меломасиви *ЖГ* і *лівобережний (деснянський)* контактують у басейнах Снова, Сожа, на прилеглій ділянці басейну Дніпра. У районі нижньої течії Прип'яті ізомели ЖГ і Жн-Лб окреслюють *«жнивну пустку»*, де немає правдивих *жнивних* пісень (на карті А41 не заштрихована). З археологічних джерел (Баран, Козак, 1991, с.18) відомо, що заселеність цієї зони від 1 тисячоліття до нашої ери аж до X століття, часу розквіту Київської Русі, була незначною: тут не було постійних мешканців. Приблизно в цих теренах засвідчене розмежування археологічних культур епохи раннього залізного віку: південного порубіжжя милоградської культури (VII–I століть до н.е.) південної Білорусі та північної межі (на рівні Києва), біля якої формувалися зарубинецька та інші протослов'янські культури.

● **Волинська дифузна зона.** На заході *дожинкового* меломасиву виокремлюється зона з типологічним розмаїттям *жнивних* пісень і розпорошеним характером їх ареалів. Ще К. Квітка спостеріг, що верхня частина басейну Прип'яті та середня частина басейну Західного Бугу (сучасні Волинська область, Холмщина, Підляшшя, Берестейщина) є осередком більш активного творення наспівів *жнивних* пісень (Квітка, 1985б, с. 97). Сьогодні встановлено, що на цій компактній території, відносно чітко окресленій з півночі ізомелою ЖГ, зі сходу масивом ‹♩43²› та з півдня – масивом ‹♪7³›, у різних локальних наборах функціонують такі жнивні РТ:

(а) холмсько-західноволинська типологічна група з основою ‹V53› (≈330 од.) у кількох ритмічних і композиційних прочитаннях ‹♩53²›, ‹♪53²›, ‹♪53²›, ‹♪533^2(1)› (§12.5);

(б) група моделі ‹♩433› (Надбужжя, Холмщина);

(в) локальна група ‹♪7²› (Турія);

(г) мелодії малої потужності: ‹♫6²›-*Стир*, ‹♫46²›-*толока*.

На значковій карті А45 прослідковується прив'язка деяких названих РТ до певних річок (§12.5).

● **Польський масив.** Західні кордони *українських* та *білоруських жнивних* мелоареалів доволі чітко «закриває» масив пісень різної ритмосилабічної структури (V55²/♩44 та ін.), типологічним маркером яких є рефрен «*Пльон нєсєм*» (*Plon niesiem*, ≈100 од.). У смузі міжетнічних контактів наспіви цього виду острівними осередками зайшли на сусідні *українські, білоруські, литовські* території, де були перейняті місцевим населенням і стали звучати у відповідних мовних версіях. Наголошу, що серед *жнивних* пісень *системні рефрени* мають тільки твори цієї типологічної групи та поозерський масив обрамлених форм.

13.6.3. Полімелодичні дожинкові традиції

Не всі зони загального жнивного макроареалу відповідають *закономірності мономелодичного оформлення жнивного сезону*, спостереженій на більшій частині СБРМ. Винятком є кілька регіонів з нетиповим *полімелодичним жнивним циклом*, утвореним за рахунок сталого чи ситуативного накладання *жнивних* ареалів.

● **Поозер'я.** У зоні білоруського й литовського Поозер'я накладаються ареали макромасиву ЖГ і сім'ї творів *поозерського обрамленого типу* (карта А41). Литовсько-білоруський масив рамкових форм у західній частині свого ареалу (до Полоцька) має дві ритмічні версії – ямбічну (у різновидах) і спондеїчну. В одному селі можуть співіснувати 2–3 різних наспіви (§12.7). Їх функції частково розведені, частково дублюються.

● **Посожжя.** На південному сході масиву ЖГ (карта А43, легенда I), у басейнах Сожа, Іпуті та сусідніх локусах бачимо ареальне накладання на голосільний ареал мелодій «*сожського типу*» (§12.9.2) з оригінальною рухливою 3-дільною моделлю ‹♩ / ♫3̂46 /4̂45› (карта А43, легенда II). Це мелодія локального значення (80 од.), її ареал нещільний. Репертуарні суміщення ЖГ і Жн-*Сож* виглядають ситуативними і потребують додаткового вивчення.

13.6.4. Потужні жнивні масиви й локальні групи

● **Малі ареали.** *Жнивна* макроареалогія має цікаву властивість: деякі проміжки між «гранд-масивами» заповнені мелотипами локального значення (карта А41). У деяких місцевостях роль «малих типів» самостійна – вони є єдиними носіями сезонної функції *жнив* (РТ Жн-*Столін*, §12.9.5).

Репертуарні накладання регіонального макротипу і локальних типів трапляються нечасто, зазвичай це пов'язане з пограниччям макрозон (наприклад, зона Уборть – Ствига).

● **Наспіви-заступники.** На окраїнах південного дожинкового меломасиву в обряді завершення жнив помічено практику *заступлення* правдивих *жнивних* мелотипів *іноджанровими* мелодіями: (а) типологічно подібними *петрівками* (‹♩53²› замість ‹♩43²› на коростенському відтинку) (карта А45); (б) *весільними*, найчастіше тирадними: ‹♪T7›, ‹♩T53›, ‹♩T6› (Горохів, Рогатин, Уманщина та інші локуси з точковими проявами) (разом ≈100 од.) (карта А41).

● **Умовно приурочені мелодії.** У поліській зоні (Десна, Прип'ять, Підляшшя) поширене приурочування до сезону жнив *ліричних* пісень ранньої стилістики. Вони або доповнюють жнивний репертуар, або ***заміщують*** його, утворючи острівні ареали (типи ‹♪57²›, V446 та ін.).

Отже, *жнивні* мелодії з урахуванням локальних типів покривають більшу частину СБРМ, за виключенням кількох окраїнних зон – північного сходу (Смоленщини, сходу Брянської обл.), верхньої Вісли, Середньої Наддніпрянщини (униз від Києва), а також великої внутрішньої лакуни над Києвом (у нижніх течіях Тетерева, Ужа, Прип'яті), яка корелює з обрисами милоградської археологічної культури раннього залізного віку в південній Білорусі.

13.7. Поліетнічні жанрові макроареали

Значна частина обрядових пісенних типів СБРМ виявилася інтеретнічною – їх ареали не замкнені в українському етнічному просторі, а займали значні ділянки сусідніх територій – білоруських, польських, в окремих випадках сягаючи також південно-литовських, та – в незначній мірі – російських районів. Прокоментую поліетнічні ареально-типологічні перетини у кожному жанровому циклі. Послідовність параграфів відповідає принципу – від найбільш до найменш контактних БОЖЦ.

13.7.1. Поліетнічні весільні меломасиви

Найбільш ***контактним міжетнічним жанром*** став *весільний* цикл.

Формами, що характеризують українську традицію й не виходять географічно за її межі, є ритуальні зачинні формули (РЗФ) та окремі види тирад (‹♩T4› та її варіанти).

Класичні тиради ‹♩T6›, ‹♪T7›, ‹♩T53› теж є українським продуктом, який частково був перейнятий північними та східними сусідами: вони зайшли до білорусів на Полісся, та частково були перейняті жителями Дону.

Строфічні форми утворили дуже великі ареали, майже всі з них є поліетнічними:

‹♩6^3› – українсько-білоруська ТГ,
‹V$6\underline{6}^2$› в різних ритмічних прочитаннях – українсько-польсько-литовська ТГ,
‹♪7^3› – українсько-польська ТГ з репліками у білорусів і литовців,
‹♩$\underline{55}^2$› – українсько-білорусько-польська ТГ з виходом до росіян,
‹♪$\dot{5}\dot{5}^2$› – українсько-білорусько-польська ТГ,
‹♩$\underline{53}^2$› – українсько-білорусько-польська ТГ з виходом у суміжні райони росіян,
‹♪53^2›, ‹♪$\dot{5}3^2$›, ін. – українсько-білорусько-польська ТГ,
‹♪557› – українсько-білорусько-польсько-литовська ТМС,
‹♩$4\underline{3}^2$› – білорусько-українська ТГ, з виходом до росіян,
‹♩$\underline{34}^2$› – українсько-білорусько-російська ТГ,
‹♩$44\underline{3}^2$› – українсько-білорусько-російська ТГ,
‹♪553^2› – українсько-білорусько-польська ТГ,
‹♩446^2› – українсько-білорусько-російська ТГ,
‹♪53^2;557› – українсько-польський тип,
‹♩43^2;446› – українсько-білоруський тип,
‹♩$\underline{44}$,$\underline{p4}^2$-*Рано*› – українсько-білорусько-російський тип,
‹♪T5;7› – українсько-польський тип.

Замкнутими в українському етнічному просторі є кілька форм регіонально-локального значення: волинсько-поліський тип ‹♫66^2›, покутський ‹♫66^2›, берестейсько-підляський ‹♪$\dot{5}4^2$› (але з поліетнічними іножанровими аералами) та деякі інші.

13.7.2. Поліетнічні купальські меломасиви

Купальські макроареали, представлені на оглядовій карті А40, демонструють належність певних типів / ТГ переважно одному етносу. Винятками є:

– українсько-білоруські мелоформи, належні до макрогрупи ‹♩(P$\underline{33}$);44;P$\underline{33}$›,

– численні українсько-білоруські зразки РТ ‹♪$\dot{5}4^2$› ,

– українсько-польські перетини в групі *собіткових*.

13.7.3. Поліетнічні жнивні меломасиви

Огляд літніх (*жнивних*) макроареалів (карта А41) показує два великих типологічно споріднених масиви форм, що об'єднали сусідні етноси.

① Величезний ареал «*жнива-голосіння*» (ЖГ) захоплює більшу частину БЕТ, значні території *україномовного* Полісся (Пінщину, Берестейщину, Овруччину), фрагментарно виходить у зону *литовської* та *латиської* мов. При цьому не всі білоруси використовують цей плачовий наспів у своїй жнивній практиці – він невідомий у крайніх північно-східній (дніпро-деснянській) та західній (Німан – Щара – Нарва) субзонах БЕТ.

⑦ Поозерський литовсько-білоруський масив-сім'я рамкових *жнивних* форм показує, що приналежність поетичних текстів до двох різних мовних груп – балтської та слов'янської – не стала перешкодою для формування спільного ареалу. Можливо, цілісний ареал як раз і був початковою платформою для розвитку групи композиційних варіантів, а мовні відмінності були привнесені пізніше? Очевидно, що поозерська *жнивна* рамкова сім'я потребує глибокого монографічного вивчення як сама по собі, так і в контексті інших обрамлених або редукованих (можливо) форм Поозер'я і верхнього Подніпров'я (наприклад, *купальських*, «сожського» *жнива*).

13.7.4. Поліетнічні зимові меломасиви

Пісні *зимових свят* значно меншою мірою проявили схильність до контактів. Більшість зимових мелотипів, чиї ядерні ареали належать українцям, виходять на сусідні території незначними сегментами своїх ареалів (карти А11, 12, 15–16), або й чітко замкнуті в україномовному просторі (карти А7–8 та ін.). Винятком є кілька мелоформ:

– макромасив ‹Зм10=55,p4› має потужне продовження у поліській частині БЕТ та окремі заходи у більш північні землі; на сході цей ритмотип був перейнятий росіянами сусідніх районів (карта А15); у білоруському Подвинні мелодії генетично спорідненої ТГ ‹$5_4 5_4$,p$4_5$3› виступають у жанрі *волочебних*;

– макромасив ‹Зм11=55,p3› у своїй ядерній частині є спільним надбанням українців і поляків, міграційні рукави єднають їх з білорусами й литовцями (карта А16);

– подібну єдність свого ядерного західноукраїнсько-східнопольського ареалу (але в скромніших масштабах) має тип ‹Зм04=44,p3›.

13.7.5. Поліетнічні весняні меломасиви

Якщо розглядати весняний сезон у повному обсязі – від кінця зими до початку літа (БОЖЦ К2, К3, К4), то виявиться доволі чітка «***етнічна спеціалізація***» як його окремих підциклів, так і окремих мелоформ.

Розвинені пісенні цикли переходу ‹*зима* / *весна*› (К2) властиві передусім білорусам, а також сусіднім з ними районам розселення поляків і литовців (К2в – волочебні) та росіян (К2б – *Масляна*). Для українців цей святковий сезон є маргінальним, пісні малочисленні, збереглися в локально обмежених осередках: *ранцівки* Яворівщини, *колодчані* Волині й Поділля, *масницькі* східного Поділля й Сіверщини, дитячі *христування* Наддніпрянщини й Лівобережжя, точкові *волочебні* (Полісся).

Весняний сезон (К3) потужно представлений у творчості українців та білорусів. Є й спільні мелоформи, однак з-поміж них лиш мале число формує спільні ареали в межах поліського регіону. Нерідко типологічна спільність проявляється на великих географічних відстанях (карти А19–23, А25).

Перехід ‹*весна* / *літо*› (К4) найяскравіше «оспіваний» сіверянами та східними білорусами (Десна, Сож, Верхнє Подніпров'я). Українці «підключилися» до цієї зони *русальними* обрядами в усті Прип'яті, в зоні ‹нижня Десна – Снов›. Також українці мають осібну традицію *водіння Куста* на Трійцю на Західному Поліссі (Пінщина).

13.8. Локальні або малопотужні жанрові типологічні групи

У цій книзі акцент зроблено на «макроявищах» обрядової мелотипології – великих географічних масивах. Після їх глибокого вивчення об'єктом дослідника має стати й умовний маргінес жанрових циклів – типологічні групи, які або мають *рідкісну форму*, або ж мають типову форму, але виявлену в *малому числі зразків* (≈10–50), що функціонують на *малій території*. Тут задекларую кілька об'єктів, що підпадають під такі ознаки (табл. 13.2).

Для **рідкісних** або **малопотужних** мелотипологічних груп цього роду важливою статистичною характеристикою стає *кількість сіл*, у яких побутує це явище. Подвійні розрахунки – числа записів і числа поселень – для макродослідження є важким завданням. Такі характеристики вдається встановити на рівні регіональних досліджень.

13.2 Жанрові мелотипи «малої потужності» (рідкісні або локально компактні): приклади

БОЖЦ	ритмотип	стат.	локалізація
Зим	‹♩ 6³›-*Громада*	9	під Києвом
	‹♪77^2/3/4››	10	Карпати, Надсяння
Всн	‹♩ 43̄²›-*Чирочка*	55	Середнє Полісся
	‹♩ :4:33̄›-*Соколові діти*	20	Нижнє Погоріння
	‹♩6̂6̂›-*До нас*	11	Нижнє Погоріння
	‹♩ p4;4›-*Диво*	10	Нижнє Погоріння
	‹♪5̇5̇;P45›-*Велю*= аб;рб	20	Пінщина півд.
Тр	*Кустова* ‹♩ 46²›	410	Пінщина
	РАМ ‹♩ 4;:6:;4›-*Рано*	2	Дніпро – Десна
	різні одиничні типи	–	Подесення
Куп	‹♩̄4;66›-*Случ*	304	*Случ – Уборть*
	типи з ‹V{44}^2(3)›	73	Лемківщина. *Вепр*
	‹♩ 44²›	24	Середнє Полісся
	‹♩T4;P6›-*Лелія*-Лб	30	Лівобережжя (точк.)
	V55: ‹♩ 55²›, ‹♪5̇5̇²› та ін.	50	Серед. Полісся, Поділля
	різні одиничні типи		УЕТ, БЕТ, Литва
Жн	‹♩̄66›=V{44}²	105	*Уборть – Уж – Десна*
	‹♪7²›	70	*Турія*
	‹♩̄46²›-*толока*	40	басейн прип'яті (точк.)
	численні інші локальні типи Полісся, Білорусі, Дзукії	–	табл. 12.1Д – VIII–IX
Всл	‹♪77;557›*	75	Волинське Полісся
	‹♩ 35²› і ‹♩ 36²›	75	*Ясельда, Верх. Дніпро*
	‹♩̄ 3;4;3›-рам	15	*Ясельда*
	‹♩43²;4ⁿ66...›**Болван, Піч*	60	Серед. Наддніпрянщина
	‹♪T5ⁿ;7ⁿ›	68	Правобережжя, Польща

* Ці типи можна трактувати як відгалуження тирадних форм

Представлена в таблиці вибірка мелотипів – це лише часткова інформація. Переважання тут жанрових груп Прип'ятського Полісся пояснюється передусім багаторічним особистим знайомством з цим регіоном, але не тільки: етнолінгвісти ще в роботах 1980–1990-х років писали, що Поліссю властивий дрібніший діалектний поділ, ніж іншим регіонам Славії. З цього випливає, що дослідникові цього регіону потрібно зосереджуватися саме на цих компактних жанрово-типологічних групах.

• ***Зима***. Українські *колядки* / *щедрівки* переважно обіймають великі ареали. Компактні локалізації властиві певним підгрупам великих ТМС. Винятковими є дві дуже малі групи – тип ‹♩ 6³›-*Громада* з власним текстом і наспівом, локалізований в районі Фастова під Києвом, і тип ‹♪7^2/3/4› – його можна вважати *цитуванням* галицької весільної мелоформи, поєднаної з колядним текстом (нот. 14.11).

• ***Весна***. Специфічною рисою *весняної* мелотипології є *значна*, порівняно з іншими БОЖЦ, *частка локально специфічних мелоформ малої статистики*. Це особливо помітно на Поліссі, де певний тип *веснянок* може об'єднувати групи з 10–20 сіл. Активність малопотужних весняних ареалів впадає у вічі в нижньому Погоринні. Це спостереження може бути поширене й на інші терени при їх глибшому вивченні.

• ***Трійця***. В ареалогії обрядів і пісень початку літа головним є «*принцип компактних ареалів*» (карти А37–А39). Прикладами слугують *Кустовий* ареал Пінщини, *русальні* / *гряні* ареали Подесення й суміжних зон; значне число малопотужних мелотипів, одиничні мелоформи.

• ***Купало***. До ареально компактних явищ *купальської* ареалогії належить чимало локальних ТГ. В українців це тип ‹♩̄4;66› (Случ+Уборть). Значна статистика його записів (304 од.) пояснюється фронтальним багаторічним обстеженням терену. Група творів з базовим віршем V55 (різних ритмічних втілень) набрала 50 фіксацій, розкиданих на Правобережній Україні без певного ареалу або хоча б острівного осередку. Подібним чином на Лівобережжі точково фіксуються тирадні купальські мелодії (30 од.), у Середньому Поліссі – мелодії моделі ‹♩ 44²› (24 од.).

У білорусів дрібний поділ купальського макромасиву на малі типологічні осередки спостережений у Подвінні.

• ***Жнива***. Хоча головні жнивні ТМС утворили великі й дуже великі географічні меломасиви, та «малих» *жнивних* осередків теж багато – зокрема, на Поліссі (§12.9).

• Ареалогія ***весілля*** характеризується в першу чергу поліетнічними макромасивами. Величину менших весільних ТГ доречніше вимірювати не тільки числом записів, але й *числом поетичних текстів*, закріплених за певним ритмотипом. За цією ознакою виокремлюються малі *монотекстові підгрупи* тирадного типу *Болван, Піч* (§8.10.3), *Подяки* (§8.3.4.3-Г). Рідкісними формами й острівними локусами, пов'язаними з Західним Поліссям, вирізняються РТ ‹♩ 35²›, ‹♩ 36²› і ‹♩̄ 3;4;3›-рам.

Постання малопотужних груп має різні причини, як ще ніхто не досліджував. Висловлю окремі спостереження, які, можливо, скерують подальшу аналітичну думку.

• **Міжжанрове цитування.** Неодноразово помічене мале представництво в певних БОЖЦ знаних (статистично потужних) *іноожанрових форм* – не тільки ритмічних формул, але з повним збігом мелічних характеристик. У практиці заступлення оригінальних мелодій певного БОЖЦ *цитуванням* мелодій з іншого циклу жанрово визначальними є тільки *сюжети*. У книзі описані цитування *весільних* тирад у *жнивному* циклі (§12.10), *петрівок* ‹♩ 53²› – у *жнивному* й *весняному* циклах; відомо, що літні *ягідні* цитують *весільні* строфічні мелодії за локальним принципом тощо. Цитування відрізняю від поліжанрового використання певної моделі за контрастною статистикою записів «жанру-донора» і жанру, що приймає.

• **Рідкісні мелоформи як маркери міграції.** Важливішими *маркерами-репрезентантами* певних крупнорегіональних традицій є *великі, щільні й однорідні меломасиви*. З іншого боку, твори *з рідкісними, але оригінальними формами, представлені малим числом зразків* (і навіть одиничні), виявлені в чужорідних віддалених середовищах, мають силу ***маркерів міграційних груп***, за якими можна діагностувати переміщення певних груп населення. Прикладами таких маркерів-«родзинок» є неалгоритмічні *зимові* мелодії Зм01-4.22 на лівобережжі Прип'яті; дністровська *Меланка* Зм15 на Волині (карти D-I-1, I-11); рідкісні *весільні* ‹♪T53›, точково розкидані в ареалі ‹♩ T53›; одиничні *весільні* ‹♪5̄5̄²› з наддробленням (*Галеня*) на Лівобережжі та інші випадки.

Розділ 14

КЛЮЧОВІ КРОСЖАНРОВІ ФОРМИ ТА ЇХ АРЕАЛИ

14.1. Шестидольні ритми СБРМ як мелогеографічна система: весілля, весна
14.2. Формула ‹V*53› в обрядовій мелотворчості СБРМ: весілля, весна–літо
14.3. Формула ямбічного 6/7-складника в західних традиціях СБРМ: весілля, весна, літо (жнива)
14.4. Формула ‹V54› у системі обрядових жанрів СБРМ: Купало, весна, весілля
14.5. Формула ‹V57› у системі обрядових жанрів СБРМ: весілля, весна, літо (жнива)
14.6. Формула ‹V*43› у системі обрядових жанрів СБРМ: жнива, весілля, весна, Трійця
14.7. Ритмоформула ‹просо› у системі обрядових жанрів СБРМ: весна, Масляна, весілля, зима
14.8. Ритмоформула ‹стріла› у системі обрядових жанрів СБРМ: весна, зима, Масляна, народини, весілля
14.9. Ареалогія особливих форм компонування. Тиради. Рамкові форми. Переритмізації. Пара періодичностей
14.10. Ареалогія особливих прийомів компонування. Катени. Прийоми дублювання побудов. Аплікації хоріямба

Карти А2, А3, А69–А71, А74 (оглядові, друковані)

Описана у розділах 8–12 велика кількість жанрових мелотипологічних груп має бути розглянута ще й під іншим, наджанровим кутом зору – коли на перше місце ставиться «чиста морфологія» і «наджанрова географія», на друге – жанрова реалізація форм, на третє – географія жанрових реалізацій. Такий підхід виявив кілька засадничих, статистично домінантних ритмоформул-моделей, що утворили ключові макроареали в обрядовій мелотворчості СБРМ. Для ілюстрації цього підходу в атласі ОМУ вміщено карти, де показані кросжанрові прочитання кількох широковідомих ритмоформул. Найбільш представницькими за кількістю охоплених жанрів і кількістю польових фіксацій виявилися півтора десятки ритмовіршових формул (табл. 14.1). Звернімо увагу на пріоритет великих 6-7-складових ритмоформул у весільному циклі (14160 од. = 48% фонду). Кожну з формул прокоментую за такими позиціями: жанровий спектр, статистична вагомість в кожному БОЖЦ, загальна й жанрова типологія, загальна й жанрова мелогеографія (§14.1–14.8).

Друга група макротенденцій вирізняє зони за їх «прихильністю» до певних **правил компонування пісенної форми** (§14.9–10).

14.1 Універсальні (поліжанрові) ритмосилабічні моделі обрядової меліки СБРМ: статистика

базові ритмовіршові моделі		БОЖЦ	К1 Зим	К2 М-К-В	К3 Всн	К4 Тр	К5 Куп	К6 Жн	Р1 Всл	Р2 Нрд	Разом	%
		жанрові фонди записів РОМУ⁺:	8900	650	8150	910	3540	4600	29 150	320	56 220	100
♩6			38	20	1230	2	305	130	8890	16	10 625*	19
♪6_7			115	7	397	4	16	415	5170	9	6 130*	11
♩43 (♪43•)			30	11	172+225	15	73+22•	570+64	190	33+2•	1 350+25•	2,5
♩44;33			52+54•	6	70	8	350	330	0	39	910	1,6
V53	♩53		0	1	120	90	607	85	5120	0	7 210= 6023+1196	13: 11+2
	♪53	та ін. варіанти	8	11	95	3	125	245	700	9		
V55	♩55		236	0	150	1	19	4	530	4	944	2445
	♪55	та ін. варіанти	60	7	265	0	25	19	590	17	983	4,4
	♩55	‹стріла›	70	0	310	80	2	1	11	44	518	
♪54			0	2	375	9	1240	2	140	4	1770	3,2
♪$5_4$7$_6$			0	0	47	3	0	110+63•	217	7	447	0,8
♩43		‹просо›	16+РТК*	29+РТК	690	0	11	8	152	4	910	1,6
♩443			495	0	0	0	0	0	465	0	960	1,7
♪$5_4$$5_4$3			980	0	0	0	1	22	1225	0	2230	4
♩446			0	0	490	2	1	47	345	14	900	1,6
♪$5_4$$5_4$7$_6$			0	0	6	3	5	24	1900+650•	17	2600	4,5
										Разом:	**38400**	68

* Округлені дані • Ямбічні версії • Статистично потужні різновиди форм * РТК – ритмотипологічні відомості з карт

14.1. Шестидольні ритми СБРМ як мелогеографічна система

14.1.1. Формотворення на шестидольній основі

Пісенні твори з 6-дольною основою з-поміж обрядових мелодій українців та білорусів посідають одне з найвагоміших місць – загальний фонд записів склав понад **10 625** од., близько 1/5 частини всього масиву РОМУ.

Фігура ♩♩♩♩♩♩ є великою *граматичною одиницею* й одночасно *самостійною ритмосинтаксичною одиницею* суцільного типу. Вона використовується для побудови пісенних композицій як у чистому вигляді, так і в численних похідних формах, отриманих *ритмосилабічним дробленням*. У цих випадках 6-дольна модель слугує лише метричною канвою мелодії, поєднуючись з розпросторенними віршами V{44}, V{45}, V{46}, V{433} (т. 2, табл. 5.4Д, 5.7Д).

Варіант V{433} часом ритмізується як формула ‹просо› – такі зразки відзначені у базі особливим чином. На відміну від Б. Луканюка, який вважає цю формулу продуктом дроблення 6-дольної моделі, я пропоную відрізняти

(а) ті доволі рідкісні випадки, коли цей ритм дійсно з'являється в полі інших варіантів дроблення 6-дольника, як один з можливих, – і

(б) ті, коли це *самостійна комбінована форма*, що слугує першомоделлю для групи власних похідних форм – її морфологічні різновиди творять осібну сім'ю (§14.7).

У загальній статистиці матеріалів цього параграфу група ‹просо› не врахована. Все ж тому, хто візьметься вивчати ***6-дольний метр*** як поширену часову міру українських і білоруських обрядових мелодій, варто задіяти й масив зразків ритму ‹просо› – він підсилює потужне «макротло» інших традиційних 6-дольників.

Також модель ‹♩6› підлягає різноманітним *фермативанням*, що змінюють її метрику: одинарні пролонгації 2-ї або 6-ї позицій дають ***семимірні варіанти*** РФ, пролонгації пар силабохрон (2-гої та 6-тої, 4-тої та 6-тої, 5-тої та 6-тої) дають ***восьмимірні варіанти*** РФ. Інші версії фермативання мають локальний характер. Прийоми дроблення й фермативання можуть поєднуватися, в результаті чого постали два десятки ритмомалюнків, першоджерелом яких була 6-дольна силабометрична схема (т. 2, табл. 5.1Д, част. Б, 5.2Д, 5.4Д, 5.7Д).

Фігура ‹♩6› у «чистому» вигляді *не групується з іншими ритмофігурами*. Вона вступає в комбінації тільки сама з собою та з власними пролонгованими 8-ми чи 7-мірними різновидами, утворюючи

– однорядкові (примітивні) форми ‹♩6^{n}›;

– 2–3–4-рядкові строфи: ‹♩6^{2}›, ‹♩$\overline{6}$6›;

‹♩6^{3}›=‹♩666› чи ‹♩6;6$\underline{6}$'›, або ‹♩$\hat{6}\hat{6}\hat{6}$› та інші варіанти,

‹♩⌐66^{2}›, ‹♩⌐6$\underline{6}^{2}$›, ‹♩⌐$\underline{66}^{2}$›;

– тиради ‹♩T6›=‹♩6;66^{n};6$\underline{6}$'› та похідні варіанти;

– пару періодичностей ‹ПП ♩6;6›, ‹ПП ♩$\hat{6}$;6›;

– різні види ПБК.

Винятками з цього правила є специфічні мелотипи:

– рідкісні *весільні* ‹♩3$\underline{6}^{2}$› (7 од.), білоруські *народинні* ‹♩3$\underline{6}^{2}$› (16 од.);

– контамінації з фігурами ♩4, ♩5$\underline{3}$, ♪7 у *весільних тирадах*;

– складна композиція пізнього походження – *весняний* РТ-*Човен / Стріха*: ‹♩$\overline{44}$;6^{2};$\overline{6}$›;

– форми з рефренами, наприклад, *весняний танок* «*Ой як-як*» ‹♩p3,6;p33›, хороводні *весняно-літні* наспіви ‹♩6$\underline{5}$;P6$\underline{5}$› на східних прикордонних територіях СБРМ.

Форми типу ‹♩⌐4;6$\underline{6}$'›, відомі в *купальському* та *весільному* циклах, не є поєднанням різних фігур: 4-складник є фрагментарним відтворенням вірша наступного 6-дольника, він утворений як редукція зачину форми ‹♩6;6$\underline{6}$'› або як катен-фрагмент (§6.6.2, §15.7.2.2).

Пролонгована 8-мірна РФ ‹♩6$\underline{6}$› бере участь у різних складених РФ як силабогрупа середнього чи великого розміру: це ‹♩44$\underline{6}$› та її варіанти, різні складні ГФС. Це інша функція 6-складника – фігури, яка є будівельним елементом сім'ї комбінованих формул з домінуванням 4-дольної міри. У цьому розділі такі випадки не розглядаються.

14.1.2. Жанровий спектр шестидольних композицій

Модель ‹♩6› та її похідні використовується у піснях різних БОЖЦ, однак статистичний фактор свідчить, що ця форма має чітку *жанрову спеціалізацію*.

14.2 Статистика форм 6-дольної моделі за жанрами

жанр	записів усього	записів групи ♩6	% у кожному БОЖЦ	% у межах масиву ♩6
Весілля (Р1)	29 150	8890	30,05	84
Весна (К3)	8150	1230*	14,5	11,6
Русалки (К4)	910	2	0	0
Купало (К5)	3540	305	8,5	2,8
Жнива (К6)	4600	130	2,8	1,2
Зима (К1)	8900	38	0,5	0,4
Масл/Колод (К2)	650	20	0,1	0,1
Народини (Р2)	320	16	0,1	0,1
Разом:	**56 220**	**≈10 625**		100%

* Не враховано групи ‹просо› (710 од.), ВСН-*Човен* (380 од.)

1. Найбільшою мірою модель ‹♩6› задіяна у *весільному* циклі (≈9000 од.), де представлена у строфічних і тирадних композиціях. Вони утворили *міжетнічні географічні макромасиви* (§§8.5, 14.1.3).

2. З-поміж календарних БОЖЦ найбільшу концентрацію 6-дольних форм (строфічних, поліблокових, з оригінальними рисами) демонструє *весняний* цикл (1230 од.) – з великим *українським макромасивом* та *острівними білоруськими масивами* (§§10.2.2, 14.1.4).

3. Фігура ‹♩6› утворює форми *локального значення* в *купальському* (300 од.) та *жнивному* (130 од.) *циклах*.

4. У *зимовому* циклі шестидольні форми малочисленні (усього ≈40 од.) й географічно розпорошені.

5. Шестидольник практично не використовується у жанрах переходу ‹зима / весна› (*Масляна* / *Колодій* / *Ранцювання* – відомо лише про 6 зразків форми ‹♩6^{2}›) і переходу ‹весна / літо› (одиничні *русальні* ‹♩p2;:6:;p2›).

14.1.3. Весільні шестидольні мелоформи

1. Загальний ареал. У межах *весільного* циклу 6-дольні наспіви сформувалися у величезні за територіальними обсягами меломасиви, що спільно охоплюють біля половини СБРМ – практично всю його східно-центральну частину (карти А46–А47; коментарі у §8.5.5, §13.1). За загальною площею масив *весільних* 6-дольників можна порівняти з масивом *весільних* форм моделі ‹♩5$\underline{3}^{2}$› (карта А54).

Від'ємним маркером є їх відсутність у західній зоні СБРМ. У межах УЕТ 6-дольні *весільні* форми не практикуються в Галичині (зафіксована лише точкова присутність), на Холмщині й Підляшші. У білорусів помітна відсутність 6-дольників у Поніманні.

2. Головні композиції. Основу макроареалу 6-дольників складає масив трирядкових строф ‹♩6^{3}›. Його доповнює регіональний волинсько-поліський ареал ‹♩⌐6$\underline{6}^{2}$›. Тирадний принцип компонування у його класичних ознаках (з довільним тиражуванням мелоблоків) практикують тільки українці. У східній Білорусі на основі тирад ‹♩T6› виник і закріпився у сталих різновидах мікстовий 4-рядковий тип ‹♩TC6^{4}›.

3. Мелогеографічні кордони. Строфічні форми практично повністю охопили *басейн Дніпра* (з обмеженням зі сходу по Десні та верхній течії Сейму) та деякі території у суміжних з ним поріччях Дністра (правобережжя у середній течії), Дону (басейн Сіверського Донця) і Західної Двіни (середня течія). Ареал можна окреслити за деякими встановленими (точно чи приблизно) кордонами. *Північний і східний* проходять у великій відповідності з ізолінією поширення білоруської та української мов. Смоленський відтинок кордону проведений дуже точно. За цією межею розпочинається меломасив російських мелоформ, де 6-складова модель використана лише у ферматованих версіях – тут «зникає» власне 6-дольний метр.

Північно-західна межа окреслена в загальних рисах. Можна сказати, що 6-дольне мислення активно виявлене у традиціях Подвіння, але не властиве Поніманню.

Західний відтинок має чітку ізомелу, яку можна частково пов'язати з кордонами Турівського князівства XII ст. (Береза – Любешів), далі вона йде за річками Прип'ять (верхів'я) і Зах. Буг (у його середній течії), повертає на схід на рівні Сокаля (на Млинів), відокремлюючи території Галичини (включно з зоною вододілу Дністра й річок північного скерування – Бугу, Стира, Горині) та оминаючи її зі сходу приблизно по умовній вертикалі через Тернопіль (р. Серет). На захід від цієї межі поширений принцип силабічної організації *весільних* мелодій з парним групуванням віршів V66 без застосування дроблення (§8.5.7).

Південно-західний відтинок пролягає Дністром, на його правому березі 6-дольники «заходять» лише на територію Покуття – Гуцульщини (Городенка – Косів).

Південний кордон є спільним для обох 6-дольних форм – строфічних і тирадних. Швидше за все, він повторюватиме контури розселення українців на степових і причорноморських землях. Відомі пункти побутування цих форм на територіях сучасних Одеської, Херсонської, Миколаївської, Донецької областей, на Кубані. Якщо планомірне польове обстеження південних областей України практично не ведеться, то традиції Кубані обстежені відносно добре (Супрун-Яремко, 2005, 2018; Жиганова, 2008а, б, 2014). Аналіз весільних традицій кубанських українців показує, що обидва 6-дольні типи були успішно «переселені» разом з носіями на нові землі, де навіть породили цікаві похідні форми. Отже, 6-дольна форма входить у базовий «український весільний багаж»[1].

14.1.4. Шестидольник у піснях весняного циклу

Серед календарних жанрів 6-дольник знайшов системне застосування в українських *веснянках*. Розрізняю три групи форм: (А) – ті, де формула ‹♩6› є основою класичного набору композицій (див. вище), і (Б) – ті, де 6-дольник є елементом специфічних морфологічних побудов, і (В) групу з домінуванням інших принципів.

(А) 6-дольник виступає як базова фігура 1030 *танкових* (переважно) мелодій українців (у тому числі на заході УЕТ) і (меншою мірою) білорусів (§10.2.2). Вони скомпоновані у

– форми-примітиви,

– дво-трирядкові строфи (*танки* типу *Кривий танець*, поширені на Волині та Поділлі, *хоровод Лука* у білорусів Могильовщини; *заклички* на Західному Поліссі),

– пари періодичностей,

– тирадоподібні композиції (але не чіткі, як *весільні*).

Кожна з цих форм має свій ареал, здебільшого пов'язаний з Поліссям та Поділлям (карти А19 / D-III-1).

(Б). Специфічну групу творять форми, де 6-дольна модель ускладнена дією інших принципів: ферматуванням (§10.4.2, 10.2.11), переритмізацією (ПСТС, §10.2.9), участю коротких рефренів (танок «*Ой як-як*» ‹р3,6;Р33›). Спільний фонд таких творів – 203 од. (карти А25, А30, А74).

(В). Не внесено до загальної статистики 380 творів з 6-дольною формулою у складі «дворацької» композиції ВСН-*Човен / Стріха* ‹♩44;6²;6̲› – з огляду на її походження (§10.2.12). Також осібним є масив веснянок ритму ‹просо› (710 од.). При створенні загальної карти 6-дольних ритмів їх потрібно позначати окремо. Враховуючи твори групи (В), статистика веснянок з застосуванням 6-дольника «підсилюється» до 2320 од.

Отже, веснянки з 6-дольною базою повсюдно поширені у центральній смузі Правобережної України (в тому числі в галицькій її частині), у Погоринні, а також відомі у великих острівних ареалах на Прип'ятському та Деснянському (в тому числі Брянському) Поліссі.

14.1.5. Географія інших «календарних» 6-дольників

В інших жанрах річного циклу (*зима, купало, жнива*) форми з 6-дольними основами поширені локально.

1. У ***купальсько-петрівському*** жанрі формула 6-дольника у формі ‹♫4̲;66̲=а;АБ›-*Случ* (305 од.) зайняла компактну нішу у Погоринні (карта А40, легенда 6). Точкові прояви вторинних фігур дають *лемківські собіткові*.

2. У ***жнивному*** циклі 6-дольник з'являється у різних пролонгованих версіях, здебільшого у вторинному ритмосилабічному оформленні (групи ‹♫6²›-Жн-*Уборть, Стир, Уж, Десна*, разом ≈115 од., (§12.9.3). На карті А41 такі пісні розташувалися кількома островами на Середньому Поліссі та в Подесенні. На окраїнах подільського жнивного ареалу правдиві *жнивні* мелодії часом заступлені тирадними *весільними* мелотипами, у т.ч. й і 6-дольними.

3. Роль 6-дольника у ***зимовому*** циклі маргінальна: він зустрічається локально у кількох групах:

– як один з підвидів типологічної групи 3м16 лівобережного *щедрівково-меланкового* примітиву ‹♩6ⁿ› (23 од., точкові фіксації у нижньому Подесенні);

– як локальний тип ‹♩66̲6̲'›-*Громада* під Києвом (7 од.);

– у кількох зразках ‹♩6²›, розкиданих по території України й Білорусі (7 од.).

14.1.6. Сумарна «територія 6-дольного мислення»

На норматив 6-дольного метру в білорусів та українців зорієнтовані в першу чергу величезні (за географічним розмахом) *весільні* масиви та потужні масиви *весняних* танків типу *Кривого танця*, інші жанрові цикли використали цю модель локально. Отже, мислення 6-дольними фігурами укорінилося в найбільш охоронених обрядовою практикою пісенних формах і набуло територіальної масштабності. Це мислення характеризується різноманіттям морфологічних втілень у широкій палітрі ритмомалюнків і композицій, тобто має ознаки високорозвиненої системи.

Важливе спостереження, що ці макрорегіони не показують прямих аналогій з ***мовно-діалектним поділом*** території СБРМ – навпаки, музичні масиви неоднозначно перетинаються з усталеними етнічно-мовними поділами. Будучи розташованими у регіонах поширення і контактів трьох мов східнослов'янської групи, масив весільних форм 6-дольної моделі продемонстрував:

- узгодження східного кордону 6-дольників (в сумі всіх типів композицій) з мовним поділом між українсько-білоруським ареалом на заході та російськомовним – на сході: на терені побутування російської мови 6-дольні фігури рідкісні (практично відсутні), а споріднені

[1] Додам до цього спостереження, що у занепадаючих традиціях Лівобережжя чи не останньою формою, утримуваною у памяті співачок, є 6-дольна тирада, зрідка – також і строфа (за матеріалами експедицій на південь Чернігівської обл. 2007–2018 рр.).

весільних мелоформи послуговуються маже виключно пролонгованими версіями двомірних 6-складників;

• узгодження північно-східного кордону 6-дольників (в сумі всіх типів композицій) з ареалом білоруської мови;

• прив'язку кордонів 6-дольних весільних тирад до україномовної території (з розширенням в зону перехідних українсько-білоруських діалектів та частковими виходами на сході в прилеглі російськомовні традиції);

• відсутність «*ареальної реакції*» строфічних форм трирядкової групи (макротипу ‹♩6³›) на українсько-білоруську мовну межу (тобто морфологічна спільність типу на території всього макромасиву);

• внутрішній вертикальний поділ українсько-білоруського мовно-етнічного континууму за ознакою *наявності / відсутності* 6-дольних весільних форм, що відділяє *центрально-східну макрозону домінування* 6-дольних наспівів. Межа проходить лінією Дніпровсько-Балтійського водорозділу, залишаючи на заході Поніманя, Надбужжя (середнє і нижнє) та верхню частину басейну Дністра (Галичину). Лівобережжя середнього Дністра входить у 6-дольний макромасив. Ця макромежа стала основою проведення ‹пунктиру ЯД / САД› (§13.1.3).

Купальські, жнивні та *колядні* 6-дольні форми розміщуються компактними локальними групами в межиріччі Дніпра і Горині – на теренах *весільних* 6-дольників, «ущільнюючи» спільний макроареал 6-дольного мислення.

Натомість *весняні* 6-дольники, які частково теж дублюють поліcько-подільські сегменти ареалу, несподівано заповнюють ще й традиційно ямбічну «***галицьку нішу***», у якій *весільні* 6-дольники зустрічаються тільки одиничо (локально) у мікстових поєднаннях з ямбами (р-ни Миколаєва – Жидачева). У верхньому Надсянні до них точково додаються лемківські *собіткові*.

Вузлові ареальні роздоріжжя. У створеній макроареальній картині проступили контактні зони, що потребують першочергової уваги. Головні питання ставить *весільний* масив. Проблемними є такі його зовнішні межі:

– надважливим є *західний рубіж* поширення 6-дольних форм – він є чи не ***головним типологічним маркером, що відділяє терени з переважанням двомірного і тримірного мислення***. Чітко проведений наразі лише поліський відтинок ізомели; незакритим є південно-західний (галицько-подільський) сегмент макроареалу;

– вимагають уточнення всі лінії, що проходять територіями Білорусі та Псковської області;

– на східному порубіжжі 6-дольного масиву важливим є брянсько-курсько-воронізький відтинок.

Внутрішні межі:

– уваги потребує зона входження строфічних форм в алгоритм довільного дроблення на Березині й у Посожжі (Осиповичі – Бобруйськ – Вєтка – Красна Гора – Клинці);

– важливо дослідити південні межі Полісся – право- і лівобережного, де відбулася стабілізація вторинних *весільних* строфічних форм на тлі переміни різновиду звуковисотної версії з вузькооб'ємних на триопорну;

– потребує окреслення західна межа східнобілоруської «тиради-строфи» ‹♩ТС6⁴› та стосунки між нею та строфічними формами у зоні їх перетину (Вітебщина, Могильовщина);

– лакуни, не забезпечені даними, залишаються на півдні Поділля (Тернопіль – Хмельницький – Вінниця), у подільсько-волинському пограниччі (Острог – Шепетівка – Бердичів).

Тож існує гостра потреба співвіднесення локальних досліджень з отриманими обрисами макроареалу. Частина позначених вузлових зон лежить у межах відповідальності української науки, інші завдання неможливо вирішити без білоруських і російських колег.

Територіальна й статистична вагомість кросжанрової типологічної макросім'ї 6-дольників переконує в тому, що системне вивчення цього явища є однією з надважливих спільних задач слов'янської етномузикології. Потрібна побудова спеціальної зведеної карти обрядових мелоформ, створених на основі первісної 6-дольної фігури. У ній маємо розрізнити факти використання цієї фігури як носія метричного еталону 6-дольності (сюди увійдуть усі види її дроблення, а також численні масиви ритму ‹просо›), та факти її метричних пролонгацій (7-8-дольних).

14.2. Формула V*53 в обрядовій мелотворчості СБРМ

14.2.1. Жанровий спектр V*53. Статистична потужність

Віршова модель ‹V*53› (у різних ритмічних прочитаннях, враховуючи похідні варіанти, та у різних компоновках) здобула в СБРМ величезне поширення, охопивши різноманітний спектр жанрових функцій.

Усього у базі РОМУ⁺ форми, оперті на цю модель, зустрічаються ≈**7210** раз (≈**13**% від усього фонду мелодій). З них левова частина (≈**5230**) припадає на дворядкову композицію ‹V*53²› (включно з її видозмінами ‹V*53¹›, ‹V*53^1/2Кт›, ‹V533^1/2›). Інша форма – тирадна ‹Т*53› є продуктом тільки *весільного* жанру.

Формула ‹V*53› охопила такі жанрові цикли:

А – *весільні* (5815 од., з них 1980 тирадної форми), відомі (в тій чи іншій мірі) майже в усьому ареалі СБРМ,

Б – *календарні весняно-літнього сезону: купальсько-петрівські* (730 од.) в українців і білорусів, *веснянки* (216 од.) в українців і білорусів, *русальні, духовські* (93 од.) у білорусів та українців, *жнивні* (254 од.) в українців, поляків, литовців.

В інших БОЖЦ форма ‹V53²› зустрічається як одинична: це *масляні* (12), *зимові* (8), *народинні* (9) пісні.

Абсолютні цифри, вимовні й самі по собі, порівняємо як відносні статистичні характеристики у межах відповідних жанрів, враховуючи різну потужність самих БОЖЦ. Жанри, що масово «освоїли» цю форму – *весілля* та цикли *весняно-літнього сезону* (К3–К6). Для *весільного* циклу ця форма – найголовніша, в сумі строфічних і тирадних форм вона «захопила» 20% *весільного* репертуару. З порівняльної таблиці (14.3) виключено *весільні* тиради ‹♩Т53›, як масив зі специфічними характеристиками.

14.3 Статистика моделі V53² за жанрами

жанр	записів усього	записів V53²	% у межах БОЖЦ	% у межах фонду V53²
Весілля (Р1)	29 150	3835	14%	74%
Весна (К3)	8150	216	2,7%	4%
Русалки (К4)	910	93	8%	1,4%
Купало (К5)	3540	729	21%	14%
Жнива (К6)	4600	330	6,3%	7,2%
Зима (К1)	8900	8	0,1%	–
Масляна (К2)	650	12	1%	–
Народини (Р2)	320	9	3%	–
Разом:	**56200**	5230	–	100%

Оцінити, окрім статистичних потужностей, ще й географічну співвідносність жанрових прочитань форми ‹V*53²› можна, порівнявши карти А5, А52, А54, А71. Жанрові ареали вибудувані за мелотипологічними ознаками, тому, перш ніж їх коментувати, узагальню картину ритмічних і композиційних видів реалізації моделі V*53.

14.2.2. Композиційна розробка моделі

Домінантною формою, що набула популярності у всіх вищеназваних БОЖЦ, є респонсорна дворядкова строфа ‹РФ²›=‹V*53²›=‹M^tАВ›, ритмічно виражена у дво-

й тримірних варіантах. У календарних жанрах вона завжди має вірш наскрізної будови V^{s}АБ, і тільки у *весільному* циклі у межах *білоруських* традицій і на Берестейщині використовується вірш повторної будови V^{s}АА.

Весілля «займається» ще й іншими композиційними розробками «теми V*53». Базова строфа спондеїчної моделі піддається редукціям: у Подесенні нерідкісна однорядкова композиція ‹РФ[1]›, ритмічно втілена у розпросторених вторинних формах ‹♫ 53²=V{44}4₅›. Її оригінальні варіанти утворюються з допомогою ***катенів*** ‹♫ 3;53[1/2]› (нот. 6.15, 8.54) – такі форми записані у басейні Дніпра нижче Могильова, у лівобережній частині сточища Прип'яті (Случ, Птич), масово – в Подесенні (включно з нижнім Посейм'ям) й на українському Лівобережжі (до Орелі) (**карти А54 / D-VII-9**).

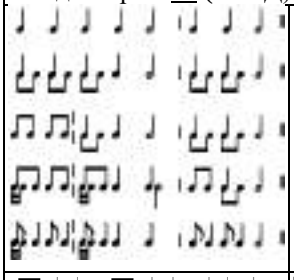
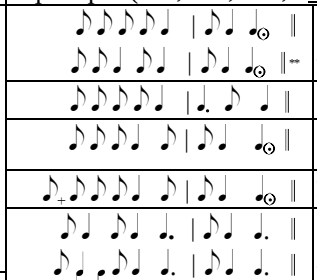
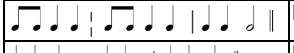
Друга лінія *весільної* «роботи з формою V*53» – ***тирадна***, властива тільки українцям (§8.7.2).

Оригінальними елементами компонування з-поміж календарних пісень цієї моделі відзначилися дві локальні жанрові групи. *Веснянки* наддніпрянського типу ‹V5$\bar{3}$²ДОП›-*Гуля* (§10.2.8) мають, окрім неалгоритмічного 3-складника, ще й обов'язковий повтор другого мелорядка. *Жнивні* мелотипи Волинського Полісся демонструють дві особливі риси: темпово контрастне співставлення мелорядків (нот. 12.21) і тридільну версію тримірної формули, розспівуваної в одно- й дворядковій формах ‹♪533[1/2]› (нот. 12.18б). Локальні *жнивні* мелодії Сувалкії мають трирядкову композицію АББ з рубатним ритмом.

14.2.3. Версії ритмізації вірша V53

Формула V53 отримала кілька способів ритмізації, які групуються у двомірні й тримірні види. У двомірній групі активно діяв алгоритм ритмосилабічного дроблення (АРД), що призвів до формування й стабілізації серії вторинних форм (§8.7.1.2). У таблиці 14.4 зведено основні формули та механізми їх варіювання, а також вказано жанрові цикли, у яких використовуються певні моделі. Рідкісні локальні версії та рубатні трактування моделі до таблиці не включені. Жанрову статистику формул містить табл. 14.5.

14.4 Основні ритмічні різновиди V53 за жанрами

двомірні ♩53 (з АРД)		тримірні (♪53, ♪5$\bar{3}$, ♪$\dot{5}$3, ♪5$\bar{3}$)	
	Куп* (1-3) Жн (1-3) Рсл (2-3) Всл (усі)		Всл Куп Жн
			Всн
			Всл Куп
			Жн
	Всл		Всл. Календар – 14 од.***
	Всн Всл		

* Цифри в дужках – рядки у стовпчику формул, використані у певному БОЖЦ
** Рідкісний варіант *** Всн – 5 од., Тр – 3 од., Жн – 6 од.

14.2.3.1. Двомірні ритми V53. Модель ♩53 у *весільному* меломасиві проходить повний шлях перетворень за алгоритмом дроблення – саме стадії дроблення строфи ♩53² утворюють основні географічні зони релізації АДР (§8.7.1.2). У центральній смузі УЕТ (нижче Полісся) закріпилася вторинна версія ритму ♫ 53² з 3-елементною силабічною основою V{43$_{4,5}$}3$_{4,5}$. Вона охопила величезний ареал – від Вісли (район Любліна) до українських поселень на Дону. Факт її географічного укорінення у зразках подільсько-наддніпрянської зони супроводиться *скороченням метричної сітки*: 6-дольна перша силабогрупа тут здебільшого вкладається у 5 долей (приблизна ізолінія прийому показана на **карті А54**). Окремі факти подібних редукцій відомі з-поміж *русальних* в усті Тетерева.

У *весіллі* Середньої Наддніпрянщини вторинна модель ускладнена ямбізацією ♪♩53²=V{4$_5$4$_5$}5, подвійним заповільненням темпу. У полтавській рубатній зоні ця максимально розпросторена версія «розквітає» в жанрі протяжної *весільної лірики* (триголосся) з дуже умовними пропорціями коротких і довгих тривалостей.

Зона розпорошеного побутування *весільних* зразків вторинного ритму з *мазуренням* (табл. 14.4, формула 2 знизу) або ритмічно розмитих форм – польський ареал: Вісла та її притоки Сян, Вепр, Нарва (сектор українсько-польських контактів). Такі зразки точково заходять до Тернополя (Клименко, 2019, карта 8).

Модель ♩53 у *весільних тирадах* теж використовує весь спектр дроблень, але зональної закріпленості певних малюнків тут немає – усі їх варіанти можуть чергуватися в режимі довільного дроблення в усьому ареалі тирад (це майже вся Україна, окрім Галичини й глибинного Полісся). Більшу прихильність до вторинних малюнків помічено в західноволинському секторі тирад (**карта А52**).

Двомірна модель отримала поширення і в *купальсько-петрівському циклі*. Її *первинна версія* з довільним дробленням зафіксована тільки в острівному ареалі за Ясельдою (**карта А40**). Крупний волинсько-східноподільський ареал *петрівок* послуговується вторинною формулою V{43$_4$}3$_4$ у строгому виді, без метричних відхилень (§11.4.1).

Роль моделі ♩53² у *жнивному циклі* (§12.5.1) скромна, ареал невеликий (Волинське Полісся), формула має як первинні, так і вторинні (V{43$_4$}3$_4$) версії.

Строфа ♩53² створює ареали регіонального масштабу в межах східного *троїцького* масиву (**карти А38, А39**): це (а) локальний *русальний* тип *Проведу русалки* у межиріччі Прип'яті – Дніпра – Десни переважно з вторинною версією ритму ♫ 53² і (б) локальний *духовський* тип у верхньому Посожжі з первинним видом РФ.

Веснянки моделі ♩53² нечисленні, сталого ареалу не мають, окрім локусу в межах *духовського* ареалу (**карта А71**).

14.2.3.2. Макрозона тримірних ритмів V53. Характер цієї групи визначають три ключових види 5-складників (♪5, ♪$\dot{5}$, ♪5). Кількість творів, що використовують інші, несистемні види 5-складників – |♪♪♩ ♪♩ |, |♩ ♩ ♪𝅗𝅥 ♩| тощо – дуже мала (10–15 од.). Варіювання 5-складників відбувається двома способами. Формула ♪5 має алгоритмічне чергування у першій ямбічній парі (табл. 14.4: у тримірному стовпчику 2-га формула знизу). Формули ♪5 і ♪$\dot{5}$ «співпрацюють» з прийомом *додавання силаб* (табл. 14.4: формули 1 і 4 знизу). Обидва прийоми нарощують силабіку до виду V6$_7$3.

Прийом *додавання* проявляється в масивах *весільних* (нот. 8.55, 8.56), *купальських* і *жнивних* (нот. 12.22) мелодій. До них приєднується берестійський субмасив «жниварголосіння». Він теж опертий на формулу V53, але поводиться з нею дуже вільно, перемінюючи цезуру (ВЦ), фігури ритму, додаючи силабохрони (§12.2, нот. 12.9). Спільний *ареал додавання* у макромасиві V53 (**карта А76**) формують такі жанрові ареали:

весільний: західна ямбічна дуга від Берестейщини й Підляшшя до верхньої Двіни (південь Псковщини: Невель, Себеж, захід Смоленщини: точково) та *відірваний осередок* у Карпатах (Підгоргання) (**карта А54**),

купальський: Верхнє Понімання (Воложин, Логойськ, Молодечно, Дятлово, Ляховичі) (**карта А40**),

жнивний: Волинське Полісся, Берестейщина (**карта А41**).

Як бачимо, *жнивний* і *купальський* масиви локально «потовщують» великий *весільний* ареал формул з додаванням (ширший контекст описаний у §15.6.2).

Види ритмізації 3-складника у тримірних або рубатних формулах мають локальне значення (§8.7.1.3). Частіше остання силабохрона трискладника вкорочена – триває 2 одиниці, а не три, як того вимагає модель | ♪♪ ♩. ‖. Типологічно визначальною є тільки специфічна 3-складова фігура | ♩. ♪ ♩ ‖ у наддніпрянських *веснянках* ‹V5$\bar{3}^2$ДОП›-*Гуля*, природа яких ще нез'ясована (§10.2.8).

Винятковою є тридільна версія формули – ‹♪533›, розспівувана в одно- або дворядковій формах у *жнивному циклі* Волинського Полісся й Надбужжя (нот. 12.18б).

14.2.3.3. Мікстові форми у західній макрозоні

Окрім набору *алгоритмічних* форм, зустрічаються ще й їх *мікстові версії*, коли в одному пісенному зразку сусідять елементи дво- й тримірного малюнків.

● **Підляшшя**. Труднощі у розпізнаванні деяких місцевих *весільних* ритмомалюнків (♩/♪53) створюють фермативання заключної силабохрони або ж, навпаки – її недоспівування, що утворює позірно двійковий 6-складник |♪♪♪♪| ♩ |. Відчитати його у межах моделі ♪53 можна лиш у контексті «*макроареалу додавання*». Розмиті форми на зразок ♪♪♩ |♪♪ ♩ |♩♩♩ ‖♪♪♪♪ ♩. |♪♪♩ ‖ (Лукашенко (Ред.), 2006, №№ 86, 96) доводиться визнати *мікстовими* ‹♩43/♪53› (нот. 5.10).

● **Верхнє Понімання**. У традиціях верхньої частини басейну Німану спостерігаємо нестроге розмежування видів 5-складників – наприклад, місцеві виконавці легко замінюють фігуру ♪5 на ♪$\bar{5}$ в *купальських* (§11.4.2), *весільних піснях*. Це явище поширюється й на інші мелотипи (§15.4.3). Тримірні 5-складники можуть групуватися з двомірними трискладниками (§11.4.2). Сумарне число подібних особливих ритмокомпозицій приводить до висновку, що ця зона належить до полістилістичних осередків рубатного типу (§15.6).

● **Наддністрянська зона**. На правобережжі верхнього Дністра (Бойківщина, Підгорґання, Гуцульщина) та локально на його лівобережжі (Опілля) часто зустрічається мікст *весільних* тримірних формул (різного виду) із запозиченим наспівом центральноукраїнського походження – вторинної версії ‹♩53^2› у триопорному ладу (§8.7.1.3). Очевидно, ця прийшла мелодія вступила в конфлікт з типом ритмічного мислення місцевого населення.

14.2.3.4. Статистика ритмів V53 за жанрами. Домінування спондеїв. Порівняти статистику використання певних ритмоформул сім'ї V53 у певних жанрах складно через те, що велика частина тримірних форм не є строгими (як показано вище). Тож наведені у табл. 14.5 цифри умовні, мета обрахунків – не в абсолютних значеннях, а в співвідношенні потужностей певних груп.

Група формул спондеїчної моделі майже у 5 разів разів перевищує тримірну групу: 5940 проти 1300. Факт масового освоєння українцями й білорусами двомірної моделі ‹♩53› є, на мою думку, цікавою *проблемою*.

Більшість складених формул спондеїчного типу притримується *принципу ізометрії* 4-(8-)- або 6-дольних моделей (табл. 14.6-А). Формул, де поєднуються *фігури різного метру*, усього 4 (табл. 14.6-Б).

Ізометричні формули широко відомі на просторах СБРМ, *утворюють* ***потужні масиви*** (по 500–1000 од.) у різних жанрах. Більшість з них описана в розділах 8–12.

З-поміж ***гетерометричних*** формул три є ***локальними***. Вони організовують «малі» жанрові ритмотипи, відносно компактно розташовані у певних місцевостях: пінський *кустовий* ‹♩46^2› (**карти А37, А39**), поліський *толочний* ‹♩$\bar{4}$6^2› (**карта А41**), подільський *весняний* (танок-гра *Ой як-як* ‹♩р36;р33›, **карта А30**), центральнобілоруський *народинний Вой хто-хто* ‹♩36^2› (Сморгонь, Постави, Полоцьк, Молодечно, Стовбці, Узда, Червень, Березино, Шклов, Чавуси, Орша), малі осередки *весільних* (‹♩35^2› і ‹♩36^2›: Берестейщина, Підляшшя, Верхнє Подніпров'я (Смоленщина), **карта А56**). Іножанрові прояви цих форм є маргінальними.

14.5 Ритмічні різновиди V53: статистика за жанрами

ВОЖЦ	тиради		строфа ‹РФ^2›							Разом
	♩53	♪53	♩/♪̄53	♩ 53	♪53	♪$\bar{5}$3	♪53	5$\bar{3}$*	інд.**	
Р1	1860	120	3260	6	250◆	30+10•	192	–	84+3	5815
К3	–	–	32***	5	52	28+2•	5	89	3	216
К4	–	–	85	–	–	–	3	4	1	93
К5	–	–	606	–	4	57+60•	–	1	1	729
К6	–	–	85****	–	125	30+4•	6	–	112♥	330
К2	1	–	–	–	11	–	–	–	–	12
К1	–	–	–	–	8	–	–	–	–	8
Р2	–	–	–	–	–	–	2	–	7	9
Разом	1861	120	4068	11	450	221	208	94	211	

* Наддніпрянський мелотип ‹V5$\bar{3}^2$ДОП›-*Гуля*

** Індивідуальні варіанти ритмізації: хореїчні, додані, рубатні та ін.

*** З них 14 зразків – цитування *петрівського* МТ ‹♩53^2›

**** З них 13 зразків – цитування *петрівського* МТ ‹♩53^2›

◆ Мікстова група, що поєднує дво- і тримірні мелорядки (§8.7.1.3)

• Зі спондеїчним варіантом 3-складника

♥ Меломасив ЖГ-Берестя, локальний тип «Сувалки»

14.6 Модель ♩53 у сім'ї комбінованих спондеїв

А. Ізометричні формули

М44♩:	♩44, ♩43, ♩34, ♩$\bar{3}$4, ♩4$\bar{3}$	500–1000 од.
М444♩:	♩443, ♩433, ♩4$\bar{3}$3, ♩334	500–1000 од.
М8(44)8♩:	♩446, ♩44;33, ♩33;43	500–1000 од.
М66♩:	♩55, ♩$\underline{\underline{5}}$5	500–1000 од.

Б. Гетерометричні формули

М64♩:	♩/♪̄53	Всл + Всн–Літо	5130 + 808
М46♩:	♩35	Всл + Всн + Куп + Жн	18 + 1 + 1 +1
	♩36	Всн + Нрд + Всл + Куп	48 +16 + 6+ 1
М48♩:	♩/♪̄46	Трійця: Куст (Пінщина) + Всн + Куп + Жн (*толока*)	412 + 8 + 5 + 41

Від цієї картини кардинально відрізняється історична доля гетерометричної моделі ‹♩53›. Будучи типологічно належною до групи відносно рідкісних гетерометричних формул, вона зайняла найміцніші позиції не тільки з-поміж них, але й у всій групі комбінованих дво-тридільних формул спондеїчної основи, охопивши майже 6000 пісенних зразків. Статистичну потужність моделі ‹♩53› підкріплює й ареальний розмах її поширення – ця ритмоформула знана у всьому «спондеїчному секторі» СБРМ (див. про це нижче). Головну роль у її популяризації відіграли *весільні* обряди (§13.1.1).

14.2.4. Жанрові ареали моделі V53

Картографування форм групи V53 проводилося за жанровим принципом – створено карти поширення форми у *весільному, весняному, русальному, купальсько-петрівському, жнивному* циклах. Це серія крупномасштабних оглядових карт ОМУ (**карти А5, А38, А40, А52, А54, А71**) та цикл документальних карт, де охоплено терени Полісся та Східного Поділля (**А45**; Клименко (Ред.), 2010, карти К35, К39-8). Їх доповнюють локальні карти інших авторів (Гончаренко, 2008а; Скаженик, 2010, К37).

На оглядовому рівні картографовано лиш основні ритмічні різновиди – за винятком карти *весільних* тирад ‹♩T53› (**А52**), де представлено ладові форми. У документальних картах *петрівок* і *жнивних* зроблено спроби картографування видів амбітусів та СЛК (**А45**; Клименко, 2010д, К39-8).

Найбільшим є величезний поліетнічний макроареал моделі V53 у *весільному жанрі.* З-поміж етносів СБРМ тип є базовим для українців і білорусів, неактивно проявляє себе в сусідніх польських і російських місцевостях, практично невідомий у литовців. Характеристика складових частин *весільного макроареалу* дається у §8.7.1.4, §8.7.2.3, §13.1.1.

Коротко узагальню використання моделі V53 у *весняно-літньому* циклі – на основі попередніх жанрових описів (§10.2.8, §11.4, §12.2, §12.5.2) та оглядових ареальних характеристик (§13.3, §13.5, §13.6).

Структурна ідея V53, охопивши українсько-білоруську мелотворчість *весняно-літнього* сезону, «розійшлася» у просторі СБРМ, «організувавшись» у кілька *автономних жанрових ареалів*, які майже не перетинаються між собою (**карта А5**). Статистичне домінування двомірної формули ‹♩$\underline{53}^2$› у літньому сезоні забезпечив щільний волинсько-східноподільський масив *петрівок.* У нижніх течіях Тетерева й Ужа їх змінює масив *русальних* цієї ж моделі. Їх географічні стосунки добре вивчені: два масиви не вступають у контакт, а чітко опонують у цьому географічному сегменті, маючи при спільній ритмоформулі відмінні мелічні характеристики (нот. 14.7).

Русальний ареал тягнеться до Снова, далі переривається і «поновлюється» у верхньому Посожжі (Мстислав – Рославль) як відірваний осередок *духовських* мелодій (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 422 і далі, №№ 127–129, 130–134). Можливо, нові матеріали підтвердять зв'язок між двома меломасивами й ми говоритимемо про масштабний *троїцький* ареал ‹♩$\underline{53}^2$› від Чорнобиля до Смоленщини.

Петрівський і *русально-духовський* ареали вписуються у східно-центральну зону переважання спондеїчних форм. Малі осередки спондеїв засвідчено на Волинському Поліссі – території з переважанням мелодій тримірного мислення: це *жнивні* з-над Стиру (зафіксовані локально) й з верхньої Прип'яті й Турії (побутують скупчено).

Тлом для цих *жнивних* осередків слугує масив *ямбічних дожинкових* і *жнивних* мелодій, що зайняв простір на захід від Горині до Вепру. На півночі він обмежений Ясельдою. За Ясельдою знаходиться ще один осередок РТ ‹♩$\underline{53}^2$› – це *купальські* північно-пінської традиції, що мають риси структурної подібності (СДО) до подільських *петрівок.*

Далі на північ, у Поніманні, а також на берегах Зах. Двіни на захід від Полоцька – *купальські* традиції орієнтуються на ритми тримірної групи, хоча відтворюють їх неалгоритмічно, міксують зі спондеїчними елементами. Спільно *жнивні* й *купальські* Волинського Полісся, Берестейщини, Понімання й Подвіння вписуються в макроареал західної *весільної* ямбічної дуги.

Практично всі названі *літні* масиви є компактними автономними осередками регіональних масштабів. Сусідства масивів окреслені однозначними границями. Накладання однотипних форм різних жанрів *троїцько-купальсько-жнивного* сезону можливі як випадкові одиничні міграції.

Інший спосіб географічної кореляції дають *веснянки.* Кількість *веснянок* з базовим віршем V53, порівняно з *літніми* циклами мала як в абсолютному значенні (всього 216 од.), так і в співвідношеннях до потужності циклів в цілому: це лише 2,7% веснянок, тоді як з-поміж *купальських* вона складає 22% (725 з 3540 од.), у *жнивному* циклі – 7,2% (330 з 4600 од.). Хоча *весняні твори* демонструють різноманітний набір ритмічних втілень схеми V53 – ‹♩$\underline{53}^2$›, ‹♩$\underline{53}^2$›, ‹♪$\underline{53}^2$›, ‹♪53^2›, ‹♪$\underline{53}^2$› (§10.2.8), та вони *не формують сталих регіональних масивів*. Різновиди розташовані острівцями, або одинично (**карта А71**). Така особливість викликала спеціальну подачу *весняних* ареалів на карті: замість кольорових заливок-підкладок розрізнені значки певних форм, що трапилися в межах одного етнографічного масиву, об'єднані умовними пунктирними лініями.

Тримірні *весняні* ритми переважають у західних зонах СБРМ та у верхньому Посожжі.

Будучи «розсипаними» по широкій території, *веснянки* групи V53 часом заповнюють малі ареальні ніші, не зайняті літніми наспівами, або територіально суміщуються з ареалами літнього циклу.

Винятком з цієї картини є специфічний ***середньонаддніпрянський тип*** ‹$5\bar{3}^2$ДОП›-*Гуля* (94 од.). Його своєрідність проявляється на різних рівнях (§10.2.8):

– у ритміці й композиції це «хореїчний/пунктирний» 3-складник та обов'язковий повтор 2-го рядка (ДОП);

– в сюжетиці це група *власних текстів*;

– в ареалогії це заповнення «календарної пустки» на правобережжі Середньої Наддніпрянщини (кількома компактними островами, зосередженими над Дніпром та ширше в межах Середньої Наддніпрянщини).

Цей мелотип невідомий в інших циклах і місцевостях, окрім кількох одиничних дуже віддалених фіксацій (верхня Ясельда, Чернігівщина, Слобідщина), при цьому іноді губиться його *весняна* прив'язка: тип потрапляє в сусідні в річному колі цикли *русальних* чи *петрівок.*

Цікаво буде відшукати причини малої затребуваності форми V53 у весняному циклі, при цьому їх багатої типології, ув'язаної з несформованістю ареалів.

14.2.5. Макроареалогія мелодій моделі V53

У сумі різновидів модель V53 вкриває чи не всю територію СБРМ, хоча й різною мірою. Проведене жанрове картографування дає перші відповіді на питання – як співіснують на просторі СБРМ різні функціональні втілення моделі V53. Є можливість порівняти ареали різних жанрів, а також ***види морфологічних контактів*** між наспівами в тих окремих випадках, коли поліжанрові ареали накладаються. Важливо аналізувати не тільки загальні «стиковки» жанрових ареалів, але й їх ритмічні втілення.

14.2.5.1. Ареалогія жанрів ТМС V53. *Весільний* ареал, як найбільший, слугує масштабним тлом для розгортання календарних масивів *весняно-літнього* сезону. Ареали останніх ***накладені*** на *весільний макромасив.* Натомість великі літні ареали ***чітко розведені*** між собою (**карти А5, А71**):

V53-Куп (А: спондеї): Східне Поділля, Східна Волинь, Середнє Полісся (Овруччина); острівний ареал за Ясельдою;

V53-Куп (Б: ямби та рубатні форми): Верхнє Понімання, Подвіння (лівобережжя, Дісна);

V53-Рсл (спондеї): Середнє Полісся (Нижня Прип'ять: Чорнобиль – Хойники), нижня Десна (правобережжя), Снов; острівний ареал у верхньому Посожжі;

V53-Жн (усі ритмічні різновиди: спондеї, ямби, рубатні ЖГ): Західна Волинь + Волинське Полісся + Берестейщина, спільний макромасив ділиться на зони за ритмічними різновидами (§12.5).

Весняний цикл виступає в календарній сім'ї осібно. Його строката ритмотипологія при слабкій статистиці реалізується на картах у такій же строкатій ареальній картині. Єдиним наспівом, що творить умовно компактний ареал, є наддніпрянський масив оригінальної неповторної форми ‹V5$\bar{3}$-ДОП›-*Гуля*.

14.2.5.2. Ареалогія ритмів ТМС V53. Загальна закономірність розташування ***ритмічних різновидів*** для усіх БОЖЦ є такою, що вибір дво- чи тримірного типу ритмізації залежить не від жанру, а від макростильової тенденції певного регіону (§15.2).

Нетиповими мікстовими ознаками виділяється *весільна* традиція ***верхньодністровського сектору***: тут суміщено риси АРД (вторинні форми) і риси ямбічних ритмів. Помітна географічна відірваність цього сектору від загальної ямбічної дуги. Натомість географічно логічним є продовження ритмічних тенденцій центральної України (середній Дністер – Півд. Буг). У цьому контексті більшої ваги набуває малий осередок (Жидачів–Миколаїв) мікстових форм на основі 6-дольника (Клименко, 2019, карта 3).

Окремо варто вивчати наджанрову **макроареалогію домінантної спондеїчної моделі ♩53.** Загальний макромасив цієї формули в СБРМ складається з

а) *весільного* «суцільного тла», що охоплює увесь схід і центр СБРМ – за винятком західного сегменту СБРМ, де панують тримірні ритми, але на крайньому заході (у поляків) відомі одиничні фіксацій мелодій двомірної моделі;

б) його жанрового «потовщення»: у певних зонах *весільного* макромасиву ♩53 бачимо накладання локальних масивів літнього календаря (*русального, купальського, жнивного*), ці останні – територіально розведені між собою. На маргінесах цих жанрових макромасивів помічене використання *петрівського* МТ ‹♩♫53²› у ролі *жнивного* або *весняного* (*цитування* іножанрового МТ).

За ритмостилістикою календарні зразки залишаються в межах алгоритмічного довільного дроблення (окрім волинсько-подільських *петрівок*, де домінує правильна вторинна модель) і не утворюють складніших різновидів. З цього випливає думка про досить давнє «розходження» шляхів *календарної* і *весільної* ритмотворчості на основі цієї популярної моделі.

Об'єктом дослідницької уваги варто зробити *мелотипологічні перетини* вторинних РТ ‹♩♫53²› і ‹♩♫43²› – їх подібність нераз стає приводом для мікшування, особливо в зонах «типологічної турбулентності» (Клименко, 2001, розділ 3.1).

У цілому обрядові меломасиви моделі V53 маркують один з головних **тектонічних розломів** СБРМ – пунктир ЯД / САД (особливо чітко – сегмент «***Дрогичинського ритмічного перелому***») та виокремлюють головні субзони в межах макромасиву АРД. Тектонічні лінії меншої ваги засвідчено у масиві спондеїв ‹♩53²›. Це кілька «входів» вторинних ритмів (*весільні* та *купальсько-петрівські мелодії*) з їх суцільного волинсько-подільсько-дніпровського масиву на північ: за течією Горині (*весільні*), у напрямку Овруча (Овруцька хвиля, *петрівки*), придніпровські лошкуси вище Києва (*русальні*).

14.2.5.3. Проблема координації мелодій при накладанні ареалів. На значній частині територій *весільні* й *весняно-літні* мелодії РТ ‹♩53²› сходяться в пісенному доробку певного села. Яким чином розрізняються ці мелодії у їх конкретних локальних версіях, якщо їх ритміка ідентична або подібна? Проблема конфлікту різножанрових втілень одного РТ при їх зустрічі в репертуарі тих самих співаків часто вирішується за допомогою ***різниці мелічної*** (звуковисотної) ***організації*** (нот. 14.7) – кожен жанр має свою суму відносно специфічних мелічних ознак.

Проблеми суміщення ладових версій в одному селі розглядала М. Скаженик на матеріалі весільних 6-дольників у зоні ареальних контактів ладових масивів (2013). Робота з класифікації висотних версій макро типу ‹♩53²› ще не виконана повноцінно в жодній з жанрових груп. Існує низка локальних описів різного авторства у межах певних жанрів (включно з картами окремих ладових різновидів *жнивних і петрівок),* але ці описи не узгоджені між собою спільною методикою. Найглибше вивчені *весільні* лади (§8.7.1.2). За рідкісними винятками всю територію *весільних* вторинних форм ‹♩♫53²› (центральноукраїнська смуга, продовжена в традиціях Кубані) обслуговує *триопорний мелотип*, генеральною ознакою якого для цієї ритмомоделі є система довготних опор (СДО) 2,5;2,1. У Подесенні, де основа ладу терцієва, але в мелодиці задіяні тони субзони, СДО має варіант 2,3;2,1. Ця схема передана у прикладі 14.7. Вона типова тільки для *весільних творів.* Її інтонаційна характерність, виразна *відмінність від інших «жанрових ладів»* групи ‹♩53²› дозволяє діагностувати *цитування* цієї весільної мелоформи у *жнивному* циклі Волинського Полісся. Але триопорна *весільна* меломодель, попри її величезний ареал, все ж є регіональною. На Поліссі, у Білорусі РТ ‹♩53²› співпрацює з іншими регіональними меломоделями. Установити їх відмінність від іножанрових моделей набагато важче. Так, на Поліссі, де панують вузькооб'ємні мелодії, розрізнити місцеві *весільні* та *русальні* складно. Іноді вони бувають ідентичні (с. Рудка Чернігівського р-ну).

14.2.5.4. Перспективи. Сума ритмосилабічних модифікацій наспівів поліжанрової макросім'ї ‹V53› передбачає глибоке монографічне дослідження цієї теми, яке з огляду на величину ареалу може дати вагомі результати для СБРМ в цілому. Додаткове різноманіття вносять ладові й інтонаційні варіанти прочитання ритмоформи – ця макросім'я використала велику частину прийомів мелотворчості українців та білорусів, тож системний огляд мелічних версій цього ритмотипу може слугувати певною ***антологією*** зразків обрядової меліки цих етносів.

На майбутнє потрібно запланувати проєкт картографування матеріалів макротипу V53, де б початковим параметром слугувала *ритмоформула*, другу роль було б відведено СДО, і в кінці давався би жанровий розклад отриманих ареалів. Ще один важливий проєктний параметр картографування: *кількість сюжетів*, які залучено до цієї моделі в певних місцевостях. Особливо це важливо для *весільного масиву* – про успішний аналітичний досвід роботи зі статистикою сюжетів див. статтю (Белогурова, 2008а, с. 250) та коментар до неї у §8.7.1.1.

14.7

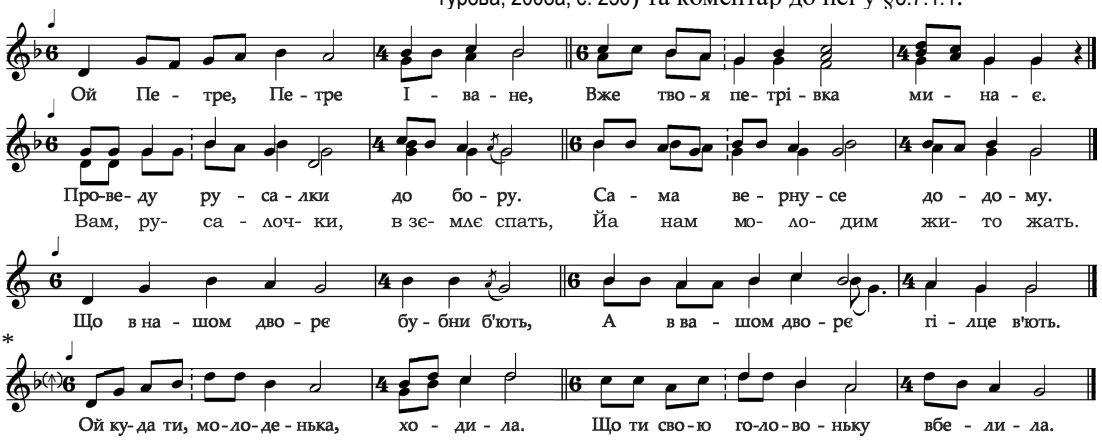
а – *петрівка* *

*б – русальна**

в – *весільна поліська* *

г – *весільна подільська**

* морфологічні нотації-моделі



14.3. Формула ямбічного 6/7-складника в західних традиціях СБРМ

14.3.1. Етноси. Жанровий спектр. Композиції. Статистика

Композиції на основі ямбічного 6/7-складника ‹♪6_7› | ♪♪ ♪.♪ ♪♪ | відіграють важливу роль в обрядовій пісенній творчості *українців, білорусів, литовців, поляків*. Ця велика формула лягла в основу кількох видів композицій: дво- / трирядкових строф, тирад, пари періодичностей і поліблокових форм. Композиції сформували групу різножанрових пісенних типів, чиї ареали зайняли великі географічні простори. Найбільшу активність у використанні моделі ‹♪6_7› проявили такі жанрові цикли: *весілля* (українці, поляки), *весна* (українці), *жнива* (українці), *зима* (білоруси: північно-західний ігровий масив *Цярэшка*; українці – локальні зразки у Надсянні). У табл. 14.8 дається статистика зразків за жанрами й за типами композицій.

14.8 Форми з 7-складником: жанрова статистика

	7^1	7^2	7^3	$CT7^4$	T7	T5;7	ПБК	ПП7;7	сума
К1 Зим	4	4	7	2				98	**115**
К2		5						2	7
К3 Всн	4	207	36	2		75	8	65	**397**
К4 Тр			2						2
К5 Куп		9	5					2	16
К6 Жн		81	254	15	62=Всл			3	**415**
Р1 Всл	2	39	1788	62	3137	73	2	67	**5170**
Р2 Нрд			5					4	9
сума	10	345	**2092**	81	**3199**	148	10	241	**6129**

Спільна вихідна ритмомодель, а також, як буде показано далі, подібність макрогеографічних характеристик дають підстави об'єднати всю сукупність різножанрових мелоформ у типологічну макросім'ю ‹ТМС ♪6_7›.

14.3.2. Реалізація 6/7-складника в жанрових циклах

● **Весілля.** Перше місце з-поміж 6130 записів пісень з базовим ритмом ‹♪6_7› займає українсько-польський *весільний* ареал – формулу використано у ≈5200 зразках. Він частково виходить також на білоруську та литовську території. *Весільний* цикл вирізняється з-поміж інших і найширшою палітрою форм – у відповідному рядку табл. 14.8 немає вільних клітин. У *весільних* масивах головують

строфічні зразки ‹♪7^3› (≈1800 од.), об'єднані у щільний *масив* ‹Східна Польща + Галичина + Поділля› (карта А49),

тирадні зразки ‹♪T7› (≈3200 од. + 60 їх цитувань у *жниварному* циклі), з ареалом ‹Волинське Полісся + Волинь + Поділля›(карта А48). На високу статистичну позицію *весільних* тирад впливає характер їх поетичних текстів – у більшості це короткі 4–10-рядкові сюжети.

Доповненням у межах цих масивів є редуковані строфи ‹♪7^2› та мікстові зразки ‹$CT7^4$› (з рисами строфи й тиради). Ці дві нечисленні форми власних ареалів не мають (§8.6).

Серед інших *весільних* форм незначної статистики розрізнимо дві групи.

Українсько-польська колекція вільних тирад-«*подяк*» ‹T♪5;7›, де 7-складник зайняв другу позицію (§8.3.4), попри мале число записів, творить *самостійну типологічну групу* з точково окресленим великим ареалом (карта А61).

Поліетнічна композиція ‹ПП♪7;7› не має ареалу (карти А73, А74) і власне *весільної* спеціалізації (див. §14.3.3).

● **Дожинковий масив.** У *дожинковому* циклі стрижневу роль відіграє галицько-подільський масив ‹♪7^3› (понад 250 од.), доповнений мікстовими тирадоподібними формами, частково запозиченими з *весільного* циклу. Ці останні маркують окраїни ареалу (карти А41, А44). Форма ‹♪7^2› утворює автономний осередок на Західному Поліссі (Турія – Прип'ять), як для свого ареалу – щільний (80 од.)

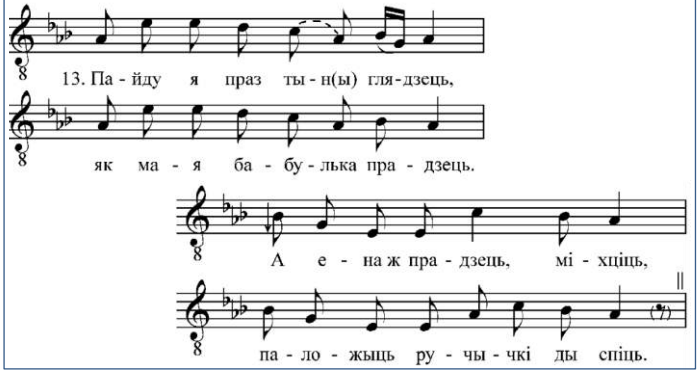
● **Весна.** У компактному масиві галицьких *веснянок-гаївок* (карти А20 / D-III-2) задомінувала дворядкова строфа ‹♪7^2›. Її прикметна риса – 8-складова формула з додаванням | ♪♪♪♪ | ♪♪ ♪♪ | (§10.2.3).

Численно менші групи дали форми ‹ПП♪7;7› і ‹ПБК♪5;7› (*Чорнушка* та ін.), що відомі на Поділлі.

Зима. Ритмоформулу ♪7 використовують дві автономні групи зимових мелодій.

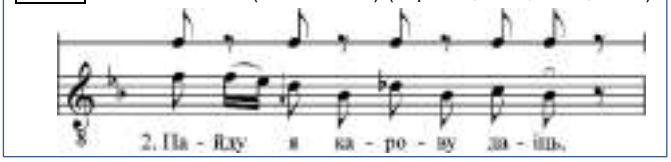
(а) Доволі потужний регіональний масив у північно-західній зоні БЕТ (карта А3) утворила святочна забава ***Цярэшка***. Її всебічно описала Т. Бярковіч (2015), помістивши в книзі 20 повноцінних повних нотацій. Музична форма ігрової пісні переважно має композицію ‹ПП♪7;7› (тип 3м18.71) з правильним чергуванням пар мелоблоків у довгих текстах. Поетична форма строфи наскрізна АБ;ВГ. Варіювання ритміки має яскраві особливості. Головна – *розщеплення чвертки у 2-й ямбічній парі*, прикмета саме цього жанрового мелотипу (нот. 14.9, такти 2, 4) – причому саме ця 8-складова версія ритмофігури домінує, а модельні 7-складники застосовуються рідше. Зверну увагу на відсутність постійної цезури 4+4, як це відбувається у галицьких *веснянках-гаївках* з додаванням.

14.9 Акуліно (ВТБ: Ушачі) (Бярковіч, 2015, № 40, с.128)



Дуже виразною є нотація, позначена «партією перкусії», коментар нотатора: *Падчас выканання спявачка прыстуквае* (Бярковіч, 2015, с.144). Ритм підстукування чітко передає переміну двомірної системи початку мелорядка на тримірну в кадансі. Це повторювалося протягом всього твору, силабічна форма ніяк «не реагувала» на це:

14.10 Стаї (ВТБ: Лепель) (Бярковіч, 2015, № 53, с.143)



Розмір такого такту можна передати як 2/4+5/8 (нот. 14.9) або 3/4+3/8 (нот 14.10), в цілому ж набирається потрібна модельна міра 9/8 – але народні виконавці давно *переосмислили* її, тому мелодія вже *не підтримує* вихідну схему групування силабохрон 3/8+3/8+3/8.

Рідше пісня прибирає вигляду однорядкового примітиву 3м18.11 (Бярковіч, 2015, №№ 39, 43, 57, 60, 61). Випадки *додавання силабохрони* на початку рядків одиничні.

(б) Рідкісні для колядок зразки несталої форми ‹♪$7^{3/2/4}$› з силаборитмічними видозмінами формули та різними сюжетами (приклад 14.11) я віднесла до ТГ 3м19.62/63. Вони записані у Надсянні (Лесько, Перемишль, Ярослав, Сянік) та в сусідніх місцинах (Томашів Люб., Замость), в Карпатському масиві (Турка, Косів).

14.11 з Сяноцького повіту (Kolberg, 1974, с.134, № 41)

1. Дайте ж міні коляду (2) Бо я далі іду.

2. Дайте ж міні курку (2) Бо я вам в окно штуркну.

До цього тексту приєднано типову місцеву *весільну* мелодію – тобто відбулося *цитування* іножанрового МТ.

14.3.3. Ареалогія композицій з V6/7

Поглянемо на масив 7-складових мелодій з точки зору типів їх компонування. Порівняємо види композицій за їх статистичною потужністю, жанровою «прихильністю» та ареалами. Виписані в табл. 14.8 форми об'єднаю в більші блоки: класичні строфи (‹РФ²› і ‹РФ³› та частина мікстових форм), тиради, форма ПП, поліблокові форми (ПБК, Т5;7). Потужності різних блоків дуже нерівномірні.

● **Строфи ‹РФ²›, ‹РФ³›.** Дво-трирядкові строфи утворюють головний шар загального поліжанрового й полі-етнічного макромасиву.

Основу статистики трирядкових строф ‹♪7³› складають *весільні* (≈1800 од.), покращують *дожинкові* мелодії та, незначно – *веснянки-гаївки* (разом 2100 од.). Об'ємний і при цьому щільний *весільний* масив охопив усе Поділля, частину Дністра і Надсяння та примітно заходить на польську територію, а також утворює міграційні рукави. Галицько-подільський *дожинковий* масив ‹♪7³› розташований «всередині» *весільного*, в його українській частині. Літній ареал «прозоріший» за щільністю, особливо у його східній частині (має набагато менше записів і сюжетів). *Весняні* трирядкові зразки розкидані у цьому ж терені без певної системи. Одиничні *зимові* зафіксовані близько західної межі УЕТ. Вкупі *весільні, жнивні* та *весняні* мелодії форми ‹♪7³› щільно вкривають значні терени правобережної України, оминаючи Полісся з його складнішою мелогеографічною картиною. На західному Поліссі та в Погоринні засвідчені численні *точкові* записи *весільних* та *веснянок*.

Накладання ареалів знову викликає питання видів репертуарного суміщення однієї ритмоформи в різних БОЖЦ однієї місцевості. Спостереження над відмінностями *весільної* та *жнивної* версій строфи ‹♪7³› висловлені у §12.6.1.

Набагато менш популярною виявилася дворядкова строфа ‹♪7²› (усього ≈350 од.), що проявила себе у названих трьох циклах. Порівняльні цифри, підкріплені ще й ареальними даними, показують, що дві споріднені форми строфи – дво- і трирядкова – в мелотипологічних реєстрах кожного з БОЖЦ зайняли різні ієрархічні позиції:

у *весіллі* ‹♪7³› є макротипом, а ‹♪7²› – його принагідними редукціями без локального прикріплення;

у *жнивному циклі* ‹♪7³› є великим масивом, а ‹♪7²› – автономним локальним РТ (Турія – Припʼять) (карта А44);

у *весняному циклі*, навпаки, домінує ‹♪7²› як регіональна форма, а ‹♪7³› рідкісна, ареалу не має (карта D-III-2).

У цілому обидві строфічні композиції – ‹♪7³› і ‹♪7²›, втілені у трьох жанрах – *весільному, дожинковому, весняному* – набули значення однієї з показових, домінантних форм галицько-західноподільського макромасиву з острівним проявом на Волинському Поліссі.

● **Тирада і строфа ‹РФ³›.** Масив *весільних тирад* ‹♪Т7› належить до тих форм, які об'єднали Волинське Полісся, Волинь і Східне Поділля (карта А48, §8.6.2.6). У макрозоні ямбічних 7-складників вони зайняли цю особливу географічну позицію. Ареал ‹♪Т7› вступає у складні динамічні стосунки з *весільним* ареалом ‹♪7³› – дві форми порізному перетинаються у волинськополіській та східноподільській субзонах: у першій тирада панує, а строфа має точкове поширення, тому вони рідко співдіють в одній традиції; на Поділлі обидві форми активні, мають суцільний ареал, але кількісна доля тирад більша.

● **Композиція ‹пара періодичностей›.** Ще одна композиція, що використовує модель ♪6₇ і набрала відносно значиму статистику (≈180 од.) – це ‹ПП♪7;7› з семантичними версіями V|:A:|;|:Б:| і VАБ;ВГ. Географічний обсяг її фіксацій великий, кількамовний (українці, поляки, білоруси, литовці) і багатофункціональний (*весілля, веснянки, колодка, зима*), та дуже нещільний (карти А3, А73).

Головною формою ця схема слугує для пісень білоруської зимової забави *Цярэшка*, які мають власний мелічний *контур* (нот 14.9). «Автохтонний» характер меліки має група *веснянок Кропець* ‹ПП♪6;7› на нижній Горині (під Століном). Характер мелодичної лінії інших зразків різних жанрів указує на запозичення польської танцювальної мелодії *оберка* (нот 8.45). Її точкове поширення в цілому маркує терени польських стилістичних впливів пізніших часів.

● **Малопотужні масиви. ПБК.** Поліблокові мелоформи за участі 5-складника, якими скористалися *весняний* (карта D-III-2, §10.10) і *весільний* цикли (карта А61, §8.3.4), не утворили потужних ареалів, але їх острівні фіксації територіально потрапляють у великий польсько-галицький масив ямбічних 7-складників, ущільнюючи його.

14.3.4. Макроареали семискладових мелотипів

Назву тенденції в географії ямбічних 7-складників, які підкреслюють масштабні поділи СБРМ на стильові зони.

14.3.4.1. Макрозакономірності варіювання ритміки

Палітру видозмін ямбічної ритмоформули ♪6₇ передано у таблицях 5.5Д і 5.6Д (т. 2). «Поведінка» ритмофігури в різних жанрах, композиціях та регіонах неоднакова.

1. Первісна модель ♪6 системно проявляє себе тільки у *весільних тирадах* ‹♪Т7›, де довільне чергування 6- й 7-складників ♪6₇ відбувається в усьому їх ареалі, незалежно від регіону побутування.

В окремих локальних зразках композиції ПП використано ритмічний контраст ‹♪6²;7²› (*Кропець* на Поліссі).

В інших мелоформах первинна формула зустрічається як рідкісна (5% у *весільних* ‹♪7³›), або взагалі не використовується, повністю поступившись 7-складовому варіанту.

2. 7-складники в окремих випадках піддаються нехарактерним для них *додатковим дробленням*.

2а. Розщеплення четвертної силабохрони у другій ямбічній парі моделі є властивістю мелодій гри *Цярэшка* (нот 14.9) – їх вірш часто розширений до 8-складника V7₈. Зрідка ця ж позиція зачіпається у весільних тирадах Лівобережжя (нот 8.43).

2б. Поширення набуло *орнаментальне наддроблення* першої вісімки моделі (табл. 5.5Д, 3-й рядок). Цей прийом окреслює дві зони дроблення:

субареал галицько-польських *весільних* ‹♪7³› і

лівобережний субареал тирад ‹♪Т7›, де трапляється наддроблення і другої ямбічної пари (нот 8.43).

3. Група 7–8-складників з додаванням (табл. 5.6Д) – один з ключових показників західної (галицько-польської) щільної *макрозони додавання* (§15.6.1). Різні *весільні, жнивні* та *весняні* композиції макросімʼї ‹♪6₇› створюють основу для *макродуги додавань* (карта А2, А76).

14.3.4.2. Регіональні макрозакономірності

1. Південно-західний сектор. Ядро. У цілому мелодії з семискладовою ямбічною основою зайняли південно-західний сектор СБРМ. Вони зовсім відсутні на сході й півночі СБРМ Жанрові ареали ‹ТМС ♪6₇› географічно тяжіють до західних кордонів України та Білорусі, а та-

кож охоплюють суміжні польські території (до верхньої течії Вісли) й деякі райони Литви (Дзукія, Сувалкія).

В Україні ріножанрові ареали моделі ♪6_7 (переважно у версії ♪7) займають майже всю правобережну частину, але з розрізненням у ній ***ядерної подільсько-дністровської зони*** й маргінесу (Прип'ятського Полісся). У ядерній частині нормою є *дво-трикратне* використання цієї ритмоформули в різних обрядових циклах локальної традиції. У деяких локусах перетини ареалів різних жанрів (показані внизу **карти А3**) створюють ***п'ятикратні дублювання*** ритму ♪6_7 у місцевому обрядовом репертуарі (Галич – Тернопіль).

2. Маргінальні зони. Міграції. Ареальні репліки

2.1. Наддніпрянщина. Великий масив *весільних* тирад ‹♪T7› (**карта D-VII-4**), обмежений зі сходу річками Гнилий Тікич – Синюха (як і інші масиви подібної конфігурації – **карти А56, А62**), має відірваний субареал на Дніпрі (Київ – Черкаси – Чигирин) та переходить на лівий берег Дніпра, де утворює локальні острівні колонії на Сулі, Пслі, Ворсклі. Твори цієї субзони відзначені наддніпрянськими стильовими рисами (наддробленнями, заповільненням темпу). Паралельно потенції такого роду проявила й *весільна* строфа ‹♪7^3›, та чомусь хвиля її поширення зупинилася ще на правому березі Дніпра (Шпола – Кам'янка).

2.2. Волинське Полісся. Традиції Полісся неоднотипні. *Західне Полісся* знає модель ♪6_7 у *весільних* тирадах ‹♪T7›, які залягають щільно на проміжку від Вепра до Случі. Репертуарну компанію місцевим тирадам складають *весільні* ‹♪7^3› – постійні у Побужжі й точкові – на берегах Прип'яті, Стоходу, Стира. Щільність волинсько-поліського ареалу 7-складників підсилюють *жнивні* ‹♪7^2›, що компактно осіли в нижньому Потур'ї, *веснянки* різних форм, розташовані дрібними островами на місцевих річках.

2.3. Середнє Полісся у своїх глибинних теренах «уникає» використання формули ♪6_7. Північна межа поширення мелодій цього типу у *весільному* (ізомели показані в **картах D-VII-4, D-VII-5**) і *жнивному* жанрах проходить річкою Уж. Вона спиняє потоки волинсько-подільських форм ‹♪T7› і ‹♪7^3›-Всл, Жн, скеровані на північ в сторону Овруча (за річку потрапили одиничні зразки). Ці мелогеографічні течії дублюються й на інших картах (**карта А40**).

2.4. Західний потік. Добре відслідковується *міграційний рух* мелодій моделі ♪6_7 *на північ*: спочатку масовий уздовж Західного Буга до Бреста, далі «пунктирний» – значки точками розташувались над річками Західного Полісся (верхня Прип'ять, Горинь, Ясельда), острівками – на південному заході Литви (Сувалки – Мар'ямполь), ніби «підбираючись» до Західної Двіни. Основу цього потока складають *весільні* ‹♪7^3› і ‹♪T7›, підсилюють / дублюють *жнивні* ‹♪7^2› і ‹♪7^3›, *весільні* ‹ПП♪7;7›. Обриси ***пунктирної міграції у північно-західній окраїнній смузі СБРМ*** повторюють ще кілька мелоформ, зокрема, *весільна* тримірна група ‹V53^2› (**карта А54**), *жнивні* та *купальські* з віршем V53 (**карти А44**), *зимовий* тип ‹Зм11=♪553^2› (**карта А16**), *весільний* ‹♪$5\underline{7}^2$› (**карта А56**).

2.5. Ареальні репліки *жнивних* і *весільних* типів ‹♪7^3› і ‹♪7^2› зафіксовані в Поніманні (Сувалки – Алітус), на верхній Вілії та верхній Березині (Сморгонь – Мядель – Ушачі – Лепель). Відзначу й точкові фіксації *жнивних* і *весняних* у північно-східній зоні – в Подніпров'ї (Горки), Посожжі (Хотимськ).

Великий географічний масштаб 7-складових ямбічних композицій робить їх об'єктом майбутнього всебічного дослідження: жанрового, морфологічного, ареалогічного.

14.4. Формула V54 у системі обрядових жанрів СБРМ (купало, весна, весілля)

Поліжанрова форма ‹♪$\dot{5}4^2$› (описана у §11.2) виявила такі характеристики, за якими була зачислена до макротипів: поліжанровість, поліетнічність (УБ), потужна статистика (1775 од. в усіх жанрових циклах), масштабний ареал від Зах. Буга до Десни (захід – схід) та від Дністра до Зах. Двіни (південь – північ). Ось її порівняльні статистично-ареальні параметри за жанрами:

14.12 Формула V54: поліжанровий спектр функцій

БОЖЦ	ключові ареали (**карта А69**)	стат.
К5 Куп	УЕТ: А. Схід. Поділля + Схід. Волинь + овруцький вектор Б. Верхня Прип'ять + Зах. Буг + Берестейщина (Дрогичин), осередок у Погоринні В. Дніпровське Лівобережжя: Сула, Псел, Ворскла БЕТ: Г. Друть – Зах. Двіна Д. Могильовське Подніпров'я	1240
К3 Всн	УЕТ: Волинське Полісся, Сер. Полісся БЕТ: Верх. Подніпров'я (Березина – Сож), Стародубщина	375
Р1 Всл	Зах. Буг + Берестейщина	135
К4 Тр	точково на Поліссі	9

У майбутньому монографічному дослідженні цієї формули потрібно буде звернути увагу на такі позиції:

– дуже велика сумарна статистична вага записів;

– побудова формули з неалгоритмічних фігур: вальсова ПФ ♪$\dot{5}$ не є похідною від диямба ♪4 (**табл. 5.1Д**), тобто складові формули не є прямо спорідненими,

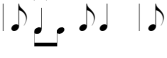
– формула майже не творить різновидів, за винятком редукованих версій ‹♪4;$\dot{5}4$› на Поліссі (Всн, Куп),

– ознакою її чужорідності у спондеїчному ритмостилістичному контексті Середнього Полісся є невластиве довільне варіювання силабіки з порушенням метричної норми 5-складника (подібне спостережено й на Підляшші);

– рубатний характер версій (Птр, рідко – Всн) з Полтавщини, поєднаний з *наддробленням*. Ці видозміни обумовлені *регіональною стилістикою*, що проявляється і в інших обрядових мелоформах.

Головним стрижнем дослідження може стати мелогеографічний: розподіл макроареалу ‹♪$\dot{5}4^2$› між жанрами: *весілля* на Берестейщині, *веснянки* на Поліссі і Наддніпрянщині, *купальські* у більшій частині макроареалу. Зауважено, що існують як зони виразного розмежування жанрових ареалів (наприклад, східноподільський *купальський* / поліський *весняний*), так і зони їх пограничної дифузії (Погоринння, Друть) або й репертуарне співіснування форми одразу в двох / трьох жанрах (Верхня Прип'ять).

14.5. Формула V57 у системі обрядових жанрів СБРМ (весілля, весна, літо)

Віршова схема ‹V57› виявлена у ≈450 зразках обрядових пісень. Форма строфи стала в усіх творах: двократне проведення віршового рядка створює дворядкову мелострофу ‹V57^2› з мелодичною формою АВ. Різноманіття зрідка вносять рефрени: ‹ра;рб› або ‹аб;рб›. Ритміка піддається видозмінам – правильному чергуванню, зрідка іншим:  (див. нижче).

● **Жанровий огляд.** Зразки належать різним жанрам і етносам (табл. 14.13; **карти А56, А65**). Найбільше поширення РТ ‹♪$5\underline{7}^2$› отримав у ***весільних обрядах***. Ареал складається з трьох значних осередків – на правобережній Україні та в Литві, а також острівних зон.

А. У масиві ‹Східне Поділля + Східна Волинь› мелодія сталої форми V57 розспівана в триопорному мінорному ладу з кінцевим кадансом на 2 щаблі. Твір фіксується в те-

14.13 РТ ‹V57²› : поліжанровий спектр функцій

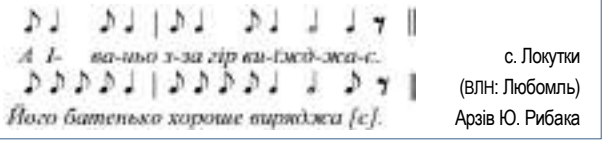
БОЖЦ	етноси, регіони	стат.
Р1 Всл	українські, литовські, білоруські	217
К2в Клд	українські (Волинське Полісся)	нот. 7.7
К3 Всн	українські	47 + 3*
К6 Жн	півн.-українські (поліські), польські, литовські	≈110+63*
сезонні	українські (Полісся)	не обраховано
оранка	литовські весняні трудові (Дзукія)	15
Р2 Нрд	північно-білоруські Поозер'я (Полоцьк)	7

* Типологічні різновиди

рені досить системно з кількома характерними текстами. Найпопулярніші: *Тихо дунай воду несе, дівка косу чеше* (22 од.)*; Попід лісом / лугом битая доріженька* (27 од.) та інші сюжети, що оформлюють поїзд Молодого (13 од.). Зібрання Г. Танцюри з-під Гайсина (1998), містить 13 різних сюжетів на цей мелотип (мел. 6, тексти 9, 25, 156, 232, 250, 275, 306, 313, 542, 560, 566, 672, 673).

Б. Менший масив ‹Стир – Зах. Буг – Нарва› обійняв обидва береги Західного Буга (верхня течія). У західноволинських та холмських зразках трапляється вихідна форма V46. До них примикає одиничний зразок місцевої «колодчаної» пісні (нот. 7.7). Вихідний диямб іноді поєднується з реліктовим рефреном «*Ладом-ладом*». Отже місцевий ритмотип має формулу ‹♪5₄7₆²›, лад терцієво-квартовий:

14.14



с. Локутки (ВЛН: Любомль) Арзів Ю. Рибака

В. Публікації засвідчують великий осередок у південній Литві. Найбільш північні зразки виявлено біля Каунаса, Кайшядоріса, Швенчоніса (Korsakas (Ed.),1962, №№ 274, 284, ін.).

Г. Кілька малих ділянок тип зайняв на середньому Дніпрі, у тому числі на Лівобережжі (Квітка, 1922, № 106).

Жнивні (також *косарські*) пісні утворюють щільні субареали в Західному Поліссі (верхня частина Прип'яті, правий берег, §12.9.5), а також у північному Підляшші. В інших зонах Полісся и Литви (Дзукія) такі зразки зустрічаються невеликими групами.

Інші жанрові групи не мають примітних ареалів, вони локалізовані компактними групами або точково.

● **Морфологічні видозміни.** При сталій композиції варіантність проявляється тільки на рівні ритміки. Цю форму описано в статті (Клименко, 2017а). Основний прийом варіювання – ритмосилабічне *чергування* у парах 4/5 и 6/7-складників, яке по-різному реалізується в певних субзонах макроареалу ‹V57›.

Варіативна схема ‹♪5₄7₆› характерна для межиріччя Стиру – Західного Буга – Нарви. Обидві силабогрупи мінливі й у мелодіях Підляшшя. У Поозер'ї (район Полоцька) в локальних *народинних* (*хрестильних*) піснях замість 7-складника завжди виступає вихідна 6-складова форма ‹V56› (Пятроўская (Ред.),1998, №№ 100, 109, 260, 367).

У *весільному* ареалі литовців, поляків, українців Східного Поділля та Східної Волині силабічна величина груп є сталою ‹V57›, натомість може видозмінюватися ритмічний рисунок – за рахунок подовження або скорочення окремих складів (D-57, нот. 5). Змінним є прочитання 6/7-складника: окрім правильних форм – вихідної ‹♪6₇› або подовженої ‹♪7› він часто виступає у двомірній версії (нот. 14.3, такт 4).

● **Макроареал.** Найбільший з жанрових ареалів групи ‹V57²› – *весільний*. Він не монолітний, а розбитий на три частини. Найбільшіший центральноукраїнський масив ‹Східне Поділля + Східна Волинь› візуально з'єднується з традицією Західного Буга (Західна Волинь і Полісся) через Погориння. Ритмотипологічні характеристики в цих зонах неоднакові, також різняться лади. Схоже, що й корпус сюжетів у двох регіональних традиціях відмінний.

У районі Бреста – на Підляшші – *весільний* масив *переривається*, поступаючись місцем *весняним* и *жнивним* мелодіям з формулою ‹V57²›. За р. Нарвою *весільний* ареал *відновлюється* й протягується на північ через білоруські землі до Литви.

Сумарний поліжанровий макроареал формули ‹V57²› набуває більш логічних обрисів, які нагадують гігантську дугу, що обіймає білорусько-поліський масив з півдня та заходу. Можна підсумувати, що як певна музично-ритмічна форма тип ‹V57²› засвоєний українцями правобережжя Дніпра, західними білорусами та литовцями південної зони. Він застосований як пісня обрядового циклу, але у різних місцевостях набув різної жанрової спеціалізації. У традиціях Волинського Полісся формула ‹V57²› може використовуватися і як *весільна*, і як *жнивна*., але з різними видами мелодій.

Підкреслю, що в українських традиціях формула ‹V57²› широко відома ще й у *ліричних* піснях старого стильового шару – в цьому жанрі вона *не має ареальних обмежень*, а поширена практично на всій УЕТ.

14.6. Формула V43 у системі обрядових жанрів СБРМ

14.6.1. Загальний жанровий спектр. Етноси

Твори з силаборитмічною основою V43 в обрядовій мелотворчості СБРМ займають помітне місце як за загальним числом записів (≈1160), так і за ареалом (карта А51, А67). У цілому ця модель охоплює більшу частину СБРМ, за винятком південно-східного сектору – Середньої Наддніпрянщини та українського Лівобережжя. Спектр задіяності віршової моделі ‹V43› у календарному та родинно-обрядовому циклах є широким. Назву жанрові групи у порядку зменшення числа записів: *жнивні та дожинкові* (українці, одинично білоруси, литовці), *весняні* (українці, білоруси), *весільні* (білоруси, меншою мірою поляки та литовці, одинично українці), *купальські* (білоруси, одинично українці), *народинні* (білоруси, одинично українці), *зимові* (українці, білоруси, литовці), *троїцькі* (білоруси), одинично *масницькі, трудові* (Литва, Латвія) та *ліричні*. Статистичні дані зведені у табл. 14.15.

У цій макрогрупі беззаперечно домінує двомірна модель ♩43›, скомпонована у дворядкову респонсорну строфу ♩43²=VАБ=M'АВ›. Зрідка практикуються ускладнення

14.15 Модель V43: Поліжанровий спектр функцій

жанрові цикли	кількість фіксацій		етноси
	статистика (од.)	%	
К6 Жн	570 + 64 (♩433)	46	У(БЛ)
К2 Мсл	11	0,8	Б
К3 Всн	225 + 172 (♩43-ПСТС)	29	УБ
Р1 Всл	190	14	БПЛ(У)
К5 Куп	73 + 22•	7	Б(У)
Р2 Нрд	33 + 2•	2,5	Б(У)
К1 Зим	30 (у т.ч. гра *Ящур*)	2,2	Л(УБ)
К4 Тр	15	1	Б(У)
Разом:	1 350 + 25•	100	

• Ямбічний відповідник ♪43²› * Специфічні форми

форми *рефреном*: ‹43;Р43-*Люлі*›: БЛГ: Грайворон, Шебекино (3 од.). Популярність композиції забезпечила її простота, симетричність, «квадратність» форми, адже вона належить до «метромоделі» ‹М♩ 44;44›. Домінантною є *дожинкова група*, що зайняла половину фонду записів (570 од.) й утво-

рила потужний ареал щільного побутування у Погоринні з рукавами від нього (§12.4.1; **карта А44**) (Клименко, 2008г).

Простота моделі викликала різні видозміни композиції, які пішли кількома напрямками:

а) нарощення форми зі збереженням силабічної основи:

‹♩4$\underline{3}3^{1,2}$› *весняні* (не плутаймо з підгрупою формули ‹проса› без антиметаболи, §14.7),

‹♩4:$\underline{3}$:;4$\underline{3}$=а:б:;вг› з прийомом ДМС (та інші подібні) у *весняних* Галичини, *весільних* Понімання, наприклад:

♩4:$\underline{3}$:;4$\underline{3}$ а:$\underline{б}$:;вг	(23 од.)	♩4:$\underline{3}$:;4:$\underline{3}$: а:$\underline{б}$:;в:г:	(2 од.)

б) внутрішнє розширення форми за рахунок ритмосилабічного дроблення – у довільному режимі та у вторинних формах V6$_7$3, V{44}3, V{44}4 (табл. 14.15, інструмент 1).

в) застосування специфічних способів ритмізації (табл. 14.16, інструменти 2, 3).

Первинна ритміка (або орнаментальне дроблення) властива *весільним* у двох осередках: західному (Білосток, Гайнівка, Соколка, Варена, Молодечно, Івацевичі, Ковель, Зарічне) та східному (Грайворон, Сураж, Унеча, Ярцево). Довільний режим V4$_{5,6}$3$_{(4)}$ з переважанням V43 спостерігається у верхньому Поніманні та сусідніх з ним теренах (Узда, Стовбці, Несвіж, Мядель, Мінськ, Дзержинськ, Вілєйка, Борисов, Слонім, Свіслоч, Островець, Кореличі, Столін, Пружани).

Після усталення *вторинної форми* ‹♫43›, що набула значного поширення у *дожинковому, весняному* та *весільному* репертуарі, стали можливими експерименти з ритмікою – *вторинна ямбізація* (*весняно-троїцький* репертуар білорусів – табл. 14.16, рядок 3) або ж *мазурення* (*веснянки* в Галичині, *весільні* у поляків – рядок 2). Спостерігається *жанрова спеціалізація вторинних форм* віршів: у *веснянках* домінує ‹V63› або ‹V83› (залежно від сюжету); у *жившому* циклі домінують ‹V83› та ‹V73› зі специфічним малюнком |♪♪♪♪|♩ ♪♪|♩♩♩ ‖.

14.6.2. Дожинковий тип V43-Погориння: мандри, «діаспора»

Установлено кілька різновидів *мелічних версій дожинкового* типу Погориння ‹♫ 4$\underline{3}^2$› (§12.4.1.2, **карта А45**). При карто-графуванні несподівано виявився *мандрівний характер* однієї з цих дожинкових мелодій, а саме – квінтової мінорної версії (нот. 12.3, мелотип А$_1$) з осередку Дубровиця – Сарни – Володимирець – Стар. Чорторийськ + Рокитне. Вона відірвалась від свого ареалу і знайшла «прихисток» у різних жанрах та в дуже далеких від Горині місцевостях.

Так, *весільний цикл* «прихопив» 25 зразків, з відносним скупченням таких мелодій в галицько-польському порубіжжі (Заставна, Пустомити, Сколе, Сянок, Любартов, Люблін, Ополе Любельське, Пулави) та одиничними з'явами у віддалених районах Білорусі (Пружани, Гродно, Ліда, Городок (Втб)).

Весняний цикл верхнього Дністра координує цю мелодію з сюжетом «*Фіялочки*» (≈20 од.).

У литовців він використовується як *колядковий* (Слюжинскас, 2016, № 2).

У цьому ряду жанрових переосмислень цікаво виглядає факт *збереження жанрової специфіки* в острівних осередках цього *жнивного* мелотипу на Смоленщині (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 593, №№ 86–88).

Трапляються й *ліричні* пісні з класичним виводом, з цією ж мелодією – такий випадок засвідчено у с. Старі Коні сусіднього з Дубровицьким Зарічненського району, жнивна традиція якого належить до макроареалу ЖГ.

Численність фактів породжує різні питання. З очевидних першочергових такі:

– чому саме ця мелодія з шерегу локальних ладомелодичних різновидів ♩43^2›-Жн, стала мандрівною;

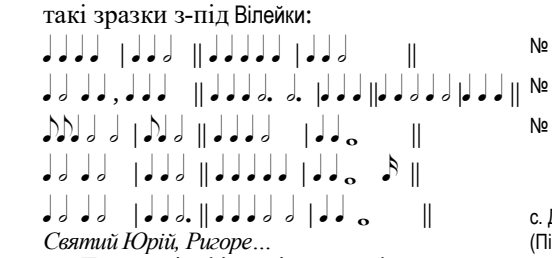
– що обумовило жанрові переосмислення такого широкого спектру й такої поліетнічної географії;

– який гіпотетичний час постання погоринського меломасиву ‹♩43^2›-Жн та подальшого неординарного «діаспорного» життя однієї з мелодій цього масиву.

14.6.3. Специфічні локальні різновиди ТГ V43

14.6.3.1. Поліська група зі зворотним 3-складником. Локальний середньополіський *весняний* тип «*Чирочка*» (§10.2.4) використовує формулу з 3-складником-інверсією (у простій |♩ ♩♩| та рідкісній для СБРМ *хореїчній* |♩♩♩| версіях): ‹♩43^2=VАБ=M^{t}АВ›.

14.6.3.2. Рубатна група ‹V43=53^2› (вілейська). 22 твори *весняної* приуроченості, що схиляються до ямбічної основи ‹♪43^2›, виявляють ще й довільні хитання тривалості силаб та часте розширення вірша до ‹V53›, при чому зміна ритмомалюнка часто відбувається в одній строфі. Наприклад, у томі (Барташэвіч та ін. (Рэд.), 1979) знаходимо такі зразки з-під Вілейки:



№ 202, с. Тумкі

№ 211, с. Міхалішки

№ 199, с. Дорогунь

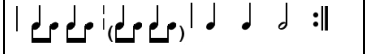
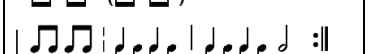
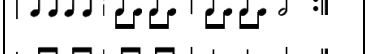
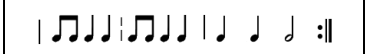
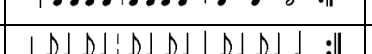
с. Добровода (Півн. Підляшшя)

Святий Юрій, Ригоре…

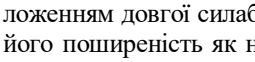
Територія фіксації таких форм окреслюється річками Зах. Двіна, Вілія, Німан, Нарва, однак компактний осередок бачимо тільки у межиріччі Вілії та Березини (притоки Німану). 10 текстів з цієї групи мають *юр'ївську тематику* або приурочування до дня Св. Юрія (Вілія). До цієї групи треба віднести опублікований зразок з Північного Підляшшя (Лукашенко (Ред.), 2006, №42б, в).

14.6.3.3. Складені форми. Формула ♩43› іноді виступає і як фрагмент складних композицій – наприклад, *весільної* ГФС ♩43^2;446› (Полісся); ПБК ♩43^2;44;$\underline{3}$› (*застільна* «*Чарочка*»; *зимовий кант Миколай* / *Пироги* та ін.). Ці випадки теж варто залучити для монографічного вивчення мелотипологічної макрогрупи V43.

14.16 Модель V43: Видозміни ритміки двомірної групи

інструмент		різновиди ритмомалюнку	режими	жанри та ареали
1.	Алгоритм ритмосилабічного дроблення (АРД)		базова ритмомодель	Всн, Куп (Поозер'я), Всл (Понімання)
			режим довільного дроблення V4$_{5,6}$3$_{(4)}$ з переважанням первинної форми	Всн, Куп (Поозер'я), Всл (Понімання)
			вторинна формула V6$_7$3$_{(4)}$	Жн (Погориння), Всн (Галичина), Всл (Понімання, точково інші локуси)
			вторинна формулаV{44}3, V{44}4$_5$	Жн (Погориння), Всн (Галичина)
2.	АРД+Мз		вторинна формула V{44}3 з мазуреннням	Всн (Галичина)
3.	АРД+Яя		вторинна формула V{44}5 з ямбізацією	Тр (Сож – Дніпро)

14.7. Ритмоформула ‹просо› в обрядових жанрах СБРМ

Яскрава характерність ритму ‹**V43=абб**-просо›, де співставлено два повтори трискладника з перемінним положенням довгої силаби  (табл. 10.18), його поширеність як на просторі СБРМ, так і в творчості інших етносів (зокрема, болгар), архаїчність самої гри «*Просо сіяли*» здавна цікавлять дослідників. У числі перших з точки зору музиколога її коментує К. Квітка, назвавши характерну фігуру з двох трискладників «*антиметаболою*» (1923б=1971, т. 1, с. 42). Пізніше вчений присвятив їй кілька аналітичних сторінок (1971в, с. 195). Він вважав пісню-гру «Просо» дуже давньою, відомою всім східним слов'янам, та відзначив, що в українців на цей РТ виконується кілька *весняних* ігор іншого змісту. К. Квітка знайшов цю ритмічну форму також у збірниках балканських слов'ян, але не з сюжетом *Просо*. У нотній літературі західних слов'ян цей сюжет і ця ритмічна форма в часи К. Квітки була відсутня.

Серед сучасних дослідників спеціальні статті цій ритмофігурі присвячує Г. Кутирова-Чубаля (2009б). Як один з жанрових типів білоруської Масляної його описує В. Прибилова (2010, 2011, №№ 4–9). Принагідні описи вміщено в різних регіональних нотних зібраннях.

Опис ритмічних варіантів, видів композицій РТ ‹просо› в українських *весняних* традиціях дається в §10.5.5.

Джерельна база. Для РОМУ$^{+}$ вдалося зібрати понад 900 записів мелодій, в основу яких було покладено ритм ‹просо›. Це українські *веснянки* (140 на сюжет «Просо», 487 з іншими сюжетами, §10.5.2.3), білоруські *зимові* і *масницькі*, російські й литовські *весільні*, одинично – *купальські, жнивні, народинні* (4 од.). У таблиці 14.17 відомості систематизовано за жанрами та специфікою компонування:

14.17 Модель V433 ‹просо›: жанровий спектр, композиції

жанрові цикли	нормативні форми	без антиметаболи	мікстові композиції (мікст формул, ПБК)	спец. композиції	Просо-елементи	Разом
К3 Всн	375	62	80	25	2	690
Просо-гра	140	1	1	–	–	
К5 Купало	5	6	–	–	–	11
К6 Жнива	5	1	–	–	2	8
К1 Зима	16 + відомості з карт					16
К2 Масляна	≈30 + відомості з карт					30
Р1 Всл	–	–	5	147	–	152
Р2 народини	4	–	–	–		4

Морфологічна аналітика цієї групи виявилася складною, та деякі позиції можна попередньо з'ясувати вже сьогодні та винести на фахове обговорення:

– загальний ареал поширення ритму ‹просо›, етнічні групи, що використовують цю формулу,

– жанрова палітра реалізацій ритму ‹просо› та їх «етнічна спеціалізація»,

– типологічна палітра ритмічних та композиційних видозмін пісенних форм,

– динаміка ареалу, оперта на кількісні показники матеріалів бази РОМУ.

Попередню ареальну картину (т. 2, форзац, карта A78) тезово прокоментую з точки зору жанрової спеціалізації форми ‹просо› та ареалогії жанрових втілень. Принагідно окреслю окремі динамічні характеристики ареалів.

14.7.1. Мелотипологічні варіанти

● **Варіювання ритмомоделі.** Домінують зразки з «чистим» ритмом, поширеними є й такі його видозміни:

(а) ритмосилабічні дроблення (табл. 10.18);

(б) «вирівнювання» антиметаболи – два однакові трискладники – $\dot{3}\bar{3}\bar{3}$ або $\dot{3}\underline{33}$. Зразки без антиметаболи (б/ам) потрібно відрізняти від РТ ‹$\dot{4}\underline{3}^{2}$› з дублюванням силабогруп (ДМС, §14.6) та від РТ ‹$\dot{4}\underline{33}^{2}$› (у білоруському *весіллі* на північному сході БЕТ). Для цього звертаємо увагу на *семантичну* й *мелотематичну форму*.

Б. Луканюк наполягає на тому, що ритм ‹просо› утворився дробленням початкового монохронного 6-складника (2016, с. 134). Контраргументи до цього підходу викладено у §10.5.5 (характерне для подільських *веснянок* активне дроблення диспондея є для «прамоделі» наддробленням, що зовсім невластиво творам Поділля).

Триелементна формула ‹проса› ритмізує засадничо *дводільні вірші* V43=аб, третя група утворюється варіантним повтором 3-складника – абб=αβγ, при цьому мелодика об'єднує всю формулу в одне ціле – власне 6-дольну форму. Подібне можна побачити на прикладі *веснянок* з V43-ПСТС: вони також розспівують 7-складовий вірш у 6-дольному варіанті, хоча й іншим чином (§10.2.4). У цих мелоритмічних «забавах» діють як метричні еталони (4 й 6-мірний), так і робота з автономними ритмоблоками, їх різноманітні *комбінування*.

У мелодіях масиву ‹просо› 6-дольник слугує лише *метричною канвою*. Частини формули 4+3+3 цілком автономні, працюють як один з видів комбінованих тридільних форм двомірної організації – наприклад, як *весільні* типи ‹$\dot{4}\underline{43}^{2}$›, ‹$\dot{3}\underline{33}4^{2}$›. Цезури між фігурами ніколи не порушуються. Ритмоблоки видозмінюються виключно у своїх внутрішніх межах, можуть редукуватися або, навпаки додаватися як окремі самодостатні елементи. «Макрошестидольність» (якщо виміряти метр половинними тривалостями, як показано у табл. 10.18) у нормативних мелодіях ‹проса› утворюється *не як вихідна ідея*, а навпаки, як похідна *від складання частин*: M444 = 12 = 6.

● **Варіювання композиції**

1. Схема ‹РФ^{1,2}›. Найпоширеніші види компонування:
– дворядкова строфа $\dot{4}\bar{3}\underline{3}^{2}$=абб;вгг›,
– строфа з рефреном $\dot{4}\bar{3}\underline{3}$;Р$4\bar{3}\underline{3}$=абб;рбб› (…рсс / рст),
– однорядкова форма $\dot{4}\bar{3}\underline{3}^{1}$=абб›.
Рефрени більше властиві *весняній* грі Просо (§10.5).

2. ‹Просо›-рефрен. Для традицій білорусько-російського пограниччя характерні спеціальні композиції з ‹*просо-рефреном*› (термін Г. Кутирової-Чубаля), наприклад, $\dot{4}4\underline{3}$;$\bar{3}\underline{3}$=абв;вв› та інші.

3. ‹Просо›-блок у складених композиціях. Ритм ‹просо› нерідко комбінується з іншими ритмічно спорідненими формами – в сумі маємо поліблокову композицію (ПБК). Зазвичай підставою для поєднання блоків слугує 6-дольний масштаб формули в цілому – наприклад, *веснянки* РТ ‹просо› з додаванням самостійного рефрену *Вода по каменю* (§10.5.5.3).

4. ‹Просо›-субститут. Формула ‹проса› зрідка виступає як «елемент оздоби» – *вкрапленнями характерного ритму* в інші типологічні групи, що мають власні ознаки. Такі випадки частково нанесені на значкові карти: *весняні ігри* (§10.5.5.3, карта A78); *весільні* монотипи *Болван, Піч* (§8.10.3, карта D-VII-17), *жнивні* (одиничні).

Спроба прокартографувати всі ритмічні й композиційні видозміни, наявність рефрену та його семантику, приналежність зразка до відповідного БОЖЦ затребувала складної системи диференційованих значків. Процедура картографування ще не закінчена, карта є робочою.

14.7.2. Етнічно-жанрова специфіка ареалів ‹проса›

Розгляд ‹РФ-просо› в масштабах СБРМ показує її ***поліжанровість*** та спеціалізацію етносів на певних БОЖЦ.

● **А. Українські традиції.** Якщо обмежитися територією УЕТ, то мелодії з ритмом ‹просо› складуть монолітний цикл, цілком приурочений до *весни*. Щоправда, в різних регіонах це пісні різного характеру. Основні функціональні групи та їх локалізація такі.

А1. Власне ***гра «Просо»*** фіксується не суцільним масивом, а невеликими островами (Поділля, нижнє Погориння, Уборть, Лівобережжя – від нижньої Десни до Сули). Якщо відомо, що виконавці вивчили гру як шкільний репертуар, то такі зразки не картографовано. Фіксації гри за межами УЕТ одиничні (осередки в Білорусі, на півдні Вороніжчини, інші).

А2. У дністровсько-подільському регіоні поширені пісні РТ ‹просо› для супроводу ***танків*** (хороводів), з-поміж них найпопулярнішою є «*Вербовая дощечка / кладочка*» (Галичина, Поділля, західна Волинь, середнє Подністров'я). Зустрічається трактування *весняних* пісень як *купальських* (Східне Поділля).

А3. Пісні ***весняного сезону*** без специфічної хореографії, зате з різними сюжетами, поширені на Східному Поділлі (Уманщина, §10.5).

А4. ***Весняні заклички*** (з різними сюжетами) мають локальний ареал на Овруччині.

Щільність позначок в українському секторі неоднорідна: найбільше записів походить з Тернопільської та Львівської областей, а також із системно обстеженої Уманщини. Поліські осередки є *автономними* – прив'язані до річок Стохід, Стир (верхній, нижній), Горинь + Случ, Уборть – Словечна, Ірпінь). Поліська зона островів ‹РФ-просо› відокремлена від дністровсько-подільського масиву (відносно цільного) «пустим» волинським простором.

● **Б. Білоруські традиції.** На білоруських територіях *весняна* функція ‹РФ-просо› є відносно рідкісною: є свідчення з верхнього Посожжя, Подвіння (тут мелодії локально при-кріплені до дня Св. Юрія) та інших точкових осередків. Натомість на перший план виходять інші календарні сезони.

Б1. *Зимовий цикл* використав форму ‹просо› у північній чатині БЕТ (Верхнє Подніпров'я, Друть, Березина, верхнє Понімання, верх. Вілія).

Б2. *Масляний тиждень* супроводиться різними ритмічними варіантами моделі ‹просо› у східному секторі БЕТ (зона між Зах. Двіною, Березиною і Сожем) (Прибилова, 2011, карта 1).

Б3. У Поозер'ї (Зах. Двіна) точково зустрічаються *хрестильні* (*народинні*) з ритмом ‹просо›.

Білоруські ареали *весняного, зимового* й *масницького* ‹проса› частково накладаються, судячи з вивчених відомостей та кількох оглядових карт різних авторів.

В. Пограниччя. У пограничних зонах СБРМ ритм ‹просо› повністю міняє «жанрову орієнтацію» й переходить у *весільний* цикл. Також видозмінюється композиція наспівів.

В1. *Весільні* з цим ритмом зустрічаються у зоні білорусько-литовських контактів і в глибинних литовських територіях (матеріали вивчені ознайомчо).

В2. Специфічна композиція ‹♩ 4$\overline{3}$3;$\overline{3}$3› з віршем ‹абв;вв› укорінена у *весільних* традиціях білорусько-російського порубіжжя. Вона щільно зафіксована на півдні Смоленської області. Далі її ареал продовжується (за частковими даними з публікацій) на південь по лінії українсько-російського розмежування, через Брянську, Курську області до Вороніжчини.

В3. В українському *весіллі* ‹РФ-просо› теж присутня, та вона використана у специфічному жанрі 6-дольних монотекстових приспівок «*Чоботи*», оформлених у композицію ‹ПП♩ 6;6› (поширені в центральній смузі України). Приспівково-танцювальний характер та пізніша стилістика виводить цю групу за межі проблематики нашого дослідження.

Г. Доповнення. Обрядовий фонд ‹РФ-просо› підсилюють танцювальні приспівки до *Камаринського*, *Лявоніхи* (БЕТ + УЕТ в зонах контакту).

Виготовлена карта жанрово-композиційних мелоареалів ‹проса› демонструє досі невідомі (або маловідомі) факти:

– ритмомалюнок ‹просо› має *статус макроявища* традиційної музичної культури, як з точки зору масштабів його ареалу, так і через використання його різними етнічними групами слов'яно-балтської спільноти;

– поліетнічний простір прихильників такого ритму об'єднав українців, білорусів, литовців та росіян прилеглих районів, натомість, як не дивно, від'єднав поляків, які входять до основних етносів континууму СБРМ;

– мелодії ритму ‹просо› мають поліжанровий спектр функцій, з установленою «спеціалізацією» окремих етносів за певними жанрами (*веснянки* в українців, *весілля* у литовців, росіян) та поліжанровим мікстом (*весна, зима, Масляна*, частково *весілля* та *хрестини*) у білорусів.

Для глибшої інтерпретації отриманих контурів потрібні нові джерела, які б закрили численні «білі плями», або ж упевнили дослідника в існуванні пустих зон. Гіпотетична трактовка ареалів та їх історичного підґрунтя має відбуватися в контексті інших макроареалів СБРМ.

14.8. Ритмоформула ‹стріла› в обрядових жанрах СБРМ

П'ятискладник ‹стріла› з довгим середнім складом |♩♩♩ 𝅗𝅥 ♩♩| отримав свою назву від пісень з поетичним інципітом *Летіла стріла*, які супроводжували обряд «*Водіння / похорони стріли*» (§7.4). Цю РФ описав К. Квітка (1971в, с. 201–208) за власними польовими матеріалами 1920-х років з Чернігівського Подесення (*веснянки*). Він знайшов її також з-поміж *болгарських весільних* та пісень для дівочих ворожінь «*ладуванє*».

● **Джерела.** У базі РОМУ$^{+}$ цю форму представляють 515 пісенних зразків, доповнені даними з карт (Можейко, 1985, с. 162, карта 5 (Гомельщина); Мажейка, 1981, с. 462, карта 2 (Могильовщина); Коропніченко, 1996 (Київщина); Белогурова, 2008б, карти 5, 6 (Смоленщина); Гончаренко, 2010 (Сумщина); Савельева, 2014, с. 43 (Брянщина); Кутырёва-Чубаля, 2019, карти 134–136 (Білорусь)) і типологічних описів. Ритм ‹стріла› виявився дуже популярним серед жителів верхньої частини Дніпровського басейну (до впадіння Десни). Також він точково відомий у ширшому ареалі включно з Західною Двіною, однак зовсім відсутній у західній і південній частинах СБРМ **(карти A70, D-III-5)**.

● **Композиції. Ритмічні варіанти.** Основною є композиція ♩$\underline{55}^{2}$› у семантичних версіях ‹аб;вг› і ‹аб;**р**б› (*веснянки, троїцькі*). З-поміж *веснянок* 25 од. використовують ямбізовану версію ‹♪$\underline{55}^{2}$› ‖♪♪ ♩. ♪♩‖. Менш ві-

дома форма ‹♩555¹›=‹ааб› / ‹абб› (35 од.), іноді з переміною ритму в останній групі – ПСТС (Всн_‹♩ 555¹›_*Мачуха*).

Формули, де ритмофігура ‹стріла› поєднується з трискладниками, рідкісні: це форми ‹♩ 55,р3› (*зимовий* цикл, див. нижче) та ‹♩53²› (*веснянки, весільні*, одинично (8 од.) зустрічаються на прилеглих російських територіях).

● **Жанри.** Мешканці різних регіонів СБРМ знайшли цьому ритму такі застосування у системі обрядових жанрів:

14.18 Модель V55 ‹стріла›: жанровий спектр, етноси

К3 Всн	українці, білоруси	310
К4 троїцькі / духовські	білоруси, росіяни	80
Р2 народинні (хрестильні)	українці, білоруси	44
К1 зимові : тип ‹♩55²› (тип ‹♩55,р3›)	білоруси	70 (21)
Р1 весільні	росіяни	11

Весняно-троїцький сезон. Переважну більшість записів складають пісні, приурочені до *весняного сезону* – від Благовіщення до Зелених святок (Троїцького тижня), включаючи *гряні, духовські* (§§7.4, 10.2.6, 13.4.1). Призбирані дані розводять їх у два автономних ареали – сіверський (південний) і верхньодніпровський (північний). Можливо, їх з'єднує Сож (матеріали з цієї зони важкодоступні). Два ареали *весняної* ‹стріли› мають відмітні особливості.

На Сіверщині, в межиріччі Сожа і Десни наспів з сюжетом *Лєтєла стрєла* (про вбитого стрілою молодця) частіше прикріплений до однойменного обряду (інші весняні сюжети зустрічаються в дуже незначній кількості). Троїцька прив'язка наспіву тут рідкісна (≈15 випадків). Ареал має продовження у дніпровсько-нижньоприп'ятській зоні, однак щільність фіксацій тут значно слабіша, а західна границя розмита дальніми (до Горині) одиничними «репліками». Послідовно заповненою можна назвати лише добре вивчену київськими збирачами зону ‹Чорнобиль – Вишгород›, де *Стрілу* не водили, але від Благовіщення виконували *веснянку* з цим характерним текстом, яку повторювали разом з іншими *веснянками в* троїцькому обряді *Проводів русалок*.

У центральній Україні точково зустрічаються або *веснянки* з ритмом ‹стріла› (різні тексти), або сюжет *Стріла* в іншому ритмічному оформленні. Н. Савєльєва вважає, що такі факти є маркерами переміщень груп старообрядців «вєтковського центру» (Савельева, 2014, с. 44–46). Цю інформацію у розмові підтвердив і проілюстрував яскравими аудіозаписами 1990-х років київський фольклорист Іван Синельников, вихідець з села Російські Пилипи Чуднівського району Житомирської обл.

У верхньодніпровсько-верхньосожській зоні обряд *Стріли* невідомий. Тут зустрічається типовий сюжет про смерть молодця, але без зачину зі згадуванням стріли. Наспіви з ритмом ‹♩55›або виступають в ролі *весняних закличок з* загукальними та іншими текстами (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 28, с. 61–88, №№ 42–91), або мають *духовську* спеціалізацію як музичний символ *обрядів дівочого кумлення* з особливими сюжетами (с. 363–364, с. 404–416, №№ 86–99). Цей осередок ритмотипу ‹стріла› компактний, зі щільною локалізацією зразків на проміжку Рославль – Духовщина (Белогурова, 2008б, с. 185, карти 5, 6).

У межах *весняно-троїцьких* ареалів ‹стріли› зустрічається ямбізована версія ритму ‹♪55²› (Снов, Остер+Сож).

Перспективними парметрами картографування цих масивів є: повний ареал обряду «*Похорон стріли*»; ареал пісень з сюжетом «*Лєтєла стрєла*»; ареал пісень з *кумильними* сюжетами; ареал полісюжетних творів; композиції з рефренами (варіанти рефренів) і без них; види ритмічних видозмін (дроблення, мікстові форми, рубатні відтворення); ладозвукорядні різновиди; локальні фактурно-стильові різновиди.

На Верхній Прип'яті зафіксована автономна локальна традиція *веснянок* композиції ‹♩555¹ *Мачуха*› (§10.2.6).

Зимовий сезон. 70 білоруських зразків представляють *зимову* спеціалізацію РТ ‹♩ 55›, часто з характерним інципітом *Ой калядачки, бліни ладачкі*... (похвали Коляді). Функція пісень не пов'язана з обходом дворів – це *сезонна* пісня Святок. Переважає класична 2-рядкова строфа з рефренами *Ой люлі* або *Ой рано* (тип 3м14.21), квінтового діапазону. Двічі трапилися ямбізовані версії. Цей РТ щільно охоплює дніпро-березинське межиріччя та утворює відгалуження у верхнє Посожжя, де перетинається з *веснянками* цього ж ритмічного типу. Точково тип зустрічається у Подвінні. У зоні Горки – Мстислав композиція змінена на ‹♩555¹› (тип 3м14.61).

Зовсім інша *зимова* РФ, яка використовує пару ‹♩55› у тридільній побудові ‹♩55,р3› (тип 3м14.20), локалізована в двох далеких один від одного осередках.

(а) У межиріччі верхнього Дніпра й Зах. Двіни вона виступає у функції *подблюдних пісень* (Пашина, Винарчик (Ред.), 2003, с. 636, №№ 18–29).

(б) У варіанті ‹5|:5,р3:|= а|:б,р:|› (3м14.20+) модель поширена у межиріччі Ясельди й Нарви (Пружани) у функції обхідної *колядки* (Можейко, 1983, № 28) (**карти A16 / D-I-18**).

Народини. Статистично незначну, але історично дуже важливу групу складають 44 од. *народинних (хрестинних) пісень* – 29 мелодій та 15 непаспортизованих значків (Кутырёва-Чубаля, 2019, карти 134–136). Цей рідкісний на сьогодні жанр заслуговує на спеціальну увагу. Зразки мелотипу збереглися в більшості випадків завдяки записам початку / середини XX століття. На **карті A70** відповідні позначки точково розкидані на великому просторі України та Білорусі – від Поділля до Поозер'я. ***Реліктові знахідки*** одинично зустрічалися в наших поліських експедиціях 1991–1992 років у с. Рудня (РВН: Дубровиця) в Погоринні. На Могильовщині ці пісни побутують ще й тепер.

За допомогою фонової заливки на карті «*народинні*» значки згруповані в чотири регіональних «вузли»:

– волинсько-поліський ‹Горинь – Случ›,
– деснянський (Остер – Мена – Лоєв),
– могильовський (верхній Дніпро) і
– західно-двинський.

Закономірно виникає питання: чи можуть етномузикологи застосувати до них методику, яку практикують археологи – об'єднання у спільний ареал уцілілих крупиць практично втраченої традиції?

Весілля. Перенесення пісень з ритмом ‹стріли› у весільний цикл зустрілось тільки в 11 випадках на східному пограниччі СБРМ (Болхов, Брянськ, Бєлгородщина, Балаклія, Верх. Мамон).

Помітна упорядкованість жанрових субареалів ритму ‹стріла›: зразки окремих жанрів територіально прив'язані до певних регіонів. Часткові суміщення різних жанрових ареалів спостерігаються тільки в сегменті Шклов – Горки – Чавуси і в південно-смоленських районах.

14.9. Ареалогія особливих видів компонування

Подібно до того, як лінгвогеографія картографує не лише лексику, а й кожен морфологічний елемент словотворчих процесів, у роботі з обрядовою мелікою має вивчатися не тільки географія жанрових РТ/ТГ/ТС, але й географія певних композиційних прийомів та сполучень різних елементів форми у *понаджанровій площині*.

Способи компонування обрядових пісенних форм можна поділити на два типи:

(а) форми, що здобули загальне визнання у мешканців СБРМ (наприклад, респонсорні або інші дво- й трирядкові строфи ‹РФ²›, ‹РФ³›), і

(б) особливі форми, що прив'язані до ***певного жанрового циклу*** та ***поширилися в обмежених регіонах.***

Аспект «жанрового формотворення» та його ареалогії ще майже нерозпрацьований, але обіцяє стати продуктивним. Зв'язки між типами компонування та їх жанровими втіленнями у «першому наближенні» окреслено в §6.15.1. Тут винесу на перший план географічний параметр – спробую показати, що деякі неординарні види компонування мають помітну прикріпленість до певних регіонів.

14.9.1. Макрозони особливих форм. Жанрова «спеціалізація»

Поширення певних способів компонування під кутом зору їх *локалізації* ще не вивчалося. Намічу тут *композиційні макрозони*, виявлені в результаті фронтального картографування всіх обрядових мелоформ – як об'єкти для майбутніх тематичних досліджень. Вони стосуються як ***типів композицій***, так і ***особливих прийомів***, як використовуються в різних композиціях, але при тому виявляють *прив'язку до певних місцевостей*.

За ознакою прихильності до певних оригінальних ***типів компонування*** на просторі СБРМ проступають кілька великих територіальних утворень:

– прихильність до строфіки з комбінованими РФ (Білорусь і Полісся);

– вагомість строф з великими суцільними РФ (українці: *весільний* цикл, *веснянки, дожинкові* та ін.);

– макрозона *весільних тирад* (УЕТ, крім заходу);

– поліетнічні регіональні макрозони поширення різножанрових *рамкових форм* (Литва, Вілія, Подвіння, Подесення, Березина, Погориння, Вісла – Вепр);

– регіональні макрозони побудов, опертих на *переритмізації* вірша (ПСТС), переважно *веснянок* (Поділля, Волинь, Полісся);

– зони використання композиції ‹пара періодичностей› (Середнє Полісся, міжетнічні контактні зони).

На спеціальну увагу заслуговують і ***спеціальні прийоми розширення базової композиції***: виокремлені зачини й зачини-катени (Кт), різні види дублювань (ДМС, ДОП). Вдалося відстежити такі прив'язаності деяких прийомів до певних макрорегіонів (карти А75, А77):

– *дублювання останньої побудови* (ДОП) є поширеною рисою пісень західних і південно-західних районів УЕТ;

– *дублювання малих силабогруп* (ДМС) об'єднує географічно суміжні терени украинців та поляків;

– використання *зачинів-катенів* (Кт) властиве басейнам Прип'яті та Десни.

Уміщу короткі коментарі до здобутих відомостей по кожній макрозоні – як путівник до майбутніх обстежень.

14.9.2. Макрозона тирадного компонування

Для *весільних пісень* українців однією з показових мелокомпозицій є тирада (§6.4, §8.3.4). Українська традиція знає три класичні типи тирадних наспівів з усталеними розвиненими формами – ‹♩T6›, ‹♪T7› і ‹♩T53›, та дві вільні – ‹♩T4› і ‹♪T5;7›, сумарно біля 11 000 зразків. Спільне нанесення класичних форм на карту А53 окреслює макрозону, яка обіймає майже всю україномовну територію, за винятком її південно-західного сегменту (Карпатського регіону та прилеглих галицьких земель). Наддніпрянський макросегмент тирадного ареалу доповнює форма ‹♩T4› (карта А61). В усьому макроареалі всі види тирад функціонують *у режимі довільного дроблення*.

Цікавим явищем є субареал східнобілоруських редукованих 4(3)-рядкових композицій на інтонаційній основі 6-дольної тиради квінтового центральноукраїнського типу з випущеним ходом, що займає Верхнє Подніпров'я й східну частину Поозер'я (§8.5.4). Географічний «місток» між ареалами повних і редукованих тирад пролягає у Подесенні (Сіверщина, карта А46).

Вільна тирада ‹♪T5;7› – єдина, що пов'язана з південно-західним сегментом СБРМ (українсько-польським), але її композиційні характеристики дещо інші (§8.3.4.3-Г).

14.9.3. Макрогеографія рамкових (обрамлених) форм

14.9.3.1. Статистика. Потужність масиву рамкових форм, носіями яких є *українці*, *білоруси*, *поляки* й *литовці* – понад 1100 од., з них 985 внесено в основний лист РОМУ.

Форми і жанри. Мелотипологія. У цьому класі форм розрізняються композиції, де ритмічну раму ‹a;bb;a› або ‹a;b;a› (§6.9) підтримує словесний рефрен (§9.3.4.5, §11.3.1) і форми, де семантична форма самостійна, але на перетині з ритмічною рамою створюються ефекти переритмізації (ПСТС) (§12.7, §11.1.2-⑩). Для короткого позначення цих різновидів компонування послуговуватимуся умовними скороченнями РАР (з рефренами) і ‹рам›-ПСТС або ‹-рам› (без рефренів, з ПСТС або редуковані). Жанрова палітра рамкових форм та їх порівняльні статистичні потужності відображені в таблицях 6.40Д (т. 2) та 14.19.

Майже всю сукупність різножанрових рамкових композицій можна звести до кількох ритмічних моделей. Основні з них (такі, що набули статистичної ваги) виписані в легендах карт А6, А72. У табл. 14.19 вони позначені кодами та зведені в систему, де пріоритет надано *спондеїчним* ритмосхемам. Поруч з кожною формою вказані жанри та статистика записів.

14.19 Базові моделі рамкових форм, жанри, статистика

спондеїчні				ямбічні	
ізометричні 4♩ | 4♩ |4♩		гетерометричні 6♩ | 4♩ | 6♩		* перепрочитання ** самостійні форми	
чотиридільні (чотириелементні)					
♩ 3;44;3	Зим 23		→	♪3;4₅4₅;3••	Куп 51 Жн▽ 40 Всн 13 Всл 1
♫3;44;3▽	Жн 231			–	
♩ 33;44;33	Куп 178			–	
		♩ 4;44;4	Всл 27		
		♩ 4;44;4• разом 310 од.:	Зим 143 Куп 98 Тр 40 Всн 26 Всл 3	–	
тридільні (тричелементні)					
♫3;4;3	Жн▽ 13	♩ 4;4;4•	Всн 51 Куп 6 Тр 4	→ ♪4;4;4*▽	Всн 7
• Універсальні поліжанрові моделі ▽ Моделі Поозер'я (Зах. Двіна – Вілія)				♪4; ♩4; ♪4**▽	Жн 22

Разом: 985	зима	166	17%	УЕТ. Східна Польща
	весна+	100	10%	БЕТ: схід
	Трійця	44	4,5%	БЕТ: схід
	купало	337	34%	УЕТ: Лівобережжя БЕТ: верх. Дніпро, Поозер'я (Двіна)
	жнива	306	31%	Поозер'я: БЕТ+Литва
	весілля	33	3%	УЕТ: Ясельда. БЕТ: Поозер'я

Рамкові форми прокартографовані відносно повно. Ареали обрамлених композицій за певними жанрами показані в **картах A12, D-I-8, A40, A43, A51, A72**.

Жанрову й географічну універсальність проявили моделі ‹♩4;44;4› (290 од.) з варіантом ‹♩4;4;4› (60 од.) (східний сектор та Полісся) та ‹♪3;4₅4₅;3› (110 од., західний сектор). Інші моделі спеціалізовані за певним жанром та регіоном.

Концентрацією різних моделей відзначене Поозер'я.

14.9.3.2. Географія. Рамкова ритмоконструкція не поширена в СБРМ повсюдно, її географія дуже вибіркова. Розглядати отримані ареали можна в кількох ракурсах: ареалогія певних жанрів, ареалогія певних модельних форм, ареалогія ритмів, особливості регіональних рамкових традицій тощо. Це тема спеціального дослідження. На оглядовій карті **A6** надано перевагу передусім жанровому (кольорові маркери масивів) та мелоритмічному (типи штриховки) показникам. Також вирізнено форми РАР і рам-ПСТС, частково – повні та редуковані (особливі) форми строфи. Інші відомості можна відчитати з жанрових значкових карт. Прокоментую окремі найбільш виразні моменти, які узгоджуються або не узгоджуються з ритмостильовими макроподілами СБРМ.

● **Географія ритмів.** *Спондеїчні* рами (7 видів композицій у табл. 14.18) статистично й ареально домінують – зустрічаються як у східній двомірній макрозоні, так і в західній, тобто є *універсальними*. Вирізняю серед них *ізометричні* (виключно 4-дольні, на **карті A6 –** горизонтальні штриховки) та *гетерометричні* (розмір рамкових силабогруп більший, ніж розмір серединних, передані вертикальними штриховками).

Особливістю, яка контрастує звичній ритмостилістиці Поозер'я з пріоритетом *первинних* (модельних) ритмів або їх *орнаментальним дробленням* (порівн. місцеві *купальські* (**т. 2, табл. 11.1Д**, типи 8, 9, 10) та *весільні* мелотипи), є *вторинні ритмосилабічні форми* рамкових *жнивних* пісень: ‹♫3;44;3› та ‹♫3;4;3› з повним розщепленням фігури ♩4 до 8-складників (§12.7). Їх підсилюють локальні *купальські* з 6-складовими віршами (**табл. 11.1Д**, тип 2: підгрупа у Подвінні).

Формули з дробленнями у західнополіських *весільних* ‹♩4;44;4› (нот. 8.16; район Ясельди – Цни) добре входять у локальний контекст активного дроблення спондеїв.

Ямбічні зразки ділю на ті, що дають паралельні прочитання 2-х спондеїчних моделей та самостійні форми локального побутування. На карті вони сумарно передані скісною штриховкою. Їх розташування повністю вписується в західну ритмостильову макрозону: «рамкові» ямби додають вагомості тримірному макромасиву. Лінія їх східного кордону – Мінськ – Полоцьк – є одним з факторів формування ‹пунктиру ЯД / САД› на відтинку Поозер'я. Форма ‹♪р3;4₅4₅;р3› утворила *поліжанровий* (з домінуванням *купальських*) та *поліетнічний* острівний ‹ареальний пунктир› Вепр – Свіслоч – Вілія – Дісна.

● **Географія форм.** Картографування виявило складну картину морфологічних видозмін рамкових моделей – майже в кожному з ареалів свого поширення ця форма давала *відхилення*, які розмивали сутність композиції (своєрідні *аномалії*), причому в кожному жанрі різні.

Зразки прозорої форми РАР (які, очевидно, відповідають первісному задуму цієї конструкції) збереглися майже у всіх регіонах поширення форми – за винятком Дніпро-Двинського межиріччя, де всі зразки відповідають принципу рам-ПСТС.

В українських *щедрівках* / *колядках* ‹♩р4;44;р4› (Зм08.51) поширилися *перестановки початкового рефрену* в кінець форми ‹♩44;Р44› або його *редукування* ‹♩44;р4› (§9.3.4.5, табл. 9.7).

В українських (Десна) та білоруських (Березина) *купальських* ‹♩Р33;44;Р33› набуло розмаху відпадіння початкового рефрену й перетворення форми на ‹♩44;Р33› (§11.3.1). Така форма існує і як самостійний тип, що ускладнює їх аналіз.

У *жнивних* Поозер'я відбувається складна взаємодія мелодичної та семантичної форм (легенда ① в **карті A43**) та редукування різних частин форми, в тому числі *повна редукція* рамкових силабогруп.

Для ямбічних різновидів західнопоозерських *жнивних* характерні нераціональні пролонгації / абревіації, зміни числа силаб та інші варіації формул – на тлі *збереженості мелічних характеристик*.

● **Географія різних типів традицій**. Переважно в певному регіоні побутує якась *одна жанрова рамкова форма*, що стає «родзинкою» місцевого річного репертуару (А). Та відомі й накладання рамкових ареалів – системні (Б) або ситуативні (В).

А. Мономелодичні традиції. *Українці* практикують схему РАР як жанрово й територіально окреслену: це лівобережні *купальські* ‹♩33;44;33› з деснянським ядром та західнополіські *щедрівки* / *колядки* ‹Зм08.51=♩4;44;4› (Погоріння – Прип'ять – Ясельда, точково: Уборть, Уж).

Білоруси зони Березина – Дніпро застосовують модель РАР в *купальському* циклі (§11.3.1–2); у Посожжі – схему рам-ПСТС у *весняному* сезоні (ранньому й пізньому, троїцькому).

Зимова РАР (Зм05.51) популярна у *поляків* південного сходу (Вісла – Сян – Вепр, **карти A12, D-I-8**).

Б. Полімелодичні традиції. Регіоном, де рамкові форми відіграють велику роль в обрядових меломасивах, є басейн Західної Двіни (в межах СБРМ) та прилеглі до нього території басейнів верхнього Дніпра й Вілії. Ареальне тло створюють *жнивні* пісні спондеїчного ритму ‹♫3;44;3› з різноманітною палітрою ритмо-семантичних втілень. Вони зайняли простір від Німану до Обші, об'єднавши *литовців-дзуків* та північних *білорусів*. До *жнивних* примикають зі сходу (межиріччя Зах. Двіни й верхнього Дніпра, нині Вітебська, Смоленська області) локальні ареали *купальських, троїцьких (духовських)* мелодій *моделі* ‹♩р4;44;р4› та *весняних* мелодій ‹♩р4;4;р4›. Ці три останні цикли весняно-літнього переходу між собою географічно розведені – кожна зайняла власну локальну територію (**карти A38, A39, A72**).

Нетиповими є кілька *ареальних накладань* у межах *жнивного* ареалу: (а) накладання *купальського ареалу* (у великому секторі на схід від Полоцька), (б) накладання *духовського ареалу* (на крайньому сході *жнивного*). Усі місцеві рамкові форми мають спондеїчну основу, але *різні композиційно-семантичні моделі*, тому при зустрічі в репертуарі одного села пісні різних БОЖЦ не плутаються.

На захід від Полоцька ареал спондеїчних *жнивних* продовжується, однак міняються твори, які сусідять з ним в репертуарі: накладаються *жнивні* різних ямбічних форм (§12.7, табл. 12.26) та ‹♪р3;4₅4₅;р3› в інших жанрових прочитаннях (*купало*, одинично – *трійця, весілля*). Спіль-

ностворена мелоареалогічна картина зони білорусько-литовського контакту дуже строката.

В. Ситуативні накладання ареалів. Деякі регіони, що мають у своєму арсеналі рамкові форми, демонструють таку особливість: певному базовому РТ сусідить «*наспів-супутник» іншого жанру*. «Супутник» представлений зазвичай малим числом творів:

– на українському Лівобережжі великий купальський масив РАР (Десна та поширення ареалу на південь) точково супроводжують середньодніпрянські *щедрівки* ‹♩ р4;44;р4› (і варіант з перенесенням рефрену – ‹♩ 44;Р44›) (Сула, Псел, Ворскла, точково – Десна та ін. локуси); одиничні вкраплення *русальних* ‹♩ р2;66;р2›;

– «оздобою» польського південно-східного зимового масиву ‹♩ р3;44;р3› є локальні *собіткові* / *весільні* моделі ‹♪р3;4$_5$4$_5$;р3› (Вепр);

– у макрозоні Західного Полісся (Погоринння + Прип'ять + Ясельда) острівними локусами або одиничними вкрапленнями розташувалися рамкові пісні різних жанрів: *колядки* ‹♩ р4;44;р4›, *веснянки* ‹♩ 4;4;4›-ПСТС (§10.2.10, нижня Горинь), *весільні* ‹♩ 4;44;4› (Ясельда, Зах. Буг).

Додатково малі локальні ареали дає пізніша асимільована *колядка*-кант з ПСТС «*Учора звечора*» Зм20 (табл. 9.23), відома ще й у південно-західному сегменті УЕТ (карта D-I-24).

Важливо підкреслити, що існують великі географічні простори, де форма РАР/рам *не зустрічається* (за винятком одиничних вкраплень): це сусіднє з Західним Середнє Полісся, Поділля, Волинь, правобережна Наддніпрянщина, усі білоруські землі, окрім Півночі (Поозер'я).

● **Етнічна географія.** Наприкінці ще раз оглянемо утворену ареальну картину рамкових форм через призму їх представленості в етнічних культурах.

Українці мають два великі регіональні масиви: (а) Горинь – Прип'ять – Ясельда з *зимовою* основою та різножанровими локальними «супутниками»; (б) Десна + Лівобережжя: *купальський* масив з *зимовими* «супутниками».

Поляки зберігають великий *зимовий* регіональний масив Вісла – Сян – Вепр із «супутниками» в *купальському* й *весільному* циклах. До них потрібно приєднати *жнивний* масив мелодій з рефреном *Plon* (за К. Квіткою).

Білоруси зосередили всі рамкові форми в *поліжанровому*, репертуарно *багатошаровому* масиві Поозер'я з постійною (фоновою) основою у *жнивному* циклі. Розрізняється репертуар на захід та на схід від Полоцька, та репертуар крайніх східних окраїн (Смоленщина).

Литовці мають спільні з білорусами *жнивні* традиції, а також масив специфічних 6-дольних обрамлених *колядок*.

14.9.4. Побудови з ПСТС: жанрова статистика, ареали

Прийом переритмізації семантично тотожних силабогруп став ключовим засобом компонування для ≈**1750** мелодій фонду РОРУ. Ознака прийому – повтор віршового рядка або його елементів зі зміною ритму. У сумарній цифрі записів не враховано переритмізації у *весільних тирадах* із зачинами, у трирядкових строфах ‹♩6^3›, ‹♪7^3›, де перший мелорядок видозмінений завдяки затягнутому кадансу (нот. 8.29) – у цих масивах ПСТС є лише оздобою композиції, але не її базовим принципом.

● **Жанровий спектр.** Зведена таблиця 14.20 показує жанровий розподіл форм, побудованих за принципом ПСТС та їх статистику. Видилю групу, де прийом ПСТС задіяний у парі з рамковими ритмомоделями: ‹♩4;44;4› (156 од.), ‹♩4;4;4› (64 од.), ‹♪4;4;4› (22 од.), ‹♫3;44;3› (55 од.), ‹♫3;4;3› (10 од.), ‹♩5;44;5› (88 од.), ‹♪3$_4$;4$_5$4$_5$;3$_4$› (28 од.), частково – ‹V555^1› (табл. 6.12) (19 од.). Такі форми (разом ≈442 од. = 1/4 фонду ПСТС) потрібно вивчати у контексті обрамлених композицій як варіант їх похідної семантичної реалізації без рефренів (§14.9.3).

14.20 Форми з переритмізацією: жанри, статистика

БОЖЦ		ключові ритмотипи (заливкою позначено оригінальні жанрові ритмотипи)	статистика: певного РТ	статистика: БОЖЦ (сума)
Календар весняно-літній			разом **1275**, у т.ч.:	
К3 Весна (табл. 10.6)	а	‹♩43;43›-ПСТС	172	
	б	‹♩44;♫6› -*Верба*	42	
	в	‹♫6;6›-*Кривий*	14	
	г	‹♫33;45›-*Кросна* (+Тр)	163	
	ґ	‹♩4; ♫44›-*Васильок* (+Тр)	13	
	д	рам- ‹♩4;44;4› = а;аб;б	26	
	е	кові ‹♩4;4;4› = а;б;б	58	
	є	‹♩555›-*Мачуха*	29	
	ж	‹V555^1›-*Селезень*	10	
	з	‹V555^1›-*Вдова*	3	
	и	‹♩6̂6̂›=V24-*До нас*	11	
	і	‹♩6̄6› = V АА (АБ*)	37 (+3*)	
		нетипові	12	590
К4 Трійця	а	‹♩6̄6› = V АА	44	
	б	рамкові ‹♩4;44;4› = а;аб;б	32	76
К5 Купало	а	рамкові ‹♩4;4;4› = а;б;б	6	
	б	рамкові ‹♩4;44;4› = а;аб;б	98	
	в	‹♩6̄6› = V АА (АБ*)	52 (+25*)	
	г	‹♫4;66›-*Случ*	305	471
		нетипові	10	(+25*)
К6 Жнива	а	рамкові ‹♪3;4$_5$4$_5$;3 = а;аб;б›**	28	
	б	рамкові ‹♫3;44;3 = а;аб;б›***	55	
	в	рамкові ‹♫3;4;3 = а;а;б›	10	
	г	рамкові ‹♪4;♩4;♪4 = а;а;б› *Раек*	22	
	ґ	рамкові ‹V555^1›-*Дзукія*	19	
		нетипові	3	137
Інші жанрові цикли:			разом **475**, у т.ч.:	
К1 Зима	а	‹♩5;44;5› кант	74	
	б	‹V555^1›	5	79
Р2 Хрестини	а	‹♩5;44;5› кант	9	
	б,в	одиничної типології	3	12
Р1 Весілля	а	‹♩44,р4^2-*Рано*›	325	
	б	рамкові ‹♫3;4;3›-*Ясельда*	26	
	в	рамкові ‹♪3;4$_5$4$_5$;3 = а;аб;б›	10	
	г	рамкові ‹♩5;44;5› кант	5	366
К2 Волочебний (Підляшшя, Білорусь, Литва)		V43,р;43(р)=аб,р;аб (р: *Гей лолом*) ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ | р♩ ♪♪‖ (Juzala, 2009, нот. 7, 8, 9; ♪♪ ♩♩ | ♩♩ ♪♪ | Лукашенко, 2013, карта В7.3)		10 (не вивчався)

* Наскрізний текст АБ при тій же ритмомоделі

** Та інші варіанти рамкових РТ Поозер'я (табл. 12.26)

*** Частіше неповні, редуковані форми

На теперішньому етапі вивчення оригінальних композицій з ПСТС задекларую кілька примітних явищ, вартих глибшого дослідження.

А. ПСТС активно задіяний у *весняних танках* центрального українського Правобережжя (§10.2.9), де побутує ціла група оригінальних композицій цього роду (карта А25, легенди II-①–④). Зрідка ці форми запозичуються сусідніми сезонними циклами (*Колодій, Купало*).

Б. Більш складні *вторинні ритмосилабічні форми веснянок* утворили острівні ареали у Прип'ятському Поліссі, Поніманні (карта А25, легенда II-⑤-«*Кросна*», §10.2.9).

В. Близьким за принципом формотворення їм є *купальський* тип ‹♩̄4;66›-*Случ* (§§11.5.1, 14.9.5) – невипадково ці ТГ сусідять у Погоринні (карти А75).

Г. У *весільному* жанрі створено оригінальний мелотип з ПСТС – РТ ‹♩44,р4²-*Рано*›, де використано характерний прийом переміни висхідного іоніка на диспондей (§8.10.4). Така форма, що не повторюються в інших жанрах, зайняла південно-східний макрорегіон СБРМ – переважно Середню Наддніпрянщину й Подесення (карти А63 / D-VII-18). Цей РТ стилістично й ареалогічно «вибивається» з *весільної* мелотипологічної картини СБРМ.

Ґ. Поліжанровий «дзеркальний» ритмотип ‹♩ 66› та його нечисленні різновиди представляють 150 записів, приурочених до *весни* (40 од., у т.ч. 6 *юріївських* з ямбізованим ритмом), *Трійці* (32 од.), *Купала* (77 од.). Географічно вони прив'язані до північно-східного кута СБРМ: східного Поозер'я, верхнього Подніпров'я (Винарчик, 1992; Белогурова, 2008б), тобто належать майже виключно білорусам. В українців такі зразки одиничні (Єфремова (Упор.), 1990, с. 35).

Особлива ситуація склалася з *купальськими* творами цієї моделі – частина їх відійшла від принципу ПСТС: характерна ритмосхема поєднується тут з наскрізним текстом VˢАБ. Помічений зв'язок між формою VˢАБ та певними сюжетами. Також є 4-рядкові зразки ‹♩66²=АБ²›, сформовані, очевидно, відомою північнобілоруською традицією антифонного співу [А-Рос-2012_60 треків (№128 і далі)]. Неодиничними є випадки переходу від форми VˢАБ, що експонується у 1–2-й строфах, до принципу VˢАА в наступних строфах пісні. Наскрізна форма АБ переважує в *купальських* піснях районів Себежа, Верхнєдвінська (25 од.), в окремих *веснянках* (4 од.). Відзначу прихильність *купальських* мелодій до редукованої ритмосхеми:

♩𝅗𝅥♩♩♩♩♩|♩♩♩♩♩𝅗𝅥♩ ‖ (карта А40).

Д. Біля 190 мелодій Поозер'я використали одночасно прийоми рамкової форми та ПСТС: це ‹♪3;4₅4₅;3=а;аб;б› і близькоспоріднені мелотипи. Домінує їх *жнивна* спеціалізація: *жнива* (117), *весілля* (15) (§§12.7, 15.7.3).

Е. Поєднання рам+ПСТС характеризує й поліжанровий кант ‹♩5;44;5› (табл. 9.23): масив християнських (рідше – пародійних) *колядок* (74 од.), доповнений зразками застільних віншувань, приурочених до *весілля* або *народин* (разом 88 од.). Його зона поширення – локуси УЕТ та БЕТ, наближені до польського кордону (карта D-I-24).

Є. Прийом ПСТС характерний для композиції V555=а;аб/аб;б у різних жанрах (табл. 6.12): литовських *жнивних* (‹555-*Дзукія*›), верхньоприп'ятських *веснянок* ‹♩555-*Мачуха* (30 од.), одинично співдіє з *весняними* сюжетами *Вдова* (Поділля), *Селезень* (Посожжя), одинично трапляється з-поміж *весільних, народинних*.

● **Жанрові пропорції.** Прийом ПСТС у різних БОЖЦ представлений дуже нерівномірно. Найбільші цифри дає *весняно-літній* цикл (1275 од. – понад 2/3 усіх проявів), особливо *весняний* сезон (590 од., третина записів). Потужності оригінальних за способами формотворення *купальського* типу ‹♩̄4;66›-*Случ* та *весільного* ‹♩44,р4²-*Рано*› – біля 300 од. Прояви композиційного принципу ПСТС в інших жанрах отримали локальне значення.

Кілька композицій мають *кросжанрові втілення*. Це «дзеркальний» ритмотип ‹♩66› (*весна, Трійця, Купало* – представлені майже в рівних пропорціях); група моделей, де ПСТС сполучено з рамковим принципом (важливо, що у кожній групі *певний жанр численно* ***домінує***): ‹♩4;44;4› (*весна, Трійця,* ***Купало***), ‹♩4;4;4› (***весна***, *Купало, жнива*), ‹♩5;44;5› (***зима***, *весілля, хрестини*), ‹♪3₄;4₅4₅;3₄› (***жнива***, *весілля*), форма ‹V555¹› (***жнива***, *весна*).

● **Ареалогія.** Проведене часткове картографування (карти А25, А43, А63) поки не дозволяє чітко визначити роль прийому ПСТС як маркера певних місцевостей. Можна відзначити явну його активність на українському Правобережжі та прив'язку цієї активності до жанрової групи *весняних танків*.

Оригінальність формотворення й нетиповість *весільного* ареалу ‹♩44,р4²-*Рано*› коментувати важко.

Активність принципу ПСТС на Поозер'ї є своєрідною, оскільки стильовою домінантою там є принцип рамкових форм (рам+ПСТС).

14.9.5. Композиції з виокремленими зачинами: географія

Невелика за статистикою група мелодій з ПСТС використовує для створення композицій *виокремлені зачини*, семантично збудовані на *віршовому матеріалі наступного рядка* (нагадаю, що зачин-катен використовує останню силабічну групу попередньої строфи, §14.10.1). Це два масиви локального значення: *купальський* мелотип ‹♩̄4;66›-*Случ* та *весняна* група творів *Кросна*. Їх ареали максимально наближені один до одного в басейнах Случі й Горині (карти А25, А40). У цій самій місцевості до них примикає невелике число *весільних*, належних до ТМС ‹♩6³› – вони використали той же принцип будови, що й *купальські*: ‹♩̄4;66=а;АБ›.

Окрім зближеності ареалів та їх компактності, три групи мелодій поєднані морфологічними особливостями: усі вони використали *вторинні версії спондеїчних ритмомоделей* з віршами V{44} та принцип ПСТС. Різниця між ними полягає тільки в обранні 6-дольної моделі (*купальські, весільні*) чи набору з фігур ♩̄3, ♩̄4, ♩̄5. Оскільки первинні фігури в усіх ТГ відсутні, можна здогадуватися, що ці мелотипи творилися вже відразу на цій вторинній основі й використовували розроблені в інших жанрах прийоми переритмізації. З цього випливає, що такі форми не можуть бути архаїчними, хоча вони добре «вписалися» у місцеві поліські традиції за типом інтонування. Відзначу й те, що всі мелодії цих груп інтонаційно яскраві та мають по кілька локальних варіантів з розробкою певних рівнів форми: *купальські* переважно урізноманітнюють ритміку (§11.5.1), працюють з метром, локально дають редукцію (відпадіння зачину); *весняні* працюють з композицією – мають довші й коротші різновиди, а також редуковані форми (§10.2.9).

Спільний ареал вторинних композицій з зачинами пов'язаний з Прип'ятським Поліссям, а також маркує «коридор контактів» у Погоринні з виходом у верхнє Понімання.

14.9.6. Ареалогія форми «пара періодичностей»

Кількість творів, побудованих як пара повторів мелоблоків |:А:|;|Б:| (§6.10) мала – ≈650 од., що становить лиш 1,1% від загального фонду). Вони не становлять помітних масивів у жодному БОЖЦ (карта А73).

А. Відносно більшу «прихильність» до такої компоновки виявляють *веснянки* (250 од.), які дають доволі різноманітні ритмічні версії (§10.2.11). Частина з них пов'язана з танковою (хороводною) функцією. Розрізняю

(А1) блок форм, що знайшли поширення на правобережній Україні (переважно на Середньому Поліссі) та

(А2) блок форм, пов'язаних з *російськими* традиціями – відповідно, вони поширені на територіях СБРМ, суміжних з РЕТ. Ці хороводи часто не мають однозначного весняного приурочування, також вони відрізняються стилістично. Їх ознака – рефрени групи *Люлі* / *Льолі*. Об'єктом майбутніх досліджень має стати вивчення механізму їх острівних / точкових поширень в глибинних теренах СБРМ.

Б. Винятковою є ситуація з зимовими театральними жанрами – *білоруською* грою *Цярешка* та *українсько-білоруською* (переважно поліською) виставою «*Коза*». В обох дійствах використано композицію ПП – щоправда, в *Козі* мелодія має риси більш архаїчної вільної компоновки (§9.7).

Мелодії *Кози* та невелика група *веснянок* спільно маркують *поліський ареал* форми ПП.

В. Частина форм ПП, виявлених на заході СБРМ – це *польські* мелодії та поширені в УЕТ і БЕТ мелодії польського походження типу *оберків*, які здобули поліжанрову трактовку в українців (Правобережжя), білорусів, литовців (§§8.6.4, 10.2.11).

14.9.7. Ареалогія форми ‹44;33›. Матеріали до вивчення

Цікавим об'єктом наджанрового картографування є гетероритмічна строфа ‹♩44;33› монометричної моделі М44;44♩. Вона має два семантичні різновиди – з наскрізними текстом ‹аб;вг› (зрідка – ‹аб;вв› в сюжеті про *Вербову кладку*, §11.3.4, нот. 11.11) та з рефреном ‹аб;рс/рр=♩44;Р33›.

У книзі приділено увагу передусім функціонуванню цієї форми в *купальському* та *жнивному* БОЖЦ.

Жнивний ареал пов'язаний з українським Лівобережжям (тип ЖН-Лб). Концентрація таких форм зафіксована у Подесенні. Там же з мелотипом проведена цікава композиційна робота – його строфа з виключно вторинними ритмомалюнками утворила два види редукцій з їх острівним закріпленням (§12.3; карта А44).

Купальська ареалогія й мелотипологія складніша (обрамлення рефренами, редукції рефренів, чужорідні рефрени) і масштабніша – це кілька регіональних і локальних осередків, які щільно охоплюють українське Лівобережжя, Східне Поділля, білоруське Подніпров'я та сягають Подвіння (§11.3.6; карти А40, А68).

Як бачимо, у кожному жанрі форма має цікавий спектр морфологічних різновидів – із застосуванням різних способів розбудови або редукції композиції, а також власну ареалогію. Два жанрові масиви утворюють географічну «накладку» в Подесенні, де іноді виступають в *ідентичних мелоформах*, але ці випадки нечисленні.

Картину збагачують зразки *весняного* циклу (≈70 од.) – з рефренами і без них. Їх ареали локальні (карта А68), це

(а) невеликий щільний масив на Уборті (Середнє Полісся, польові матеріали М. Скаженик),

(б) нещільний масив між верхньою частиною Дністра та річками Прип'ятського басейну;

(в) точкові фіксації у Посожжі;

(г) одиничні записи в сусідніх землях білорусів і на Підляшші. Частина з них використовує меліку волочебних пісень РТ ‹♩44;Р43›.

Композиція ‹♩44;Р33› в *зимовому* жанрі є несамостійною – це один з різновидів ТГ Зм05-1, які зайняли басейн Верхнього Дністра та сусідні поріччя Західного Бугa й Вепра (карти А10 / D-I-5). Група має нестійку форму рефрена: ♩33=34=44.

14.10. Ареалогія особливих прийомів компонування

14.10.1. Зони поширення зачинів-катенів

У великій центрально-східній зоні СБРМ панує тенденція зменшення числа елементів композиції через використання *фрагменту побудови* замість цілої конструкції. Це різні види *мелоритмічних конкатенацій*, вкорочені рядки та інші прийоми. Оригінальне явище *зачинів-катенів* яскраво характеризує території Дніпровсько-Деснянського межиріччя. Це Подесення (сіверська й чернігівська традиції), Сож, Березина, Середня Прип'ять з притоками Случ, Птич, Уборть. Також прийом творить шерег нещільних осередків у Середній Наддніпрянщині та заходить на Слобідщину (карта А75) (Клименко, 2011а, карта К1-2).

Найбільшу схильність до такого типу формотворення виказують *весільні пісні* – частіше у макромасивах ‹♪/♪♩6³› (§8.5.2), ‹♪/♪♩53²› (§8.7.1), V557 (§8.8.5), зрідка в інших типологічних групах (разом 330 од.).

З-поміж творів *календарного циклу* катени зустрілися 110 разів. Статистично помітне використання МКт засвідчене лише у *весняному циклі*.

У групі мелодій поліжанрового типу ‹♪54²›-Всн / Куп зафіксовані три варіанти катенів: а) Кт-редукція з 2 строфи: ‹♪54²→4;54›; б) Кт-нарощування з 2 строфи: ‹♪54¹→4;54›; в) стала редукована форма ‹♪4;54›. Ареал таких різновидів (разом понад 50 од.) – сегмент дніпровської системи вище Прип'яті: у *весняному* циклі – Солігорськ, Старі Дороги, Жлобин, Рогачов, Славгород, Корма, Чечерськ, Буда-Кошелево, Речиця, Хойники, Вєтка, Стародуб, Лельчиці, у *купальському* циклі – Бєлиничі, Червень, Осиповичі, Старі Дороги, Рогачов, Хойники, Стародуб (карта А69).

У групі *коломийкових веснянок* ‹♩44б¹› Середнього Полісся (Овруч, Чорнобиль), Посожжя (Вєтка, Новозибків), лівобережного Подесення (Стародуб, Середина-Буда, Суземка) та Середньої Наддніпрянщини (Баришівка, Драбів, Лубни) зареєстровано 15 випадків, коли з 2-ї строфи приєднується катен – як повний 6-складовий, так і усічений 2- або 4-складовий ‹♩44б¹› + Кт: ‹♩Кт6/4/2;44б¹›.

З десяток *весняних* зразків розпрацьовують 6-дольні форми групи ‹♩6²⁽³⁾› (Середина-Буда, Овруч, Клічев, Рогачов, Новозибків, Бєлиничі, Солігорськ, Славгород). Інші весняні ритмотипи вдаються до прийому МКт спорадично.

Одиничні зразки різних форм з катенами демонструють *русальний, купальський* та *жнивний* цикли у тих самих чи близьких ареалах (Ганцевичі, Любань, Світлогорськ, Березино, Бєлиничі, Новозибків, Городня, Чернігів, Новгород-Сіверський, Середина-Буда, Погар, Миргород).

У *зимовій* творчості є лиш один випадок використання катену, причому з малотиповим зразком ‹♪55²› з с. Хатиничі (БРС: Ганцевичі), у якому цей прийом застосовується чи не до всіх обрядових жанрів.

14.10.2. Зони поширення прийомів дублювання побудов

Два прийоми дублювання побудов строфи, що урізноманітнюють базові основи обрядової строфіки СБРМ, виявили прив'язаність головно до західного сектору СБРМ. Іноді вони вживаються в одному творі.

14.10.2.1. Прийом *дублювання останньої побудови* (ДОП, типологія описана у §6.6.3.3) досить концентровано фіксується на заході й півночі СБРМ, де проявляється або

(а) у різних мелотипах як стильова риса регіону – *композиційна надмірність* (карта А77), або

(б) як невід'ємна морфологічна риса певного жанрового мелотипу (у табл. 14.21 відзначені маркером ♦).

Зазвичай ДОП застосовується у розгорнутих строфічних композиціях або тирадах – ‹♪55|:7:|›, ‹♪553²›, ‹♪T7›,

‹♩53²;557›, часто приєднуючи повтор мінімальною інтонаційною зв'язкою. Жанрова статистика прийому така:

14.21 Прийом дублювання ДОП: жанри, статистика

БОЖЦ	ритмотипи	стат.	примітки
К3 Всн		180	
у т.ч.	МТ 53²-*Гуля*›◆	90	§10.2.8
	‹♩43²›	10	
	‹♩44²›	16	
	‹♩44;Р44(3) ›	7	
	‹♩44;44 = V{66;Р446}	10	
	‹♩4433-*жито-овес*›◆		пізня
К5 Купало	різні типи	4	одиничні зразки
К6 жнива	різні типи	13	
К1: *Меланка* дністр.	Зм15_♪4₅4₅²-ДОП›◆	420	усі зразки
Р1 Весілля	‹♪553²-ДОП›	разом 335	§8.6.2
	‹♪Т7-ДОП›		§8.3.1.3
	‹♪55:7: = аб:в: ›◆		карта А60
	‹♩44:6: = аб:в: ›◆		

Макрозона нарощування / закріплення композиції повторенням останнього компоненту форми утворена з ареалів *весільних*, меншою мірою – *жнивних*, *колядних* і *щедрівкових* (*меланкових*) мелодій карпатського регіону (включно з Прикарпаттям), західнополіського регіону (Верхня Прип'ять, Берестейщина й Підляшшя), Понімання, Подвіння та Верхнього Подніпров'я.

У сезоні *весна–літо* зафіксовано 207 випадків, з них 180 од. належать *веснянкам*. 90 зразків – це оригінальний наддніпрянський мелотип МТ ‹V53²-ДОП-*Гуля*› (§10.2.8.2), географічно відокремлений від західних тенденцій компонування з ДОП, і в той же час неспоріднений з ритмічно-стильовим контекстом Наддніпрянщини.

Острівний осередок форм з ДОП на заході теперішньої Брянської області (Савельева, 2005, №№ 26, 88, 89, 94 та ін; Свитова, 1966, №№ 107–109, 113, 120 та ін.) є, очевидно, наслідком переміщення сюди того населення, яке принесло кілька ямбічних *весільних* мелоформ у двомірну традицію Подесення (**карти А58, А62**).

Як особливий випадок ДОП потрібно буде вивчити *трирядкові різновиди* подільських та поліських *веснянок* з 6-дольною формулою (нот. 10.3), де третій мелорядок є практично повним повтором 2-го: ‹♩6|:6:|›=VA|:Б:|.

Типовим способом завершення пісенної форми є **апокопа** – прийом об'єднує всі 4 ключові етноси СБРМ: українців, білорусів, литовців, поляків.

14.10.2.2. Ареал ***повного повтору (дублювання) малих силабогруп*** (ДМС) (§6.6.3.1) зафіксований на українсько-польському поміжжі, охоплює західні регіони УЕТ (Опілля, Західне Поділля), БЕТ (Понімання) та віддалені польські терени (**карта D-VIII-9**). Прийом в зазначених теренах поширений не суцільно, та його прояви не поодинокі. Він помічений у 230 зразках трьох жанрових циклів:

весняного (≈150 од.): мелотипи з довгими основами ‹♩⁻6³› (25 од.), ‹♩6²› (10 од.), ‹♪7²› (10 од.); мелотипи з основами ‹♩43› (10 од.), ‹♩ 433› (5 од.), ‹♩44› (25 од.); поліблокові форми, спеціальні типи ‹*Соколові діти*› (20 од.), *Голубка* (18 од.), інші одиничні випадки;

весільного (44 од.): 26 од. – поніманський різновид ‹♩43› та 18 проявів у різних РТ: ‹♩44³²›, ‹♪553²›, ‹♪5̇3²›, ‹♪5̇5̇²›;

зимового: 34 *колядки*, з них 23 зразки РТ ‹♪553Р›, 8 зразків ‹♩44³²›, ‹♪5̇5̇²›).

В інших жанрах прийом ДМС не зустрівся.

Локалізація прийому у жанрах така:

веснянки: верхнє Надбужжя (Буськ, Золочів, Броди, Горохів, Радехів, Грубешів), Зах. Поділля + Опілля + Волинь + Східне Поділля до Півд. Буга (Яворів, Львів, Пустомити, Рогатин, Шумськ, Кременець, Ланівці, Бережани, Зборів, Збараж, Бучач, Тернопіль, Перемишляни, Гусятин, Підволочиськ, Чортків, Козова, Теребовля, Жмеринка, Чечельник,), верх. течія Дністра, у т.ч. Прикарпаття (Старий Самбір, Самбір, Дрогобич, Стрий, Жидачів, Богородчани, Тлумач, Городенка, Заліщики, Борщів, Дунаївці, Кам'янець-Подільський), нижнє Погоринння (Березне, Сарни, Дубровиця);

колядки: Краків, Люблін, Стшижув (Подкарпатське), Снина, Гайнівка (Підляшшя), Перемишляни, Бережани, Козова, Підгайці, Тернопіль, Чортків, Гусятин, Теребовля, Підволочиськ, Кам'янець-Подільський, Ярмолинці, Віньківці, Свіслоч;

весільні: Понімання та Підляшшя (Сім'ятичі, Гайнівка, Вовковиськ, Свіслоч, Мости, Щучин, Ів'є, Ліда, Новогрудок, Дятлово, Кареличі, Слонім, Дзержинськ), східнопольські терени (Люблін, Ленчна, Любартов, Ополє Любельскє, Пясечно, Макув Мазов.), окремі точки в УЕТ (Сколе, Миколаїв, Заставна), БЕТ (Бихов, Сенно).

Картину доповнюють зразки з-під Сувалків (жанр невідомий) та одиничні *жнивний* (Люблін) і *літній* («*в нічному*», Купішкіс, Литва).

У цілому сектор, де можна зустріти розпорошені точкові фіксації прийому ДМС, окреслюється тільки східною межею, за якою прийом не поширився – нею слугує Південний Буг. Відносно більша статистика цього прийому засвідчена у *веснянках* і *колядках* Тернопілля. Компактна локалізація прийому пов'язана з двома специфічними локальними типами – *весняним* у Погоринні (*Сокіл*) та *весільним* у Поніманні (різновид типу ‹♩43²›).

Можливо, поява ДМС на українській і білоруський територіях пов'язана з польськими впливами. Прийом зафіксований під Краковом (*колядка* ‹♩443²›), під Любліном (*весільні*), зустрічається у Литві (Сувалки, Купішкіс).

Зони використання двох протилежних прийомів – нарощування композиції (ДОП, ДМС) та її редукування (катени) – не перетинаються (**карти А75, А77**).

14.10.3. Аплікації хоріямба

В українській частині ямбічної дуги проявилися зони, де у комбіновані ямбічні ритмоформули замість диямба уводяться хоріямб (нот. 5.36, 5.37, 8.70а). Такі оригінальні "*аплікації хоріямба*", що створюють ефектну ритмічну перебивку, спостережено серед *весільних* РТ ‹♪53²;557›, ‹♪557²› у волинсько-подільському сегменті їх ареалу; серед *колядок* РТ ‹Зм11= ♪553²›, що походять з Надсяння, Підляшшя, Волині, Поділля. Ця вставка порушує правильний трійковий ритм – на зміну засадничій ямбічній пульсації вводиться контрастна їх тридольна. Це один із характерних «запобіжників» (поруч з поширеними пролонгаціями / абревіаціями 3-складників), який не дозволяє силабічним формулам тримірної основи набути *регулярної акцентності*.

Огляд отриманих карт кросжанрових ритмоформ і прийомів компонування упевнює в тому, що важливо вивчати не тільки оформлені в жанрові цикли пісенні типи, але й робити виходи у «чисту морфологію» – функціонування ритмічних формул поза і понад контекстом композицій і жанрів. Виявилося, що певна ***базова формотворча ідея*** також має свій обсяг ареалу – сумарно більший, ніж в межах окремих жанрів. Цей ареал демонструє свої внутрішні мелогеографічні кореляції – накладення чи опозиційність різножанрових версій, протиставності чи, навпаки, співдію з іншими кросжанровими ритмоформами. Наприклад, співдіють східні двомірні версії весільних форм ‹♩6³› і ‹♩53²›. Географічно протиставними є спондеїчна та ямбічна моделі 6-складника. Ці макростильові тенденції розгляну у розділі 15.

Розділ 15

РИТМОТВОРЧІ МАКРОВЕКТОРИ СБРМ

15.1. Головні ритмостилістичні зони СБРМ (генеральні ритмотворчі алгоритми)
15.2. Макропростори двомірного і тримірного мислення як ареальні опозити (опозиція захід – схід)
Лінія розмежування: ‹пунктир ЯД / САД›
15.3. Макропростори ‹стабільність /мобільність› (опозиція північ–південь).
Алгоритм ритмосилабічного дроблення (географічний аспект)
15.4. Алгоритм чергування ямбів / трибрахіїв у тримірних ритмах.
Зони впливу «мазуркового / вальсового мислення»
15.5. Особливості варіювання п'ятискладових ритмів: чергування, заступлення ритмофігур
15.6. Західна ‹ямбічна дуга› з прийомом додавання силабохрон (ПДС)
15.7. Зони алгоритмічної, міксторої та рубатної мелостилістики
15.8. Погляд на жанрові макротипи через призму макростилістичних векторів

15.1. Головні ритмостилістичні зони СБРМ

Методами ритмосилабічного моделювання на території СБРМ виділено, частково описано й прокартографовано **понад 160** морфологічних груп обрядових мелодій (т. 2, табл. 15.1Д). Під час картографування наймасовіших поліетнічних або полірегіональних мелоформ було спостережено дію масштабних ***ритмотворчих векторів***, що дають генеральні поділи українсько-білоруського ареалу за кількома ключовими параметрами. Атлас макрокарт створює сумарну оглядову картину, що унаочнює лінії перетину цих векторів. У цьому розділі схарактеризую великі ритмостилістичні зони СБРМ, сформовані за різними парами протиставних параметрів.

А. Найглибше вивчена протиставність за **типами ритмотворення**, які встановлюються на рівнях

– базової організації формул часокількісного ритму: тримірність (ямб) / двомірність (спондей);

– режимів їх варіювання: їх сталість / мобільність (варіативність);

– їх алгоритмічності / довільності.

Кожен з цих параметрів на певних територіях проявився як *домінантна тенденція*, що не виключає інших принципів ритмоорганізації, але *статистично переважає*, є *стилевизначальною* для даного регіону.

Пари протиставних ареалів за цими ознаками: ‹двомірний схід + центр› ↔ ‹тримірний захід› (§15.2), зони сталості / мобільності / вторинної сталості (північ ↔ південь) (§15.3–5); зони неалгоритмічного формотворення (рубатні зони) (§15.6).

Б. Друга група макроознак стосується характеру організації крупнорегіональних традицій. Зони з домінуванням монопринципу в ритмічній стилістиці відрізняються від територій, де діють різні (мікстові) принципи. Також виділяються зони з «екстенсивним» чи, навпаки, інтенсивним принципом ритмотворення (§15.7).

Наочно показати вплив макростилістичних тенденцій можна на прикладі певного ритмотипу (типологічної групи), яка обіймає великі простори й захоплює різні стилістичні зони. Перші спроби такого роду були здійснені на прикладі весільної макросім'ї V557 (§15.8).

Найзручнішими для макроареалогічних порівнянь є мелодії *весільного циклу* – через повсюдну поширеність цього жанру, тож у цьому розділі їм відведено головну роль. Макротенденції, виявлені у весільних меломасивах, підкріплюються матеріалами *зимової* та *літньої (Купала, жнива)* мелотипології, меншою мірою – *весняної*, що вкупі підсилює вагомість регіональних алгоритмів.

Отримані сумарні мелоареали показали концентрацію важливих мелотипологічних кордонів у певних місцевостях. У робочому порядку назву їх «тектонічними розломами» та коротко окреслю ці «гарячі зони» (§15.9).

15.2. Макропростори тримірного і двомірного мислення (опозиція захід ↔ схід)

15.2.1. Опозиційні макрозони та лінія їх розмежування

За параметром «***тримірність (ямб) / двомірність (спондей)***» СБРМ ділиться на **«ямбічний захід + північ»** і **«спондеїчний центр + схід»**. Зони виділено на підставі ***превалювання*** тримірних або двомірних форм у репертуарних списках *весільного* циклу. Умовний поділ західну та східну макрозони був названий ‹пунктиром ЯД / САД› (§13.1.3, карта А1). *Весільні* макромасиви підсилено відповідними ритмами у творах *жнивного* й *купальсько-петрівського* циклів з великими ареалами та окремими ритмотипами *зимового* приурочення.

Конфігурацію західного масиву як «*ямбічної дуги*», яка півкільцем охоплює Білорусь з заходу (Понімання), північ (Поозер'я) і сходу (верхнє Подніпров'я) запримітила й окреслила Л. Бєлогурова (2010, с. 107). Це лише північна частина дуги. Її західне крило починається на українській етнічній території (Прикарпаття, Західна Волинь, Волинське Полісся, Берестейщина, Підляшшя), а східне окремими проявами сягає Сіверщини (правобережжя Десни). Всередині кожної з макрозон проглядають умовні *центри домінування ямбів* чи *спондеїв-дольників* (на карті А1 – інтенсивні фарбування штриховки).

Ямбічна дуга, швидше за все, має обмеження з заходу. Проглянуті матеріали вказують на потужні масиви ямбічних форм на правобережжі Вісли, однак вони практично відсутні на її лівому березі. Натомість збірники Кольберга (1962–

2011) дають чимало зразків обрядових мелодій, побудованих з 4-дольних фігур, з лівого берега Вісли.

Уточнити лінію розмежування можна буде після зведення в одній площині ізомел усіх дотичних до цього розлому обрядових ареалів (§15.10).

15.2.2. Макропростір двомірних ритмів

Опертям для дніпровсько-поліської макрозони двомірного (спондеїчного) мислення слугують такі типологічні групи:

весільні типи:
- – «*класичний середньодніпровський набір*», повсюдно поширений в українській частині: ‹♩⌐6³› (карта А47), ‹♩T6› (А46), ‹♩⌐5̲3²› (А54), ‹♩T5̲3› (А52),
- – регіональні форми:
  ‹♩T4› (карта А61) (Середня Наддніпрянщина),
  ‹♩5̲5²› (карта А55), ‹♩44̲3²› (А57), ‹♩44̲6²› (А59), на Поліссі, Подесенні й у верхньому Подніпров'ї,
- – специфічні форми ‹♩4̲3²;44̲6› (карта А62) (Прип'ятське Полісся), ‹♩TC6⁴› (А46) (Східна Білорусь), ‹♩44,p4²-*Рано*› (А63) (Дніпро + Десна), ‹♩3̲34̲2²› (А57) (верхнє Подніпров'я);

купальські типи (карта А40): ‹♩P3̲3;44;P3̲3-Куп-Лб› (РАР, АР) (басейн Дніпра + Десна), подільські типи ‹♩5̲3²›, ‹♩44;P3̲3›, форми Подвіння (типи ‹♩4̲3²›, ‹♩6̄6̲›);

жнивні масиви (карта А41): ‹⌐♩44;P3̲3›-Лб, ‹♩4̲3²› у Погоринні, ‹⌐♩3̲;44;3̲› (східне Поозер'я); локальні осередки ‹⌐♩6²› на Поліссі;

весняний цикл: масив 6-дольних танків (карта А19), у т.ч. група з ‹РФ-просо› (Поділля, Полісся) (А78); чотиридольні РТ (‹♩44ⁿ›-*Шум* (А21), численні ігри); масив ‹♩44̲6̲²› (Сер. Полісся + Лівобережжя) (А22);

зимовий цикл: *щедрівки* ‹♩4ⁿ›, ‹♩44;44̲› (у варіантах), «барокова група» ‹♩5̲5;P4̲5̲4̲5̲4̲›.

Яскраво виражене *спондеїчне мислення* спостерігаємо у Середньому Поліссі (між Дніпром і Горинню) – тут можна говорити про ***домінування спондеїчних ритмоформ***. В окремих локусах терену *весільний* репертуар демонструє виключно двомірні формули, наприклад, «монополія спондеїв» (9 ритмотипів: ‹♩6³›, ‹♩T6›, ‹♩5̲3²›, ‹♩T5̲3›, ‹♩5̲5²›, ‹♩44̲3²›, ‹♩44̲6²›, ‹♩ 4̲3²;44̲6›, ‹♩44,p4-*Рано*›) засвідчена у традиції Рокитне – Олевськ – Овруч. Місцевому алгоритму підкорилася й волинсько-подільська ямбічна ГФС ‹♪53²;557›: щільно підійшовши до межі глибинного Полісся, вона «перемінила» ямбічний вид на спондеїчний ‹♩4̲3²;44̲6› (§8.10.2, карти А62 / D-VII-16).

Середньополіський *календарний* репертуар має такі ключові форми: *весняні* ‹♩5̲5²›, ТГ ‹ПП♩6;6›, *купальські* ‹⌐♩4̲;6̲6̲›-*Случ*, ‹♩5̲3²›, *жнивні* ‹♩ 4̲3²›, ‹⌐♩6̂²›-*Уборть/Уж.*

Порушують «ідилію двомірності» вкраплення у локальні репертуари таких тримірних форм: *колядок* ‹♪553²› (острівні осередки на Поліссі, Подесенні), *веснянок* ‹♪5̇5̇²›, *купальських* / *веснянок* ‹♪5̇4²›. Показово, що на Середньому Поліссі ці форми часом функціонують у «неправильному» режимі: з додаванням або редукцією силаб, хитанням музичного часу (§11.2). Це очевидні «форми-зайди», нерідні для місцевого стилю.

15.2.3. Макропростір тримірних ритмів

Для західного макропростору показові інші композиції:

весільні типи з такими їх ядерними ареалами:
- ‹♪7³› (Східна Польща + Галичина + Західне Поділля, карта А49),
- ‹♪T7› (Волинське Полісся + Схід. Поділля, карта А48),
- ‹♪553²› (Волинське Полісся + Західна Білорусь + Поділля, карта А58),
- ‹♪53²;557› (Волинське Полісся, карта А62),
- ‹♪5̇5̇²› (Західне Полісся + Понімання, карта А55),
- українсько-польська група ‹♪T5;7› (карта А61);

купальські типи (карта А40): ‹♪53²›, ‹♪43²›, ‹♪p3;4₅4₅;p3› (Понімання, Поозер'я);

жнивні масиви (карта А41): ‹♪7³› (Галичина), ‹♪7²›, ‹♪53²›, ‹♪5̇3²›, ‹♪533^2/1›, ‹♪57²› (Волинське Полісся), ‹♪555-ПСТС› (Литва);

весняний цикл: масив ‹♪7^2(3)› (Західне Поділля, карта А20);

зимовий цикл: ‹♪553²›, група ‹♪55;P45› з ямбічними рефренами ♪♪ ♪♪ | ,| ♪♪ ♩♩ | (карта А15).

Поворот ямбічної дуги на південь у районі Смоленська забезпечують *весільні* мелодії моделей ‹♪5̲3²› та ♪44|:6:|› (Белогурова, 2010, с. 107).

Окремим значущим субареалом у контексті «ямбічної дуги» виступає Волинсько-берестейська зона. Переважання ямбічних форм у західному сегменті СБРМ на Берестейщині перетворюється на їх ***домінування***. Тут збереглися ***реліктові зразки старовинного мелосу***, зокрема *диямбічні версії* таких обрядових ритмоформ, чиє ямбічне походження лише мислиться, але вже не проявляє себе у масиві зафіксованих пісенних версій. До таких знахідок належать рідкісні *колядки* з диямбічною чотирискладовою основою. Цікаво, що обидві зони, де ідея певного типу ритмоорганізації виражена як домінантна, знаходяться у межах Прип'ятського Полісся.

Значний контрастний анклав тримірних форм на східній території панування спондеїв дає острівна традиція *Сіверщини*: *русальні* / *гряні* ‹♪6̇6̇;P5̇6̇›, *щедрівки* ‹♪553²›, *весільні* ‹♪553²›, ‹♪53²;557›, точково ‹♪T7›.

15.2.4. Внутрішньожанрові ритмічні опозиції

У ***весільному*** *циклі* переміна ритмічного мислення особливо виразно виступає в басейні Прип'яті. Середнє Полісся використовує у весільній практиці виключно спондеїчні мелодії, а чим далі на захід від Горині – то більше активізуються ямбічні ритмотипи, так що на Холмщині і Підляшші єдиним представником спондеїв в оточенні різноманітних ямбів залишається наспів типу ‹♩3̲4²›.

Опозицію можна відслідкувати і «в крупних масштабах» – у межах *весільних* творів певних віршових макросімей, наприклад, V53, V55, V6, V443/553 (§15.2.5).

У ***жнивному*** *циклі* цей макроподіл проступає на відтинку Погориння: у басейні Горині *жнивні* мелодії двомірні (‹⌐♩43²›), а на теренах Західної Волині, Волинського Полісся – переважно тримірні (група з V53, ‹♪7²›).

У ***купальському*** *циклі* макроподіл «спрацьовує» так.

1) Усі *купальські* мелодії дніпровського басейну та Поділля – двомірні (‹♩44;33›, Куп-Лб: РАР, АР, ‹⌐♩4̲;6̲6̲›-*Случ*, ‹♩5̲3²›). Виняток становить тип ‹♪5̇4²›, який має власну макроареалогію і є, окрім того, поліжанровим (карта А69). Б. Луканюк (2008) вважає його типом пізнішого походження. Повторю ще раз, що його складові елементи не входять у базовий граматичний фонд ритмофігур (табл. 5.1Д-Б).

2) Західна межа української частини *купальських* ареалів проходить по лінії Збруч – Горинь, за цією лінією *купальські* співи зникають.

3) У білоруській частині важливий сегмент Понімання – Полоцьк: на захід від нього бачимо тримірні *купальські* ареали ‹♪5̇3²›, ‹♪4̲3²›, ‹♪p3;4₅4₅;p3›, на схід – двомірні ‹♩4̲3²›, ‹♩p4̲;44;p4̲›, ‹♩6̄6̲›.

У групі ***зимових*** *мелотипів* помічені три типи кореляції.

1) На користь макроподілу *захід / схід* діють такі факти: західному ареалу ‹♪553²› протистоїть двомірна дніпровсько-поліська група (4-дольні примітиви ‹♩4ⁿ›, ‹♩44;P44› та ‹♩p4;44;p4›, 3-дольні примітиви ‹♩4ⁿ›).

2) У макрогрупі ‹55,p4› виразно спрацьовує гнучке пристосування форми до макрорегіональних алгоритмів. У *західній зоні* тип має ямбічні рефрени ♪♪ ♪♪ |, ♪♪ ♩♩ |. Кілька реліктових зразків з Берестейщини і Погориння (4 села) демонструють вихідний диямб у семантичній частині вірша (§9.5.1). У *східній макрозоні* рефрен завжди має форму висхідного іоніка (його західна ізомела наближена до ‹пунктиру ЯД / САД›, карта D-I-17). Тут підключаються дроблення та уповільнення темпу. Це формує у слухача відчуття попарного об'єднання коротких складонот у долі, а в цілому – їх двомірної пульсації всередині 3-дольних побудов.

3) «Проти» макроподілу *захід / схід* діють західний ареал ‹3м04=♩44♩²›, та, навпаки, дніпровський ареал *Меланок* ‹3м16=♪6›. Також наперекір цій тенденції пролягає ареал іоніків – тридольної неалгоритмічної групи з волинсько-галицьким ядром ареалу. В Галичині осередок цих ритмів піддається нетиповим трансформаціям – §15.6.3, карти D-I-1, 2).

Весняна макроареалогія, як і мелотипологія, значно розходиться з іншими БОЖЦ. З тримірної стилістики «західного макроареалу» вибиваються групи наспівів *веснянної* приуроченості, у переважній більшості влаштовані за двійковим принципом: 6-дольники, ‹M44;44♩›, група V446 (карти A19, 21, 22). Ця відмінність пояснюється моторною природою значної частини *веснянок*, виконуваних як ігри або хороводи з використанням ходи чи бігу. Але на Західному Поділлі знаходимо й масив ямбічних гаївок (‹♪7²›), активність яких «занепадає» у східному напрямку приблизно після проходження умовного ‹пунктира яд/сад›.

Дивним є факт доволі чіткого окреслення українського сегменту ‹пунктира ЯД / САД › в ареалогії веснянок групи «*Човен / Стріха*» (§10.2.12), які вважаються пізніми за походженням (карта A24).

15.2.5. «Внутрішньосімейні» опозиції

15.2.5.1. Ритмоверсії моделі V55 як ареальні опозити

Віршова модель ‹V55²› втілюється у кількох моноритмічних формулах, з-поміж яких географічну опозиційність виявляють ритмотипи ‹♩55²› (схід) і ‹♪5̇5̇²› (захід). Їх масштабний поділ бачимо на прикладі *весільних* мелодій (карта A55). Спондеї ‹♩55²› займають верхню частину басейну Дніпра та продовжуються в нижньополіському поясі з островами по верхній Віслі. *Вальсоподібний* тип ‹♪5̇5̇²› захопив північно-західний сегмент СБРМ. Між ними пролягає велика зона відсутності композиції ‹V55²›.

Важливою особливістю ритміки дніпровського і прип'ятського басейнів є активне варіювання вихідних ритмічних моделей шляхом їх ритмосилабічного дроблення. Унікальною особливістю є те, що активне дроблення захопило й тримірні *весільні* форми (Клименко, 2011а, с. 26; Варфаламєєва, 2008, №№ 102, 133, 164).

У *весняному жанрі* композиції ‹V55²› і ‹V555=абб› використовують увесь ритмічний спектр 5-складників, утворюючи кілька досить великих самостійних ареалів (карта A23) з частковими взаємними накладеннями в басейні Прип'яті та межиріччі Дніпра і Десни. Зазначу помітну прив'язаність двомірних форм ‹♩55²› і ‹♩55²-стріла› до дніпровського басейну (у всіх жанрах – карти A70, D-III-5), та тяжіння вальсового різновиду до західної частини СБРМ (річки Західний Буг, Стир).

15.2.5.2. Ритмоверсії моделі V53 як ареальні опозити

Поліжанрова модель ‹V53› різносторонньо описана у §14.2. На жанрових картах A5, A38–39, A40, A52, A54, A71 вона демонструє чітку прив'язку двомірної форми ‹♩53²› до дніпровського ареалу, а групи тримірних форм – до західно-північної ямбічної дуги, включно з її північно-східним «поворотом» на південь у Верхньому Подніпров'ї. Однак проходження лінії поділу ‹ЯД / САД› у різних жанрах виражене по-різному. Примітними фрагментами роздільної лінії, які збігаються з її ***головним маршрутом***, є (а) «*весільна* макролакуна» в околицях Тернополя, (б) завершення східноподільського *купальського* ареалу, (в) чітке розмежування ритмічних типів на відтинку Дрогичин – Береза – Івацевичі. Цей сегмент кордону, який відмежовує традиції Пінщини від західних районів Берестейщини, привертає увагу й на інших картах (A25, A42, A47, A50).

15.2.5.3. Ритмоверсії моделі V6₇ як ареальні опозити

«Великі формули» – спондеїчний та ямбічний різновиди 6-складника – відповідають макроподілу захід / схід частково. Дуже показова західна ізомела *весільної* строфи ‹♩6³› (карта A47), яка у своїй українській частині слідує близько ‹пунктиру ЯД / САД›. Відтинок Погориння – Ясельда додатково прокреслює західна ізомела тирад ‹♩T6› (карта A46). Із західного боку цю лінію підсилює волинський субареал ‹♪T7›, хоча у Погоринні два тирадні ареали накладаються.

Весільна строфа ‹♪7³› (карта A49) охоплює все Поділля й ніби розмиває генеральну лінію, однак саме за матеріалами цього РТ вдалося встановити найчіткіші обриси її проходження в зоні річок Коропець – Іква завдяки прийому додавання (§15.6.1). Додатковим параметром слугує домінування цієї форми у *весільних* традиціях на захід від ‹пунктиру ЯД / САД› та ординарні її фіксації на схід від нього. Подібні тенденції помічено і в *жнивному* масиві ‹♪7³› (карта A41). Західно-подільський масив посилюють *веснянки* ‹♪7²›, де активно задіяне додавання силабохрон.

Протирічить загальним «установкам» масив 6-дольних *веснянок*, які щільно розташувались як на Східному, так і на Західному Поділлі (карта A19).

15.2.5.4. Статистичні опозиції весільних ритмів

У вивченні опонування двох типів ритмоорганізації корисними можуть бути статистичні дані. При створенні бази РОМУ⁺ було виявлене кількісне *домінування* (в кілька разів) *ямбічних* мелодій в групі *весільних* тридільних формул (ця пропорція «працює також для зимового циклу). У той же час пропорції в інших групах композицій (тирадах і трирядкових строфах) є протилежними:

15.1 Порівняльна статистика фіксацій у ритмічно паралельних весільних композиціях

‹♩ T6›	5060	3140	‹♪T7›
‹♩T53›	1840	120	‹♪T53›
‹♩ 6³›	3070	1790	‹♪7³›
‹♩ 44̲6̲²›	325	2550	‹♪557› (усі види компонування)
‹♩ 44̲3̲²›	290	1230	‹♪553²›
зима:	500	980	
‹♩ 43̲²44̲6̲›	160	700	‹♪53²557›

15.3. Макрозони ‹стабільності / мобільності› ритмоформ (опозиція північ ↔ південь)

Параметр масштабного членування – *стабільність / мобільність ритмічного рисунка* – організовує СБРМ за динамічним типом з іншою системою географічних координат. Варіювання виконавцями базової ритмовіршової структури створює значні складнощі для практичного аналізу пісенного матеріалу. *Рухливість ритмосилабічної форми* у традиційних піснях білорусів і (особливо) українців є системною ознакою. Зразки з *інтенсивним* розщепленням формул частіше мають *поліське походження*. В інших регіонах аналогічні композиції виглядають «спокійніше», тримаючись модельних форм – первісних (БЕТ) чи вторинних.

Твори з малою рухливістю силабічних характеристик властиві північній та північно-східній зонам БЕТ. На Поділлі та Волині – у середній смузі українського правобережжя, яка на півночі контактує з Поліссям, а з півдня обмежена рікою Дністер – суміщено обидві можливості. *Веснянки, весільні тиради* мають *мобільну ритмосилабіку*, а *весільні* строфічні типи, *купальсько-петрівські* мелодії – *сталий вторинний вид*. Подільські форми *весільних* пісень можна вважати «еталонними» для українських традицій, тому цю зону в робочому порядку (з дидактичною метою) можна прийняти за умовний «центр сталості». Інші зони СБРМ відносно «еталонного» Поділля демонструють специфічні особливості ритмосилабічного варіювання формул.

Причини стабільності у північнобілоруському та центральноукраїнському ареалах різні, пов'язані з проходженням певних зон дії алгоритму дроблення.

15.3.1. Алгоритм дроблення (АРД). Основні стадії

Зона реалізації алгоритму дроблення за контурами наближена до макропростору домінування двійкових форм, що логічно – адже це взаємообумовлені явища.

Важлива просторова вісь алгоритму – *вектор підсилення дроблення*, скерований з північного сходу на південь СБРМ. Він системно проявився у кількох строфічних *весільних* ритмокомпозиціях, найпослідовніше – у двох генеральних макротипах Центральної України і Східної Білорусі – ‹♩6³› і ‹♩53²› (карти А47, А54). Механізм дроблення на прикладі цих форм прокоментований у §8.5 і 8.7. Саме з *паралелізму географічних змін режимів дроблення* названої пари було виведено закономірність посилення дроблення спондеїчних форм у напрямку з півночі Білорусі до Полісся та закріплення вторинних композицій на південній окраїні Полісся.

Цей алгоритм функціонує як *регіонально-стилістичний модус мислення,* потрапляючи у поле дії якого більшість обрядових пісенних форм підпадають під його вплив і відповідно переформатовуються. У полі дії вектора дроблення проступають кілька субзон з характерними особливостями ритмостилістики.

А. Консервативна орнаментальна зона. На півночі та північному сході БЕТ формули *двомірної групи* зберігають модельний вид та оздоблюються майже виключно *орнаментальним* способом – спорадичним збільшенням числа силаб на одну, зрідка – на дві. На карті А1 північно-східний «ареал первинних форм» помічений розрідженою вертикальною штриховкою. Форми *тримірної групи* тут, а також у всьому Поозер'ї й на Берестейщині, демонструють свої *первинні диямбічні моделі* – рідше у сталому вигляді, частіше – як домінантну версію з-поміж інших, силабічно розширених фігур (див. пункт Б).

Б. Зона чергування. Форми *тримірної групи* (*ямбічні,* рідко – *хореїчні*) функціонують здебільшого у *режимі довільного чергування* 4/5-складників і 6/7 складників протягом пісенного зразка за «орнаментальними» схемами | ♪♩ ♩♪♩ | та |♪♩ ♩♪♩ ♪♩ |. Така практика властива більшій частині БЕТ, традиціям Дзукії, а також всьому Прип'ятському Поліссю й Подесенню (на карті А1 – ареал, окреслений фіолетовим пунктиром). Більше про це див. у §15.4.

В. Зона інтенсивного дроблення. У мелодіях тієї частини СБРМ, що розташована на карті нижче від Поозер'я й західніше Березини, активно застосовується ***режим довільного дроблення*** модельних формул – перш за все *двомірних* зі значною амплітудою коливання складової величини (V3–5, V4–8, V5–8, V6–9) і деяких *тримірних* (*весільний* тип ‹♪5̇5̇²›). Цей режим особливо характерний для Полісся – Прип'ятського й Деснянського, починаючи приблизно від лінії Копиль – Осиповичі – Бобруйськ – Вєтка – Красна Гора – Клинці (на карті А1 – широке штрихування). Він продовжується й на волинсько-подільській частині України – за винятком групи *весільних* та інших мелоформ, див. пункт Ґ).

Г. Зона формування вторинних ритмів. У південній частині поліського регіону *дроблення активізується*. На рівні лінії Ратне – Любешів – Сарни – Ємільчине – Малин і далі на лівий берег Дніпра приблизно за течією нижньої Десни та Сейма *продукуються форми другого покоління* у *весільних* ритмотипах ‹♩6³› і ‹♩53²›. Збільшення кількості силаб призводить до стабілізації новоутвореної середрядкової цезури, яка змінює кількість силабогруп у рядку – з однієї на дві (у 6-дольниках) та з двох на три (у формі ♫53). Прип'ятські наспіви з режимом довільного дроблення виступають *проміжною ланкою* між білоруськими зразками, що зберегли ритмомалюнки початкового (вихідного) рівня і центральноукраїнськими максимально ускладненими мелодіями.

Ґ. «Вторинна» зона. На південь від Полісся, у волинсько-подільській смузі спостережена вагома участь у *весільному* репертуарі стабільних вторинних форм строфічної композиції ‹♫53²› і ‹♫6³› (на карті А1 – густа штриховка).

До них вливається щільний ареал *петрівок* ‹♫53²› (вторинні форми домінують з-поміж довільно розщеплених); *купальські* у сталій формі ‹♫44;33=V66;P33›; *колядки* ‹♫44;P44=V66;P44›. Тримірні *весільні* формули тут мають *сталий похідний вид*: ‹♪57²›, ‹♪557²›, ‹♪53²;557›, ‹♪7³›.

У південній смузі Середнього Полісся зосередились кілька мелоформ вторинної ритміки з регіональними або локальними ареалами (*жнивні* мелотипи ‹♫43²›-*Горинь*, ‹♫6²›-*Уборть / Уж / Десна*, купальський ‹♫4;66›-*Случ*).

Якщо в зоні Полісся довільне дроблення є спільним для всіх *весільних* композицій спондеїчної групи, то у вторинній зоні стилістика строфічних і тирадних версій на базі тих самих ритмоформул (пари ‹♩T6› і ‹♩6³›, ‹♩T53› і ‹♩53²›) різниться: *строфи* виступають *у вторинних версіях*, здебільшого ритмічно і фактурно ускладнених, заповільнених, ліризованих, а *тиради* продовжують використовувати *довільний режим* (за окремими локальними винятками), є ритмічно «активними», швидкими піснями-коментарями.

Д. Зона наддроблення. На середній Наддніпрянщині (нижче Києва на обох берегах Дніпра) і Лівобережжі спостерігаємо *надлишкове дроблення*.

У *тримірних формулах* воно виступає у вигляді *закріплення орнаментального дроблення початкових силабохрон як стабільного прийому*. Наприклад, Полтавщина в *купальсько-петрівських* піснях ритмомоделі ‹♪5̇4²›

|♪♪♪♩ ♪|♪♩ ♪♩ | демонструє сталу версію $V65_4$ |♫♪♪♩ ♪|♫♩ ♪♩ | з рубатними варіаціями малюнку. *Весільний* тип V557 тут часто виступає у версії V668. У *весільних* тирадах ‹♪T7› домінує варіант з $V\{44_5\}$ |♫♪♪ ¦♫♩ ♪♩ |;

У ***вторинних двомірних формулах*** отримує продовження алгоритм дроблення: прийомом орнаментального розщеплення тепер маркуються *початкові силабохрони новостворених сегментів* форми. Це можна прослідкувати за зразками *весільних* типів ‹♩̄53²› і ‹♩̄6³› у Середній Наддніпрянщині (на карті А1 – штриховка в клітинку). Помітного поширення цей прийом набув у *жнивних* піснях групи ‹♩̄44;33›-Лб на землях Сіверщини (Подесення), а також у острівному ареалі погоринського *жнивного* мелотипу ‹♩̄43²› на Смоленщині (Клименко, 2008г).

Наддроблення свідчить про завершення процесу розщеплення первісних схем і започаткування нового циклу модифікацій на базі вторинних формул. Видозміни ритмомалюнків на цьому «південному етапі» виходять за межі алгоритму двійкового дроблення: великої ваги тут набувають *ямбізація вторинних ритмофігур* (т. 2, табл. 5.7Д) і *розмивання метричної пульсації*, які, діючи спільно, утворюють *рубатний стиль*.

Описаний алгоритм побудований насамперед за матеріалами понад 6 000 записів найпоширеніших в СБРМ *весільних* композицій ‹♩6³› і ‹♩53²›, які «пройшли» повний цикл розщеплень. Для них діє така спільна закономірність: якщо рухатися за умовним вектором з півночі Білорусі в Україну, обидві структури, у північній «*зоні консервації*» близькі до модельного вигляду, при входженні в поліську зону зазнають активного розщеплення; на південній межі Полісся вони з'являються вже у формах другого покоління, продовжуючи ускладнюватись при просуванні на Середнє Подніпров'я і Лівобережжя. На цьому географічному рубежі статистично переважають максимально розщеплені малюнки, в яких майже стабілізувалися й позиції надлишкового дроблення.

Звернення до інших композицій та інших жанрів уточнює отриману картину, але не руйнує її.

1. У вторинній зоні продовжують активно діяти режими довільного дроблення / чергування: найпоказовішими є *весільні* тиради ‹♩T6›, ‹♪T7›, ‹♩T53›, *весільний* тип ‹♪553²›, *веснянки* з 4- і 6-дольними основами, дитячі 4-дольні *щедрівки*, лівобережні *купальські* та ін.

2. Загальній географічній тенденції протирічать два *жнивні* типи й один *купальський*. Зразки моделі ‹♩43²› у Погоринні й сусідніх поліcько-волинських теренах мають сталий вторинний вид ‹♩̄43²›-*Горинь*, а в острівній традиції на Уманщині цей тип демонструє довільний режим (§12.4.1). На Поозер'ї велика група *жнивних* рамкової форми ‹♩̄3;44;3› (§12.7) та локальна група *купальських* ‹♩̄44;P33› (§11.3.3) використовує вторинні форми.

Той факт, що спостережені способи ритмосилабічного дроблення виявили прив'язаність до певних теренів (тобто мають ареальні характеристики), що загальний «рух» видозмін ритмоформ територіально скерований (з півночі на південь), а процес інтенсифікації ритмосилабічного розщеплення послідовно витриманий, вимагає більшої уваги до цього явища. Адже типологічна первинність і вторинність форм при їх розташуванні у географічній проєкції може дати орієнтири для реконструкції послідовності освоєння нинішнього простору Східної Славії її давніми мешканцями. Для реалізації повного циклу розщеплення – від першомоделей до наддроблення й *кристалізації вторинних конструкцій* у центрі УЕТ – знадобилося немало історичного часу, аби вони закріпилися у масовому музичному мисленні як система стрункіх структурних стереотипів. Прокоментую особливості певних субзон АРД.

15.3.2. Регіональні особливості субзон дроблення

Кілька локусів мають особливі характеристики, специфічний репертуар.

Погориння. 1. Зона демонструє конгломерат великого числа форм, можливо, утворений накладанням активних міграційних потоків з півдня на старші місцеві (поліські) репертуари.

2. Вторинні форми просуваються по Горині вглиб Полісся аж до впадіння у Прип'ять: це видно за матеріалами погоринського *жнивного* мелотипу ‹♩̄43²›, *весільних* ‹♩̄53²› і ‹♩̄6³›, *купальського* ‹♩̄4;66›-*Случ*, *весняних* мелодій (ТГ ПСТС-*Кросна* з зачинами, карта А25).

3. Ладова специфіка: у терені домінують *весільні триопорні лади* (див. §8.2.5, §13.1.5).

Волинське Полісся. Яскраве домінування групи ямбічних *весільних* форм (‹♪T7›, ‹♪553²›, ‹♪57²›, ‹♪557²›, ‹♪53²;557›, ‹♪7³›) «оздоблене» контрастним мелотипом – на тлі ямбів пролягає волинсько-поліський ареал форм двомірного РТ ‹♩66²›.

Східне Поділля. 1. Регіон є сектором перетину й тривалого співіснування різномірних типів: *весільний цикл* – типологічні паралелі ‹♩T6› і ‹♪T7›, ‹♪7³› і ‹♩6³›; *весняний цикл* – ‹♩6³›, ‹ПП♪7;7›; *жнивний цикл* – ‹♪7³› та ‹♩43²›.

2. На північній межі Поділля відбуваються цікаві *редукції метричної норми*, відслідковані наразі для двох *весільних* макротипів. Тип ‹♩̄53²› (§8.7) має удвічі вкорочену кінцеву силабохрону 5-складника, тобто 6-дольну норму заступає 5-дольна |♩ ♩ ♩ ♩ ♩|. У подільських зразках ‹♪557²› бачимо *стиснення* 7-складника до 5-дольної фігури $7^{\text{П}}$ ♪♪♪♪ ♩ ♩ ♩ («подільський каданс»). Для місцевих купальських мелодій типу ‹♪54²› характерний «обірваний» каданс ♪♩ ♪♪𝄾.

Сіверщина. Ця зона в глибині східного макроареалу панування спондеїв має такий базовий репертуар: *русальні* ‹♩53›, *весняні* ‹♩55²›, *купальські* ‹♩P33;44;P33›-Лб-РАР, *жнивні* ‹♩̄44;33›-Лб, *щедрівки* ‹♩55;P44› з наддробленням, *щедрівки* / колядки «барокової групи» ‹♩55;P4554›; *весільні*: «*класичний дніпровський набір*» та (локально) ‹♩443²›, ‹♩44,p4²-*Рано*›.

Контрастними «оздобами» до нього є *ямбічні* типи: *русальні / гряні* ‹♪6́6́;P56́›, *щедрівки* ‹♪553²›, *весільні* ‹♪553²›, ‹♪53²;557›.

15.3.3. Різні контексти дроблення

Дія алгоритму розщеплення виявляє залежність не лише від географічного фактору, вона пов'язана з деякими іншими структурними компонентами пісенних форм. Відзначу кілька явищ з цього ряду.

А. Залежність «тип розщеплення – тип композиції»

1. Тенденція посилення розщеплення помітніша у ритмомоделях простої будови.

2. Був виявлений сталий зв'язок *весільних* тирадних композицій ‹♩T6› і ‹♩T53› зі спорадично-довільним режимом розщеплення в усьому ареалі побутування цих структур. У тих же теренах пара відповідних строфічних композицій ‹♩̄53²› і ‹♩̄6³› має вигляд вторинних форм, залишивши версії зі спорадичним режимом ритмізації на південній межі Полісся. Те ж спостерігаємо в сім'ї ямбів: спорадичним чергуванням 6-7-складових віршів відрізняються тирадні композиції ‹♪T7›. У тому ж ареалі строфа ‹♪7³› будується на повторі незмінної 7-складової формули (6-складові винятки складають 5%, §8.6.1).

Б. Залежність «тип розщеплення – тип ладової будови». У південнополіських районах (Малин, Коростень, Лугини) сходяться «зустрічні течії» *весільних* ладових форм: вузько-амбітусної (терцієво-квартової) моноопорної (*поліської*) і квінтової триопорної (*центрально-української*). Зустріч відбувається у композиціях ‹♩6³›. У випадку її звуковисотного прочитання у квінтовому ладу вона виявляється стабільно розщепленою формою другого покоління ‹♫6³›. При поєднанні з терцієвою поліською мелодикою вона відповідає стадії спорадичного дроблення ‹♩, 6³ (Скаженик, 2013). Подібне відбувається й у парі ‹♩5̲3̲²› і ‹♫5̲3̲²›.

15.4. Алгоритм чергування у тримірних ритмах: жанрова географія

Переміни, досягнуті послідовним розщепленням первісних схем, в групах спондеїв і ямбів неоднакові. Повний шлях алгоритмічних перетворень першомоделей пройшли лише спондеї, максимально придатні для розщеплення на засадах двійковості. Фактор ритмосилабічного розщеплення діяв і в групі ямбів з тією ж географічною направленістю – інтенсифікацією з півночі на південь і специфікою проходження Поліського регіону як *зони ритмічної варіантності*. У географії розташувань формул ямбічної групи бачимо, що їх ареальні видозміни відповідають подібним видозмінам спондеїв.

15.4.1. Вектор посилення дроблення

Ямбічна природа тримірних форм найяскравіше виявлена у Білоруському Поозер'ї та на заході Берестейщини.

1. Форми, у яких ***первинні диямби*** використано в чистому вигляді, рідкісні. Майже всі вони походять з ***Білоруського Поозер'я***. Деякі з них локально замкнуті у цьому просторі – наприклад, тип ‹♪43²›-Куп (вертикаль Дісна – Себеж). Інші представляють первинні форми ритмотипів, які в інших регіонах мають розширений вигляд:

– це *колядки* ‹♪443²› в осередку під Поставами (Константинова, 2012), які в макроареалі мають вид ‹♪553²›,

– *весільні* ТГ ‹♪553²›, які між Вілією та Зах. Двіною утворюють зону *панування варіанту* ‹♪443› (у версіях з диямбом і антиспастом (!) (карта D-VII-12);

– *весільні* ‹♪7³› (карта D-VII-5), які в острівній зоні нижче Полоцька (також у Надбужжі) мають вигляд ‹♪6³›;

– *народинні* ‹♪5̲6̲²› (Полоцьк – Верхнєдвінськ – Лепель), які є варіантом поліжанрової форми ‹♪5₄7̲6̲²› (карта A65).

Частіше ж диямби Поозер'я *домінують* у формулах з чергуванням – наприклад, це *весільні* РТ ‹♪5̲4̲5̲4̲5|:6̲7̲:|› на смоленському правобережжі Дніпра (карта D-VII-14). Таке домінування бачимо й на Берестейщині (§15.4.2).

2. Стадії ***спорадичного дроблення*** у формулах-ямбах відповідає ***вільне чергування*** 4/5-складників і 6/7 складників за схемою |♪ ♪→♪ ♪ =♪♪♪♪ |, де розщепленню підлягає тільки *перша стопа* ритмофігури. При-йом чергування затвердився в арсеналі виконавців на всьому макропросторі тримірних ритмів, але в певних регіонах і на різному матеріалі він веде себе по-різному. Чергування властиве *весільним* типам Білорусі (з охопленням західних областей Смоленщини), Західного Полісся, Дзукії, а також зустрічається в різних жанрах по всьому Прип'ятському Поліссю (у широкому трактуванні – до лінії Луцьк – Рівне – Житомир) і Подесенню. На карті A1 ареал чергування відзначений значками ✓ на тлі фіолетового контуру.

У зону дії довільного чергування потрапляють деякі ямбічні форми Середнього Полісся (Овруччина), очевидно, *прийшлі ззовні*: наприклад, *купальсько-весняні* ‹♪5̌4̲²›, *колядки* ‹♪553²›, які демонструють чергування у *нестрогих, «змазаних» формах* (Клименко, 2013а, с. 48).

Оригінальним є спосіб використання 6- і 7-складових версій у композиціях ‹пара періодичностей›: тут іноді відбувається не вільна підміна двох варіантів, а, навпаки, співставлення їх як контрастних форм за схемою ‹ПП♪6;7› (§10.2.11).

За південною межею позначеного на карті A1 ***ареалу чергування*** ця практика не припиняється, але суттєво міняє «сфери застосування». У центральних та західних регіонах України чергування властиве ***весільним тирадам*** ‹♪T7› (*у всьому їх ареалі*), натомість з-поміж ***весільних строф*** повсюдним чергуванням (також в усьому ареалі) вирізняється тільки тип ‹♪553²› (карта D-VII-12). Точкові прояви чергування дає форма ГФС ‹♪53²;557̲› у її східно-подільському субареалі (карта D-VII-16).

3. На південній межі Полісся у *весільних* строфах фіксуємо ***стабілізацію розщеплених версій*** – ‹♪5› і ‹♪7›. На Волині, Поділлі комбіновані формули побутують у сталому вигляді ‹♪557̲²›, ‹♪57̲²›, ‹♪53²;557̲›, ‹♪7³›, ‹♪T5;7›. Як виняток на місці ‹♪5› трапляється ‹♪4›. Ці «еталонні» форми виникли як результат стабілізації розширених версій ямбічних фігур, тож, будучи умовним центром стабільності, вони генетично є не первинними, а похідними.

4. У традиціях Середньої Наддніпрянщини, Лівобережжя (Полтавщина) з названої макросім'ї *весільних* форм відома лише ‹♪557̲²›. Тут вона ускладнюється властивим місцевості ***наддробленням*** кожної силабогрупи, виконується у повільному темпі та розспівній манері. При такому відтворенні моделі вже ніщо не нагадує про «гострий» ямбічний малюнок, з якого починався шлях її ареально-типологічних трансформацій – навпаки, вона набирає ознак рівномірно метризованого наспіву з розміром M6♩+6♩+12♩. Відмінність початкової (V446) і кінцевої (V668₉) силабічних формул затьмарює їх генетичну спорідненість, однак музично-ритмічні моделі виявляють принципово спільну конструктивну основу. Отже, кінцеві ланки еволюційного ланцюга в групі ямбів теж бувають контрастними.

Прийом чергування виявився одним з ключових алгоритмів ритмотворення в тримірних ритмах СБРМ. Він найбільш показовий для *комбінованих весільних* формул ‹♪553²› (в усьому її ареалі), ‹♪557̲²›, ‹♪57̲²›, ‹♪53²;557̲› (в окремих зонах), а також тиради ‹♪T7›: за кожною п'ятіркою цих кодів «ховається» змінний 4-складник, а за кожною сімкою – змінний 6-складник. У більшості строфічних весільних пісень Центральної України (по обидва боки Дніпра) процес варіювання майже припиняється (за винятком ‹♪T7›, типу ‹♪553²› та, малою мірою, ‹♪53²;557̲›): формули набувають сталого «розщепленого» виду.

Примітно, що ***чергування діє*** передусім в ***комбінованих формулах***. Ті тримірні форми, що складаються тільки з пари 5-складників (*весільні, веснянки* ‹♪5̌5̌²›), або ж ті, де пара V55 є відокремленою основою форм з рефреном (*зимова* макросім'я ‹3м10=55,p4›) НІКОЛИ не міняють своєї 5-складової форми на 4-складову (за винятком 4-х реліктових зразків, §9.5.1). Натомість у творах *зимової* макросім'ї ‹3м11=♪55,p3› така підміна можлива, оскільки за мелотематичною формою це *тридільна побудова*, як і її весільна версія без рефрену. Ці та інші особливості 5-складників тримірної групи розгляну в §15.4.3.

15.4.2. Берестейщина як концентрат формул-ямбів

Зоною, де більшість обрядових форм організована за ***тримірним принципом***, причому з виразним проявом ***первинних ямбічних версій***, виявилась берестейсько-волинськополісько-підляшська область (БВП-зона) (Клименко, 2011в, 2012є). Знакові особливості цієї території такі.

1. Значне **превалювання ямбічних форм** у обрядовому репертуарі. Ритмічні типи ‹♪$\dot{5}3^2$›, ‹♪$\dot{5}4^2$›, ‹♪$\dot{5}\dot{5}^2$›, домінують у *купальсько-петрівському, весільному, весняному* циклах. У північному Підляшші з 10-ти місцевих типових *весільних* формул тільки ‹♩$\underline{3}4^2$› належить до спондеїчних (Лукашенко (Ред.), 2006, № 114), решта демонструють тримірну природу: ‹♪T7›, ‹♪$\dot{5}4^2$›, ‹♪$\dot{5}\dot{5}^2$›, ‹♪$\underline{5}3^2$›, ‹♪553^2›, ‹♪$55\underline{7}^2$›, ‹♪55:7:›, ‹♪53^2;557› (там само, №№ 84–131).

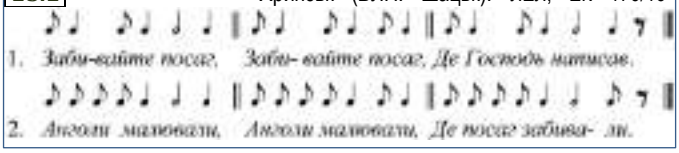
2. Домінування вихідних диямбів у загальноукраїнських *весільних* формулах з 5- й 7-складниками.

2а. РТ ‹♪$55\underline{7}^2$› у *весільних* піснях Берестейщини й північного Підляшшя частіше виступає у варіанті ‹♪446› (нот. 5.38; Лукашенко, 2010, с. 61, №7).

2б. РТ ‹♪$5\underline{7}^2$› отримав поширення як *весільний* у подільсько-волинській смузі правобережної України, обійняв два береги Зах. Буга (верхня течія) та утворив значний осередок у Литві (§14.5). Лише в західноволинських та холмських зразках (Стир – Зах. Буг – Нарва) на місці сталої подільської V57 знаходимо вихідну форму V46 (схема 14.9), іноді з реліктовим рефреном «*Ладом-ладом*», тож ритмотип місцевого різновиду позначаю ‹♪$5_4\underline{7}6^2$› .

2в. Ритмотип ‹♪7^3› у величезному ареалі ‹правобережжя УЕТ + південний схід ПЕТ› (карта А49) демонструє сталу 7-складову форму, яка часом розширюється до 8-складника (§8.6.1). У наспівах з верхньоприп'ятсько-надбузького острівця ареалу (де тип)має точкове поширення, неодноразово помічена його підміна вихідним 6-складником (Kolberg, 1964d, № 70, 73, 95, 97):

15.1 Хрипськ (ВЛН: Шацьк). ЛЕЛ, ЕК 176/16



3. Реліктові колядкові диямби. Спостережені особливості підкріплюється раритетними прикладами місцевих *колядок* ‹ Зм10-3.210=♪55;P45› і ‹ Зм11=♪55p3›, де проявилися їх диямбічні першооснови: ‹♪$5_4\underline{5}_4$;P45› (нот. 9.8, 9.9) та ‹♪ $5_4$5p3;P**4**53› (§9.5.1, 9.6.2). Це сталося лише у 8-ми селах БВП-зони. Можливо, статистику збільшить ретельний перегляд локальних архівів під цим кутом зору. Свідчення, що походять з одного регіону, наводять на думку, що це явище невипадкове, а системне. Л. Лукашенко вважає, що на Північному Підляшші, відомому *консерватизмом* музичних традицій, «закономірні еволюційні зміни у часовому процесі функціонування [колядкової – І.К.] мелодії майже не відбулися» (2008, с. 60).

4. Ямбічний 5-складник. Прикметою Бересиейщини є активне застосування рідкісного для української традиції *правильного еквівалента двомірного 5-складника* з консеквентними замінами всіх пар спондеїв ямбами: |♩♩♩♩♩–♪♩♪♩ ♩.|. Зустрічаємо його в колядкових типах північного Підляшшя – ‹♪$\underline{55}$;P45› (Лукашенко (Ред.), 2006, № III-6) і ‹♪$\underline{55}^2$› (с. 37, нот. IV-7), у місцевих весільних зразках РТ ♪$\underline{5}3^2$›(Варфаламеева (Ред.), 2008, №№ 90, 96, 115, 122, 123, 130, 170).

5. Мікшування дво- й тримірних малюнків в одній формулі. Потрапляючи до зони БВП, деякі традиційно двомірні форми гублять стрункість основи та, піддаючись місцевому ямбічному мисленню, набувають мікстових рис. Таке відбулося з *купальськими* мелодіями подільського типу ‹♩♫$\underline{53}^2$› (§11.4.2).

За акумульованою сумою даних ***берестійсько-волинськополісько-підляшська зона домінування модельних ямбічних форм*** на тлі генеральних ритмічних векторів СБРМ може претендувати на роль потенційного ***«ядра» формування ямбічних форм слов'янського макроареалу.***

15.4.3. Поозер'я – Полісся: порівняння тримірних форм

Порівнюючи ритмостилістику півночі СБРМ (Поозер'я) і Поліської смуги, можна окреслити їх регіональні особливості контрастною парою: строгий «малослівний» стиль Подвіння / мобільний «багатослівний» стиль Полісся. У поліській зоні її західний сегмент (БВП-зона) має спільні риси з Подвінням. Це ілюструють макротипи, які займають простір між названими макрозонами, або ж є спільними попри відсутність цілісних ареалів:

15.2. макротипи:	домінантні ритмосилабічні версії	
	Подвіння, БВП-зона	Полісся
ЖГ	V$3_4$4	V4$4_5$
Всл ‹♪$55\underline{7}$›	V$4_5$4$_5$6$_7$	V$5_4$5$_4$7$_{(6)}$
Зим ‹♪553›	V443	V553
Всл ‹♩ $\underline{53}^2$›	V$5_6$3$_{(4)}$	V$5_{6–8}$3$_{(4,5)}$
Всл ‹♪7^3›	‹♪6^3› (Полоцьк, Зах. Буг)	‹♪7^3›

15.5. Особливості варіювання п'ятискладових ритмофігур

Одна з універсальних ритмосилабічних форм СБРМ – 5-складник (V5). Традиція відібрала для свого активного арсеналу кілька ритмічних втілень 5-складників. Серед них особливою популярністю користуються *колядковий* |♪♪♪♪♪ | і *вальсоподібний* (*вальсовий*) |♪♪♪♩ ♪|. Вони утворюють як самостійні *моноритмічні* композиції (‹V55^2›, ‹V555=абб›), так і входять до складу *гетероритмічних* формул: ‹V53^2›, ‹V54^2›, ‹V57^2›, ‹V553^2›, ‹V55,p4›, група композицій моделі ‹V557›, ‹V53^2;557› та ін.

Характер варіантних видозмін 5-складників виявився залежним від (а) типів формул, (б) жанрів та (в) регіональних стилів. Окрім цього, були виявлені особливі алгоритми варіювання, які створюють «*ареально-стилістичні суперечності*».

У *моноритмічній* композиції ‹♪$\dot{5}\dot{5}^2$›-Всн, Всл вальсові 5-складники або стабільні, або ж їх варіювання обмежене дробленням 1–2(3)-ї позицій. Орнаментальне дроблення ‹♪$\dot{5}_6\dot{5}_6$› зустрічається досить часто. Нетипова активізація дроблення (табл. 8.62-Б) охоплює *весільні* традиції межиріччя верхнього Німана й Случі (карта А55: Дятлово, Кореличі, Новогрудок, Вілейка, Клецьк, Копиль, Мар'їна Горка, Несвиж, Слуцьк, Солігорськ, Узда, Червень, Любань) і навіть утворює там сталі вторинні версії (Солігорськ, Лунінець).

У *поліритмічних* тримірних *формулах* 5-складники демонструють різні режими варіювання, потрапляючи під перехресну дію різних *регіонально-стилістичних алгоритмів*. Це варіювання лягає на карту СБРМ заплутаними візерунками. Хотіла би привернути спеціальну увагу наукового товариства до цих загадкових мелогеографічних хитросплетінь.

15.5.1. Алгоритми варіювання (*весілля, зима*)

Найпоказовішими є поліжанрові тридільні формули ‹V553› і ‹V557›, які мають великі поліетнічні ареали.

Найбільший масив з основою ‹V557› складають *весільні* пісні, які зайняли майже весь простір СБРМ (≈2550 од., §8.8.5, карта A60).

Форма ‹V553› творить два масиви: українсько-білорусько-польський *весільний* масив (1230 од., §8.9.2, карта A58) та українсько-польський *зимовий* (980 од.) з галицько-карпатським ядром (карта A16) та острівними виходами в білоруське Полісся, Поозер'я та Дзукію (§9.6.2). Порівнюючи складні обриси *весільного* та *колядкового* макроареалов форми ‹V553›, можна виявити їх деяку *компліментарність*, принаймні в українській частині масивів. Так, в Галичині ця форма домінує в *колядковому* циклі й точково зустрічається у *весільному*. На західному Поліссі, навпаки, повсюдним є *весілля* ‹V553›, а точковими – *колядки*.

Алгоритм чергування. При виконанні значної частини творів груп ‹V553› і ‹V557› первісні ямби прозоро нагадують про себе чергуванням ‹♪$5_4$5$_4$3^2› та ‹♪$5_4$5$_4$7$_6^2$› (далі – ‹алгоритм Ч›=АЧ). Географічною загадкою стали ***різні ареали*** застосування АЧ у названих формулах.

(АЧ1) У *весільному* масиві ‹♪553^2› *активне чергування* відбувається практично *в усьому ареалі* – від Подвіння до Поділля. У Поозер'ї (Західна Двіна – Вілія, райони Полоцька, Браслава, Островця) виділяється субзона панування варіанту ‹♪443› (карта D-VII-12), причому, крім диямба, тут з'являється й антиспаст |♪♩ ♩ ♪| – нетиповий для цих місць ритм.

(АЧ2) У *весільному* масиві ‹♪557^2› *чергування* відоме тільки в *окремих зонах*, розташованих на окраїнах макроареалу (карта A66: скісна штриховка згідно легенди): воно системно застовується у північно-східній зоні (Верхнє Подніпров'я (Белогурова, 2010)), час від часу зустрічається на західному Поліссі та на польських теренах. Більшу активність 4-складників помічено на Берестейщині й Верхній Прип'яті. В інших частинах макроареалу, що за сумарним масштабом у кілька разів перевищують зони з чергуванням, цей тип виступає в сталому вигляді ‹V557›.

(АЧ3) *Зимовий* масив з віршем ‹V553› має свої особливості чергування 4/5. *Колядки* ускладнені рефренами, з-поміж них особливо характерним є 4-елементний рефрен, що створює *асиметричну строфу* ‹V55,р3;Р553›. 4-складники фіксуються тільки у *західній дузі* зимового макроареалу, де треба розрізняти *поозерський* та *західноукраїнський* сегменти (карти D-I-19, 21; A66).

У *поозерському* (*литовсько-білоруському)* острівному сегменті ареалу колядок ‹V553› диямб виступає як самостійна фігура: тут побутує «пратип» ‹♪443^1› у вихідній композиції ‹аб,р› (Константинова, 2012, с. 11).

В *українському сегменті* ареалу диямб трапляється нечасто (≈5%), зрідка його заступає дихорей ♩ ♪♩ ♪.

Аплікації хоріямба. Серед *колядок* РТ ‹♪553^2›, що походять з Надсяння, Підляшшя, Волині, Поділля засвідчена прихильність до ритмомалюнку хоріямба ♩ ♪♪♩ – з тією специфікою, що він синтаксично закріплений, з'являється завжди на початку другого рядка: ‹V553;**4**53. (нот. 8.70а). Прийом спостережено також у західних секторах *весільних* РТ ‹♪557^2› та ‹♪53^2;557› (§14.10.3).

15.5.2. Режим «заступлення». Парадокси взаємопідмін

5-складові силабогрупи демонструють ще й особливий режим варіювання: *колядковий 5-складник* ♪5 *буває заступлений вальсовим* ♪5̇ *у межах однієї композиції* (назву його ‹алгоритмом З›=АЗ). Такі заступлення задають дослідникові типологічні загадки – адже класична типологія вважає ***характерний ритмічний рисунок*** показовим параметром для розрізнення форм. Це ілюструють пісенні масиви з моноритмічними формулами моделі ‹V55^2› (карти A23, A55).

Заступлення 5-складників вальсовою версією у кожній жанрово-типологічній групі відбуваються своєрідним способом (Клименко, 2018, нот. 7–9; карта A66: заливки ромбами).

(АЗ-1) У *весільних зразках* ‹♪553^2› і ‹♪557›, що походять з *північно-західних та західних сегментів* їх макроареалів (Литва, західна частина Поозер'я, Любельське, Холмщина – у річковій системі це межиріччя Західної Двіни й Німану, Західного Буга й Вісли), відбувається *системна заміна* пари ♪55 на пару ♪5̇5̇.

В ареалі ‹♪553^2›-Всл вальсовий 5-складник ♪5̇ став *локальним нормативом* для традицій Поозер'я (Невель – Браслав – Постави). Він чергується як з первинним для нього антиспастом ♪4, так і з неспорідненим диямбом ♪4. Одиничні прояви фігура ♪5̇ має в піснях межиріччя Березини й Дніпра, у польській зоні Люблін – Холм.

У групі ‹♪557›-Всл вальсова фігура здебільшого *вільно сусідить* з *колядковою* у вісло-вепрському та німансько-двинському межиріччях. Більш системно пара ♪5̇5̇ зустрічається в Литві (Аукштайтія), де її логічно продовжує *хореїчна* версія 7-складника ♪3̇ |♪♪♪ ♩ ♪♩ ♪| (Burkšaitienė, 1990, №№ 182, 265, 293).

Питання, чи заміна 5-складників є сталою протягом всього твору, чи комбінації фігур ♪55 і ♪5̇5̇ в одній формулі рухливі, залишається невивченим. Публікації однієї-двох строф у білоруських, литовських, польських джерелах не дають відповіді – потрібні повні записи творів.

(АЗ-2) У *колядках* моделі ‹♪553^2› чергування двох видів 5-складових фігур відбувається як *алгоритм послідовної заміни кожної з вихідних колядкових фігур вальсовими – з формуванням упорядкованих ареалів для кожного з 4-х основних усталених різновидів* (§9.6.2, карти D-I-19, 21). Алгоритм підміни зберігає «колядковий початок», приєднуючи до нього «вальсове продовження». Відповідні субареали розташувалися у порядку з південного заходу макроареалу на північ і схід:

1– в Карпатах і на Закарпатті формула ‹♪553^2› має «чистий» колядковий вигляд (цей субареал невеликий),

2 – в Галичині (на захід від Львова) замінений тільки останній 5-складник: ‹♪553;5̇5̇›,

3 – на Західному Поділлі (Львів – Тернопіль) замінені два останніх 5-складники: ‹♪553;5̇5̇›,

4 – на Середньому та східному Поліссі (включаючи лівобережне Подесення) задомінувала виключно вальсова версія: ‹♪5̇5̇3;5̇5̇3› (Клименко, 2013а).

З цього географічно послідовного руху випадає західна смуга макроареалу, де спостерігаємо *несистемне мікшування двох ритмофігур* в одній композиції (у довільному порядку), до якого приєднуються інші ритмічні особливості, зокрема, чергування 4- і 5-складників, хоріямб.

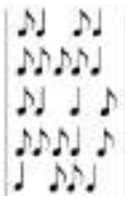
Отже, міжетнічна *колядкова* формула ‹♪553^2› як мелотип в цілому функціонує в режимі довільного мікшування колядкового й вальсового 5-складників. Але в окремих зонах певний варіант послідовності фігур був «затверджений» локальною практикою й став витримуватися як *стала локальна ритмоформула*.

15.5.3. Проблеми узгодження алгоритмів

Установлено, що у формулах ‹V553› і ‹V557› можуть бути використані 5 типових видів ритмічних малюнків – як 5-складових, так і 4- складових (табл. 15.3). Певні жанри у північних місцевостях використовують цю можливість порізному. Об'єднаємо описані специфічні явища алгоритмів АЧ та АЗ в одній географічній площині.

Усі фігури – вихідні й похідні – однакові за величиною музичного часу – тривають 6 мірних одиниць:

15.3



диямб
колядковий 5-складник
антиспаст
«вальсоподібний» 5-складник
хоріямб

Спільна географія проявів АЧ – заміни 5-складника диямбом або (рідше) іншими видами 4-складників у цілому повторює *західну ямбічну дугу* (карта А66: сумарні скісні штриховки). Підтверджує свій статус Берестейщина як *осередок диямбів*. Закономірності, які можна пояснити північно-південним вектором алгоритму дроблення: переважання первинних форм на півночі СБРМ (значки-трикутники), активне довільне варіювання / чергування на Поліссі, сталість похідних форм у центральній Україні. В українській частині «ямбічної макродуги» проявилися зони (Надсяння, Підляшшя, Волинь, Поділля), де в комбіновані ямбічні ритмоформули замість диямба уводиться одиничний хоріямб – один з «запобіжників» упровадження акцентності в тримірних формах.

Поки не знаходиться пояснення явищу *типологічного контрасту* в центральній частині СБРМ (наприклад, за смугами Львів – Тернопіль – Житомир – Київ і Мінськ – Могильов – Гомель –Туров): тут контрастують, з одного боку, групи *колядок* ‹♪553²› і *весільна* ‹♪557› з їх *стійкими 5-складовими фігурами* – та, з іншого боку, *весільна* група ‹♪553²› у *режимі довільного чергування 4/5* (нагадаю, що таке чергування характерне для весільних тирад центральної України, але невластиве для весільної строфіки).

Спільна географія дії АЗ також частково ілюструє відомі макроритмічні закономірності, зокрема, явний західний вплив *вальсового* / *мазуркового* мислення (часом ще й з *акцентною складовою*), що відбилося на всіх трьох вивчених жанрових групах. Нерідко у вальсових зразках тримірність трактується як ***акцентна 3-дольність***, часто це супроводиться наддробленням |♪♪♪♪♩ ♪|.

Загадкою АЗ є поведінка колядок сім'ї ‹♪553²› з їх ареально вивіреними послідовностями 5-складників та несподіваним пріоритетом вальсових форм (карта А66: голубі й сині ромби) у Середньому та Деснянському Поліссі – місцевостях з базовим двомірним мисленням.

Як бачимо, алгоритми варіювання в описаних формулах демонструють значні розбіжності в географії поширення прийомів залежно від *жанру* пісень. Лише частина з них піддається поясненню з допомогою територіальних стильових алгоритмів, установлених на прикладах інших жанрів та форм.

15.6. Західна «ямбічна дуга» з прийомом додавання силабохрон (ПДС)

У західному секторі СБРМ (землі Галичини, суміжні райони Польщі та деякі території Західної Білорусі) здобув поширення спосіб орнаментації ритмовірша, протилежний дробленню – *додавання силабохрон з додаванням музичного часу* (карта А1). Відкритий Б. Луканюком у 1990-х у галицьких *весільних* і *жнивних* наспівах ***механізм додавання силабохрон*** був названий *трансформацією*. Прийом став системно відслідковуватися та фіксуватися в РОМУ⁺ з 2010 року, і виявилося, що він знаний набагато ширше. Його ареал значною мірою збігається з обрисами «ямбічної дуги», тож може претендувати на статус «макрорегіонального ритмотворчого алгоритму». На сьогодні окреслені зони локалізації прийому в ареалах кількох великих ТГ. Позначу ці групи та охоплені ними субареали.

I – група РТ на основі або з включенням ямбічного 6/7-складника:

(а) *жнивні* та *весільні* наспіви композицій ‹♪7³›, ‹♪7⁴›: західно-галицькі, лемківські традиції, південно-східна Польща (межиріччя верхньої Вісли й Сяну, Розточчя);

(б) *веснянки* ‹♪7²›: Зах. Поділля, Опілля (карта А20);

(в) *весільні* композиції ‹♪T7›: Волинське Полісся (розріджений ареал прийому), Підляшшя (точкові фіксації);

(г) *весільна* композиція ‹♪557²›: Галичина, південно-східні околиці Польщі.

II – група РТ на основі або з включенням 5-складника:

(а) строфа ‹♪5̇6̇3²› у *жнивних* Волинського Полісся;

(б) *весільні* ‹♪5̇6̇3²› Прикарпаття, північного Підляшшя, басейнів Німану й Західної Двіни (західне Поозер'я);

(в) *колядки* РТ ‹♪5̇5̇›, ‹♪5̇5̇р3;Р5̇5̇3›: Прип'ятське Полісся;

(г) *весільні* РТ ‹♪557²› в західній частині ямбічної дуги;

(д) одинично – 5-складники *весільних* ‹♪53²;557›.

III – 4-складники в ритмі висхідного іоніка у *щедрівках*:

(а) мелодії РТ Зм01-4.22, щільно локалізовані в межиріччі верхнього Дністра, Західного Буга та Серета,

(б) їх острівні осередки на верхній Горині, Уборті, міграційний осередок точкових фіксацій на лівобережжі Прип'яті (Цна, Лань, Щара) (§15.6.3).

Дія принципу додавання ґрунтовно вивчена тільки в групі Іа (♪7⁺) – дослідження виконане на базі понад 100 мелодій з галицько-східно-польського регіону (Клименко, 2011а; Клименко, 2012е). Його висновки подані у §8.6.1. Технологічні процедури додавання виявилися різноманітними, обтяженими рубатною стилістикою та іншими впливами. Їх знайдено і в інших жанрах та регіонах, про що принагідно згадується в тексті книги. Це говорить про необхідність майбутнього монографічного дослідження цього прийому у всьому його ареалі. Прокоментую деякі здобутки попереднього аналізу.

15.6.1. Семискладники з додаванням силабохрон

Ареал 7-складників з додаванням виглядає неоднорідним, що пояснюється нерівномірним вивченням даних. За результатами картографування групи ‹♪7⁺› (Клименко, 2011а, карти К2–4, К5) це ще недавно маловідоме явище демонструє ознаки системного використання у співочій практиці, в тому числі має виразну ареальну характеристику на значному просторі – від давнього Галича через давній Пшеворськ до верхньої Вісли. Основні спостереження зроблені за *весільними* наспівами (карта А49). Ущільнення ***‹зони додавання силабохрон›*** між річками Дністер – Сян – Західний Буг дають *жнивні* ‹♪7³› (карта А43), у верхній Наддністрянщині – *гаївки* ‹♪7₈²› (карта А20).

Скупченням значків відзначені верхня течія Дністра (правобережжя – Бойківщина, окремі локуси Підгір'я, Пониззя), західна зона Закарпаття. Польські публікації показують поширення прийому в прилеглих регіонах – серед

лемків (як у Польщі, так і в Словаччині), українців та поляків Надсяння. Точкові фіксації намічають продовження ареалу на всій території межиріччя Вісли (верхня течія) й Вепру (верхів'я) – це сучасні Підкарпатське воєводство (поселення навколо Жешова, Тарнобжега, Кросно) та південна частина Люблінського воєводства, Розточчя (Білгорай, Ополе, Томашів, Любачів, Замостя). Інші райони Любельщини не дають зразків з додаванням.

Важливо, що у деяких сусідніх теренах додавання не практикується: так, у Підгорганні картографовано масив нормативних семискладників (Коваль, 2010), до нього примикає Стрийщина з «крапковим» поширенням малюнка ‹♪7⁺› (Колесса І., 1902; Масловська, 2010).

У межах окресленого галицько-польського *весільного* субареалу додавання можливо виділити:

– *субзони домінування* виду ‹♪7⁺›;

– *субзони співіснування* варіантів ‹♪7ᴺ› і ‹♪7⁺›: чергування в одному творі (6 сіл Дрогобицького району – «надсянська затока» у верхів'ях Бистриці (Яцків, 1996, карта 1), Стрийщина). Ці закономірності підсилюють місцеві *жнивні* ‹♪7³› та *гаївки* з V{44} (**карти А43, А20**);

– зони з вкрапленнями інших тенденцій.

Ці спостереження потрібно перевірити на всьому просторі поширення ПДС.

Відірваним острівцем виступає масив Вороняків (Броди – Почаєв – Золочів), де додавання спостережене у *весільних* піснях та *щедрівках* (Поточняк, 2010а, с. 50). За наявністю ПДС діагностується міграція групи населення з західної Галичини в район Почаєва, де основним ритмо-стилістичним прийомом є принцип дроблення (Поточняк, 2010б, карта К19-2). Мелогеографічний коридор «трансформованого» типу утворили переселенці: «Це нове населення явно прийшло із західних окраїн Галичини, де, як підмічено, **не знають принципу ритмічного варіювання**... [виділення автора]. Можна стверджувати, що на Вороняки пришельці зайшли саме з півночі, залишаючи по собі острівці побутування «трансформованого» типу в с. Висоцьке Бродівського району, с. Вербляни Бузького району» (там само, с. 92).

Східний рубіж ‹*галицького субареалу додавання* ‹♪7⁺› не може бути окреслений певною лінією. Найсхідніші зразки зафіксовані на р. Серет та біля витоків Стира. Цей рубіж характерний і для *щедрівок* РТ 3м01-4.22.

ПДС поодинокими вкрапленнями «заходить» на територію, де діє алгоритм дроблення. Відомі й зворотні випадки – поява в субареалі додавання 8-складника, утвореного наддробленням (♪♪♪ ♪ | ♪♪ ♪♪). Географічні стосунки *дроблених* і *доданих* ритмоформ треба вивіряти ще й за опозицією ‹нормативні / рубатні› версії в межах усього (до Дніпра й далі на схід) ареалу композицій із 7-складовою основою.

Лінію острівної географії галицької РФ ‹♪7⁺› у північному напрямку намічають наспіви з Волинського Полісся (сс. Білин, Скулин (ВЛН: Ковель), Буцинь (ВЛН: Ст. Вижівка), Навіз та сусідні (ВЛН: Рожище) – *жнивний* ‹♪7²› і *весільний* ‹♪T7›, які містять *чергування* характерних фігур ♪6: ♪♩ ♪♩ ♪♩ , ♪7ᴺ: ♪♪♪♪♩ ♪♩ і ♪8⁺: ♪♪♪♪v ♪♩ ♪♩ :

♪8⁺: *Ой здається, стараюся...;*
♪8⁺: *Не стій, зятю, за плечима,*
♪6: *Не лупай очима...*
♪6: *Стеблівська голота*
♪8⁺: *Притискає нас до плота...*

Додаткова силабохрона тут долучається завжди *до нормативного ямбічного 7-складника*, а не до фігури ♪6.

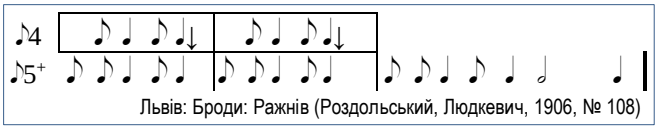
Ще більш віддалені від галицького осередку зразки *доданих 8-складників* ‹♪8⁺› зафіксовані у північно-підляському *весіллі* – в композиціях ‹♪T7› і ‹♪55$\underline{7}^2$›. Репертуарну компанію їм складають 5-складники РТ ‹♪$5_6 3^2$› (§8.7.1).

15.6.2. П'ятискладники з додаванням силабохрон

Об'єктом для застосування ПДС можуть бути три види 5-складників: |♪♪♪♪♪ |,|♪♪♪♪♩ ♪ | і |♪♩ ♪♩ ♩. |, що входять до складу різних формул (Клименко, 2011а, табл. 5).

15.5.2.1. Модифікації весільної формули V557.

Нетипова фігура ‹♪5⁺› отримана з диямбу способом додавання:



Початкова фігура ♪♪♩ , що нею відкриваються силабогрупи, стає ознакою, за якою розпізнається додавання силабохрон до первісних ♪4 і ♪6. Трансформовані 5- й 7-складники нерідко зустрічаються в галицьких версіях РТ ‹♪55$\underline{7}^2$› (Клименко, 2012е, № 7, такти 6, 8–10, карта R2; Клименко, 2011а, нот. 12) (**карта А76**). Одиничні зразки з таким ритмом трапляються й у центральних зонах України.

15.5.2.2. Модифікації формули V53

Найпотужніше додавання охопило тримірні строфи ‹V53²›: *весільні* мелодії Прикарпаття, Підляшшя, Понімання, *жнивні* Волинського Полісся і Берестейщини, *купальські* басейнів Німану й Західної Двіни. У названих місцевостях поширені всі три варіанти ритмізації 5-складника (Клименко, 2011а, К4-6).

Додавання перетворює вірш V53² на похідні V63² |♪+♪♪♪♩ ♪ | та V73² |♪+♪♪♪¦♪♩ ♩|. Волинські поліщуки і жителі Берестейщини практикують прийом додавання здебільшого з 5-складниками РТ ‹♪$\dot{5}_6 3^2$› (там само, нот. 14, 15) у *жнивних* наспівах (Клименко, 2001, с. 150–152) (§12.5.2).

Публікації *весільних* (Варфаламеева, 1998 №№ 60, 62–66; Варфаламеева (Ред.), 2006, №№ 84, 89) і *купальських* (§11.4.2) мелодій Понімання й Подвіння підтвердили характерність додавання для західного порубіжжя СБРМ, включаючи південь Псковщини.

Особливим є прикарпатський *весільний* субареал (Клименко (Ред.), 2011, К2-6а): тут на перетині кардинально відмінних макротенденцій утворилися локальні мікстові форми (§8.7.1.3).

У цілому мелотипологічна сім'я тримірних версій моделі V53 заслуговує на пильну увагу – вивчення їх видозмін як продукту додавання дозволить пролити світло на деякі спірні питання типологічної діагностики групи регіональних форм, які ніби «вібрують» між близькими ритмомалюнками, що виводяться з формул ‹♩43²›, ‹♩$\underline{53}^2$›, ‹♪$\underline{53}^2$›, ‹♪43²› та ‹♪$\dot{5}3^2$›.

Інші форми. Окремі випадки розширення 5-складової силабогрупи вірша або рефрену додаванням силабохрони трапляються у *колядках* Прип'ятського Полісся. Це частіше пов'язане з пристосуванням довгого імені адресата або його пестливим чи шанобливим величанням – наприклад, «*господаронько*» чи «*пан хазяїн*» замість «*господар*»: ♪ ♪ ♪ ♪ ♩ ♪

Седить пан-ха- зя- їн...

Поодинокі відомості з 5-складниками ♪$\dot{5}$ та (зрідка) ♪$\underline{5}$ у композиціях ‹♪$\dot{5}\dot{5}$›, ‹♪$\dot{5}\dot{5}$p3;P553› (Клименко, 2011а, нот. 13, 17) походять з Погориння, басейну Уборті, районів Овруча (там само, с. 48), Чорнобиля).

15.6.3. Зимові мікстові мелодії

Приваблює увагу група *зимових* мелодій форми ‹V44;(P)44› з *неалгоритмічним чергуванням* 4–5–6-складників *різної природи*: висхідного іоніка |♪ ♪ ♩ ♩ |, диспондея |♩ ♩ ♩ ♩ |, вальсового 5-складника |♪ ♪ ♪ ♩ ♪|, «доданого» 6-складника |♪ ♪ ♪ ♪ ♩ ♪| (карти D-I-1, 2). Вони довільним способом сполучуються у рядках основного вірша й рефрену, часто утворюючи мікстові малюнки, відсутні у граматичному фонді (табл. 5.1Д), наприклад, |♪ ♪ ♪ ♩ ♩ |, |♪ ♪ ♩ ♪| (Клименко, 2011а, нот. 18–21). Такі зразки масово зафіксовані в Галичині – у Передкарпатті, на Пониззі, Опіллі (Коваль, 2006б, №№ 9–12; Мишанич, Луканюк (Упор.), 2017, №№ 170, 171, 173, 175; Роздольський, Людкевич, 1906, №№ 140–143, 147). Можна пояснити цей конгломерат паралельною дією довільного мікшування 3-дольних, 4-дольних й 6-мірних форм, та додавання до них силабохрон: |♪ ♪ ♩ ♩ |→ |♪ ♪ ♪ ♩ ♩ |, |♪ ♪ ♩ ♪|→| ♪ ♪ ♪ ♪ ♩ ♪|. За такої пістряви ритмів групу об'єднує в цілісність її специфічна мелоформа зі сталими СДО у кількох версіях (§9.3.4.1, карта D-I-2).

Мелодії з подібними дивними ритмічними фігурами та їх вільним чергуванням знайшлися на далеких відстанях від галицького масиву – на Поліссі, в острівних осередках: у традиціях нижньої Уборті (записи М Скаженик (2018б, № 6)), на лівобережжі Прип'яті в околицях Лунінця (Грица (Ред.), 1995, №№ 4a, b, c, d, 5, 6), Солігорська, Ляхович (Даніловіч, 2017б, № 12, карта A13). Меліка поліських зразків частково інша, специфічна, хоча географічно найвіддаленіший зразок (Ляховичі) відповідає типовому верхньоприп'ятському різновиду. Потужність цієї неалгоритмічної групи (120 од.) та загадковість територіальних переміщень спонукала виділити її в окрему мікстову підгрупу сім'ї висхідних іоніків 3м01-4.

Спільний ареал зразків з додаванням силабохрон у загальних обрисах збігається з західним макроареалом пріоритету ямбічних форм. На карті A1 додавання показане двома видами значків, які сумарно демонструють протиставність в цілому західно-північної дуги східному алгоритму дроблення. Жанрово-типологічна палітра застосування ПДС узагальнена на значковій карті A76.

Окрім доволі широкої «окантовки» СБРМ з заходу, утвореної в основному шарами *весільних* і *жнивних* мелодій, прийом додавання проникає і вглиб Полісся, але в інших жанрах. Точніше обриси поширення ПДС (за Луканюком, *трансформації*) встановлені на Галичині: «...Загалом мелоритмічна *варіаційність* є питомою таким галицько-володимирським етнографічним областям, як Пониззя та Східна Волинь, натомість мелоритмічна *трансформація* більш характерна для Північної Бессарабії, Буковини, Покуття, Опілля та Західної Волині» (Луканюк, 2012, с. 30).

15.7. Зони алгоритмічної, рубатної та мікстової мелостилістики

15.7.1. Алгоритмічні й неалгоритмічні зони

У макроареалі СБРМ помічені досить великі регіональні осередки, відмінні за видами ритмічної упорядкованості обрядових мелодій. Відокремлюються

(а) алгоритмічні зони з ***домінуванням певних ритмостилістичних монопринципів***,

(б) неалгоритмічні зони з ***рубатизацією ритмоформ***,

(в) неалгоритмічні «***стилістично мікстові» регіони***.

До виду (а) відношу локуси спондеїчного мислення на Поліссі: концентрацію двомірних ритмотипів на Пінщині, в Середньому Поліссі, на берегах нижньої Десни (темніша зелена заливка на карті A1).

Території виду (б) не творять одного «поясу», розкидані в різних секторах СБРМ (на карті KA1 показані символом R) і мають кожна свої індивідуальні особливості (§15.6.2).

Прикладом «мікстових зон» (в) виступають терени сусідніх Берестейщини, Підляшшя, Холмщини, Західне Поділля, де спостерігаються ***різновекторні тенденції*** (на карті A1 вони створюють перехрещення штриховок):

– розмивання типових форм додаванням силаб, яке, на відміну від західногалицьких традицій, на Берестейщині щільно «сусідить» з прийомом розщеплення модельних силабохрон;

– мікшування ямбічних і спондеїчних ритмомалюнків в одній композиції – найвиразніше виявлене у *весільному* РТ ‹V53²› (карпатсько-опільське пасмо, Берестейщина, Підляшшя) (§14.2.3.3);

– наявність «нераціональних» ритмотипів, які не даються до однозначного опису в ритмічній системі СБРМ.

Великою мікстовою зоною є Білоруське Поозер'я – тут в гру вступають окремі виразні елементи чужорідних для СБРМ способів ритмоорганізації – в окремих творах відчувається «дихання» *північноросійської системи тонічного віршування*, поєднаного з *сегментованими ритмоформами* – передусім у *весільних* типах ‹V34⁴›, ‹V335²› (Белогурова, 2013а, карти K16а, б).

Усі названі сектори заслуговують на спеціальне вивчення – ретельний типологічний опис складових традиції та пошук історичних причин їх формування. За вивченими на сьогодні матеріалами можна прокоментувати кілька осередків з рубатизацією обрядового репертуару.

15.7.2. Географія осередків рубатних мелодій

За ознакою – ***алгоритмічність / рубатність*** видозмін ритмоформ – упорядкованій макрозоні алгоритму дроблення протистоять сектори «*ірраціональних*» (несиметричних) форм (на карті A1 позначені значковим символом R на противагу штриховкам, які маркують *алгоритмічні зони*). На територіях *рубатних зон* певні (але не всі) ритмотипи дають довільні, часом доволі складні варіанти ритмомалюнку, важкі для розпізнання їх модельних протоформ. Великими осередками ритмічно вільних форм на заході СБРМ є Берестейщина, Понімання, Надсяння. Також значну кількість мелодій з вільною метроритмікою дає Лівобережна Наддніпрянщина, де окреслюються *полтавсько-слобідський* та *східнополіський* осередки. Природа вільних форм у зонах рубатної стилістики різна (§5.3.2).

А. Середня Наддніпрянщина (головно Лівобережжя) демонструє вільні трактовки багатьох широко знаних ритмотипів. У басейнах лівих притоків Дніпра – Ворскли, Псла, Сули, Хорола – щільно побутують розспівані багатоголосні версії *весільних* ‹♩⊓/♪♪|53²›, ‹♩⊓/♪♪6³›, ‹♪557›, *петрівок* ‹♪54²› (карта A69), *веснянок* ‹♩446²›, які подаються в дуже вільних ритмічних прочитаннях (нот. 8.3–4, 8.52, 8.54, 11.4).

Яскравий прийом-маркер наддніпрянського стилю – ***темпові контрасти частин строфи*** (ТК): протиставлення мелорядків або силабогруп зі зміною (приблизно удвічі) тривалості їх лічильної одиниці. Контраст буває двох видів: ‹повільно → швидко› (Т/т) і, навпаки, ‹швидко → повільно› (т/Т). За ефектом прийом ТК споріднений з прийомом ПСТС, однак він не «вимагає» повтору тексту, навпаки, частіше це змінний текст. Прийом ТК використовується тільки в зонах пізнішого формування традицій, переважно у Середній Наддніпрянщині (право- й лівобережній) та прилеглих теренах Східного Поділля. Цікаво, що його активність помітніша за східною межею прийому ПСТС (за Синюхою). Цей ефект властивий *купальсь-*

ко-петрівським творам Східного Поділля (Терещенко, 2010, №№ 8, 10, 14; Протасова, 2010, № 2) та рубатним *весільним, купальсько-петрівським* мелодіям Середньої Наддніпрянщини (Зачикєвіч, Клименко, 2013, №13; Гончаренко, 2007, с.327, № 3; Пшенічкіна, 2018, с. 93, 97, 98, 100, №№2,3 5, 8, 9, 10).

Осередки рубатної стилістики, що охоплюють окремі жанри, засвідчено на **Східному й Середньому Поліссі** (східна Овруччина, нижнє Поужжя (Чорнобильська зона), Мозирщина, Сіверщина, Подесення). Це «творчі варіації» на типові мотиви *весняно-троїцького* і *жнивного* сезонів (‹♪54²›, ‹♪66²›, ‹♩55²›, ‹♫44;33›-Лб та ін.). У названих теренах спостерігаються ще й «композиційні розмитості»: наприклад, контамінації спондеїчних весільних форм ‹♩T6›, ‹♩6³›, ГФС ‹♩43²;446› (*Болван*) (Котельнікова, 2006, №№ 26, 43, 50, 55, 63 та ін.), мобільне застосування катенів (Лабінська, 2006, №№13, 30, 33, 63 та ін.).

Б. Межиріччя Случі та Уборті. Особлива локальна традиція склалася на схід від Погориння. Тут на малій території сконцентрувалися цікаві ритмічні видозміни волинсько-подільського *дожинкового* типу ‹♩43²› (карта А45) та *купальсько-петрівської* композиції ‹♩4;66-*Случ*› (Клименко (Ред.), 2010, карти К36-2, 3). Вони утворюють «острівок» рубатних модифікацій у трикутнику Березне – Ємільчине – Олевськ – «рубатній аномалії локального значення». Поруч з нею розташована зона (Рокитне – Овруч), прикметою якої є характерна рубатна фігура некратного (ірраціонального) ритмічного дроблення (нот. 8.72). Приклади того, як фонетична ознака, системно впроваджена в певному локусі, стає *критерієм мелодіалектного поділу території,* можна примножити.

В. Надсяння. Закарпаття. Значні труднощі створюють дослідникові рубатні наспіви західної смуги СБРМ, яка захоплює й суміжні терени Польщі. Моделі частини творів розпізнаються завдяки відносно сталій силабіці або ж *характерності інтонаційних контурів* (Клименко, 2012а, 2012е). Іншу частину знайдених в цих теренах ритмоконструкцій важко вкласти у знані формульні стереотипи. Це, зокрема, лемківські *собіткові* мелодії (§11.5.2), твори поліжанрової (*весілля, жнива* та ін.) композиційної моделі ‹V66²› (§8.5.6, §12.8.2). Можливо, частину з них вдасться пояснити через *прийом додавання*.

Г. Берестейщина. Підляшшя. Понімання. На деяких західних землях БЕТ і УЕТ, відомих активним «втручанням» у мелотипологію ПДС, рубатизація форм відбувається й через *мікшування ямбічних і спондеїчних фігур* в сусідніх рядках композиції. Наприклад, *купальсько-петрівські* мелодії РТ ‹♩53²›, піддаючись домінуючому на Берестейщині ямбічному мисленню, утримують двомірний вид лише у другому реченні (§11.4.2). На Підляшші, у Поніманні розмиті форми часто мають *весільні* пісні ТГ ‹V53²› (нот. 8.57, §8.7.1.3, §8.9.3.3 – Зона ямбів, §14.2.3.3), ТГ ‹♩43²›, (§14.6.3).

Характерною ознакою кількох обрядових пісень Берестейщини є *вільне поводження з середрядковою цезурою* – у деяких мелодіях їй «дозволено» переміщатися всередині вірша. Це явище описане на матеріалах мелотипу ЖГ-*Берестя* (Клименко, 2001, с. 150–152, №№ 123–126), де властиві цьому жанру вірші V44 і V34 мікшуються з варіантом V53 – регіональною домінантою волинсько-поліських жнивних мелоформ (§12.5). Відомі його прояви й у зразках *весільного* типу ‹♩♪34²› (§8.9.3.3). У районах Кобрина, Пружан, у Поніманні ця ритмоформула демонструє ще й ознаки мікшування типів ритмофігур.

Описані особливості ритмічних форм західного пасма СБРМ створюють враження вільного поводження місцевих виконавців з формульними структурами, їх значного розмивання часом до невпізнаності моделей. На позначення деяких з них доводиться вживати спеціальне кодування на зразок ‹♪≈53²› (§11.4.2).

15.7.3. Географія прийомів рубатизації. Особливі мелотипи

Прийоми, властиві пісням усіх «рубатних зон» – порушення часових співвідношень між тривалостями, некомпенсовані фрматування / вкорочення силабохрон. У певних місцевостях їх доповнюють *регіональні прийоми*:

– системна дія *прийому додавання*, спільна для галицько-польської та берестейсько-німанської зон;

– довільне поводження із середрядковою цезурою (ВЦ) на землях Берестейщини, Понімання;

– мікшування двомірності і тримірності в одному зразку (традиції Берестейщини, Підляшшя, Понімання);

– *прийом темпових контрастів* (ТК), властивий традиціям Наддінпрянщини.

Нетиповим проявом ТК є *дожинкові* мелодії групи ‹♪53;53› у локальному осередку Волинського Полісся (§12.5.2), що спонукає задуматися про їх походження.

Прийом ТК специфічно задіяний і в принципово *рубатному макромасиві* «жнива-голосіння» (ЖГ, §12.2). Контраст створюється включенням в трирядкову композицію *алгоритмічного серединного мелорядка* (нот. 12.7), іноді ритмізованого як правильний вторинний розспів 6-дольної моделі (пор. із нот. 8.8).

У лінгвістичній географії існують поняття *ареального ядра* і *маргінальних зон*. Ці поняття можна з користю застосувати до рубатних форм, адже більшість таких ритмотипів має ареали, що виходять за межі рубатних зон (карта А1), і там, за межами, вони виявляють свою стабільну форму, за якою можливо «обрахувати» їх специфічні регіональні варіації. Це добре видно на прикладах композицій, які утворюють агогічні відхилення всередині компактного ареалу – як, наприклад, у вищезгаданій традиції Уборть – Случ. При постановці ритмогенетичних питань рубатні зони, очевидно, треба відносити до *вторинних утворень,* які не можуть претендувати на статус ареального ядра досліджуваних мелоструктурних моделей.

Принцип знаходження *формул-прототипів* рубатних форм на сусідніх теренах поширюється й на великі простори. Дослідники, яким пощастило працювати з цікавими ритмічно вільними версіями композицій ‹♪54²›-Куп, V446-Всн, ‹♫53²›-Всл у традиціях українського Лівобережжя; рубатно видозміненими композиціями ‹♪7³›-Всл на Закарпатті та у південно-східній Польщі, ‹♪557²› у Жешовському воєводстві, для чіткої класифікації цих явищ можуть звернутися до великих масивів їх алгоритмічних реалізацій в інших регіонах.

В усній системі фольклорного ритмотворення завжди є місце для винятків. Так, допоки не вдається «підібрати ключі» до розуміння окремих неалгоритмічних ритмоформул *Понімання, Надсяння.* Визначення ритмотипів у цих традиціях «мікстового мислення» перетворюється на складне аналітичне завдання, яке часом не увінчується успішним розв'язанням.

Винятковим явищем обрядово-пісенної системи СБРМ є сукупність кількох споріднених ритмоформул рубатного характеру, задіяних у білорусько-поліському макромасиві ЖГ (§12.2). У величезному ареалі ЖГ є зони більш і менш строгої реалізації ритмомоделі – наприклад, у середньому Поліссі цей *жнивний* тип демонструє *алгоритмічні форми*, похідні від 6-дольної прамоделі. Та все ж закономірності утворення його ритмокомпозиційних різновидів та їх географічної дистрибуції творять виняткову «історію», яка не перетинається з жодним з вивчених явищ обрядової пісенної морфології.

15.8. Погляд на жанрові макротипи через призму дії ритмостилістичних векторів

Окреслені регіональні ритмотворчі «мейнстріми» зручно вивчати за великими масивами – макротипами. Деякі з них власне й створюють ці макростильові зони:

- за ***алгоритм дроблення*** у центрально-східній частині СБРМ «відповідальні» ‹♩6³›, і ‹♩ 53²›,
- за ***алгоритм силаборитмічного додавання*** у польсько-західноукраїнській-західнобілоруській смузі «відповідальні» ‹♪7³› та група версій ‹♪53²›,
- ***зони стабільності/мобільності*** встановлені за характером «поведінки» сукупності строфічних весільних форм тримірного ритму у всьому СБРМ та ін.

Окресливши кілька комплексів макростилістичних тенденцій обрядової ритміки СБРМ, важливо проаналізувати їх вплив на змінність морфологічних ознак мелодій однієї типологічної групи / сім'ї, прослідкувавши їх видозміни залежно від «потрапляння» в зони дії певної ритмічної стилістики. Наведу результати кількох досліджень такого роду над окремими макротипами *весільного*, *зимового* і *літнього* циклів.

15.8.1. Східнослов'янский *весільний* макротип V557 демонструє ***повний комплекс характерних зональних трансформацій***. Ця форма чутливо реагує на проходження зон дії алгоритмів (карта А66), про що свідчать:

– первинна форма ‹♪446› у верхньому Подніпров'ї,

– стала «еталонна» формула ‹♪557²› на Поділлі,

– білорусько-поліський принцип чергування 4/5-складників та 6/7-складників (проводилося спеціальне дослідження: як часто і в яких локусах на місці 5- й 7-складових фігур виступає їх ямбічний прототип (Клименко, 2012а). У Поліській зоні частіше зустрічався оригінальний диямб, аніж оригінальний 6-складник – ‹♪4₅4₅7₆²›. У деснянсько-дніпровській зоні, навпаки, домінує 6-складник, творячи локальний різновид ‹♪556₇²›. Подібні *статистично-ареальні порівняння* варто провести з кожною сім'єю ямбічних форм);

– неалгоритмічне заступлення колядкових 5-складників вальсовими на литовсько-білорусько-польському пограниччі,

– наддроблення V5₆5₆7₈ з одночасним уповільненням темпу на Українському Лівобережжі (полтавська зона);

– наддроблення=мазурення в галицько-польському суміжжі;

– додавання силаб у галицько-польському суміжжі;

– рубатна стилістика в традиціях сходу СБРМ (Слобідщини, Середньої Наддніпрянщини) і заходу (південносхідних повітів Польщі);

– приєднання катенів у Середній Наддніпрянщині, Подесенні;

– повтор останньої силабогрупи у західній «зоні ДОП» (Волинське Полісся, Берестейщина): формування різновиду ‹V5577=абвв›.

15.8.2. *Весільна* макросім'я V53 вкриває майже всю територію СБРМ. Модель утворила шерег форм і різновидів, географічне розміщення яких є ілюстрацією головних ритмостилістичних закономірностей СБРМ.

Макрозонам схід / захід відповідають східно-центральна двомірна (‹♩53²›) і західні тримірні (‹♪53²›, ‹♪53²›, ‹♪53²›) версії ритмічного прочитання віршової моделі.

У *двомірному макроареалі* два морфологічні різновиди – тирадний ‹♩T53› і строфічний ‹♩53²› – вступають у складні типологічні сосунки: їх відрізняють режими ритмічного дроблення (у тирадах – довільний, у строфах – складний алгоритм АРД) та автономні для кожної форми способи ладового оформлення. Вони опонують ще й функціонально у тих секторах макроареалу, де їх зони поширення накладаються – як комунікативна й лірична сфери шлюбного ритуалу. Але є й регіональні масиви тільки з одним типом форми:

– це весь білоруський сегмент макроареалу ‹♩53²›, що не знає тирад,

– натомість на Західній Волині є локуси, де не знають строф, зате задіяні тиради або проміжні мікстові форми.

Строфічна версія ‹♩53²› проходить повний цикл алгоритму дроблення (АРД) і є однією зі стрижневих форм його реалізації, разом з весільним макротипом ‹♩6³›.

Метаморфози моделі V53 у тримірній системі пов'язані з фактором нестабільності (перемінності) ритмофігур, дією прийому додавання. У зоні Верхнього Дністра принципи дво- і тримірності змішуються. Тож актуальними дослідницькими проблемами є пошуки платформи формування тримірних версій; пояснення дифузії макропринципів у зонах «тектонічних розломів» та ін. (§8.7). Також потрібно залучати поліжанровий контекст функціонування моделі V53 (§14.2).

15.8.3. *Колядки* макросім'ї ‹55,p4› демонструють динаміку трансформацій ритмосилабічної формули від реліктових диямбічних версій Підляшсько-західнополіської зони – аж до вторинних форм інтенсивного дроблення з V{3₄4} на Лівобережжі (процес описаний у §§5.4.2.4, 9.5.1). На прикладі РТ ‹55,p4› добре видно, як відрізняються його типологічні (і, що дуже важливо – мелогенетичні!) трактовки в залежності від того, з якої зони його макроареалу відбирається масив зразків, що вивчається певним дослідником.

15.8.4. *Жнивний* комплекс лівобережного типу ‹♩44;33› є яскравим прикладом впливу алгоритму наддроблення на компонування строфи: максимально розпросторені за рахунок наддроблення форми (V8₉8₉;66) дозволяють вилучати сегменти композиції, утворюючи редуковані версії строфи (§12.3).

15.8.5. У майбутньому корисно буде «провести» крізь встановлені зони усі макротипи, щоб підкріпити виявлені закономірності новими фактами та уточнити географічні обриси дії певних макровекторів. На першочергову увагу заслуговують мелоформи з поліетнічними макроареалами, що розспівуютьться у кількох мовах:

двох – як, наприклад, українсько-польський тип ‹♪7³› (*весілля, жнива*, карти А44, А49); *українсько-білоруський купальсько-весняно-весільний* ‹♪54²›, карта А69,

трьох – *українсько-білорусько-російські весільні* ‹♩♪53²›, ‹♩6³›, ‹♩♪34²› (карти А47, А50, А54),

чотирьох – *польсько-українсько-білорусько-литовські* типи: *весільний* ‹♪557› (карта А60), *колядний* ‹♪553› (карта А16).

Ритмотипи названих груп (окрім ‹♪557›) є загальнопоширеними на своїх територіях, саме вони створюють регіональні ритмотворчі «мейнстріми».

Інші регіональні ритмотипи, які не належать до названих визначальних, демонструють дві можливості:

– «пристосовуються», піддаються регіональній стилістиці, переймають її норми (як, наприклад, весільний тип ‹♪5̇5̇²› з активним дробленням у поліській зоні, §8.9.1),

– навпаки, зберігають власну стилістику, додаючи контрастні барви до регіональної картини: наприклад, всі тирадні форми *весілля* і *веснянок*, незалежно від території побутування, завжди демонструють довільний режим ритмосилабічного варіювання.

Розділ 16

ЖАНРОВА МАКРОГЕОГРАФІЯ ТА МАКРОЗОНАЛЬНІ ПОДІЛИ СЛОВ'ЯНО-БАЛТСЬКОГО РАННЬОТРАДИЦІЙНОГО МЕЛОМАСИВУ

16.1. Порівняльні характеристики ключових жанрових груп (БОЖЦ):
внутрішня організація циклів, специфіка жанрових мелоформ і їх теренова дистрибуція
16.2. Кореляція жанрових макроареальних картин. Моно- й полімелодичні ареали. Міжжанрові перетини
16.3. Макрозональний поділ української етнічної території за сукупностями обрядових мелоареалів.
Північний пояс (Полісся) та його регіональні субзони. Південно-західний сектор (Карпати й Галичина).
Поділля. Наддніпрянщина та Лівобережжя
Відмінні типи організації обрядових традицій Правобережжя й Лівобережжя (екстенсив / інтенсив)
16.4. Макрозонування СБРМ. Тектонічні розломи. Річкові бар'єри. Ареальні репліки

Жанрово-ареальний підхід окреслив сумарні території поширення пісенних груп, об'єднаних певними ритуальними обставинами з серії восьми ключових комплексів (БОЖЦ К1–К6, Р1–Р2).

16.1. Жанровий ракурс. Кожен пісенний комплекс має спеціальні характеристики, виражені

– у відборі мелодій певних типів компонування (специфіка жанрової меломорфології),

– у кількісних потребах мелодій різних видів для функціонування певного обряду (розрізняються полімелодичні обрядові обставини та мономелодичні обрядові обставини),

– у видах територіального розподілу на просторі СБРМ.

Мелоареалогія кожного БОЖЦ – це індивідуальна система зі складними стосунками її частин. У розділі 13 жанрові ареали описані за такими позиціями: загальна величина, сектори СБРМ, які зайняв певний жанровий цикл, його «етнічні складові», внутрішньожанрові мелотипологічні субареали, координація мелотипологічних субареалів між собою. У §§16.1.1–7 дам підсумкові порівняльні характеристики ключових циклів.

16.2. Міжжанровий ракурс. Жанрові мелоареали одного БОЖЦ вступають у складні стосунки з ареалами інших БОЖЦ. Фоновим для всього СБРМ виступає *весільний цикл*, оскільки *весільні* ритуали й пісні збереглися повсюдно (хоча й у різному стані). З отриманих карт випливає те, що жодна пара сезонів не дала скількинебудь масштабних збігів ізомел – лінії мелотипологічних поділів у кожній жанровій групі свої. Прокоментую окремі спостереження над міжжанровими кореляціями ареалів (§16.2.2).

16.3. Територіальний (зональний) ракурс: УЕТ. На складні перехрестя різножанрових ареалів накладаються установлені в цьому дослідженні макровектори *особливих проявів ритмотворчості*, властивої певним дуже великим поліетнічним зонам, а також великомасштабні регіональні закономірності *ладової* організації наспівів (окреслені в книзі лише в загальних рисах). У процесах усталення цих різнопланових елементів поліетнічної обрядово-пісенної системи СБРМ, їх взаємного багатовікового «притирання» формувався такий рівень організації традиційного ландшафту як зональний *мелодіалектний поділ території*. Очевидно, на цьому рівні підключаються ще й такі компоненти меломорфології, як фактурне вирішення мелодій (монодія, гетерофонія, різновиди багатоголосся), мелодична стилістика, фонетичні особливості (мелізматика, особливі співацькі прийоми тощо). Цей рівень у межах проведеного дослідження не заторкувався – саме з огляду на його специфічне місце в ієрархії інших ареальних поділів. Може бути, що саме ця група морфологічних ознак допоможе в майбутньому уточнити межі регіональних і локальних традицій.

Окреслю найбільші зони української етнічної території, сформовані спільністю найкрупніших мелотипологічних ареалів різних жанрів, враховуючи дію ритмотворчих векторів. Наголошую, що поділ на зони не є однозначним за всіма параметрами – певні сусідні місцевості вступають у «власні мелотипологічні стосунки» – обміни репертуаром чи окремими стильовими прийомами.

16.4. Територіальний (зональний) ракурс: СБРМ. Макроареальний підхід увиразнив серію розділових ізоліній і в масштабах СБРМ. Вони були проведені за різними ознаками – міжжанровими опозиціями, внутрішньожанровими типологічними поділами, окремими морфологічними ознаками (прийомами компонування, видами ладової організації тощо). У цьому заключному розділі відкоментую тільки окремі виразні випадки кількаразових дублювань головних розділових ізоліній на різножанрових картах. Ці лінії розділяють як масштабні сектори, так і менші зони. Частина з них виявила збіги з окремими археологічними культурами I–XII століть.

16.1. Порівняльні характеристики ключових жанрових груп (БОЖЦ)

Опис композиційних особливостей ключових жанрових груп (БОЖЦ) був даний у §6.13. Тут розміщу короткі порівняльні характеристики найважливіших для українців БОЖЦ, співставляючи їх за такими ознаками, як

– охоплення територій СБРМ (повсюдне поширення чи використання тільки у певних етносів),

– полімелодичний чи мономелодичний принцип оформлення ключової обрядової обставини;

– кількість характерних канонічних меломоделей (не рахуючи малопотужних груп),

– особливості формотворення (переважають спеціалізовані чи загальнознані мелоформи),

– основи внутрішньожанрової макроареалогії.

Послідовність опису ознак залежить від домінантних тенденцій в кожній жанровій групі. Дуже корисною аналітичною процедурою буде майбутнє укладення зведеної таблиці даних з формалізацією всіх названих тут параметрів. Кожен БОЖЦ можна буде чітко порівняти за всіма позиціями. З іншого боку, й кожна мелоформа тоді може бути оцінена у жанровому й поліжанровому контекстах. У цей спосіб буде отримано *повний реєстр жанрових композицій*, з якого можна буде вивести реєстр понаджанрових, чисто формальних композицій – це будуть не ритмотипи, а *гнізда пісенних форм*, створених за певною вихідною моделлю, але розгалужених пізніше на варіантні різновиди. За цим реєстром можна буде оцінити спектри жанрового використання певних мелоформ, а також їх ареалогію (частково ця робота вже виконана, а результати описані в розділі 14).

16.1.1. ***Весільний пісенний цикл*** (Р1=29 150 од.) – найбільш строга мелосистема СБРМ з чітким проведенням принципу паралелізму двомірних і тримірних мелокомпозицій. Можна виокремити близько 50 типових ритмокомпозиційних моделей, які обслуговують обряди оформлення шлюбу в українців і білорусів (табл. 8.1Д). Склалася також струнка система їх *ладових втілень* з окресленими великими ареалами кожного ладового різновиду.

Жанр поширений в СБРМ повсюдно (карти А46–А62). Етнічна основа канонічних мелотипів – УБП(+Л). В українців і білорусів *весільні* зразки в локальних осередках побутують і сьогодні.

Домінує класична строфіка (‹РФ^2›, ‹РФ^3›). Жанрово специфічними для *весільного* циклу формами є тиради (українська традиція) й 4-рядкові міксти, пара ГФС, строфа з ПСТС і рефреном (тип ‹♩44р4^2-*Рано*›). Рідкісні оригінальні форми – це МФК(м) (§8.10.3), локальна рамкова композиція ‹♩4;44;4›. Специфічні оригінальні *весільні* форми *не повторюються* в інших БОЖЦ.

Велика вага припала на *весільні* композиції, створені з великих неподільних ПФ ♩6 і ♪7 (значно більша, ніж в інших БОЖЦ).

Специфічно українськими формами є тиради (5 видів і мікстові форми) і ритуальні зачинні формули (РЗФ).

Канонічні *весільні* мелотипи утворили великі й дуже великі (поліетнічні) ареали, які взаємно перехрещуються в різноманітних конфігураціях. Паралелізм ареалів та географічної «поведінки» ритмотипів помічено

(а) для пари РТ ‹♩6^3› і ‹♩53^2› (§15.3.1),

(б) для групи ‹♪57^2›, ‹♪Т7›, ‹♪53^2;557› (спільний складений ареал, що об'єднує Волинське Полісся, Волинь і Східне Поділля).

Усі *весільні* традиції полімелодичні. Кількість канонічних мелодій в локальних репертуарах варіює від 3 до 16, залежно від того, скільки шарів ареальних перехрещень наклалося в певній місцевості.

16.1.2. ***Зимовий пісенний цикл*** (К1=8900 од.) – замкнена система спеціалізованих форм, сконцентрована навколо української етнічної території (карти А7–А16). 70% *зимових* мелоформ створено за *жанрово автономними принципами компонування.* Головним інструментом є *робота з рефренами*. Осібні групи склали твори *примітивних форм*, властиві *дитячому репертуару*, та пісні до театралізованих обрядів *Кози* (Полісся) й *Меланки* (Верхній Дністер). Окрім цього, до обслуговування цієї обрядової обставини залучені твори новішого стильового шару (*християнські різдвяні канти*). Загальна кількість ритмокомпозиційних моделей вкладається у 20 базових груп, більшість з яких має складну ієрархію різновидів (т. 2, табл. 7.1Д, 9.2Д–9.5Д).

Оригінальні форми: композиції з тридольними основами – висхідні іоніки та хоріямби (ці ритми мало властиві українцям і білорусам); пара періодичностей (застосовується в ігрових виставах *Коза, Цярэшка*); обрамлені композиції. Строфи класичного типу рідкісні (усього 7%, з них ≈4% зайняла дністровсько-бузька *Меланка*).

Ядро БОЖЦ К1 складають українські твори. Окремими позиціями до них примикають білоруси, поляки, литовці: У(+Б,+П, +Л).

Переважно в зимових обходах задіяний *полімелодичний* репертуар, спеціалізований за статево-віковими групами. Кількість різних мелодій в репертуарі певного села коливається від 2 до 5–6, якщо не враховувати новіший кантовий репертуар. На це впливають і локальні особливості святкування однієї (Різдво або Новий рік) чи обох дат святочного періоду. Мелотипологічний склад місцевих репертуарів залежить від перетинів макроареалів, їх взаємного накладання чи опонування.

Активність зимової мелотворчості виокремлює Південно-західний сектор УЕТ. Оригінальні характеристики має Лівобережжя й Середня Наддніпрянщина.

16.1.3. ***Релікти весняного новоліття*** (табл. 7.2Д, карти А17–18). Колишні обрядові цикли, породжені давнім святкуванням *весняного новоліття*, українцями втрачені або ж гіпотетично перенесені на дні *зимового сонцевороту.*

Окремі реліктові уламки залишив по собі цикл ***Колодій*** (К2а), зафіксований у малих острівних осередках на правобережжі УЕТ (Волинь, Східне Поділля). Але старша мелодика цього сезону вже заступлена новішими або приспівковими мелоформами.

Потужна традиція святкування ***Масляної*** (К2б), як перелому зими й весни, належить білорусам східної частини БЕТ (ядро – схід БЕТ, + контактні локуси в РЕТ, + контактні локуси в УЕТ). Це типологічно замкнена система спеціалізованих форм (біля 10 різновидів). Україну «краєм» зачіпають ареал широкознаної моделі ‹♩*33;43› та локальний хореїчний тип ‹♪$\ddot{5}_6\ddot{5}_6\ddot{5}_6$›. Точкові осередки *масницьких* пісень засвідчені на Правобережній Україні.

Перенесені на Великдень ***Волочебні*** обходи (К2в) – замкнена система спеціалізованих мелоформ, які об'єднали білорусів, поляків і литовців (ядро – центр + північ БЕТ). В українців існує острівний осередок *ранцювального* РТ ‹♩43^2;3343› (Яворів), типологічно споріднений з найпотужнішим білоруським волочебним мелотипом ‹♩44;Р43›. ***Обов'язковість рефренів*** та дві споріднені ритмоформи – названа і РТ ‹55;Р4…› зближує цей жанр з *зимовим* циклом. Інші оригінальні компоновки волочебних маркують північні (Поозер'я) та західні (польсько-литовське пограниччя) зони СБРМ.

16.1.4. ***Весна*** (К3=8150 од.) – жанровий цикл, який з-поміж етносів СБРМ є активним тільки в українців і білорусів (карти А19–А36). Етнічні ареали переважно дискретні, хоча спостережено багато мелотипологічних перетинів (табл. 7.3Д, 10.2Д).

Цьому БОЖЦ, як і *зимовому*, властиве внутрішньожанрове розгалуження творів за їх функціями – на великі групи (а) *закличок*, (б) *танкових* та *ігрових* творів, (в) *сезонних співних веснянок*. В окремих регіонах УЕТ твори певної функції домінують: на Поліссі це передусім *заклички*, хоча активні й *ігрові*, і *сезонні* мелодії, на Поділлі – це *танки* й *ігри* (з малим числом *сезонних*, яке зростає у східному керунку), на Лівобережжі (центральна смуга) фоновою є *закличка* V446 з короткими сюжетами (моностроф чи 2–4 строфи), яку ще на поч. XX ст. локально доповнювали ігри.

Функціональний поділ вплинув на пісенну морфологію – весняний доробок можна об'єднати у дві групи.

1. Сталі полісюжетні форми, наближені до класичного фонду (‹РФ^2› з доволі активним застосуванням *рефренів*, ‹РФ^3›) склали 18% репертуару. Доповнюють групу оригінальні мелоформи з ПСТС, обрамлені композиції.

2. Велику частину весняного фонду творять спеціальні сталі й рухливі композиції: ПБК (КБК, ВКФ), ПП, індивідуальні форми ігрової традиції, дитячі примітиви. Ці форми пов'язані з різними видами *хореографічних рухів*. Частині з них властивий *моносюжетний принцип*: певні сюжети з ключовим персонажем або акційним рядом мають власні мелодичні моделі (звичайно, представлені в традиції корпусом варіантів). Кілька ігрових творів *весняного* циклу білорусами заходу й півночі БЕТ перенесені на сезон *зимових Святок*.

У *танкових веснянках* домінує *двомірна ритмоорганізація*. *Заклички* часто використовують *ямбічні* зачини.

В усіх регіонах УЕТ *весняний* сезон має по кілька знакових мелодій (3–15 мелотипів), з них 1–2 є постійними «фоновими» для місцевої традиції й окреслені чіткими ареалами: це *заклички* або *сезонні* мелодії на Поліссі, Лівобережжі, *сезонні* на Східному Поділлі, окремі типи *танкових* на Західному Поділлі (твори з класичними строфами ‹РФ^2› загального поширення).

Ареали *закличок* і *сезонних мелодій* переважно розведені за мелотипами, тобто сусідять. Ареали *ігрових забав* багатократно нашаровуються. Особливою є територіальна дистрибуція *веснянок* на Поліссі: йому властивий дуже дрібний поділ ареалів, за якого кожен тип мелотипстає *локальним діалектним маркером*.

16.1.5. БОЖЦ сукупного *весняно-літнього сезону* (від пізньої весни до збору врожаю: К4–К6) мають кілька спільних рис:

– переважно *мономелодичне* оформлення регіональних традицій святкування чи проходження означених сезонів;

– переважна *компліментарність* регіональних мелоареалів;

– домінування творів класичної моделі ‹РФ^2›;

– задіяність в усих циклах мелоформ ‹V53^2›, ‹𝅗𝅥*44;33›;

– помітна вага *обрамлених форм* – на цей сезон припадає 77% їх записів (табл. 6.40).

Відмінності *весняно-літніх* БОЖЦ – різна *етнічна* дистрибуція, різна потужність та взаємодія циклів між собою.

Перехід до літа (*Зелені Святки*=троїцький тиждень) (К4=910 од.) – пісенний сезон з дуже активними загальносільськими ритуалами (*Проводи русалок, Стріла, Похорон кукушки, Кумління* тощо), який охопив порівняно менші терени УБ-ареалу: це східна смуга БЕТ та прилеглі до неї з півдня українські райони, а також автономна острівна традиція *Водіння Куста* на Західному Поліссі (Пінщина) з типологічно унікальним наспівом – ‹𝅗𝅥46^2›.

Мелодії східного ареалу – *русальні, духовські, гряні* (табл. 7.14Д) – представляють п'ять ареально визначених типових *мелоформ, політекстових* і *монотекстових*. Вони використовують і класичну строфіку – ‹𝅗𝅥53^2›, ‹𝅗𝅥55^2›, ‹𝅗𝅥66^2›, і спеціальні форми – дзеркальну ‹𝅗𝅥66›, рамкову ‹𝅗𝅥4;44;4›.

Ареали, сконцентровані в Подесенні, переважно розведені між собою, накладання часткові. Традиції Верхнього Подніпров'я полімелодичні – це сукупності малих ареальних островів (карти А37–39). Крайня південно-східна смуга троїцького ареалу не має чіткого «мелотипологічного образу», це суміш різних мелотипів.

Купало (К5=3540 од.) – одне з домінантних свят для українців (окрім південного заходу УЕТ), білорусів (окрім сходу БЕТ), локально вшановане співом у поляків (р. Вепр), литовців (точкові фіксації) (карта А40).

Українські ареали більші, білоруські – дрібніші (особливо в Поозер'ї). З-поміж ≈20 моделей *купальських* мелоформ зустрічається і класична строфіка (‹РФ2›), і спеціальні форми (з обрамленням, з зачинами, дзеркальна ‹𝅗𝅥66› – табл. 11.1Д). 20% *купальських* пісень застосовують ***рефрени***. Для традицій басейну Дніпра базовими є композиції зі здвоєного диспондея і двох 3-складових рефренів.

Більша частина регіональних *купальсько-петрівських* традицій має свій домінантний наспів. «Надмірне» полімелодичне оформлення властиве Східному Поділлю (три мелотипи) та Поозер'ю (різні комбінації з взаємно накладених малих ареалів).

Всередині українсько-білоруського *купальського* макроареалу встановлено багато лакун – локусів, де цей БОЖЦ неактивний.

Специфічною є «ареальна поведінка» поліжанрового й поліетнічного РТ ‹𝅗𝅥54^2› – він «заповнює проміжки» між локальними масивами базових купальських мелоформ або доповнює місцеві репертуари (Східне Поділля, Полтавщина).

Купальські й *троїцькі* традиції з точки зору макротенденцій ареально розведені. Нашарування мелодій двох циклів засвідчені в Подесенні, та вони слабо вивчені.

16.1.6. Сезон ***жнив*** / *косовиці* / *збирання ягід* (К6=4600 од.) активно супроводиться співами в українців, білорусів, поляків і литовців (карта А41). У загальному поліетнічному жнивному макроареалі є внутрішні лакуни, але вони компактні за розмірами (найбільша – середньодніпрянська пустка вище й нижче Києва).

Сезон озвучують ≈25 мелотипологічних груп пісень (табл. 12.2Д). Використано як класичну строфіку (‹РФ$^{2/3}$›, зокрема, ‹V53^2›, ‹V43^2›), так і спецформи (модель ‹𝅗𝅥*44;33› у Подесенні, обрамлені форми у Подвінні, строфу вільного типу з рефреном *Plon* у польській традиції).

Панівні регіональні мелотипи (статистично й географічно найпотужніші) формують протиставні ареали. Особливий типологічно автономний й ареально закритий масив «жнива-голосіння» (ЖГ) маркує дуже великий білорусько-поліський макроареал, який протистоїть дожинковим традиціям і наспівам центральної смуги УЕТ.

16.1.7. Полімелодичні й мономелодичні цикли. У списку ключових обрядових обставин розрізняються умовно *полімелодичні* та *мономелодичні* сезони (їх описи див. у §§13.5.3, 13.6, 14.9.3.2). У певних регіонах установився *один панівний наспів*, який супроводить (коментує) певні ритуальні дії або маркує часовий відтинок річного календаря. До *мономелодичних* віднесу обряди *ранцювання* / *волочебні обходи*, *театралізовані зимові обходи* (*Коза, Меланка, Цярешка*), загальносільські акції *Русального тижня, Купала*, сезон *жнив*, а також *народини*. Мономелодичні традиції локально можуть збагачуватися наспівами-супутниками.

Інші обрядово-сезонні обставини затребували для свого забезпечення *кількох мелодій – це полімелодичні* традиції, що використовують 3–15 постійних наспівів): такими є *колядування* / *щедрування, весняний сезон, весільний обряд*, локально – *троїцький* та *петрівський* сезони.

16.2. Кореляція жанрових макроареальних картин

Макрокартини, створені ареалогією мелотипів певних видів приуроченості, складні й самі по собі (у межах певних БОЖЦ – §16.2.1), а ще складніші – у своїх міжжанрових стосунках (§16.2.2).

16.2.1. Порівняння ареалогії моно- й полімелодичних БОЖЦ

Оперті на принцип *мономелодичного* оформлення сезонів періоду кінця весни – початку літа, ***купальський***, ***троїцький*** і ***жнивний*** БОЖЦ утворили макрокартини переважно ***компліментарних мелотипологічних ареалів***:

1 – у певній місцевості панує ***домінантний тип наспіву*** для кожного з цих сезонів;

2 – пролягання ареалів, зони їх поділу переважно індивідуальні в межах кожного БОЖЦ – границі різножанрових ареалів не збігаються.

Це зробило можливою побудову оглядових жанрових карт для цих БОЖЦ (карти А37–А41).

Рідкісним випадком, коли *купальский* і *жнивний* ареали мають гіпотетичне *спільне ареальне ядро*, є Подесення: тут панівним *купальським* мелотипом є ‹♩Р33;44;Р33›, а панівним *жнивним* ‹♩*44;33›-Лб (карти А40–А41). Спільність ритмовіршової основи – парний диспондей ‹♩*44› – призвела навіть до локального міксування цих наспівів на берегах нижньої Десни.

Подібним чином, треба думати, облаштована мелогеографія ***масницьких*** і ***волочебних*** пісень (карти А17–А18), уявлення про них сформовані не на власному аналізі, а за висновками з карт інших авторів (§7.2).

Ті БОЖЦ, де склався принцип *полімелодичного* оформлення ключової обставини, дають набагато складніші картини. Наразі спроби відобразити їх на одній площині не увінчалися практичним наочним результатом – кожен з циклів цієї групи потребує серії порівняльно-оглядових карт.

Зимовий цикл дав складну дистрибуцію мелотипів. Кожен базовий ритмотип має власну географію, жодна типологічна сім'я не збігається повністю чи хоча б наближено з іншою (карти А7–А16). Збіги є частковими, вони дають щільні нашарування кількох ареалів в одних місцевостях (це, наприклад, південно-західний сектор УЕТ, Погориння, Східне Поділля) та більш прозорі картини в інших зонах. В обох ситуаціях місцевий *колядково-щедрівковий* репертуар є полімелодичним (2–5 (зрідка 6) мелодій).

Виразні протиставності окремих мелотипологічних ареалів помічено у таких жанрово-структурних парах:

– у парі тридільних *щедрівок* 3м01–3м02 строфічні висхідні іоніки щільно зайняли Правобережжя (до Синюхи), а примітивні хоріямби – Лівобережжя й Наддніпрянщину;

– у парі зимових театралізовних вистав *Коза* має північне (поліське) ядро, *Меланка* – південно-західне (дністровське);

– у парі сюжетів з персонажем *Меланка* типологічно розрізняються правобережна театралізована форма 3м15 (парубочого репертуару) й лівобережно-наддніпрянська примітивна 3м16/17 (дівочого репертуару).

Подібну до зимової, але ще більш складну й масштабну картину демонструє ***весільний цикл*** – це *полімелодичне* дійство притягнуло в цілому (в масштабах СБРМ) півсотню ритмокомпозиційних моделей, поширення яких теж індивідуальні й збігаються на певних територіях лише частинами своїх ареалів (порівняймо хоча б типологічно споріднені пари ‹♩Т6› і ‹♩6^3› (карти А46–47), ‹♪7^3› і ‹♪Т7› (карти А48–49), ‹♩Т53› і ‹♩53^2› (карти А52, А54).

Також неординарна макроареалогія ***веснянок***. Для її побудови в майбутньому знадобиться, окрім власне мелотипології, враховувати ще фактор участі *хореографічно-ігрових чинників, спеціальних функцій* (*заклички* / *танки*). Особливі проблеми створює дрібна ареалогія *веснянок* на Прип'ятському Поліссі – в оглядовому макрокурсі вона малопомітна, тому її потрібно виокремити в спеціальний цикл карт, оскільки на Поліссі представлені численні архаїчні пісенні форми.

16.2.2. Міжжанрові макроареальні кореляції

Між жанровими циклами календарного кола варто буде провести *звірки ареальних розломів*, розмістивши на одній картографічній площині ізолінії певних БОЖЦ. Попередньо намітилися дуже цікаві парні кореляції таких жанрових ареалів: (а) *троїцького* та *купальського* комплексів у цілому; (б) *весняного* і *зимового* ігрових комплексів; (в) окремих макромасивів *зимового* (К1) і *волочебного* (К2в) циклів, (г) усіх мелоареалів комплексу К2 (*Весняне новоліття*). Прокоментую помічені закономірності у парах (а) – (в).

16.2.2.1. Поліжанрові комплекси початку й середини літа

Зведена карта *троїцького* та *купальського* макроареалів (карта А37) показала їх ***компліментарність*** майже у всіх зонах СБРМ. Винятком Подесення (Ріпки, Корюківка, Суземка) – звідси походять відомості про обидва типи обрядів і пісень: *русальних* (*гряних*), *весняно-троїцьких* (тип ‹стріла›), *купальських* (РТ ‹♩Р33;44;Р33›) (§13.4.2). Мені невідомі коментарі про те, яким чином ці обрядово-пісенні традиції «уживаються» в одній місцевості, не перешкоджаючи одна одній.

У Подесенні локально перетинаються два структурно споріднені (але не ідентичні!) сезонні мелотипи: лівобережний *купальський* (версія ‹♩44;Р33›) та лівобережний *жнивний* тієї ж моделі, але з іншими структурними характеристиками. «Співпраця» відбувається тільки в царині мелотипології: *купальський* сезон у певних селах, розташованих по Десні, «орендував» собі *жнивний* наспів, пристосувавши до нього свої тексти (§11.3.1).

Жнивна макроареалогія в цілому демонструє повністю самостійні розклади мелотипологічних масивів. Збіги ізомел можливі на окремих ділянках локального рівня – наприклад, на Пінщині збігаються південна ізомела ЖГ та *кустова* ізомела (карти А37, А44, А45).

16.2.2.2. Перенесення ігрової практики: весна / зима

Дуже цікавим, вартим окремого вивчення прикладом перенесення тих самих явищ мелотипології до іншого БОЖЦ слугують *ігрові твори сюжетно-персонажного типу*. В українській традиції це потужні, типологічно й ареально окреслені *весняні* типологічні групи *ігор-танків*: *Подоляночка / Перепілка*, *Жельман*, *Мак*, *Зайчик*, *Просо*, *Ящур* (§10.3.2, 3, 5, 6, §10.5). У білоруській традиції це розваги *зимових вечорів Святочного періоду*. Їх ареальне окреслення в науковій літературі обмежується оглядовою картою З. Можейко (1975, с. 628) та окремими позначками на верхній Ясельді та верхній Щарі з визначенням цієї групи як «хатнія калядныя гульні-карагоды» (Даніловіч, 2017б, карта 3).

«Ящур / Ящер». Особливе явище – білоруська *святочна гра* про вибір пари (дівчини) з міфологічною назвою головного персонажу «*Ящер*» (Бярковіч, 2015, с. 61–78, карта на с. 94). Вона має щільний ареал у білорусько-литовському пограниччі (Західне Поозер'я – Дзукія), у поріччі Вілії (Постави – Мядель – Островец – Ошмяни – Варена), де представлена кількома мелотипами: ‹♩4,р♩3› (р: *Ладуладу, Гей на мори*) (Бярковіч, 2015, №№ 62, 65, 66), ‹♩$44^{2/1}$=аб;рб› (р: *Ой рана-рана, Гей нам, гей нам*) (там са-

мо, №№ 67, 68, 71). Окремі зразки дуже подібні до *веснянки Шум* (№ 70 із с. Короби (ГРД: Ошмяни) – цікаво порівняти її з одиничною наддніпрянською мелодією зі збірки (Терещенко, 2016а, №89). Ця гра «*в Новогоднюю Коляду*» (з видозміненою піснею) відома й в Усвятському районі Псковської обл. (Разумовская, 1998, № 7). Одиничний зразок зимової приуроченості походить з с. Жоголи (БРС: Пружани, карта Н. Даніловіч, 2017б, №3).

На території українського Полісся сюжет *Ящур* представлений точковими фіксаціями (с. Вичівка (РВН: Зарічне), с. Перебороди (РВН: Дубровиця)) як *гра весняно-троїцького сезону*. Сюжет дуже близький, збігаються окремі звороти (*сидить Ящер в кусті / на копі, держить вінок*), але мелотип (ГФС ‹♩43²;44̲6›, нот. 6.27) відрізняється від білоруських, однакові в них тільки ПФ ‹♩4› і ‹♩3̲›. Відомий одиничний зразок з с. Михайлівка-Рубежівка (Києво-Святошинський район, матеріали Г. Коропніченко).

В іншому мелодичному оформленні (група *веснянок* моделі V4466, §10.2.5.2) цей сюжет з типовим інципітом «*Сидить Ящур / Качур в горохвянім вінку*» популярний з-поміж *танків-гаївок* Західного Поділля, Надсяння, Надбужжя (Kolberg, 1964c, № 39, 49; Роздольський, Людкевич, 1906, № 172; Смоляк, 2001б, №459–464). Також повідомлено про фіксації з-над Прута (біля Коломиї) з мелоформою ПБК, складеною теж з фігур ‹♩4› і ‹♩3̲› (Мотрук, 2010, №№ 6, 33).

Наведені зразки підказують, що у вивченні мелодій старого шару жанровий підхід має бути одним із можливих. Паралельно потрібно залучати *наджанрову мелотипологію* і «*наджанрову поетику*» – вивчення сюжету, персонажів, та розглядати це, незважаючи на етнічні кордони (тим більше – на пізні адміністративні).

16.2.2.3. Поліжанровий макромасив РТ ‹55,Р4…›

З. Можейко, вперше описуючи зимову мелотипологію білорусів, відзначила, що «в північних районах Білорусі наспіви типу А [з віршем 5+5] як колядкові не побутують, але цей музично-стильовий тип характерний тут для великої групи волочобних пісень» (1975, с. 40). На сьогодні укладені відносно системні карти *колядок* і *волочебних пісень* (§7.2.1), що дає змогу порівняти їх.

1. Якщо розглядати на одній площині українсько-білоруський макромасив *зимових творів* ТМС ‹3м10=55,р4› (**карта А15**) та північно-білоруський масив волочебних з тією ж ритмовіршовою основою та з видозміненим рефреном ‹♪5₄5₄;Р4₅3› (**карта А18**, §13.2.1.1), то їх сумарний макроареал покриє більшу частину простору УЕТ+БЕТ. У цьому макроареалі прокреслюються дві великі межі.

Перша – північна, де власне й відбувається переміна сезонної приуроченості цієї композиції (її жанру) з *зимової* на *весняну*, якщо дивитися на це з точки зору української традиції. Та гіпотетично, це міг бути той самий ритуал обходів дворів з тією самою мелодією, який в давнину приурочувався до ***ранньовесняного Новоліття***. Пізніше у білорусів цей комплекс перенісся на *Великдень*, а в українців – на дні *зимового повороту сонця*. Якщо припустити такий хід подій, то важливо зафіксувати географічну межу, яка розділяє ці гіпотетично однокореневі (за функцією (новоліття) та за мелотипологією) явища. У моїй базі даних для цього не вистачає відомостей. Сформулюю цю ідею як можливе завдання на майбутнє. В **карті А15** позначено локалізацію *волочебних* зразків – видно, що між *зимовим* і *волочебним* масивами пролягає значний незаповнений простір, але є й осередки їх контактів: біля Мінська, на верхній Вілії та (локально) на берегах Західної Двіни.

Другу, південну межу прокоментую в пункті 3.

2. Сукупний розгляд *зимових* і *волочебних* пісень дає ще й дуже ***важливий мелотипологічний результат***. Зверну увагу на те, що в цьому штучно об'єднаному макромасиві спільна ритмомодель ‹♪5₄5₄;Р…› чітко виявила свою ямбічну природу, яку практично неможливо було встановити, виходячи тільки зі зразків зимового масиву (нагадаю про 4 реліктових зразки з диямбами, що походять з БВП-зони, §15.4.2). Сумарний ареал двох жанрових типів мелодій близько нагадує картину з іншими великими масивами подібних форм (V553, V557), які на Півночі БЕТ зберігають первісні форми – в чистому виді ‹♪44…› або у формулах чергування ‹♪5₄5₄…›, а в секторі УЕТ виступають у сталих розширених варіантах ‹♪553› або ‹♪55̲7› (§15.4.3).

3. У макроареалі ‹♪55;Р…› проглядає ще й інша межа – я проводжу її там, де розгортається великий масив *волочебних* з іншою основою – ‹♩44;Р43̲› (**карта А18**). У широкій смузі, виходячи з ареалів, співіснують *зимові* обходи з РТ‹♪55;Р…› та *великодні* з РТ ‹♩44;Р43̲›. Це певне дублювання можливо, єдиного колись обряду новоліття. Варто прискіпливо вивчити, як поводять себе в цій зоні обидва мелотипи. Наприклад, є відомості про типологічну неоднорідність мелодій ТМС 3м10 у секторі між річками Цна (притока Прип'яті) і Дніпро, та про затухання ареалу на лінії Слуцьк – Осиповичі – Клічев.

16.3. Макрозональний поділ УЕТ за сукупностями обрядових мелоареалів

16.3.1. Ключові сектори поділу УЕТ

У межах української етнічної території помічені кілька *зон вібрації ізоліній* (поняття з лінгвістики). Сумарними *пасмами паралельних ізомел* відмежовуються наступні дуже великі масиви:

А – *північний* (*поліський:* $А_1$ – Прип'ять; $А_2$ – Десна), з поділами на кілька регіональних традицій та кількома рухами міграційних хвиль (§16.3.2);

Б – південно-західний (*Галицько-карпатський*) сектор (§16.3.3);

В – центральна смуга Правобережжя (*Поділля*) з його членуванням на ($В_1$) Західне Поділля – у тому ширшому розумінні, якого надає йому Б. Луканюк, тобто з продовженням цього регіону до Львова (*Опілля*) й далі на захід – у *Надсяння* (Луканюк, 2010, карта К1), та ($В_2$) Східне Поділля, яке у нашому випадку теж відрізняється від його етнографічно-мовних меж (§16.3.3);

Г, Ґ – центральна смуга Лівобережжя (*Полтавщина, Слобідщина*) та *Середня Наддніпрянщина* (нижче Києва) (§16.3.4).

У їх відокремленні ключові ролі зіграли *весільні* макроареали, до них доклалися *зимові* територіальні поділи, *жнивні* й *купальські*. Мелотипологія *весняного* циклу була важливою для традицій Правобережжя та Півночі. Мала значення й *відсутність* творів певного БОЖЦ у певних секторах. Існують важливі ареальні перетини між секторами $А_2$ і Г, Б і $В_1$, Г і Ґ.

16.3.2. Поліський макроконтинуум та його субзони

16.3.2.1. Загальні особливості Полісся

У мовному плані Полісся – це велика зона діалектів, які зберігають архаїчні риси. Частина з них є перехідними від української до білоруської мови. Домінування української основи простежено на всьому правобережжі Прип'яті (крім її нижньої течії), а також у верхній частині лівобережжя, включаючи басейни Ясельди, Цни, Лані. У Подесенні відчутні ознаки білоруського мовлення (передусім *акання*) фіксуються вже в крайніх північних районах Чернігівської та Сумської областей. Особливо яскраво це проявляється на північ від Новгорода-Сіверського та річки Івотки (місцева назва тамтешнього населення – *литвини*).

З-поміж названих вище макрозон УЕТ Полісся демонструє ***кількісно найповнішу палітру обрядових ритмоформ.*** Також його особливість – дрібніше членування на малі ***мелодіалектні зони***.

Пісенні ареали Полісся мають різноскеровані зв'язки. Пасма масштабних *горизонтальних ізомел* приєднують традиції Прип'яті то до українських мелоареалів (*колядки* ‹V55,p4›, ‹♪55,p3›, *весільні* тиради ‹♩T6›, ‹♪T7›, 6-дольні *веснянки* та багато інших мелоформ), то до білоруських (*жниво-голосіння, весілля* ‹V55›, група складених *весільних* формул ‹V34›, ‹V443›, ‹V446› та ін.). Прип'ятське Полісся має й власний *весільний* мелотип – ГФС ‹♩4$\underline{3}^2$;44$\underline{6}$›.

Описаний у підрозділі 15.2 *вертикальний поділ* СБРМ на ритмічно контрастні зони – ‹тримірний захід› і ‹двомірний центр + схід› – отримав дуже чіткі контури в басейнах Горині, Ясельди та білоруської Случі.

Яскрава прикмета ритміки обрядових пісень Полісся – ***режим активного ритмосилабічного дроблення*** практично всіх мелоформ, які функціонують у місцевих традиціях. У довільному режимі в одному творі первісні рисунки чергуються з максимально розщепленими. Ця стильова особливість захопила навіть вальсову *весільну* мелоформу ‹♪5$\dot{5}^2$›, для якої дроблення невластиве.

Полісся має і ***ладову прикмету***: подавляюча частина поліських записів витримана в діапазоні терції (її висота невизначено-нейтральна – дрейфує поміж великою і малою терцією, надаючи місцевим мелодіям неповторної впізнаваної забарвленості. Нерідко терція буває «оздоблена» оспівуючим квартовим тоном. Для пісень Прип'ятського Полісся характерна ініціальна (початкова) субкварта. Такі особливі прикмети як бурдонна фактура, йодлеподібні ефекти в атаці звуків, різноманітні завершення синтаксичних частин строфи «гуканнями», дуже видовжені кінцеві унісони також входять до типово поліської палітри, за якою ці твори легко розпізнаються з-поміж інорегіональних зразків.

З шерегу більших і менших поліських регіонів варто окремо охарактеризувати кілька таких, що акумулювали серії особливих морфологічних прикмет.

16.3.2.2. Західне Полісся. Пінщина

Наразі унікальною є ситуація мелотипологічної відокремленості Пінщини. Ключовим маркером для неї слугує обряд *Водіння Куста* на Трійцю й відповідний мелотип ‹♩4$\underline{6}^2$›, який суміщує ритуальну «*кустову*» функцію та сезонну *пізньовесняну* (§7.4). Мелодії інших БОЖЦ теж мають виразні ознаки, що характеризують цю локальну традицію. У 1980–1990-х роках я щільно вивчала південний сегмент Пінської традиції (Зарічненський район Рівненської обл.), установивши кілька пасм ізомел, що відокремлюють Пінщину з півдня, південного заходу і сходу. «Типологічна відгороженість» спричинена, очевидно, великими масивами пінських боліт. Непрохідну «*велику болотну границю*» формують, у першу чергу, чітка *кустова* південна ізомела (карти A37, D-III-11; Клименко, 2013б, карти К21а, б), яка практично збігається з піденною *жнивною* (ЖГ) й північною *дожинковою* (‹♩4$\underline{3}^2$›) ізомелами (карти A41, A42, A44; Клименко, 2001, карта 8).

На цій межі фіксується певний різновид СДО *зимових* пісень ‹3м10-2=55;P45=**5**,1;P5,1› (на південь і схід цю формулу змінює СДО ‹**4**,1;P…› – карта D-I-25=Клименко, 2012в, карта К17-12). За південною межею Пінщини з'являється ряд інших видів *колядок* і *щедрівок* (карти A7, A12, A16).

Пінський кордон «не пропустив» на свою територію *купальсько-весняний* ритмотип ‹♪$\dot{5}$4^2› (карта A69), *весняну* гру *Подоляночка* (карта A28), *щедрівки*-іоніки (3м01) (карта A7), «зупинив» кілька явищ з мелікою новішої стилістики, зокрема, різдвяні канти «*Радуйся*», «*Тиха вода*», «*Миколай*» (карти A11=D-I-6, D-I-23), веснянку РТ-*Човен* (карта A24).

До формування кордонів Пінщини долучається й *весільний* цикл. Для пінського *весілля* характерне *домінування спондеїчних типів* – ‹♩5$\underline{3}^2$›, ‹♩6^3›, ‹♩$\underline{3}$4^2›, ‹♩44$\underline{3}^2$›, ‹♩44$\underline{6}^2$›, ГФС ‹♩4$\underline{3}^2$;44$\underline{6}$› (карти A47, A50, A54, A57, A62). Із заходу цей ареал чітко закриває пасмо ізомел між містами Дрогичин та Іваново (Янов), – тут відбувається різка переміна репертуару на ямбічний.

У пінчуків головна репертуарна вага припадає на РТ ‹♩5$\underline{3}^2$› і ‹♩6^3›. Місцеві мелодії ‹♩6^3› мають характерну *7-дольну фермативну фігуру* (затягування останньої силабохрони), що спричинила нетипове кадансування *без апокопи* (§8.5.2.1, нот. 8.8) – цей ритмічний різновид був названий *пінським*. Його південний кордон проходить близько до «болотної границі» (карта A47, D-VII-2; Мархель, Клименко, 2013, карта К18). Західна ізомела дещо просунута далі на захід від *кустової* (за Ясельдою і Прип'яттю), а східна виходить у нижнє Погоринння.

Родзинкою субзони Ясельда – Цна є рамковий *весільний* тип ‹♩$\underline{4}$;44;$\underline{4}$=a;аб;a› (§8.3.3.5, нот. 8.16) (карта A51).

Порушують двомірну ритмостилістику місцевого *весілля* РТ ‹♪5$\dot{5}^2$›, який зайшов сюди з Берестейщини (карта A55), та РТ ‹♪553^2› і ‹♪55$\underline{7}^2$›, які оточують Пінщину звідусіль (карти A58, 60). На південні окраїни Пінщини з Волинського Полісся трохи «наступив» РТ ‹♪T7›, але в цілому він чітко оминає цю традицію (карта A48).

Увесь пінський *весільний* масив має вузький амбітус – терцієвий з ініціальною субквартою та з нейтральною висотністю верхнього тону, зрідка оспівуваного квартовим щаблем. Південна ізомела терцієвих *весільних* мелотипів наближена до «*болотної границі*» (Мархель, Клименко, 2013, карта К19а).

Дуже цікавою в цьому контексті є поведінка пари *веснянних* мелотипів, які, по-перше, ділять (по Стиру) моноліт південної Пінщини на західний і східний сегменти, а по-друге, *не дотримуються «заборони переходу» південного рубежу*. Кожен локальний тип *веснянок* виходить на сусідні терени: *закличка* ‹♩$\underline{6}$;6$\underline{6}$›-*Кропець* (нот. 10.3) поширена на захід від Стира з продовженням ареалу за оз. Люб'язь по Прип'яті, та на південь по Стоходу (карти A19; D-III-1, Клименко, 2013г, карти К20б, в); *закличка* ‹♩44;P24›-*Іди, зима* (нот. 10.5) побутує на схід від Стира з продовженням у суміжне Погоринння (карта A21).

Отже, Пінщина може слугувати прикладом граничної замкнутості, міцного протистояння зовнішнім впливам.

16.3.2.3. Західне Полісся. Берестейщина

На захід від Пінщини пролягає контрастна за типом ритмоорганізації ***Берестейщина*** – тут більшість наспівів є *тримірними*, при чому у характерних фігурах *чергування* дуже часто можна зустріти *модельні диямби*. Важливим доповненням місцевого стильового арсеналу є *прийом до-*

давання силабохрон (§15.4.2). Між Пінщиною та Берестейщиною пролягає чіткий кордон, виражений передусім зміною ритмоорганізації *весільних* творів – «***Дрогичинський ритмічний перелом***» (§14.2.5.2). В околицях Дрогичина помічені цікаві *весільні* лади з кадансом на 3-му щаблі (нот. 8.55).

У *жнивному* меломасиві Берестейщини оригінальним є мікстовий тип, що використовує віршову формулу V53 (у характерній місцевій парадигмі з вільною цезурою), поєднану з плачовими мелоформулами ЖГ (різновид ЖГ-Берестя).

Цей регіон підлягає дрібнішому членуванню, яке ще не вивчене достатньо.

16.3.2.4. Холмщина й Підляшшя

Такі риси поліської традиції як домінування календарно-обрядового співу, специфічна мелотипологія, архаїчні ладипродовжуються на захід за межі власне басейну Прип'яті – на україномовні в минулому території Холмщини й Підляшшя, що простягалися від Вепру до Нарви. Про південний сегмент цієї території можемо судити за дуже старими публікаціями (Kolberg, 1964a, b, 2004; Сєнчик, 1916), за окремими новішими польськими зібраннями (Bartmiński, Bielawski (Red.), 2011a, b) та раритетними приватними аудіозаписами (Лукашенко, 2008б). Відомо, що населення цього краю у 1947 р. було насильно тотально вивезене з їх корінних місць. Унікальна доля Північного Підляшшя (через потрактування його мешканців як білорусів вони не були відселені) дала шанс на його грунтове сучасне дослідження. Його здійснила Л. Лукашенко, представивши результати в пісенному збірнику й теоретично осмисливши й прокартографувавши їх (Лукашенко (Упор.), 2006; Лукашенко, 2013). Дослідниця відслідкувала у місцевому репертуарі мелотипологічні риси західнополіської частини середнього Побужжя й дійшла висновку, що Північне Підляшшя є північно-західною периферійною територією великого мелодіалектного континууму, який покриває щонайменше територію південно-західного Полісся та Волині. Це підтверджує мелогеографія основних обрядових форм. Л. Лукашенко відзначає виразні риси консерватизму місцевої традиції, що дозволило, на її думку, зберегтися кільком *архетиповим (прототипним) модельним ритмомалюнкам – колядковим, весняним, хрестильним, весільним* (Лукашенко, 2015, с. 25).

16.3.2.5. Середнє Полісся. Уборть. Овруцька хвиля. Уж

Поліські території між Дніпром і Горинню вирізняються специфічними рисами *весільних* пісень:

– *домінуванням спондеїчних форм*,

– *розмитістю* деяких *весільних композицій*: мікшуванням строфічного й тирадного принципів у 6-дольних піснях, довільною перекомпоновкою синтагм у тридільних формулах ‹♩44$\underline{3}^2$›, ‹♩44$\underline{6}^2$› і ГФС ‹♩4$\underline{3}^2$;44$\underline{6}$› тощо.

Регіон ділиться на значне число малих осередків. Раніше етнолінгвістичні розвідки встановили «вельми складну ареальну картину у Поліссі в цілому й особливо ускладнену – у центральній його частині» (Толстой, 1995, с. 432).

● **Уборть.** Добре вивчені традиції басейну Уборті (Скаженик, 2011–2018). Ця річка дає показовий «вертикальний зріз» поліських традицій від глибинного Полісся на півночі до його південної зони з більш м'яким вираженням поліських ознак (зокрема, більшою часткою *квінтових ладів*). Тут установлена виразна відповідність мелодіалектного поділу терену племінним територіям *древлян* і *дреговичів* (Скаженик, Коробов, 2012). Уборть виявилася й *транспортним коридором щедрівок* ‹Зм01-1, 4=♩$\underline{44}^2$› (їх примітивних і трансформованих форм) на північ (Скаженик, 2018б) (§15.6.3) – рух останніх сягнув Пощар'я (Ляховичі, карта D-I-1).

● **Овруцька міграційна хвиля.** З півдня в напрямку Овруча зайшла масована хвиля мелотипів *волинсько-східнополіського репертуару*: *купальсько-петрівські* ‹♪$\underline{5}4^2$›, ‹♩$\underline{53}^2$›, ‹♩44;P$\underline{33}$›, *весільні* ‹♪T7›, ‹♩T4›, ‹♪7^3›, ‹♪557^2›, *веснянки* ‹♪$\underline{5}\underline{5}^2$›, ‹♩4$\underline{3}$;4$\underline{3}$-ПСТС›, танки *Шум*, «*Ой як*», *жнивні* ‹♪7^3› (карти A69, A40, A48, A49, A60, A61, A21, A23, A25, A30, A41). Цю хвилю доповнюють нещільні «струмки» *щедрівок* ‹Зм01-2, 4=♩$\underline{44}^2$› по Уборті й Ужу, *колядок* групи ‹Зм10-2=(55,p4)^2› (карти A7, A15).

● **Уж.** Перепоною на шляху «ареальних струмів», скерованих з півдня у глибинне Полісся, стала невелика річка Уж разом з її лівою притокою Жеревом (окрім РТ ‹♪$\underline{5}4^2$›, який просунувся далі до Словечни). Деякі популярні *ямбічні форми* (*колядкова* ‹♪55,p3›, *купальська* ‹♪$\underline{5}4^2$›) на Овруччині відтворюються неалгоритмічно, що свідчить про їх чужорідність для місцевої традиції спондеїчного типу.

Роль Ужа полягає як в стримуванні «південної інтервенції», так і в обмеженні таких глибинно-поліських явищ, як овруцький *жнивний* субареал ЖГ (карта A41), *весільні* ареали ‹♩44$\underline{3}^2$›, ‹♩44$\underline{6}^2$›, ГФС ‹♩4$\underline{3}^2$;44$\underline{6}$› ‹♩$\underline{3}4^2$› (карти A50, A57, A59, A62).

16.3.2.6. Погоринння: вододіл між двома субзонами Прип'яті

З півночі на південь за річками Ясельда – Прип'ять – Горинь (її лівим берегом) проходить межа західно- і центральнополіських музичних традицій. Етнолінгвісти дослідили, що «граница західного і центрального Полісся уявляється достатньо стійкою і, почасти, навіть «непроникною» (Агапкина, 1995б, с. 94).

Археологи встановили, що наприкінці І тисячоліття відбулося масове переселення жителів південних теренів (орієнтовно, подолян) у Погоринння (Прищепа, 2019). Треба вважати, що саме внаслідок цього обрядовий репертуар Погоринння дуже відрізняється від поліського – як за набором мелоформ та варіантами їх ритмізації (у деяких РТ застосоване вторинне дроблення – ‹♫6^3›, ‹♫$\underline{53}^2$›), так і за їх ладовим оформленням. Показовою є картина *весільних* ладів – у Погоринні вони майже всі *триопорні*: це концентрована зона такого типу ладового мислення з-поміж терцієвого поліського макромасиву.

Таку ж клиноподібну форму має ареал *дожинкових* мелодій РТ ♩4$\underline{3}^2$›, який розбиває глибинний масив ЖГ.

● **Нижня Горинь (район Століна).** Особливий субареал склався у Нижньому Погоринні: тут є малий анклав нетипових явищ обрядової пісенної системи (Городище, Тумень, Бухліче та група прилеглих сіл). Це специфічні *жнивні* (РТ ‹♪$\underline{53}^2$›, Жн-*Столін*), рамкові *веснянки* ‹♩$\underline{4}$;4;$\underline{4}$=a;a;б›, квінтові *весільні* (з нехарактерно малим для Полісся числом РТ, при чому – у вторинному виді) та інші форми. Ознакою окремішності є також відсутність мелоформ, відомих сусідям (карти A25, A27, A45, A54, A59, A62, A70, A72, A74). Специфіку цієї зони відзначають також етнолінгвісти: «На стику західного і центрального Полісся виділяється невелике число явищ, що локалізуються переважно в зоні нижньогоринських говорів, наприклад, специфічні форми весняної календарної обрядності, невідомі в інших регіонах Полісся» (Агапкина, 1995б, с. 96–97).

Певні мелотипи, чий рух на північ розпочався в Погоринні, сягнули глибинних теренів Білорусі. Так, на Случі (лівій притоці Прип'яті) й у верхньому Понімані бачимо щільний осередок ладово ідентичних мелодій *весільного* РТ ‹♩$\underline{3}4^2$› (карта A50). Ці зони поєднують і *веснянки* оригінальної морфологічної групи «*Кросна*» (§10.2.9, кар-

та А25). Окремі зразки мелодій «волинської стилістики» помічені аж на лівобережжі Західної Двіни (зокрема, триопорні твори *весільної* моделі ‹V53²›).

16.3.2.7. Подесення (Східне Полісся)

Традиційну культуру басейну середньої та нижньої Десни етнолінгвісти школи Толстого коментують як таку, що має багато спільних ознак із Прип'ятським регіоном. Не є винятком і музична складова цих культурних традицій. Як і на Прип'яті, над Десною першість мають *спондеїчні ритми* та *вузький* (терцієво-квартовий) *амбітус весільних, весняних* і *жнивних* мелодій – тобто два полiських макрорегіони поєднує спільна мелостилістика.

Дуже важливою відмінністю Подесення є *власна система мелотипів*, які обслуговують весняно-літній сезон (*русалки-гряні, купала, жнива / замашки*). З них *русальні* сконцентровані на півночі регіону – на віддаленні від Десни, натомість *купальські* та *жнивні* щільно охопили береги Десни, Сейма та утворили достатньо потужні хвилі переміщень на південь – на землі Переяславщини, Полтавщини.

Специфіку мають і місцеві *зимові* традиції. Спільним фоном для Середнього та Східного Полісся виступають зимові мелодії ‹3м10-1=55,р4›, 4-дольні примітиви дитячого репертуару, а також обряд і наспів *Водіння Кози*. Яскравими маркерами саме деснянського *щедрування* є мелодично розвинені *щедрівки* ‹♩44;Р44=3м08.22›, а також «барокова група» творів ‹3м10-4›з сюжетними рефренами. Сюди сягають і тридольні примітиви-хоріямби (3м02) – характерна ознака центральних традицій Лівобережжя.

Важливий *мінусовий маркер* – відсутність популярного на великих обширах *купальсько-весняного* РТ ‹♪54²›.

Кордони Поліської традиції Лівобережжя чітко не проведені. Можна вважати, що на берегах Десни й Сейму локалізовані серцевинні прояви поліської пісенної культури. Їх ознаки доволі виразно зникають на південь від Остра, де розпочинається територія панування ознак Середньодніпрянського меломасиву. Два субмасиви Лівобережжя демонструють *схрещення* окремих ознак: деснянська традиція дала дніпрянам кілька ключових ритмотипів (*весняний* V446, *купальський* і *жнивний*), натомість «узяла» від дніпрян окремі стилістичні риси, зокрема – складні вторинні ритмоформи з наддробленням та рубатизацією.

16.3.2.8. Сіверщина (правобережне Подесення)

Подесення належить до східної двомірної зони. Надзвичайно цікаво буде дослідити острівний (але досить великий) субареал, розташований на правобережжі нижньої частини Десни. У цьому терені зосереджено декілька показових мелотипів, що є характерними не для східного, а для «західного арсеналу»: це *весільні* ‹♪553²›, ‹♪53²;557²›, *русальні* ‹♪66²› з хореїчним ритмом «співаного краков'яка», *колядки* ‹♪55,р3›, а також прийом дублювання останньої побудови (ДОП). Ці зразки виглядають контрастно на тлі стилістики Подесення. Вони є важливим покажчиком для діагностування зв'язків між дуже далекими традиціями заходу і сходу СБРМ.

16.3.3. Південно-західний сектор УЕТ (Галичина, Карпати)

16.3.3.1. Мелоареальний контраст УЕТ

На кількох картах проступила окремішність традицій південно-західного сектору УЕТ, який в цілому можна умовно окреслити як ***карпатсько-галицький***.

Сектор має *власні специфічні мелотипи*. Тут розташовані

– ядерні масиви *колядок* ‹3м11=♪55,р3›, ‹3м04=♩44,р3›, ‹3м03-2=♩44;Р44›, ‹3м05-1=♩44,Р4₃3› (карти А10, А11, А16);

– щільні масиви *веснянок* моделі V446 (у різних версіях, карта А22), метромоделі М44;44♩ (карта А21);

– локальні осередки реліктових *ранцювальних, хрестильних* пісень,

– домінантний ареал строфи ‹♪7³› у *весільному* та *жнивному* циклах.

Особливим чином тут поводить себе *колядковий* макротип ‹3м10=V55,р4› – він має щільні ареали в Карпатах і на Дністрі, але майже відсутній на Західному Поділлі. Також контрастною є регіональна географія *весільного* макротипу ‹V53²› – він відсутній у *весільному* репертуарі великих субзон Галичини, але творить різноманітні мікстові різновиди на Прикарпатті, Гуцульщині, східній частині Опілля.

Південно-західний сектор відокремлюють і важливі *мінусові маркери* – відсутність тут *купальських* обрядів і відповідних пісень (карта А40), *весільних* тирад ‹♪Т7› (карта А53). Ямбічні *весільні* мелоформи (‹♪Т7›, ‹♪57²›, ‹♪553²›, ‹♪53²;557›) з великими ареалами оминають Галичину з півночі та зі сходу (карти А48, А56, А57, А62);

Північна лінія, що відмежовує Галицьку мелотипологічну систему від Волинсько-поліської, проходить нижче Горохова – на рівні Сокаль – Радехів – Іква (пор. карти А15, А23, А25, А29, А30, А31, А36, А41, А45, А47, А48, А49, А53, А56, А62, А67, А77, D-VII-4, D-VII-16).

16.3.3.2. Подільські контакти

Примітні мелотипологічні контакти південно-західної зони з макромасивом Поділля – це *весільні* та *жнивні* ‹♪7³›, більшість *весняних* мелоформ (строфічні 6-дольні, ямбічні, з ПСТС – карти А19–20, 25), *танкові* (карти А29–32, А34–36), *щедрівки* ‹3м01=♩44²› (карта А7).

16.3.3.3. Володимирські (волинські) контакти

Кілька мелотипів пов'язують Галичину і Володимирію (Західну Волинь з продовженням на Волинське Полісся): це *щедрівки* ‹3м01=♩44²› (карта А7), *веснянки* моделі V446, ігрові «*Сам хожу*», «*Жона на торзі*» (карти А22, А30, А33), *весільні* ‹♪7³› (карта А49).

16.3.4. Правобережжя: центральне пасмо (Поділля)

16.3.4.1. Загальна характеристика

Масштабну макрозону Поділля об'єднують у цілість й водночас відрізняють від північної (поліської) смуги УЕТ такі великі меломасиви:

– строфа ‹♪7³› у *весільному* та *жнивному* циклах (карти А41, А44, А49);

– велика кількість танкових та ігрових *веснянок* (карти А26, А28–32, А34–36);

– *щедрівковий* мелотип з ритмом висхідного іоніка ‹♩44;Р44› ‹3м01=♩44²› (карта А7),

– *весільна* тирада ‹♪Т5 ⁿ;7ⁿ› (карта А61).

Примітна риса Поділля і Волині – сталий, «еталонний» вид *тримірних весільних строф* ‹♪7³›, ‹♪57²›, ‹♪557²›, ‹♪53²;557› – у них *відсутнє чергування* (за винятком РТ ‹♪553²›, де часто зустрічається чергування V4/5).

Відзначу, що параметри, які *розділяють* цей макромасив на *західну* та *східну* частини – тобто ознаки *контрасту* двох

секторів Поділля – є більш численними, *переважають над ознаками єдності* музичної типології Поділля в цілому.

16.3.4.2. Західне Поділля

Західній частині Поділля властиві такі канонічні мелоформи або особливості їх побутування:

– *веснянки* ‹♪7²› з додаванням (карта A20),

– *веснянки* групи V446 (карта A7),

– *веснянки* метромоделі M44;44♩ (карта A21) – кілька різновидів, зокрема, *новотвори*, що є прикметою саме західноподільської (галицької) традиції,

– панування (політекстовість) і висока щільність фіксацій (повсюдне побутування) РТ ‹♪7³›-Всл (карта A49),

– відносна щільність РТ ‹♪7³›-Жн (карта A44),

– щільний масив *колядок* ‹3м11=♪55,р3²› (карта A16),

– серія локальних *колядок* з 4-дольною основою,

– особливі мікстові ритми *щедрівок* ‹3м01-4=♩44;Р44›,

– відсутність *весільних* тирад (карта A53),

– відсутність святкування Купала (карта A40).

Дуже чітким маркером поділу є *прийом додавання*, який є популярним у західноподільських традиціях і досить чітко припиняє діяти при переході умовної межі до східного сектору Поділля (приблизно від границі між сучасними Тернопільською та Хмельницькою областями). Це розмежування між західним і східним секторами Поділля наближене до розділової межі ЯД / САД (§16.4.1).

16.3.4.3. Східне Поділля

Специфіку східного сектору Поділля формують:

– системний масив *колядок* ‹3м10-1,2=55,р4› (карта A15);

– відсутність *колядок* ‹3м11=55,р3²› (карта A16);

– *весільні* типи ‹♫6³›, ‹♫53²›, ‹♪57²›, ‹♪553²›, ГФС ‹♪53²;557› (карти A47, A54, A56, A57, A62),

– три види *купальсько-петрівських* пісень (‹♩53²›, ‹♪54²›, ‹♩44;Р33› – ця остання модель нерідко виступає як весняна) (карти A40, A68);

– чотири види *весільних* тирад – ‹♩Т6›, ‹♪Т7›, ‹♩Т53›, і ‹♩Т4›, перші три з яких мають потужні масиви текстів (карти A53, A61).

Два останніх пункти свідчать про «*репертуарні надмірності*». Зазвичай для Купала використовуються *один* ключовий мотив. У локальних *весільних* традиціях тексти комунікативної сфери обряду «проспівують» на *одну-дві* тирадні мелодії.

Дуже чітким східним кордоном Поділля, витриманим на багатьох картах, слугує система річок ‹Гнилий Тікич + Синюха› – ця межа відділяє подільські традиції від масиву Наддніпрянщини (див. §16.4.3.4).

Західний кордон Поділля заходить на терени сучасної Польщі. Він був вивчений недостатньо, а після руйнівних переселень українців з Надсяння (1947) можливість здобути звідти нові джерельні ресурси була втрачена.

16.3.5. Середня Наддніпрянщина: Лівобережжя

Середня Наддніпрянщина (нижче Києва) та морфологічно й стилістично подібні традиції середньої смуги Лівобережжя (Переяславщина, Полтавщина, Посулля, Слобідщина), як відомо, є традиціями пізнішого формування, яке припало на XV–XVII століття. Її ядро – Переяславщина, спустошена у XIII ст. За М. Грушевським (1992), ці території почали знову заселятися у XV ст. – спочатку до Сули, з довгою зупинкою у XVI ст., потім, у XVII ст. – до Ворскли та Орелі. Дуже важливо, що ця зона «відновленого залюднення» має свої ***осібні ознаки в обрядовій мелосистемі***. О. Мурзина писала, що тут «звичаєва система відродилася на правах вторинної автохтонності, з дещо видозміненим наповненням обрядових і звичаєвих дійств» (2014, с. 20).

16.3.5.1. Мелотипологія. Календарний цикл

Лівобережжя представляють передусім два *зимових* мелотипи – примітивний хоріямбічний (3м02-10, 3м02-12) та примітивний 6-складовий 3м16/17 (*Меланка* / *Василева мати*) (карти A8, A14). Потужне тло Полтавської традиції творять *щедрівки* ‹3м08-22/24=♩44;Р44;44› зі здвоєним диспондеєм в основі (карта D-I-7). Порівняно зі зразками цього ж типу в Подесенні (Карпенко, 2012) полтавські мають більш «пишні форми» з нарощеними рефренами та кантовими впливами у їх ладомелодичному вирішенні й багатоголосній фактурі. Оригінальним є обрамлений різновид цих *щедрівок* – частіше вже в зруйнованому виді з перенесенням рефрену (3м08-51, 52) (карти A10, D-I-7, 8). До них приєднуються твори «барокової» групи 3м10-4, які також об'єднують Полтавщину з Подесенням (карта D-I-14).

Наддніпрянсько-деснянський ареал – хоча й у реліктових острівцях – має *весняна гра Король* (§10.3.7, карта A32).

Основні мелотипи *весняно-літнього* сезону теж запозичені Деснянського ареалу: це *веснянки* V446, обрамлені *купальські* ‹♩Р33;44;Р33›-Лб (з редукціями / нарощуваннями), лівобережні *жнивні* ‹♫44;33›-Лб (карти A22, A40, A41).

Зайшли на Лівобережжя й прижилися у місцевих репертуарах деякі мелотипи подільського походження – *петрівки* ‹♪54²› (масово) і ‹♩53²› (точково). Їх доповнюють тирадні *купальські* зразки з рефреном, відомі тільки на Лівобережжі (табл. 11.1Д, тип 13).

16.3.5.2. Мелотипологія. Весільний цикл

Характеристика *весільної* мелотипології буде стосуватися не тільки Лівобережжя – у великій мірі ці характеристики «працюють» і для правобережної Наддніпрянщини, яка розпочинається на схід від *подільського річкового бар'єру* ‹Гнилий Тікич + Синюха› (Н. Терещенко, 1996; О. Терещенко, 2009, 2015; Мурзина, 2014, с. 26, 35; Пшенічкіна, 2020, §3.3, сс. 132–163, §4.1.4, сс.177–178).

Основу місцевого *весільного* циклу складає «***середньодніпровський набір***» – ‹♩Т6›, ‹♩Т53›, ‹♫6³›, ‹♫53²› (карти A46–47, A52–54). До характерних мелоформ, географічно зосереджених навколо дніпровського ареалу, належать РТ ‹♩44р4²-*Рано*› (карта A63), тиради ‹♩Т4› (карта A61) і монотекстові МФК «*Болван*» і «*Піч на сохах*» (§8.10.3) (карта D-VII-16). На Полтавщині засвідчено відносно компактний осередок заспівних формул (РЗФ) зі специфічною лівобережною семантичною формулою *Ой ти душечко, молода Мар'єчка*. Цей базовий *весільний* репертуар локально «оздоблюють» інші мелотипи *правобережного походження*, що мають в цій зоні несистемне поширення – ‹♪Т7›, ‹♪7³›, ‹♪57²›, ‹♪557²›, одинично – ‹♪53²;557›, показані на картах (Зачикєвіч, Клименко, 2013, карти К12–К13; Пшенічкіна, 2020, карти Г.4.8–16).

16.3.5.3. Наддніпрянська мелостилістика

Про Наддніпрянську зону вже йшлося вище у зв'язку з тим, що ця традиція вирізняється складністю мелоформ та рубатною розробкою обраних ритмокомпозиційних моделей (§15.7.2). Місцеві твори є яскраво впізнаваними за комплексом ознак:

– за ритмічним малюнком: стабілізація *вторинних розпросторених* форм, отриманих розщепленням першомоделей, прийоми наддроблення; повільні й *дуже повільні темпи*; *рубатизація* – неалгоритмічна ямбізація вторинних рит-

мосхем, некомпенсована агогіка з темповими контрастами повільних / швидких частин строфи (т/Т або Т/т, §15.7.2);

– за фактурою: дво-триголосся різних типів, різнорегістровий спів з «тонким голосом», «перехвати»;

– за ладовою організацією: переважно натуральний ІІ щабель, активна функційна розробка субзони у вузько-об'ємних наспівах (локально – розширення квінтових наспівів до септими-октави);

– за ступенем розспіваності силабохрон моделі: інтенсивна вокалізація, фарингалізація та інші прийоми;

– за спеціальними прийомами фонологічного рівня: спеціальні кадансування, гукання, «тюкання» тощо.

Спільною рисою морфологічної розробки композицій, що охоплює як центральне Лівобережжя, так і його поліський сегмент – Подесення – є *мелоритмічна конкатенація*, що застосовується у *веснянках* і *весільних* (карта А75).

16.3.6. Середня Наддніпрянщина: Придніпровське пасмо-пустка

У межах Середньої Наддніпрянщини нижче Києва виокремлюється специфічне **Придніпровське пасмо,** прикметою якого є «***сукупність мінусових мелотипологічних маркерів***» відносно обрядового репертуару сусідніх теренів.

● **Весняно-літній календар.** Засвідчена ***відсутність*** у цьому секторі *веснянок*, *купальських*, *жнивних* обрядів та пісень, тому на більшості карт *весняно-літньої спеціалізації* ця зона залишається незаповненою.

Винятком є індивідуальний за локалізацією і типологією *весняний* мелотип ‹V5$\bar{3}^2$-ДОП-*Гуля*› (§10.2.8.2; карта А71).

● **Зима.** *Зимовий цикл* у цих теренах теж особливий – він представлений майже винятково

(а) *дитячим приспівковим репертуаром* або ж

(б) *кантами* християнського змісту.

Класичний зимовий репертуар тут *відсутній*. Особливо примітна ця лакуна в ареалі генерального макромасиву ТМС ‹V55,p4› (карта А15).

● **Географія.** Окреслена *Дніпровська обрядово-пісенна пустка* розпочинається нижче Ірпеня на Правобережжі та нижче Остра на Лівобережжі.

Західний її кордон проходить через Фастів – Білу Церкву, далі збігається з річковим кордоном Поділля (Гнилий Тікич + Синюха). Східний кордон приблизно намічений на річці Удай. Далі «пустка», очевидно, охоплює нижні течії Сули, Псла, Ворскли (обстежені експедиціями ЛЕК у 1990-х роках).

16.3.7. Екстенсив Правобережжя – інтенсив Лівобережжя

Прослідковується кардинальна різниця між макрозонами Правобережжя та Лівобережжя (окрім східного Полісся) – вони є опонентами за ритмічною стилістикою (алгоритмічність / рубатність), але контрастують ще й за *типами організації обрядових традицій*. Цей контраст можна умовно окреслити парою понять «***екстенсив / інтенсив***».

16.3.7.1. Екстенсив Правобережжя

У більшості локусів правобережної України (окрім крайніх південно-західних земель) спостерігається «***екстенсивний***» («накопичувальний») тип устрою обрядової мелосистеми:

а) тут зустрічаємо ***значну кількість*** ритмоформ, які обслуговують *календарну* і *весільну* обрядовість:

– три типи *купальсько-петрівських* пісень на Східному Поділлі;

– 10–14 ритмотипів *весільних* мелодій на Східному Поділлі (у т.ч. всі види класичних тирад) та в Погорині;

– з півтора десятки видів *веснянок* в окремих локусах Полісся, Поділля;

б) форми обрядових наспівів мають прозорий вигляд, відносно легкий для розпізнавання;

в) основний принцип компонування мелодій – комбінації простих ритмофігур та їх різноманітні повтори.

16.3.7.2. Інтенсив Лівобережжя

Натомість на центральному дніпровському Лівобережжі (Полтавщина та переселення полтавського люду на правобережжя, у нинішню Черкаську область та райони на південь від неї, XVII ст.) ***мала кількість обрядових мелоформ*** компенсується їх ***інтенсивною*** інтонаційно-фактурною й композиційною ***розробкою***. Місцеву *календарну* і *весільну* обрядовість обслуговують кілька ритмічних форм:

– один тип *веснянок* базової структури V44$\underline{6}^2$;

– специфічні лівобережні типи *купальського* і *жнивного* наспівів – по одному типу для кожного сезону (обрамлений *купальський* у Подесенні, та рубатні «*петрівки*» ‹♪$\dot{5}4^2$› на Полтавщині);

– 5–6 *весільних* наспівів, з них 4 – з обов'язкового *середньодніпровського набору* спондеїчних типів ‹♩Т6›, ‹♩♫6^3›, ‹♩♫$\underline{53}^2$›, ‹♩ Т$\underline{53}$› (за кількістю текстів домінує пара тирадних мелоформ).

Але ця кількісно менша, ніж на Правобережжі, група РТ демонструє багату стилістичну розробку, ускладнення на різних рівнях форми (§16.3.6).

Відносно багатою морфологією вирізняється лівобережна зима (БОЖЦ К1).

● **Підсилення фактору мелостилістики.** У зв'язку зі складністю ритмоорганізації типологічно ***домінуючу роль*** у традиціях Наддніпрянщини й Лівобережжя часто ***перебирає на себе мелодичне начало*** – стає важливою специфіка звуковисотного контуру *весільних* мелодій, використовується стабільна система ладових констант (СДО, СКТ) у синтаксично визначальних вузлах форми.

З *типологічно-стилістичної точки* зору за вищеназваними ознаками лівобережна традиція географічно «починається» ще на правому березі Дніпра – на Київщині (Васильків, Кагарлик, Богуслав, Миронівка), у придніпровських районах Черкаської та Кіровоградської областей (від річок Гнилий Тікич + Синюха). У XV–XVII століттях і пізніше тут відбувалися різновекторні переміщення населення, що дали поштовх оригінальним мелотворчим процесам (Мурзина, 2014; Терещенко, 2015; Пшенічкіна, 2020).

Перед дослідником Наддніпрянщини постає проблема поглибленого аналізу *стилістики* місцевих наспівів – саме характер стильової розробки, а не лише власне ритмотип, слугує *критерієм вирізнення діалектних локусів* Лівобережжя й дозволяє поставити питання про причини формування саме таких ареальних обрисів.

16.4. СБРМ: Макрозонування. Розмітка «тектонічних розломів»

Макроареалогічний підхід дозволив установити в СБРМ макромасштабні зони відмінної ритмічної стилістики обрядових пісенних шарів. У загальних рисах намітилася картина перетину різних «векторів ритмотворчості», виразний поділ українсько-білоруського ареалу за кількома парами відмінних ознак, які стосуються в першу чергу базової організації ритмоформул та режимів їх варіювання. Для глибокого розгортання цієї теми, проведення чітких розділових ізоліній та їх солідної аргументації не вистачає розробок як локального масштабу, так і більш крупних. У першу чергу знадобляться макрообстеження ритмоформ, відомих на всій території СБРМ.

У цьому заключному параграфі книги коротко окреслю ***найбільш потужні пасма*** *паралельних розділових ізомел*, аби привернути до них увагу майбутніх дослідників.

16.4.1. Генеральний ритмічний вектор ЯД / САД

Серед поділів макропростору СБРМ, позначених на карті A1, своєю географічною масштабністю, охопленням кількох етносів привертає увагу західна «ямбічна дуга» та лінія її відмежування від центрально-східного «двомірного» макромасиву, названа в роботі ‹пунктиром ЯД / САД›. Розподіл двох масивів з відмінними видами ритмічного мислення – тримірного з можливим додаванням силабохрон і двомірного з розщепленням силабохрон – пролягає приблизно за пунктирною лінією **Галич – Тернопіль (р. Серет) – Рівне (Горинь) – Любешів – Дрогичин – Мінськ – Полоцьк – Пустошка.** Уздовж пунктиру встановлено фрагменти досить чіткого поділу зон. Дуже цікавим є той факт, що навіть ті явища обрядової мелотипології, які вступають у *протиріччя* з цим «стратегічним розподілом ритмів», на позначеній межі теж демонструють ознаки певного кордону.

Розміщу послідовний список фактів розмежування – у напрямку з півдня на північ, згрупувавши їх у кілька географічних секторів.

Факти-«протиріччя» позначу як «*негативні*» або «*нейтральні*». Додам також окремі «*мінусові маркери*», які підсилюють проходження ‹пунктиру ЯД / САД›.

● **Сектор ‹Західне Поділля›**:

– щільний масив різних РТ з *додаванням* (§15.6) пролягає на захід від Збруча, на схід від річки – використання прийому додавання різко припиняється (карти A1, A76);

– *щедрівки* з трансформованим висхідним іоніком розташовані на захід від Серета (карта D-I-1);

– в ареалі *колядок* ‹3м11=55,р3›, дуже щільному в Галичині, на схід від лінії Збруча спостерігаємо припинення активного поширення форми (карта A16);

– правобережжя басейну Верхнього Дністра є мінусовим сектором ТМС 3м10 (терен заповнений лише точковими фіксаціями різних підвидів цієї ТМС) (карта A15);

– від лінії Збруч – Верхня Горинь на захід пролягає ареал спондеїчних *колядок* ТГ 3м03-2, 3м05-1 (карта A10) – це «негативний» маркер зони ЯД;

– до лінії Збруч – Іква – Верхня Горинь пролягає також «негативний» відносно зони ЯД ареал *веснянок* моделі V446 (карта A22);

– цю ж лінію, але з заповненням ареалу з її східної сторони, повторює «позитивний маркер» – *весняний* спондеїчний РТ-*Човен* (карта A24); він чітко відокремлює й Погориння.

Відзначу, що більшість строфічних *веснянок*, а також *ігор персонажної групи не виявили реакції на перетин кордону* ЯД / САД.

● Сектор ‹Погориння + Західне Полісся›:

– в ареалі ‹3м10-3=55;Р$4_5$5› на захід від Горині пролягає масив з рефренами ямбічної групи (відомі й рефрени висхідного іоніка, але несистемно) (карта D-VII-17);

– в ареалі ‹3м10-1=55,р4› від Дністра (район Кам'янця-Подільського) до Горині проходить *західна межа* субмасиву з рефреном у ритмі висхідного іоніка – ці твори відчитуються у двомірній системі (умовний тридольний підвид). Особливо чітка його межа в басейні Случі, в районі Рівного вона охоплює лівий берег Горині до Іквы (карта D-VII-17);

– за матеріалами кількох *весільних* мелоформ чіткий поділ пролягає берегами малої річки Іквы (притока Стира), цей поділ тільки частково відповідає ідеї ЯД / САД – частина розмежувань є типологічно «негативною» (карти A46–48, A52, A53, A64);

– від Іквы на північ кордон ЯД / САД йде у басейні Горині (карти A12, A40, A46–47, A63–64); чіткіше він виражений на її лівобережжі (карти A41, A42, A44–45, A55, D-I-4).

Сектор ‹Пінщина+Берестейщина›:

– на висоті Дубровиці (біля впадіння Случі) лінія ЯД / САД завертає на захід, охоплюючи Пінщину (Зарічненський, Пінський райони, §16.3.2.2) з домінуванням двомірних мелотипів – масиву *весільних*, *весняних*, *троїцького*, окремих *зимових*;

– дуже чітким – за матеріалами *весільної* типології є відмежування традицій Пінщини й Берестейщини («*Дрогичинський ритмічний перелом*», §14.2.5.2).

● **Сектор ‹Понімання›**

У Поніманні й Подвінні, у зв'язку з малим обсягом доступних мені білоруських матеріалів, поділ відслідковується переважно за ареалами *весільних*, *купальських* і *жнивних* мелотипів. Він іде за вододілом Німана й Прип'яті:

– тримірні види *купальських* зайняли Верхнє Понімання (‹V53^2›), межиріччя Вілії та Дісни (‹♪р3;4$_5$4$_5$,р3›) (карта A40);

– локальні *жнивні* РТ, що тяжіють до ямбічної організації, зайняли західну смугу – Підляшшя, Сувалькію (карта A41);

– у зразках ЖГ з Понімання та Подвіння витримується ямбічна структура, у зачинному сегменті практикується додавання силаби (Клименко, 2001, карта 6);

– у верхів'ях Щари й Німану припиняється ареал *зимової вистави Коза* з мелодією моделі V55, яка ніколи не проявляє зв'язку з 5-складниками диямбічного походження (карти A13, D-I-9);

– виразне розмежування показує *весільний* тип ‹V34^2›: смуга його спондеїчного вирішення захоплює верхів'я Німана, але далі на захід форма чітко змінюється на ямбічну (карти A50, D-VII-6);

– *весільні* РТ ‹♪5̇5̇^{2}›, які в СБРМ займають північно-західний ареал (карти A55 / D-VII-10), зачепили річки Прип'ятського сточища (Случ, Птич, Свіслоч), але «спинилися», не доходячи Березини;

– наявні в публікаціях записи *весільної* ТМС ‹V557› маркують Понімання й західний сектор Подвіння, як зону активного побутування РТ ‹♪4$_5$4$_5$:6$_7$:›, натомість на схід від Понімання спостерігається «пустка» (карти A60, D-VII-14, 15);

– цікавим «негативним маркером» є німанський ареал *весільного* спондеїчного РТ ‹♩43²›: його східний кордон чітко пов'язаний з вододілом Німана й Прип'яті (карта А51).

● **Сектор ‹Подвіння›**

Північний сегмент пунктиру продовжується у напрямку на Полоцьк – Пустошку:

– *купальські* ‹♪43²› охопили правобережжя Двіни: Верхнєдвинськ – Себеж, зі сходу їм протистоїть спондеїчний ареал *купальських* ‹♩43²› (карта А40); «негативним маркером» є інші види двомірних *купальських* у західному секторі;

– тримірні види *жнивних* (‹♪p3₄;4₅4₅,p3₄›) зайняли Подвіння на захід від Полоцька, межа – р. Оболь (карта А43);

– *весільні* РТ ‹♪4₅4₅3²› на правобережжі Західної Двіни у цілому відповідають наміченому поділу території, тільки їх східна межа зсунута до Городка (карти А58 / D-VII-12);

– розмежування ямбів і спондеїв *весільного* РТ ‹V34²› у Подвінні, навпаки, дуже зсунуте до заходу (карти А50 / D-VII-6);

– *весільні* РТ ‹♩443²›, обіймаючи типовий для них північно-східний сектор (Західна Двина – Дніпро – Сож), крайніми своїми західними проявами сягають Полоцька (карти А57 / D-VII-11);

– *весільні* РТ ‹♩TC6⁴› з ареалом, близьким до вищеописаного, теж не виходять за межі умовної вертикалі, проведеної по Полоцьку (карти А46);

– несподівано негативно на правобережжі Західної Двіни повели себе *весільні* ТМС ‹♪5₄5₄7₆› – вони продовжили намічену лінію поділу, але у «дзеркальному оберненні»: відсутні у західному секторі Себеж – Пустошка, натомість присутні на схід від Пустошки (карти А60 / D-VII-14, 15).

Значимість описуваного поділу для тих субзон, що знаходяться в межах УЕТ, так оцінює Б. Луканюк:

> «…На території сучасної України вирисовуються два протиставлені собі масиви етномузичної ментальності, що близько нагадують картографію празько-корчацької та пеньківської археологічних культур (кінця V – початку VIII сторіч), ототожнюваних істориками із розселеннями склавінів й антів – власне слов'ян і слов'янізованих східних кочівників, з яких перші в своїх перелицьовуваннях етномузичних творів правдоподібно трималися ритмічної третності й трансформації, другі ж – паристості й варіаційності. По утворенні цих двох обшарів їх корінне населення продовжувало якийсь час рухатися в зустрічних напрямах, несучи з собою рідну музичну творчість, завдяки чому нині існує унікальна можливість відслідковувати міграцію окремих пісенних типів поза їхньою ймовірною первісною локалізацією, а заодно – і їхніх носіїв...» (2016, с. 165).

Однак потребує пояснення (і на разі ще не має навіть гіпотетичного тлумачення) продовження лінії розмежування від вказаного регіону (нині – західноподільського) в північному керунку, що сягає Поозер'я та переходить на правий берег Західної Двіни в районі Полоцька.

Про північну частину «пунктира ЯД / САД» за наявними – дуже частковими – матеріалами можна сказати, що «вібрація пасма ізоліній» напрямку ‹захід – схід› тут дає більшу амплітуду географічних відхилень (іноді досить суттєвих), але незмінним є факт розташування більшої частини ямбічних мелотипів на відносному «заході», а більшості спондеїчних – на умовному «сході».

Непоодинокі археологічні карти з дуже давніх часів виокремлюють землі, які сьогодні належать західним білорусам, пов'язуючи їх із західними балтами (VI–XII століття), ятвягами, які відійшли з цих територій у XI–XII століттях, поступившись слов'янам (Зинкявичюс, Лухтанас, 2006, сс. 81, 99). Належить з'ясувати, чи пов'язані між собою ці історичні факти й особливості місцевої мелотипології.

16.4.2. Алгоритм дроблення: Білоруська північ – поліетнічне Полісся – середньоукраїнська смуга

Другий найважливіший параметр макрозонування СБРМ – відокремлення так само великих просторів, у ритмостилістиці яких проступають історично різні стадії ускладнення гіпотитечно первісних моделей через їх розщеплення. Ускладнення простежується в напрямку з півночі на південь СБРМ. Послідовність цієї дії окреслена як «алгоритм ритмосилабічного дроблення» (АРД, §15.3.1). Прокоментую його на прикладах спільних моделей, знаних на великих просторах української та білоруської етнічних територій. Приклади помножаться з залученням локальних мелотипів – їх ритмоорганізація, як правило, відповідає окресленим тут закономірностям.

1. Білоруське Поозер'я (басейн середньої течії Західної Двіни) демонструє ознаки зони, яка ***законсервувала*** значне число ритмокомпозиційних моделей у їх ***первинному вигляді*** – «чистому», або мінімально оздобленому ритмічною орнаментацією. Це дає досліднику такий інструмент, як пошук кореневих форм для тих ритмомалюнків, як у більш південних секторах СБРМ вже закріпили похідні, ритмічно розщеплені варіанти (згідно АРД): 5-складник на місці диямба, 7-складник на місці ямбічного 6-складника (триямба), вторинні 6–7–8-складники на місці вихідного диспондея і т.д. (табл. 5.1Д).

Приклади первинних форм, що побутують у Поозер'ї: *весільні* ‹♩53²›, ‹♩6³›, ‹♪4₅4₅3›, ‹♪4₅4₅6₇›, одинично – ‹♩6³›, *купальські* ‹♩ 44;P33›, ‹♩ 43²› (без дроблень), ‹♪43²›, *колядки* ‹♪44,p3› як первісна форма для ТМС ‹♪5₄5₄,p3›, *волочебний* мелотип ‹♪4₅4₅;P43› як гіпотетична протомодель *колядок* групи ‹♪5₄5₄;P44/45/55› та інші типи.

2. Мелодії **центральної** (приблизно від Березини) **й південної частин білоруської території**, а також **Полісся** функціонують в ***режимі активного варіювання силаборитміки***. Для тримірних (ямбічних) формул це чергування у парах 4/5- й 6/7-складників, для двомірних (спондеїчних) формул це рухлива змінність силабіки, яка охоплює розщепленням майже всі первинні силабохрони, за винятком однієї-двох останніх. Описуючи твори цієї зони, потрібно відразу ***винести значення силабічної форми на другий план***, оскільки цей покажчик рідко буває сталим.

3. З-поміж обрядових наспівів **центральної смуги України** ***похідні, ритмічно розщеплені варіанти*** домінують як ***сталі, закріплені***: це *весільні* ‹♫6³›, ‹♫53²›, ‹♪557²›, ‹♪57²›, *купальсько-петрівські* ‹♫53²›, ‹♫44;33›, *дожинкові* ‹♫43²›, *жнивні* ‹♫44;33›, зимові ‹♫44;44›, *весільні / дожинкові / весняні* ‹♪7^3/2›› та інші.

4. У всіх зонах знаходимо *виняткові явища*, які «облаштовані» наперекір загальнорегіональним тенденціям. Наприклад, на Півночі це обрамлений тип *жнивних*, які мають вторинні ритмосилабічні версії ‹♫3;44;3›. В Україні це *весільні* тиради (усіх типів), *веснянки* ‹♩ 6^3/2›, *весільні* ‹♪5₄5₄3›, які повсюдно демонструють рухливі режими чергування або довільного дроблення.

Перехрещення ритмостильових тенденцій

Стилістика окреслених макрозон впливає на ритмотипологічні характеристики наспівів, чиї ареали пролягають територіями дії різних ритмотворчих векторів. Зіставлення мелогеографічних досліджень обрядових мелодій віддалених одна від одної зон СБРМ в ракурсі територіального розподілу встановлених пісенних типів показало, що сьогодні для адекватного порівняння локальних (регіональних) ритмоформ *власне типологічного аналізу недостатньо,* оскільки він *не дає співставних результатів*. Трактовка ритмоформ певної місцевості має враховувати той ***масштабний формотворчий алгоритм***, географічний вектор якого «пролягає» цим регіоном, інакше одні й ті ж пісенні типи у дослідників різнорегіональних матеріалів значитимуться під різними числовими індексами. Такі індекси віддзеркалюватимуть не сутність форми, а лише *версію її локального варіювання*. Тож картина перетину різних «векторів ритмотворчості», окреслена в цій книзі, має привернути увагу дослідників локальних традицій до ритмостилістичних «течій» («хвиль»), що «перебігають» територіями їхніх наукових інтересів і впливають на місцеві мелотипологічні реєстри.

Важливо враховувати те, що *не всі типові форми піддаються генеральним ритмостилоьвим тенденціям.* Алгоритми діють у кожній місцевості ***вибірково***, в межах певної *групи жанрів* локальної традиції. Також важливо відслідковувати ***перетини різноскерованих алгоритмів***. Місцеві виконавці можуть володіти одночасно різними прийомами ритмічного варіювання наспівів. Слід думати, що різностильові нашарування, очевидно, ховають під собою явища різночасового походження.

16.4.3. Поширення мелоформ за річками: контакти і бар'єри

Поширення певного обрядового мелотипу умовно можна назвати «*культурною міграцією*». Загальновідомо, що в давні часи в лісистих місцевостях чи не єдиним засобом сполучення слугували річки. Разом з фізичними переміщеннями людських спільнот – носіїв певного виду обрядово-пісенної культури – переносилися на нові місця і *канонічні мелодії*. Є й зворотнє спостереження – що річки поставали *бар'єрами* для розповсюдження певних культурних явищ. Неодиничні ситуації, коли поширюваний мелотип з певних причин не переходив на інший берег ріки, або, що ще цікавіше – переходив, але займав на протилежному березі нешироку смугу, тримаючись ріки. У тексті книги позначено чимало випадків такого роду.

Тут назву кілька водних бар'єрів, які примітно повпливали на переміни обрядового репертуару або мелостилістики на різних їх берегах. Примітно, що майже всі вони за розмірами належать до середніх або ж малих річок.

16.4.3.1 Дніпровська система

Дніпро та його величезний басейн є головною артерією східно-центрального сектору СБРМ, де зосереджені основні ареали *троїцько-купальського* циклу (карта А37), масиви *жнивних* ареалів (карта А41), найбільші *весільні масиви*. Домінантний принцип обрядових мелодій дніпровського сточища – двомірна ритмоорганізація та різні види ритмосилабічного дроблення канонічних моделей.

У межах УЕТ пісенна культура дніпровського Правобережжя й Лівобережжя виразно відрізняються (§16.3.7).

● **«Контакти берегів»**

А. Сегмент над Києвом: смуга лівобережних ознак на правобережжі. Цікаве пасмо з характерними ознаками Лівобережних традицій пролягає на *правому березі Дніпра* – це смуга різної ширини над Києвом і відтинок по Прип'яті до Мозиря. Сюди зайшли й укорінилися русальні обряди з РТ ‹♩$\underline{53}^2$› (карта А38). Сягає цих місць *весняно-троїцький* РТ ‹♩$\underline{\underline{55}}^2$› з деснянсько-сожським ядром ареалу (карти А23, А70). Активно проявляють себе лівобережні *купальський* та *жнивний* мелотипи (хоча й у видозмінених формах) (Коропніченко, 2004; 2009; Коропніченко, Клименко, 1995; карти А40, А41). Безпосередньо берегом Дніпра пролягає зона ладово нетипових – квінтових – *весільних* мелодій (Коропніченко, 1998). Проявами лівобережної ритмостилістики є дроблення 5-складників на тлі уповільненого темпу виконання у колядках ‹♪55,р4› на Мозирщині, Київщині (Вишгород) теж є.

Б. Сегмент під Києвом: ***обрядова пустка.*** Зона на південь від Києва кардинально відрізняється відсутністю ключових обрядових жанрів (§16.3.6).

16.4.3.2. Річки білоруської етнічної території

● **Вододіл Німана й Прип'яті.** На багатьох картах дуже примітні пасма розділових ліній на територіях, що розмежовують водотік двох великих річок – вони прокоментовані у §16.4.1.

● **Західна Двина** є стрижнем пісенної культури регіону Поозер'я, з виразним її поділом на західну й східну частини.

● **Березина (права притока Дніпра)** – річка середньої величини – фігурує як помітна межа, що відокремлює північно-східні традиції білорусів, де збереглися ритмічно «чисті» (модельні) ритмічні малюнки спондеїчних ритмокомпозицій (*ареал консервації первинних форм*). На захід від Березини розгортаються масиви, відзначені активізацію процесу розщеплення силабохрон, які переходять у *поліський макроареал активного дроблення* (карти D-VII-2, А54, А55).

● **Верхній Дніпро, Сож** є тими артеріями, що централізують репертуарно й стилістично характерні традиції східних білорусів (карти А16, А21, А38–39, А46, А52, А55)

16.4.3.3. Річки Поліського поясу

В архаїчній культурі Прип'ятського Полісся та суміжних зон (Надбужжя, Підляшшя) річки виявили і функції контактних коридорів, і функції зовнішніх та внутрішніх бар'єрів. Археологи, славісти надають Прип'яті та її притокам великого значення:

> «Абсолютна більшість славістів [...] проводять українсько-білоруське розмежування більш-менш однаковою лінією: від Дніпра на захід приблизно Прип'яттю з віднесенням правобережної Мозирщини до Білорусі, відтак до гирла Горині, далі через Вигонівське озеро, ще далі на захід – верхів'ям рік Ясельди і Нарви. [...] До появи ПРЛ [поліської розмежувальної лінії] спричинилася така віддалена від нас хронологічно подія, як розпад у середині 1 тис. до н.е. балто-слов'янської спільноти на окремі балтську і слов'янську частини [...], [між якими] природним рубежем пролягала Прип'ять з її болотами і пущами, з її комунікаційним значенням» (Леонюк, 1997, с. 8–9).

Назву ті поліські річки, які стали найважливішими для мелодіалектного зонування.

● **Ясельда**, за твердженнями археологів, на початку І тисячоліття відмежовувала культури слов'ян і балтів, потім – українців і білорусів. Пізніше вона стала північною межею пісенної культури Західного Полісся, яка збі-

гається з українською ізоглосою (карти A9, A11, A12, A15, A16, A19, A25, A46, A47, A50, A51, A55–57, A60, A62, A64).

● **Нарва** (притока Західного Буга) – як і Ясельда, є північною межею поширення українських діалектів. Історичною підставою теж був масив балтських племен на північ від річки. Відповідно, це й межа масового поширення пісенних явищ української традиції (Лукашенко, 2013).

● **Західний Буг** слугує міграційним коридором на північ багатьох мелотипів українських традицій (різного походження, зокрема, й карпатського). Описана масова міграція мелоформ на українське Підляшшя (§16.3.2.4), одиничні мелотипи сягають Литви (карти A9, A11, A13, A15, A16, 41, A47, A48, A56, A62, A64).

● **Горинь** має дві функції:

1 – розмежовує обрядово-пісенні традиції Західного і Середнього Полісся;

2 – є контактним коридором південних (подільсько-волинських) мелотипів на терени білорусів (§16.3.2.6).

● **Річки Західної Волині** – Стир, Стохід, Турія – неодноразово проявили свою контактну роль для поширення певних типів *жнивних* мелодій та їх дрібніших різновидів (карта A45). Мають прив'язку до цих річок певні види рефренів групи ‹3м10-3=55;Р45› (карта D-I-17).

● **Уж (права притока Прип'яті)** – мала поліська річка – разом з її притокою Жеревом часто виступають межовою зоною для глибинних традицій Середнього Полісся (§16.2.2.4), «закриваючи» їх з півдня для проходу чинників зовнішніх ареальних культур.

● **Тетерів** та **Ірпінь** – відносно невеликі річки, що впадають у Дніпро вище Києва – є дифузним кордоном, за південною межею якого припиняються ознаки поліської мелотипології, натомість наступає панування волинсько-подільської та наддніпрянської (Коропніченко, 1996; 1998).

16.4.3.4. Річкові межі Поділля

Дуже велику територію Поділля (§16.3.4) чітко відокремлюють два річкових кордони – східний і південний.

● **Гірський Тікич + Синюха.** Ця система невеликих річок разом з верхньої частиною **р. Рось** (до Білої Церкви) слугує потужним східним кордоном макромасиву Поділля. Майже в усіх жанрових циклах засвідчена переміна репертуару (або зникнення творів певного циклу) по названій лінії та по двох берегах Синюхи (карти A7–8, A15, A19–21, A24–28, A30–32, A36, A40–41, A48–49, A56, A60, A62–A64, A69, A71). Спеціальне дослідження Г. Пшенічкіної показало, що важливу роль у розмежуванні окремих мелотипологічних явищ відіграють зовсім малі річки – *Шполка*), *Попівка*, *Тясмин* (Пшенічкіна, 2020, сс. 173–175, 177, 182).

● **Дністер** є не тільки кордоном подільських пісенних традицій, але – в його середній течії – ще й давнім українським історичним кордоном, який пов'язують з землями тиверців (Лоза, 1994, врізки «Київська Русь IX–XII століть»; «Відновлення державності України у 1917-1920 рр.»; Яковенко, 2006, с. 18). Так його показують і численні історико-археологічні карти.

16.4.3.5. Річки Лівобережжя

● **Десна.** Ця велика річка грає дуже велику роль у відокремленні білоруської частини східного кордону СБРМ (карти A38, A39, A47, A54, A55, A57, A60). Іншого значення набуває її нижня течія – це вісь східнополіської культури (карти A9, A13, A15, A16, A22, A37–A41, A44, A52 та інші).

● **Снов** (права притока Десни). Хоча традиційна музична культура Подесення ще чекає свого дослідження, супроводженого документальним картографуванням, та оглядові карти вже намітили поділ окремих явищ по лінії Снова – це, зокрема, мелоареали пізньовесняного сезону (карти A37–39).

● **Остер** (ліва притока Десни). На лівому (південному) березі Остра наступає чітка змінність частини поліського (Деснянського) репертуару на дніпрянський – виражена або появою нових мелотипів, або явною зміною мелостилістики – наприклад, зміною терцієвих ладів на більш широкі) (карти A7, A11, A13, A15, A16, A15, A40, D-V-1, A41, A48).

● **Ворскла.** На Лівобережжі повне припинення фіксації обрядів і мелодій календарного циклу (за винятком зимових) пов'язане з Ворсклою. Між нею та Оріллю пролягала давня історична межа Степової зони, яка в середині XII сторіччя близько нагадувала державну межу Київської Русі (Лоза, 1994).

16.4.4. Віддалені ареальні репліки

Ключові макрозональні поділи СБРМ установлені за пасмами ізомел потужних масштабних явищ обрядової мелотипології. Все ж свою лепту вносять і «малі» явища: фрмагменти малих меж сумарно можуть утворити дуже важливі кордони – як це було показане на прикладі «пунктиру ЯД / САД» (§16.4.1). Ще один важливий прояв статистично чи географічно «малих» фактів – їх віддалені локалізації, ***«типологічні ареальні репліки***», відірвані від своїх ***кореневих масивів***. Будучи призбираними «до одного кошика», вони можуть сумарно сигналізувати про певні важливі контакти. Назву кілька локусів, вартих особливої уваги.

● **Лівобережні репліки на Правобережжі.** Призбируються факти потрапляння мелотипів лівобережного (деснянського) походження у віддалені райони Правобережжя. Назву помічені випадки:

1. Відірвані від свого масиву поодинокі записи на Поділлі лівобережних *купальських* мелодій (§11.3.1) були помічені ще К. Квіткою (1941; 1985в). Сучасний список його «адрес» включає записи з кількох автономних осередків (Вінниця, Бар, Могилів-Подільський) (Клименко, 2010д, с. 144).

2. Цікавим є факт трикратної точкової фіксації *деснянського весняного хороводу Хожу-блужу* (§10.2.10.1) у подільсько-волинській зоні (Дунаївці, Літин, Ланівці).

3. Одиничні твори *весняної гри Король київсько-деснянського походження* засвідчені у Новомиргородському, Віньковецькому, Івацевицькому районах (§10.3.7, карта A32).

4. У Погоринні зустрічаються хороводи різних 4-дольних схем з рефреном *Люлі-люляшки* (їх масові осередки знаходяться у східно-білоруському секторі).

5. Бароковий *зимовий тип* (3м10-4) розсіяними островами побутує на Уманщині та в інших зонах Правобережжя (карта A15).

Ці поодинокі факти наразі геграфічно розрізнені.

● **Німансько-Двінське межиріччя** має одиничні (або острівні) маркери на картах, присвячених «*південним мелотипам*»: строфі ‹♪7^3› – *весільній* (карта A49: Сморгонь, Мядель, Ушачі, Лепель) і *жнивній, дожинковому типу* ‹♫43^2› (карта A44: Друскінінкай, Алітус, Лаздія), *колядкам* сім'ї ‹3м11=V55,p3› (карта D-I-18: Постави, Мядель, Швенчоніс, Шальчінікай, Варена, Лаздія, Тракай), *колядкам* сім'ї ‹3м01=♩ 44›, де відмічено ритмічно подібні *купальські пісні* Подвіння (карта A7).

● **Могильовсько-смоленське Подніпров'я.** На заході Смоленщини зафіксовано осередки *жнивних* мелодій ‹♩♫4$\underline{3}^2$› – у вигляді кількох локальних «реплік». Цей факт потрібно включити до майбутнього обстеження вектору ‹міграція Погориння – верхнє Подніпров'я›. Аби висунути гіпотезу про спорідненість носіїв цієї меломоделі у віддалених теренах, необхідно призбирувати додаткові факти, що свідчили б про спільність рис музичної культури погоринців і мешканців верхнього Подніпров'я. Наразі зроблено кілька спостережень: на цей же мелотип у Могильовському Подніпров'ї розспівується *весільна* (Мстислав); на грамплатівці [А-Блр-1986_В-22] звучить *лірична* пісня, що а ритмотипом, мелодикою, способом каденсування, тембровою гаммою подібна до *петрівок* Погориння [2006-10_20]; трапляється *жнивний* РТ ‹♪7^3› (Горки, Хотимськ); засвідчені одиничні *весільно-тирадні* «репліки» ‹♩T6› (Горки, Хотимськ, Бихов).

● **На Сіверщині** (точково у зоні Стародуба, Суземки, Севська) несподівано проявив себе прийом дублювання останнього мелорядка композиційного (ДОП). Відомо, що ареал цього явища – південно-західні й західні області УЕТ. Далеку «мелотипологічну арку» підкріплюють мелотипологічні паралелі (декілька ямбічних форм, §16.3.2.8), а також цікавий факт збереженості рідкісної семантичної формули рефренів – «*Ладо*», яка малими групами зустрічається на Холмщині та прилеглих до неї теренах – і на українсько-російськму пограниччі (Курська обл.).

● **Українсько-литовські паралелі.** У процесі картографування були встановлені непоодинокі факти мелотипологічної спільності *українських і* литовських обрядових мелодій, про які раніше не йшла мова в науковій літературі. Спільні ритмічні моделі мають три *весільні* сім'ї – ‹♪5$\underline{57}^2$›, ‹♪5$\dot{5}^2$›, ‹ПП♪7;7›, група різних жанрів (*оранка, весілля*), оперта на вірш V57 та *колядки* ТМС ‹3м11=V53,р3› (можливо, цей зв'язок відбувся через польські контакти). У той же час близький весільний РТ ‹♪553^2› «спинився» перед литовським мовним кордоном.

На майбутнє вартими уваги видаються специфічні литовські *колядки* з обрамленою композицією, рефреном *Leliumoj* та 6-дольним метром.

16.4.5. Зовнішні кордони СБРМ

Макропростір СБРМ об'єднує в певну цілість система ритмічних конструкцій мелодій раннього шару, а також описані в розділах 15–16 «макростильові» закономірності. Окремим і дуже важливим питанням є формування зовнішніх кордонів СБРМ: установлення ліній їх проходження та характеру – чи є вони чіткими, чи дифузними, з перехідними традиціями. Розробка цього питання у майбутньому поставить наступне – про приблизну хронологію постання цього макромасиву.

Прокоментую ті сегменти зовнішніх меж СБРМ, які проявили себе достатньо виразно.

16.4.5.1. Північно-східна межа СБРМ

Найбільш виразною виступає лінія, яка відокремлює континуум СБРМ від північних російських традицій у псковсько-смоленському напрямку, де панує зовсім інша система ритмічної організації пісень – це *тонічне віршування*, обумовлене регулярністю словесних акцентів, та відповідний йому *сегментований тип музичноритмічних форм* (Енговатова, 2012; Ефименкова, 2001, розділи 5–6). Цей кордон досліджений дуже добре науковцями РАМ і Санкт-Петербурзькії консерваторії імені Н. А. Рімского-Корсакова. Музична границя проходить дуже близько до північної та східної ***ізоглос білоруської мови***, приєднуючи до СБРМ південні райони Псковської області (Себеж, Пустошка, Невель, Кунья, Усвяти) та усі західні й центральні райони Смоленської області, що належать до басейнів верхнього Дніпра й верхньої Десни.

Цей сегмент кордону за багатьма параметрами проведений досить чітко (**карти А23, А37–39, А40, А41, А55, А57, А58, А60**). Його спеціально обстежувала Л. Бєлоґурова (2013а), яка за матеріалами *весільної мелотипології* встановила також і певні явища, які засвідчують контакти Подвіння з північними традиціями з-поза меж СБРМ.

З одного боку, за північну межу СБРМ виходять *весільні* зразки ТС V34 (специфічний різновид *тонічної організації*, §8.9.3, **карта А50**) (Белогурова, 2013а, с. 12–13, карта 16а) та *волочебні* РТ ‹♪$5_4 5_4$;Р$4_5$3› (§7.2, **карта А18**).

З іншого, приграничена смуга СБРМ також «відкрита на вхід» для таких феноменів північної культури як компоненти *весільного* обряду північного типу, де важливу роль відіграють *голосіння Молодої* (Варфоломеева, 1988, с. 47–51) та *весільні* ритмотипи з сильним впливом *тонічного віршування* й пов'язаної з ним *сегментованої ритміки* (‹V335^2›, ‹V34^4›). На окраїні білоруського мовного кордону засвідчено регіональний масив специфічних *масляничних* пісень (§7.2, **карта А17**, легенда III-①).

У південно-східній частині ***білоруського мовного ареалу*** чіткого мелокордону не встановлено – власне і сама ізоглоса тут не проводиться, оскільки на схід від однозначно білоруського ареалу, судячи з карти (Дурново, Соколов, Ушаков, 1914), тягнеться *смуга перехідних діалектів*. Музично-фольклорні публікації вказують на відсутність тут ключових явищ *календарної* мелотворчості, характерної для СБРМ, але показують продовження певних мелотипологічних ареалів *весільного* жанру до західних районів сучасних Орловської та Калузької обл. (‹♩$\underline{55}^2$›, ‹♩$\underline{53}^2$›, ‹♩44$\underline{3}^2$›, ‹♩44,Р4^2›-*Рано*).

Через важкодоступність записів зі східних районів Брянської обл. цей відтинок межі залишається «відкритим». Відомості з районів Суземки і Севська (Лукьянова, 1972; Капралов, Савельева, 1986; Савельева, 1995) показують, що тут продовжується великий східнополіський (деснянський) масив.

16.4.5.2. Північно-західна й західна межі СБРМ

Західний вектор кордону СБРМ не менш актуальний. Побіжний огляд територіально суміжних *польських* обрядово-пісенних матеріалів виявляє немало спільних рис з західною смугою континууму СБРМ. Найбільш очевидні з них нанесені на карти. Такі явища нерідко переходять на лівий берег Вісли – це сигнал, що Верхнє й Середнє Повісля мало спільний тип культури, споріднений з давньоукраїнським. За впадінням у Віслу Західного Бугу в давніші часи простирався ареал *західнобалтських племен*. Окремі переглянуті польські збірники та аудіовидання не містять однозначно спільних мелоформ з тими, що зафіксовані у верхній частині басейну Вісли (окрім жнивного мелотипу *Plon*). Особливо показова відмінність *весільних* пісень. Західна межа показана в моїх картах розрідженим пунктиром, оскільки для її точного проведення потрібні набагато щільніші архівні матеріали.

На північному заході до СБРМ приєднується Дзукія й Сувалькія – південні традиції литовців. Лише ці регіони мають культуру *календарних* співів – і це надзвичайно цікаво, що з-поміж обрядових мелодій знайшлися спільні

не тільки з польськими й білоруськими, але й з українськими (§16.4.4). Мають тут продовження і деякі *весільні* макроареали. Два з них (V557 і ПП7;7) виходять за межі СБРМ і просуваються далі на північ в Аукштайтію.

Продовження окремих ареалів, що тягнуться з Білорусі, заторкує південь Латвії (Латгалію) – тут відомі *колядки* групи ‹3м06-221=♩44;Р$\overline{3}\overline{3}$› (Лудза=Ludzas pilsēta) (Витолинь, 1969, с. 45, №38; Vītoliņš, 1973), *Цярэшка* (Грынблат, Мажейка (Рэд.), 1975, № 143), зразки «*жнива-голосіння*» (Краслава, Латгалія) (Витолинь,1969, с. 19, №7, с. 21, №11, с. 67, №45а;), жнивний МТ ‹♩4$\underline{3}^2$› (Курземе, Лудза) (там само, с. 19, №8, с. 32, № 26).

16.4.5.3. Південно-західна межа СБРМ

Південно-західний «карпатський пунктир» потрібно розділити на дві частини. Та, що пролягає в сучасних державних межах України, відносно добре обстежена й показує, що загасання ознак СБРМ розпочинається на південних схилах Карпат, у Закарпатті (Гошовський, 2003; Пеліна, 2017) – тоді як традиції Прикарпаття (Коваль, 2006) повністю підлягають закономірностям пісенної морфології СБРМ.

Південні сусіди українців – угорці, румуни, молдавани – належать до неспоріднених мовних груп, тому не дивно, що їхня пісенна культура інша (Мироненко, 1988). В роботі нераз згадано про єдиний мелотипологічний контакт з молдаванами – *новорічне* «*меланкування*» ‹3м15=♪$4_5 4_5{}^2$›.

Друга частина – західна – пролягає на території *Лемківщини*. Пісенна типологія цього субетносу має чимало специфічних рис: це нетипові *собіткові* (§16.4.4), рубатні *весільні ладкання* моделі ‹♪7^3›, рубатні *весільні* ‹V66^2› (Гошовский, 1971а). Утримують *лемків* в «орбіті алгоритмів СБРМ» *колядки* групи ‹3м11=V53,р3›. Через складну сучасну політичну історію цього українського субетносу, матеріали з цього краю зібрати нелегко, зокрема, з її колишньої польської частини, зруйнованої насильницькою депортацією й переселенням лемків у 1944–1947 роках, та з південної частини, яка нині знаходиться у складі Словаччини. Слабо дослідженими залишаються пісенні контакти (саме на рівні ***обрядової меліки***) зі словаками. Наразі умовна межа СБРМ проведена за південною межею Лемківщини.

16.4.5.4. Південна й південно-східна межі СБРМ

На південних межах СБРМ чітким є тільки історичний кордон по середньому Дністру – слов'яно-балтська мелотипологія завершується тут разом з українськими поселеннями. Далі йде сегмент дуже умовного кордону, який можна провести наближено до історичної лінії Степу / Дикого поля. Формування ареальних пісенних культур засвідчене тут приблизно по лінії Кодима – околиці Кропивницького – Кременчук – Полтава. Щільно опрацьованим фаховими польовими дослідженнями є тільки відтинок в межах сучасної Кіровоградської області (установлений експедиціями подружжя Терещенків), який і показав системність організації річних та весільних обрядів на північ від цієї умової межі, та засвідчив доволі різке припинення обрядових традицій на південь від неї.

На сході – в українсько-російському пограниччі – важливим є відтинок більш старих поселень (до XVII століття). В сучасних адміністративних реаліях – це сумсько-курський відтинок межі. Обстеженість його доволі висока – з обох сторін, але картографування проведене тільки з українського боку (карти О. Гончаренко). Курська частина системно описана в книзі (Дорохова, 2013б), але картами не підкріплена, що залишає багато відкритих питань.

Макропідхід – вивчення масштабних явищ етномузичної культури – виводить дослідника на спостереження нового рівня. З огляду карт СБРМ постає усвідомлення величної картини сумарних зусиль давніх учасників поліетнічної спільноти у створенні стрункої системи обрядових піснеспівів. Водночас, проступили й кардинальні відмінності у музичному мисленні (передусім, ритмічному) людності певних дуже великих регіонів.

Також спостережено, що ***найбільші мелоареали*** (макроареали) ***не перетинаються між собою*** у повному (чи хоча б близькому до цього) обсязі – а лише їх окремими частинами. З цього постає наступне міркування. Зазвичай дослідники регіональних традицій (більших чи менших) декларують як первинну основу (фундамент) музичного діалекту, що ними вивчається – *список типових мелодій* («жанрову сітку»), які забезпечують ключові для обраної території обряди (Клименко, 1999б). Та за висновками проведеного макрокартографування складається стійке враження, що цей ***обрядовий репертуарний набір канонічних мелоформ*** створювався в кожній місцевості з ***різночасових нашарувань мелоареалів різного походження***. На окремих картах помітно, як певні регіони ***приймали*** або ***не приймали*** хвилі міграційних мелодій.

У майбутніх спробах розв'язання того, яким чином постали певні конгломерати локальних обрядових мелотипів, потрібно буде повернутися до обрядових обставин. Адже мешканці певних місцевостей «відбирали» з хвиль «культурних міграцій» не тільки привабливі й зрозумілі для них види пісень, але й пристосовували їх до тих ритуалів (обумовлених світоглядною міфологічною картиною), які вважали за потрібне обставляти урочистими співами. Старші покоління сформували для них власний пісенний доробок, закріплений тяглою традицією (десятки генерацій). Захопливою, хоча й дуже важкою (і навіть небезпечною в плані зашвидких висновків) буде робота того дослідника, хто поставить перед собою завдання виокремити в регіональних доробках ***територіально кореневі мелоформи*** та ***принесені***, але вже глибоко ***асимільовані*** в локальних репертуарах.

ВИСНОВКИ

З часів виголошення Климентом Квіткою програми географічного вивчення обрядового мелосу слов'ян методом картографування її типових явищ (1920–1930 роки), вітчизняна етномузикологія здолала значний шлях. Після кількох десятиліть поглиблених регіональних обстежень назріла необхідність повернутися до ***макроареалогії*** та вивчення ***міжетнічних макрозв'язків***, якими займалися українські класики в першій половині XX століття. Тепер такі ідеї можна перевіряти на новому рівні знань про матеріал. Записи обчислюються десятками тисяч, багато з них опубліковані або аналітично описані. Глибоко розроблені методи ритмотипологічного аналізу, причому позиції багатьох наукових шкіл можливо поєднати.

Жанрова основа проведеного дослідження – шар ранньо-традиційних пісень, які обслуговували громадські обряди. Обрядові мелодії українців вивчалися з точки зору їх морфології та географії у широкому – макроареалогічному – контексті кількох сусідніх етносів ***слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву*** (СБРМ).

Матеріалом роботи послужили ≈62 000 записів пісенних творів – опублікованих та архівних. Їх занесено в електронну базу «Реєстр обрядових мелодій українців та сусідніх етносів» (РОМУ$^{+}$), яка охоплює передусім етнічні території українців (УЕТ) і білорусів (БЕТ), а також прилеглі до них терени розселення поляків (ПЕТ), литовців, росіян. Етнічні території відмежовані за мовними ознаками, відповідно до лінгвістичних карт 1870-х –1914 років. Перевага надавалась джерелам з півночі й заходу УЕТ – земель з автохтонним населенням, яке, попри руйнівні військово-політичні потрясіння XI–XVI століть, зберегло тягле проживання на цих теренах. Саме тут сформувалися ареальні культури, найцікавіші для «музичної археології».

Підставами для спільного розгляду різноетнічного обрядового пісенного репертуару став комплекс рис:

1 – спільність давньої міфологічно-світоглядної платформи («*цей*» / «*той*» світи), на якій (а) вибудуваний ***цикл ключових календарних свят***, (б) з позицій якої маркуються головні події в житті людини, що мали значення для громади в цілому (шлюб, народження дітей, смерть);

2 – залучення до головних дат і подій землеробського календаря ***пісенного компоненту***: співом обставлені обряди зимового та літнього поворотів сонця (відповідно, *зимові Святки* й *Зелені святки* / *Купало*), релікти давнього весняного новоліття (*Масляна* / *Колодій* / *волочебники* / *ранцювання* / *лалинщики*), а також важливі сезони проростання збіжжя та його збору;

3 – оформлення співом ритуалів громадського шлюбу та відвідування породіллі;

4 – закріплення за названими обрядовими обставинами типових ***канонічних*** наспівів – «*пісенних типів*»: одного ключового або групи наспівів;

5 – розвиненість пісенного оформлення, *спільність морфологічних основ* пісенних типів (типологічних груп), ***системність мелотипології***;

6 – формування ***системи пісенних ареалів***, які увиразнили зовнішні кордони СБРМ та засвідчили ***нерозривність*** багатьох внутрішніх ***поліетнічних ареалів***.

Ці ознаки дозволили об'єднати пісенні традиції згаданих етносів у *спільний меломасив* та досліджувати його за єдиною мелотипологічною методикою. Представлю результати проведеного дослідження.

А. Території. Етноси

Обрядова пісенна система зі спільними морфологічними ознаками охопила значні території. Її **ядро** включає:

повністю етнічні простори *українців* і *білорусів*,

великий *східно-польський* масив (верхню і середню частини басейну Вісли),

регіони південної *Литви* (Дзукію, Сувалкію).

Також система демонструє контактні виходи в суміжні території на білорусько-російському мовному пограниччі (у Псковській, Смоленській, Брянській (східні райони), Орловській областях) і на українсько-російському мовному пограниччі (в Курській, Белгородській, Воронізькій, Ростовській областях, на Кубані). Часткові зв'язки (одиничні мелотипи) зафіксовані на північному заході – в литовській Аукштайтії, латиській Латгалії.

Б. Обрядові цикли. Пісенний супровід

Стрижнем традиційної музичної культури етносів, які увійшли до СБРМ, є *ритуально-пісенне оформлення* сільською громадою (родом) важніших ***дат і сезонів календарно-землеробського року***, а також переломних ***моментів життя людини*** (народження, одруження (з елементами ініціації), смерть).

Початкові «космічні події» (фази руху сонця відносно Землі), що лягли в основу традиційного пісенного календаря слов'ян і балтів, до XX століття відійшли на другий план. Обряди видозмінили (або втратили) первинний смисл (забезпечення контактів між «цим» і «тим» світами) і чітку часову прив'язаність до солярних циклів. Зимове *колядування* і *щедрування* було переорієнтоване християнською церквою на висвітлення події «народження Христа» й у православ'ї в 1918 році перенесене на 7 січня (це заторкнуло більшість українців та білорусів). Літні *Зелені святки* під християнськими впливами були розведені на два цикли: *троїцький* (білоруси, росіяни, локально – українці) та *купальсько-петрівський* (українці, білоруси, локально – поляки, латиші). Кожен з циклів задомінував у певних місцевостях. *Весняне новоліття* у білорусів, східних поляків, литовців пересунулося на Великдень. В українців воно втратилося, залишившись в острівних реліктових формах.

Усі ключові обрядові обставини, супроводжувані співом, можна об'єднати у 8 базових обрядових жанрових циклів (БОЖЦ) – 6 календарних (К) і два родинних (Р): зимовий (К1: *Святки*), перехід зима / весна (К2: *Масляна, Колодій, ранцювання* / *волочебники*), весняний (К3: *зустріч весни, Великдень*), перехід весна / літо (К4: *Зелені святки (Русальний тиждень), Трійця*), сезон літнього сонцестояння (К5: *Купало* і *петрівка*), сезон збору врожаю (К6: *Жнива*), шлюбні ритуали (Р1: *Весілля*), ритуали вітання породіллі й дитини (Р2: *Народини*).

Консервативним компонентом обрядів, який слабо реагував на «ідеологічні» зміни та стилістику нових часів, був їх ***пісенний супровід***. Накопичені музичні матеріали показують, що при колишніх ритуалах сформувалася стрункa система супутніх їм спеціальних пісенних форм, які стали ***канонічними.***

Ключові обрядові цикли поділяються на такі, де в певних регіонах установлено *один панівний наспів*, який маркує певний часовий відтинок (його можуть локально супроводити наспіви-супутники), та ті, що затребували *кількох мелодій* (*полімелодичні* традиції). До *мономелодичних*

належать традиції *ранцювання* / *волочебні обходи, театралізовані зимові обходи* (*Коза, Меланка, Цярешка*), ритуали *Русального тижня, Купала*, сезон *жнив*, а також *народини*. *Полімелодичними* (3–15 постійних мелодій) є традиції *колядування* / *щедрування, весняний сезон, весільний обряд*, локально – *троїцький* та *петрівський* сезони.

Канонічні обрядові мелодії протягом століть зберегли як свої ***морфологічні ознаки***, так і ***історію свого поширення*** на слов'яно-балтських теренах у вигляді ***географічно окреслених масивів*** (ареалів).

В. Засади мелотипології

Для етносів СБРМ установлено ***спільність «принципів конструювання»*** пісень ранньотрадиційного шару:

1 – єдність ***ритмічного граматичного фонду*** (типових первинних фігур, тобто «малих форм» = «будівельних ритмоблоків») ***часомірного*** (квантитативного, неакцентного) ***типу***, відповідного силабічному та вільносилабічному типам віршування;

2 – спільність ***правил компонування***:

– використання ритмофігур як самостійних синтаксичних одиниць,

– комбінування з набору «малих форм» двотридільних ритмосилабічних формул цезурованого типу,

– комбінування з фігур і формул цілісних композицій (строфічних, тирадних, рамкових, «пари періодичностей», поліблокових та ін.);

3 – формування ***усталеного набору вибраних канонічних композицій*** (понад 160 жанрово-типологічних видів), які обслуговують основний пісенно-обрядовий репертуар, та кількісно меншої групи форм з довільними способами компонування, які не піддаються реєстрації;

4 – формування десятків макрорегіональних або ***поліетнічних*** (дво-п'ятимовних) ***ареалів*** канонічних мелотипів.

Г. Зовнішні границі СБРМ

Макроареал СБРМ отримано сумарним зведенням даних із понад 400 мелотипологічних ареалів у 132 карти. Останні укомплектовано в Атлас обрядових мелодій українців (ОМУ). Карти представлені в додатках до теоретичного тому: друкованому (переважно оглядові карти) та електронному (значкові карти).

Ядерна частина СБРМ окреслена в першому наближенні. Найбільше число обмежувальних ізоліній пролягає з півночі та сходу. *Північно-східна межа СБРМ* (у Псковській та Смоленській областях) наближена до проходження *ізоглоси білоруської мови***.** Кілька одиничних мелотипологічних явищ засвідчують контакти прикордонної смуги СБРМ з північними традиціями, де домінують кардинально інші види ритмоорганізації мелосу – *тонічне віршування* й пов'язана з ним *сегментована ритміка*.

На відтинку *українсько-російського мовного* розмежування лінія СБРМ дещо відходить *на схід від української ізоглоси*: кілька російськомовних районів Брянської, Курської, Білгородської областей примикають до СБРМ, частково послуговуючись тими ж пісенно-обрядовими формами.

Західна границя пунктирно намічена на лівобережжі Вісли, вона потребує участі польських дослідників та масового залучення польських матеріалів. Переглянуті побіжно джерела вказують на відсутність на лівобережжі Вісли мелоформ, характерних для її правобережжя (передусім, групи *весільних* типів ямбічної природи).

Північно-західна межа приєднує до СБРМ Дзукію, Сувалкію, частково (парою спільних *весільних* форм) – Аукштайтію.

Південно-західний кордон вивчений недостатньо. Спостережено, що суттєвим фактором його формування є карпатський гірський масив. Уже на його південних схилах припиняється продовження багатьох макрорегіональних ареалів. Єдиним прецедентом південного контакту *в обрядовій мелосистемі СБРМ* є спільний з *молдаванами* зимовий мелотип *Меланки*.

Південний (українське Причорномор'я) і *південно-східний* кордони відкриті в силу проходження тут численних хвиль переселень останніх століть. Ознаки пісенної культури ареального типу проявляються приблизно до лінії Балта – Кропивницький – Кременчук – нижня Ворскла.

Ґ. Річкова система СБРМ

Водними границями ядра СБРМ є річки Вісла, Дністер, Південний Буг, Ворскла, Сіверський Донець, Десна, Західна Двіна, середній Німан.

Важнішими *внутрішніми об'єднувальними артеріями* макроареалу й водночас розділовими осями його субзон слугують річки й системи річок: Дніпро, Прип'ять і Горинь, нижня Десна і Сейм, Сож, Західний Буг, Сян, Вепр, Німан, Південний Буг і Синюха. Роль границь великих музично-стильових регіонів відіграють також окремі малі річки – Уж (доплив Прип'яті), Остер (доплив Десни), Березина (доплив Дніпра).

Д. Внутрішні контакти й «тектонічні розломи»

Ареал СБРМ зсередини неоднорідний. При загальному погляді на представлені в картах меломасиви видно, що кожен жанровий цикл сформував власну географічну дистрибуцію «своїх» мелотипів всередині цього макропростору з індивідуальними «стратегічними ізолініями». Показові в цьому відношенні карти *купальського* та *жнивного* циклів (A40, A41).

Та на певних ділянках всередині СБРМ були багатократно помічені вражаючі ***«пучкові» збіги фрагментів різних границь.*** Нерідко вони пов'язані з вищеназваними водними басейнами. Ці своєрідні «тектонічні розломи» в подальшому повинні вивчатися більш пильно.

Внутрішні розмежування пов'язані

(а) з жанровою мелотипологією (збігами / накладанням ареалів певних мелотипів або їх фрагментів);

(б) з дією деяких установлених важніших ритмостилістичних (ритмотворчих) векторів,

(в) з регіональними особливостями компонування.

Е. Опозиція схід / захід

Основний «вертикальний» (точніше – діагональний) поділ СБРМ дає ознака ***типів ритмічного мислення: домінування двомірного мислення в центральній і східній частинах*** масиву, ***тримірного – в західній і північно-західній***. Його ілюструють наступні ареали.

① Макромасштабні сім'ї *весільних мелодій* з ритмікою ***двомірного*** (в засаді – **спондеїчного**) устрою виявляють «мелотипологічні контакти» населення, яке осіло в *басейні Дніпра*. Показові форми – численні 4-дольні, 6-дольні та похідні від них композиції з основами ‹♩44›, ‹♩43›, ‹♩53›, ‹♩55›, ‹♩6›, ‹♩46›, ‹♩443›, ‹♩446› та іншими у *весільному, весняному, купальському, зимовому, жнивному* жанрах. Домінуванням спондеїчних форм (особливо у *весільних* обрядах) вирізняються Пінщина, Середнє Полісся, Середнє й нижнє Подесення.

② ***Тримірні*** типи (з **ямбічними** першоосновами) підкреслюють спільність музичних уподобань жителів українсько-польського та білорусько-польського пограничч, взятих у широкому географічному діапазоні (верхній Дністер, Вісла та Вепр, Західний Буг, верхня

Прип'ять (до впадіння Стоходу), Німан, фрагмент басейну Зах. Двіни). Показові форми – ‹♪53› (*весільні, жнивні, купальські*), ‹♪$5_4 5_4 3$› (*весільні* та *колядки*), ‹♪$\dot{5}4$› і ‹♪$\dot{5}\dot{5}$› (*весільні, весняні, купальські*), ‹♪$5_4 7_6$› (*весільні, жнивні, весняні*), група ‹♪6_7› (*весільні, жнивні, весняні*). Домінуванням ямбічних форм вирізняється Берестейсько-північноволинська зона та білоруське Поозер'я.

До українсько-польсько-білоруських контактів через вектор Західний Буг – Сувалки підключаються литовці.

Утворена макромасштабна ***ямбічна дуга*** має часткове продовження через Західну Двіну в верхнє Подніпров'я.

У східній частині СБРМ зафіксований автономний анклав ямбічних ритмів на Сіверщині – у басейнах середньої Десни, Сожа. У цій зоні (особливо на білорусько-російських пограниччах) помітно виявляють себе ***тримірні хореїчні ритми*** (‹♪$\ddot{5}\ddot{5}$›, ‹♪$\dot{6}\dot{6}$› та ін. у *масляничних, весняних, гряних піснях*). В усіх інших секторах СБРМ хореїчні елементи рідкісні й несистемні.

З означеними масивами корелюють два способи варіювання ритмосилабічних формул – ***дроблення*** та ***додавання силабохрон***, які формують два ***ритмотворчих вектори*** (з врахуванням географічних масштабів їх дії – ***макровектори***). Намічено лінію генерального поділу СБРМ за сумарними параметрами ознак: масив ‹ямбічні ритми + додавання› (ЯД) протистоїть масиву ‹спондеїчні ритми + алгоритм дроблення› (САД). Ця межа в роботі отримала робочу назву ‹пунктир ЯД / САД› (див. пункт О).

Є. Алгоритм ритмосилабічного дроблення (АРД)

З двомірними (спондеїчними) мелодіями пов'язаний прийом розщеплення силабохрон формули-моделі на пари удвічі коротших тривалостей. Він діє за певними нормативами, сформувавши кілька режимів – *орнаментальний, довільний, активний, вторинний, режим наддроблення*. Кожен з режимів «прив'язаний» до певного великого регіону. Ці регіони умовно розташовані з півночі на південь СБРМ у порядку *посилення дроблення* й відповідають названим вище стадіям дроблення. Утворена типологічно-географічна система отримала назву «алгоритм ритмосилабічного дроблення» (АРД).

У східній і центральній зонах білоруської етнічної території (БЕТ) зберігаються форми первинного виду. Нижче – на Поліссі та в українських регіонах, розташованих на південь від нього – ритмомоделі піддаються довільному дробленню, особливо активному на південній межі глибинного Полісся (доволі чітким кордоном слугує річка Уж, притока Прип'яті). У центральній Україні та в деяких східних зонах СБРМ певні макротипи предстають в ускладнених похідних формах (‹♫$\underline{53}^2$› (*весільні, петрівки*), *весільні* ‹♫6^3›, *весняні* ‹♫6^2› та ін.).

Дроблення проявляє себе й у мелотипах тримірної організації, але майже виключно в орнаментальному режимі *довільного чергування* первісних ямбів і похідних трибрахіїв (♪♩♪♪) протягом виконання твору. Цей прийом особливо характерний для простору ‹Білорусь + Полісся + Дзукія›, але добре відомий також українцям. Він широко застосовується у *весільних* тирадах ‹♪$T6_7$›, *веснянках* з основою ‹♪6_7›, у *весільному* масиві ‹♪$5_4 5_4 3^2$› та ін. Центральній Україні властиві усталені похідні версії ямбічних за походженням ритмоформул – *весільні* ‹♪7^3›, ‹♪$5\underline{7}^2$›, ‹♪$55\underline{7}^2$›.

Ж. Прийом додавання силабохрон

Протилежним дробленню прийомом ритмічної розробки форми є ***нарощування віршових груп додатковими силабами з одночасним нарощуванням музичного часу – часу звучання формул.*** Додавання є кількісно й географічно в рази менш потужним прийомом, але має свої особливості. Саме вивчення географії цього прийому увиразнило ***географічну межу*** між ***східним двомірним масивом*** (з характерними для нього активними дробленнями ритмоформул) та ***західним тримірним*** (він сполучує в своєму арсеналі прийоми дроблення і додавання, але в окремих місцевостях дроблення уникається). Географічні обриси дії макровектору додавання близько збігаються з обрисами ямбічної макродуги.

З. Регіональні прийоми ритмічних видозмін

Інші прийоми ритмічного видозмінювання форм (*ферматування, мазурення, вальсовість, рубатність*) мають меншу вагу, але теж є географічно окресленими й несуть важливу інформацію про стилістику регіонів та їх контакти з сусідніми культурами.

З-① Українським старовинним мелодям зовсім *мало властива часомірна (неакцентна) тридольність ритмічних фігур* – у цьому метрі працюють тільки два види (типологічні групи) *зимових* мелодій (‹♩$\underline{4}$› і ‹♩$\underline{\underline{4}}$›) та один *весільний* мелотип з переритмізацією вірша (‹♩$\underline{44}$,р$\underline{4}^2$›).

З-② У регіонах Литви, Білорусі, України, що сусідять з Польщею, спостерігається *мазурення* – заміна деяких типових інципітів на ритмофігуру ♪♪♩ ♩ під впливом початкового рисунка польського *мазура*. Мазурення має різновиди у вигляді (а) *переритмізації* зі збереженням норми вірша або (б) *орнаментального наддроблення* зі збільшенням віршової норми. Мазурення виду (а) вносить у спондеїчні ритми нетипову для українців тридольність. Ареал таких форм обмежений Правобережжям Дніпра.

З-③ Гіпотетичним впливом *польської танцювальної тридольності* можна пояснювати й концентрацію «вальсового» різновиду 5-складника у західному сегменті СБРМ (*весільні, веснянки*). «Вальсовий» характер можна помітити у різновидах весільних форм ‹♪$\dot{5}\dot{5}3$›, ‹♪$\dot{5}\dot{5}\underline{7}$› у Польщі та на суміжних з нею білоруських і литовських територіях. Не піддається цьому поясненню алгоритм підміни 5-складників у меломасиві колядок моделі ‹♪553›: вальсоподібні версії ‹♪$\dot{5}\dot{5}3$› домінують у басейні Дніпра – на теренах двомірного мислення.

И. Зони рубатної ритмостилістики

Окрім макрозон з однозначно вираженими домінантними ритмостилістичними тенденціями певного скерування, виявлено терени, де ритміка виступає у дуже вільних, *неалгоритмічних інтерпретаціях*. Постання «*рубатних зон*» має різні причини, які повинні стати об'єктом спеціальних досліджень. Прикладами можуть слугувати такі сектори СБРМ.

И-① У польсько-галицькій рубатній зоні кілька класичних весільних мелотипів (‹♪7^3›, ‹♪$55\underline{7}^2$›) потрактовані в дуже вільній ритмічній стилістиці. До них примикає поліжанрова строфа ‹V66^2› з мінливими неалгоритмічними ритмомалюнками. Усі форми строго витримують силабічну норму. У той же час *колядні* мелоформи (‹♪553^2›, ‹♩р$\underline{3}$;44р$\underline{3}$› та ін.) у цій місцевості дотримуються типових для них видів.

И-② Традиція *Середньої Наддніпрянщини* (нижче Києва) демонструє високорозвинену мелодику, складні фактурні рішення та вільно-агогічну ритмостилістику (див. пункт **І-②**). Все ж типові морфологічні ознаки місцевих пісень діагностуються фахівцями однозначно. Такий репертуар є продуктом високого рівня розвитку традиційних мелоформ у новіші часи (XVI століття та пізніше), коли закріплені у масовій пам'яті типові структури (ритмосилабічні, ладові, інтонаційні, композиційні) вже не потребували чіткого дотримання первинних моделей.

Асоціюючи цей регіональний феномен з академічною музичною формою «тема з варіаціями», можна сказати, що «проведення початкової теми» стало тут необов'язковим, місцеві співаки-корифеї розпочинають спів одразу з найскладніших варіацій.

И-③ У зонах Понімання, Північного Підляшшя та на деяких суміжних теренах спостерігається концентрація ритмоформ, важких для трактовки з допомогою аналітичних алгоритмів, описаних в цій книзі. Можливо, на це вплинула специфіка заселення терену. Відомо, що деякі з цих територій заселялися слов'янами пізніше – після того, як їх залишили західнобалтські племена *ятвягів* у XI–XII століттях (Зинкявичюс, Лухтанас, 2006, сс. 81, 99). Належить з'ясувати, чи пов'язані між собою ці факти.

І. Міжмовні контакти

Важнішим висновком з отриманих карт СБРМ є той, що для поширення багатьох мелотипів, які охопили величезні території, ***мовні відмінності не послужили бар'єром***. Це правило діє як для слов'янських мов, так і для мов різних груп.

Унікальною формою, яка об'єднала ключові етноси СБРМ – **українців**, **білорусів**, **поляків** і **литовців** – є *весільна* формула V557. Ще одним об'єднуючим елементом для цих народів стала **апокопа** – гострохарактерний прийом закінчення пісенної строфи недоспівуванням останньої силаби.

Близькоспоріднених **українців і білорусів**, які мають до 90% спільної лексики, об'єднує багато пісенних жанрів (*весільні, народинні (хрестильні), зимові, весняні, купальські, жнивні* та ін.) і відповідних пісенних типів, які глибоко заходять своїми ареалами на обидві території. Їх перелік обчислюється ***кількома десятками мелоформ*** (список наближається до сотні).

Українці та *росіяни прлеглих* до УЕТ *районів* використовують спільні або типологічно близькі *весільні* та *зимові* мелодії. Частина творів є прямим ***запозиченням від українців*** через сусідню близькість та черезполосне заселення (це *щедрівки* групи ‹V55;P44›; *весільні* тиради з основами ‹♩53›, ‹♩6›, перетворені на приспівки у традиціях басейнів Дону, Кубані). Інша частина *весільних* мелодій, що мають спільні для білорусів та українців основи ‹♩443›, ‹♩4$\bar{3}$3›, ‹♩446›, ‹♩6›, з переходом до російського репертуару набувають *специфічних ознак*. Це передусім «*алільошні рефрени*», зміни форми, уникання 6-дольної основи, прихильність до конструкції «пара періодичностей». Без явних видозмін на російську територію точково заходять тільки *весільні* типи ‹♩ 53^2› і ‹♩ 55^2› (схід Брянської, захід Орловської областей).

Контакти менш близьких, але все ж взаємно легко зрозумілих сусідами української та польської мов забезпечили такі перетини. **Українці** та **поляки** південно-східного регіону мають понад десяток спільних *весільних* форм (‹♩53^2› (з варіантами), ‹♪5$\dot{5}^2$›, ‹♩55^2›, ‹♪7^3›, ‹♪553^2›, ‹♪557^2›, ‹♪53^2;557^2›, ‹♪T5;7›, ‹ПП♪7;7›, група ‹V66^2› та ін.), по кілька ідентичних або споріднених *колядних* мелотипів (‹♪553^2›, «рамкові форми» з основою ‹♩44›, група кантових творів ‹♩443^2› та ін.), *жнивних* наспівів (‹♪7^3›, ‹V533›, ‹♩433›), подібні між собою «*собітковій*» (*купальські*) пісні в Підкарпатті та в Любельському воєводстві.

До білорусько-польських зв'язків підключився більш складний балтський мовний компонент, однак це не завадило пісенним контактам.

Білоруси, поляки та **литовці** користуються багатьма спільними наспівами на суміжних територіях. Це, наприклад, *жнивні* ‹V53›, ‹♪7^3› (локальний варіант), ‹♪p3;4$_5$4$_5$,p3› з рефреном *Ой то-то* (у поляків – осередок на Вепрі); польський *дожинковий* мелотип з рефреном «*Plon*», *волочебні* / *лалинки* / *конопельки*;

білоруси й **литовці Дзукії** розспівують у своїх мовах типові для Поозер'я рамкові *жнивні* наспіви, мають спільні *колядки, весільні* (сім'я ‹♪557^2›, ‹♪5$\dot{5}^2$›).

Польські мелостилістичні впливи помітні в західних секторах УЕТ, БЕТ, Литви: це мазурення, вальсовість у ритміці, прийом дублювання малих силабогруп (ДМС) у *весільних* і *весняних* композиціях, закріплення кількох мелотипів польського походження (оберковий ‹ПП♪7;7›, кілька різдвяних кантів).

К. Ареальні «репліки»

Спільні для різних етносів пісенні типи не завжди знаходяться в безпосередньому територіальному сусідстві. Багатократно зафіксовані ***віддалені від кореневих масивів «типологічні ареальні репліки»,*** які групуються ***в певних локусах***. Прикладами можуть бути такі випадки.

К-① У *німансько-двинському межиріччі* одинично або малими групами зустрілись «південні типи» – *весільний і жнивний* ‹♪7^3›, *колядки* сім'ї ‹V553›, *купальські* іоніки.

К-② У *Могильовському Подніпров'ї* відзначені *жнивні* ‹♪7^3› та *весільно-тирадні* «репліки» ‹♩T6›, на *Смоленському Подніпров'ї – жнивні* моделі ‹♩43^2› з Погориння та інші мелодії умовно приуроченої функції.

К-③ На Сіверщині (Стародуб, Суземка, Севськ) локально виявлена прихильність до композиційного прийому дублювання останнього мелорядка (ДОП) – масовий ареал такого прийому знаходиться на західноукраїнських землях. Цю мелотипологічну арку підсилює те, що в обох традиціях, розташованих на протилежних кінцях СБРМ (Холмщина й околиці на заході – українсько-російське пограниччя на сході), є у вжитку рідкісні рефрени «*Ладо*».

К-④ Неоднократними виявилися *українсько-литовські* перетини: це *весільні* сім'ї ‹♪557^2›, ‹♪5$\dot{5}^2$›, ‹ПП♪7;7›, *колядки* типологічної сім'ї ‹V533› (можливо, через польські контакти), група різних жанрів з V57. Ця тема варта глибшого дослідження.

При вивченні певного жанрового мелотипу одиничні факти зазвичай не приваблюють увагу. Однак «прицільность» попадання таких «одинаків» у певну місцевість має зацікавити дослідника потужнішими перспективами.

Л. Характерні мелоформи української етнічної території

Кожен етнос, що входить до складу СБРМ, має також свій набір відмітних типологічних явищ. З фактів макротипології, які характеризують ***українську традицію***, назву деякі найпотужніші.

Л-① Великі простори в українців займають ***весільні тиради*** чотирьох видів ‹♩T6›, ‹♪T7›, ‹♩T53›, ‹♩T4›. Кожна тирада представлена тисячами зразків, має свої ареальні обриси. Усі тирадні ареали перетинаються в центрі України – на Східному Поділлі. Виходи тирад за межі УЕТ незначні (на білоруське Полісся), частково вони пов'язані з пізніми переселеннями (Дон). У той же час показник присутності / відсутності тирад є важливим внутрішнім маркером УЕТ, що відділяє від центрально-північного тирадного масиву південний захід (Галичину й Карпати), де ця композиційна конструкція практично не використовується.

Л-② Специфічним явищем виключно українського *весільного* обряду є ***ритуальні зачинні формули*** (РЗФ), які відкривають виконання ритуальної *весільної* пісні та організовують її трикратний повтор.

Л-③ Переважна більшість типових ***зимових мелодій українців*** пов'язана перш за все з українською мовною зоною. Мелотипологічні перетини з сусідами обмежені прилеглими районами. Винятком є ареали двох найвідоміших «контактних типів» – ‹V55,p4› (його ареал глибоко заходить на Білорусь) і ‹♪55,p3› (виходить у Польщу, Білорусь, Литву). Все ж *ядерні частини* названих поліетнічних ареалів знаходяться в межах УЕТ.

Л-④ Великі й малі масиви ***весняних мелоформ*** також ареально замкнені в межах УЕТ. Іноді вони сягають Прип'яті, але майже не переходять на її лівий берег (за винятком Берестейщини, де північною межею поширення багатьох форм слугує р. Ясельда).

М. Специфічні субзони УЕТ з індивідуальними рисами

Кілька регіонів (різного масштабу) виявили особливі або нетипові *тенденції ритмічного устрою* традиційних мелодій, особливий *жанровий склад музичного календаря*.

М-① Специфічною є роль ***Полісся*** – ***Прип'ятського*** і ***Деснянського***: зони перехідних від української до білоруської мови діалектів з архаїчними рисами.

Полісся має ***кількісно найбагатшу обрядову ритмотворчість*** та відрізняється ***дрібним мелодіалектним поділом***. Це підтверджує правильність позиції Н. Толстого про важливість першочергового системного вивчення архаїчних зон Славії, з-поміж яких головними є Полісся і Карпати.

У плані пісенної *макроареалогії* Полісся демонструє різновекторні зв'язки. Тут перетинаються пасма великих *горизонтальних ізомел*, які приєднують ареали Прип'яті то до українських меломасивів, то до білоруських.

Вертикальне розмежування СБРМ на ‹тримірний захід› і ‹двомірний центр + схід› (пункти Е–Ж) дуже чітко окреслюється в поліських басейнах Горині, Ясельди та білоруської Случі.

Полісся водночас виявилося тереном дуже активного ритмосилабічного дроблення чи не всіх мелоформ, які потрапили в його «тенета».

Кілька регіонів Полісся мають власні яскраві риси.

М-①-1 На Західному Поліссі виокремлюється ***Пінщина*** як зразок максимальної закритості зовнішніх кордонів для сторонніх впливів – репертуарних і стильових. Майже усі обрядові мелодії мають *спондеїчну ритміку*. Найбільше обмежувальних ізоліній окреслює Пінщину з півдня.

М-①-2 На сусідній ***Берестейщині*** майже всі обрядові мелодії оформлені *у тримірній системі*, демонструючи первинні форми та їх розробку через *прийом чергування*. Активно діє і *прийом додавання силабохрон*.

М-①-3 ***Середнє Полісся*** вирізняється *домінуванням спондеїв* у *весільному* циклі, морфологічною *розмитістю* деяких *весільних композицій*. На Овруччині окремі *ямбічні ритмотипи* передаються у неточних відтвореннях, це сигналізує про їх прийшлий характер. Сюди заходить потужна міграційна хвиля волинсько-подільського репертуару. Перепоною на її шляху на північ стає р. Уж.

М-①-4 ***Погориння*** проявило себе як *потужний контактний коридор* для просування на північ подільських та волинських мелоформ. Клин ‹Горинь + Случ› розбиває моноліт правобережного Прип'ятського Полісся: контрастує з його традиційним репертуаром за *ритмікою* (вносить струм вторинних форм у поле довільного поліського режиму) і за *ладами* (вливає до масиву архаїчних терцієвих наспівів гострохарактерні *квінтові триопорні весільні* мелодії). Класичний для Полісся терцієвий наспів «*жнива-голосіння*» (ЖГ) у нижньому Погоринні заступлений моторними *дожинковими* піснями квінтового амбітусу. Відомо, що наприкінці І тисячоліття відбувалося масове переселення сюди жителів з південних теренів (Прищепа, 2019).

Деякі мелоформи Погориння зафіксовані у північніших теренах Білорусі – переважно на Случі (допливі Прип'яті), у верхньому Поніманні. Окремі прояви мелодій волинської стилістики помітні навіть на лівому березі Західної Двіни (зокрема, *весільні* типи з основами ‹V34›, ‹V53› триопорного ладу в південних районах Псковської обл.).

М-①-5 ***Подесення*** (Східне Полісся) має багато спільних рис із Прип'ятським (домінування спондеїчних формул, вузький (терцієво-квартовий) амбітус більшої частини мелодій). Водночас тут розпрацьована власна система мелотипів для ключових БОЖЦ весняно-літнього сезону (*русалки, купала, жнива*). У ритмостилістиці мелодій Подесення відчувається «дихання» лівобережної стилістики – складних вторинних форм, їх рубатизації.

М-①-6 ***Сіверщина*** (субареал на правобережжі нижньої частини Десни), будучи цілком розташована в межах східної двомірної зони, накопичила кілька примітних мелоформ «західного арсеналу»: це *весільні* ‹♪553²›, ‹♪53²;55$\underline{7}$²›, хореїчні *русальні* ‹V6̇6²› з характерним ритмом «співаного краков'яка», колядки ‹♪55,p3›, спеціальний прийом дублювання останньої побудови (ДОП).

М-② Південно-західний сектор УЕТ – ***Галичина, Карпатська зона*** (сточище верхньої частини Дністра) – мають власну специфічну мелостилістику обрядових творів та відмежовуються в окремий простір за ознаками мелотипології. На багатьох картах ця зона має відмінне від сусідніх теренів забарвлення.

Яскраві *мінусові маркери* південно-західного сектору – відсутність *Купала* (обрядів і пісень), відсутність *весільних* тирад. Кілька *весільних* мелоформ з великими ареалами обходять цей сектор з півночі та зі сходу, в той же час об'єднуючи Волинь і Східне Поділля.

М-③ ***Поділля***, розташоване на осі перетину дво- і тримірних форм, розділилося на *західну* частину з виразними ознаками домінування тримірності (ямбічними ритмотипами, прийомом додавання силабохрон) та *східну*, де спондеїчні та ямбічні мелоформи співіснують у порівняно однакових пропорціях. Однак східноподільські терени при цьому ***не успадкували разом з західними мелотипами прийом додавання***.

Ще одна примітна риса Поділля (а також Волині) – «еталонна» сталість *тримірних строфічних весільних* форм у похідних версіях ‹♪7³›, ‹♪5$\underline{7}$²›, ‹♪55$\underline{7}$²›, ‹♪53²;55$\underline{7}$› – *відсутність* у них прийому *чергування* (за винятком строфи ‹♪553²›).

Східне Поділля опинилося на перетині кількох меломасивів, за рахунок чого тут утворилася «мелотипологічна надмірність»:

– *купальсько-петрівський* сезон Східного Поділля обслуговують три мелотипи, тоді як нормативом для більшості регіонів є один домінантний мелотип і принагідні «наспіви-супутники»;

– *весільні* ритуали адаптували чотири види тирад – ‹♩T6›, ‹♪T7›, ‹♩T53› і ‹♩T4› (в інших регіонах показовими для традиції є або один вид тирад, або пара видів).

М-④ У межах ***Середньої Наддніпрянщини*** нижче Києва виокремлюється специфічне ***Придніпровське пасмо,*** прикметою якого є «мінусовий маркер» відносно сусідніх теренів – тут засвідчена відсутність *веснянок, купальських, жнивних* обрядів та пісень, тому на більшості карт *весняно-літньої спеціалізації* ця зона залишається незаповненою. *Зимовий цикл* у цих теренах теж особливий: представлений майже *виняткова дитячим співковим репертуаром* або ж кантами християнського змісту. *Класичний зимовий репертуар* тут *відсутній*. Особливо примітна ця лакуна в ареалі генерального макромасиву ‹V55,p4›.

Придніпровське пасмо має досить виразні кордони з півночі й заходу (Фастів – Біла Церква, далі з річковим кордоном Поділля – ‹Гнилий Тікич + Синюха›), менш чіткі – зі сходу.

Н. Стадіальний поділ макрорегіонів УЕТ

Проведене дослідження приводить до висновку про кардинальну *відмінність обрядової мелотипології* у двох макромасивах УЕТ, умовно розділених за віссю Дніпра: з одного боку, це регіони Полісся, Волині й Поділля (*північно-західна зона*), з іншого – Наддніпрянщина й Лівобережжя (Полтавщина, Переяславщина, Слобідщина, Степ, Кубань, Вороніжчина – *східна зона*).

Н-① *Північно-західна зона* випродукувала велику кількість мелоформ – видів ритмосилабічних формул та їх різноманітних компонувань у цілісні форми. Здебільшого вони виступають у типологічно відносно прозорому вигляді. Діагностування ритмотипів «західних» зразків переважно є суто технічним завданням (виконується за певними аналітичними алгоритмами), за винятком зон або окремих форм рубатної стилістики (наприклад, традицій, розташованих у поріччях Сяну, Вепра, в Закарпатті).

Н-② *Східна зона*, вочевидь, «скористалась» мелоформами, виробленими на заході й півночі УЕТ, одначе відібрала з-поміж них *мале число* ритмотипів, витративши творчий потенціал на глибоку «розробку тем». Лівобережні ритморисунки ускладнені різними прийомами – це *вторинні розпросторені форми* (часто з *наддробленням*), *ямбізація* вторинних ритмосхем, *рубатизація*, *контрасти* повільних / швидких темпів. Мелодії проводяться у *фактурній розробці* (дво-триголосся, активна субзона, використання дворегістрової фактури з «тонким голосом»). Ці риси перетворюють розпізнавання лівобережних пісенних моделей у складний аналітичний процес.

О. Тектонічні поділи СБРМ: кореляція з археологічними культурами

Частина отриманих мелоареалів СБРМ кореспондують з дуже давніми історичними кордонами – територіями поширення археологічних культур племінної та княжої епох (Київська Русь, Галицько-Волинське, Турово-Пінське князівства). Окремі ареали, схоже, фіксують сліди розселення *ятвягів* у Поніманні (V–XII століття), переселення подолян у Погориння (кін. I тисячоліття) та інших подій. Деякі ознаки меломорфології опускають нижню археологічну планку у ще глибші часи милоградської культури (I століття до н.е.), антів і склавинів (V–VIII століття н.е.). Примітно, що більшість розломів, засвідчених археологами, так чи інакше торкаються проходження макроподілу СБРМ за ознакою базового типу ритмічного мислення, названого в роботі ‹пунктиром ЯД / САД›.

О-① Поділ за типами ритмічного мислення ‹захід / схід›

В українській частині ‹пунктир ЯД / САД› прокреслюється від Дністра приблизно вздовж його лівої притоки – річки Серет, далі за берегами Ікви (права притока Стира). Б. Луканюк назвав цю межу корінним розломом етномузичного мислення, однією з кардинальних ліній поділу, яка окреслює дві великі зони етномузичної ментальності, що гіпотетично можуть належати різним етнічним спільнотам. Дослідник висуває ідею про пов'язаність цього явища з часами сусідства в цьому терені *антів* Дніпровсько-дністровського ареалу (з їх іранським субстратом) та *склавинів верхньодністровського ареалу* (на територіях, що пізніше увійшли до Галичини). Театр подій, за даними археологів, розгортався у V–VIII сторіччях (часи празько-корчацької та пеньківської археологічних культур).

Можливо прийняти це гіпотетичне пояснення для південного відтинку межі. Та ним не можна скористатися, щоб пояснити продовження лінії кардинального поділу далі на північ, адже пунктир ЯД / САД простягається до Західної Двіни (регіон Поозер'я), залишає чіткі маркери в районі Полоцька та переходить на правобережжя, скеровуючись на Пустошку. Прийом додавання силабохрон – головний маркер поділу – засвідчений на Берестейщині, в Поніманні, в Поозер'ї, але ще не вивчений докладно. Та все ж розмежування західного і східного масивів і в цій зоні СБРМ досить очевидне – воно встановлюється за сумами регіонально закріплених мелотипів дво- чи тримірного устрою. У пунктирній лінії є відтинки, де розділ відбувається дуже чітко. Зокрема, це

(а) берестейський сегмент кордону (умовний «*Дрогичинський розлом*»), де зафіксована різка переміна *весільного* репертуару з тримірного на двомірний – він кореспондує зі згадуваною межею розселення *ятвягів*;

(б) зона біля Полоцька з розмежуванням ямбічних і спондеїчних *купальських* мелотипів.

У цілому сектор межі ‹ЯД / САД› на теренах сучасної Білорусі проходить близько східного кордону поселень балтських племен (литовців і ятвягів) у V–XII століттях. На схід від цієї межі у V–VII століттях розташовувалася тушемлинсько-банцерівська культура (Зинкявичюс, Лухтанас, 2006, с. 81). Часова планка фрагменту межі ‹ЯД / САД› на вододілі річок Балтійського сточища (Німана й Вілії / Неріса) та річок Дніпровського басейну (Березина, Птич, Лань, Цна) може бути опущена у ще більш ранні часи – у I тисячолітті до нашої ери вона розділяла дві археологічні культури – штрихованої кераміки та милоградську (там само, с. 31).

О-② Інші важливі межі

Намічено кілька інших ізоліній, які сигналізують про своє давнє постання повторюваністю на багатьох картах або ж масштабністю. Найпримітніші з них (у керунку з півночі на південь):

– українсько-білоруський макромасив ‹55,p4› в цілому: *зимова* функція мелотипу в українців та поліщуків і *волочебна* функція у білорусів Подвіння (кореляція зі зміною сезону новорічних обходів – *зимового* / давнього *весняного*);

– зона на лівобережжі Прип'яті, де закінчуються макроареал *зимових* пісень ‹55,p4› і розпочинається масив *волочебних* пісень ‹♩44;P43›;

– Березина (доплив Дніпра) як межа між північно-східним ареалом консервації первинних форм (БЕТ) і поліським макроареалом активного дроблення;

– Горинь як контактний коридор південь / північ;

– розмежування *жнивних* мелотипів на Волині, наближене до обрисів Волинської землі X–XII століть;

– Західна Волинь (проміжок Горохів – Радехів) як північний кордон обрядової мелоареалогії Галичини;

– відтинок межі ‹ЯД / САД› в районі Тернополя, де перемінюється обрядовий репертуар багатьох жанрових циклів (або щільність ареалів) у напрямку захід – схід;

– Гнилий Тікич + Синюха як чітка, потужна межа між Поділлям і Наддніпрянщиною;

– «Овруцька хвиля»: масована «інтервенція» різножанрових волинсько-подільських мелоформ на північ;

– Уж (доплив Прип'яті) як межа глибинних традицій Середнього Полісся, «закритих» для проходу зовнішніх впливів з півдня;

– Дністер як потужна границя подільського масиву ігрових і танкових *веснянок, жнивних* пісень;

– Ворскла як південна межа усіх ареалів календарного циклу на українському Лівобережжі, окрім *зимових* традицій.

У картах атласу «Обрядові мелодії українців» окреслені близько 400 обрядових мелоареалів. Вони вводяться в науковий обіг як аргументи для виділення поліетнічного макропростору СБРМ «в окреме провадження», та для запрошення до конструктивного діалогу етномузикологів різних країн.

Відомі висловлювання К. Квітки про те, що збіги кордонів мелотипів з відомими кордонами племінних чи державних утворень свідчать про синхронність їх постання, сьогодні виглядають радше як ***програмний заклик,*** спонукання до музично-археологічних пошуків. Реальність проведених обстежень показує, що мелоареальна картина набагато складніша. Це збігається з досвідом географічних розвідок в інших народознавчих дисциплінах.

Інтерпретація історико-географічної інформації, закодованої в мелоареалах, стане можливою тільки після повного географічного опрацювання ранньотрадиційних наспівів ***на всій території колишньої слов'яно-балтської спільноти.*** Системне вивчення пісенних форм з поліетнічними ареалами передбачає довгий шлях і значні колективні зусилля. Однак етномузичні карти вже можуть діагностувати окремі типи зв'язків між культурно-територіальними спільнотами. Може бути, що за зонами міжетнічних контактів, які ясно проступили в величезному ареалі СБРМ, приховані ***ранні субстратні явища***. Також імовірно, що серед «об'єднувальних ниток», що скріплюють досліджуваний макромасив, знайдеться немало й таких явищ, які поширилися у відносно нові часи.

Фіксація територіальних рухів найдавніших пісенних форм уводить етномузикологів у коло актуальної проблематики низки народознавчих наук. Мелогеографія вже утвердилася як субдисципліна з власним науковим апаратом та власними масштабними досягненнями, їй є що запропонувати до спільного доробку історичних досліджень, скерованих на висвітлення територіальних стосунків етнічних спільнот слов'ян і балтів у досить давні часи.

Список використаних джерел

А. Архівні джерела та рукописні праці

Архів ПНДЛ етномузикології НМАУ імені П.І. Чайковського

Вовк, О. (2006). *Пісні затопленого краю: Традиційні обрядові пісні з межиріччя Дніпра та нижньої Сули. Збірник музично-етнографічних матеріалів* [Неопублікована дипломна робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (29 с., 99 нот. і текстів).

Карапата, О. (2005). *Лівобережний тип купальських пісень. Особливості будови та структурні різновиди* [Неопублікована дипломна робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (46 с. + нот.).

Клименко, И. (1988). *Календарные песни и обряды Волынского Полесья (на материале Заречненского района Ровенской области)* [Неопубликованная дипломная работа]. Киевская Гос. Консерватория им. П.И Чайковского. (140 с. + нот., карти).

Клименко, О. (1999). *Феномен гукання в українському лівобережному Поліссі: спроба реконструктивного аналізу* [Неопублікована дипломна робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. (137 с.+нот.).

Копыл, С. (1991). *Календарная песенность Уманщины: динамика становления традиции* [Неопубликованная дипломная работа]. Киевская Гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Киев. (95 с.: нот., карти).

Котельнікова, О. (2006). *Шестидольна ритмоформула у весільних піснях українського Посейм'я* [Неопублікована дипломна робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (46 с. + нот.).

Корінь, І. (2004). *Весняні наспіви в контексті календарної звичаєвості Волинського Полісся (північно-західний субрегіон)* [Неопублікована дипломна робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Лабінська, Д. (1997). *Літні трудові пісні чернігівсько-сумського Подесення* [Неопублікована дипломна робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (85 с. + нот.).

Мархель, М. (2013). *Народна скрипкова традиція Рівненського Полісся (проблеми мелотипології та стилістики вокально-інструментального репертуару)* [Неопублікована магістерська робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (49 с.+ нот., карта).

Пеліна, Г. (2011). *Весільні обрядові пісні та колядки у локальній традиції Мароморощини* [Неопублікована магістерська робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (130 с. + ноти, тексти, карта).

Сніжко, Ю. (1998). *Пісенна традиція середнього Подніпров'я (на матеріалі обрядових пісень Обухівського, Кагарлицького районів Київської обл.)* [Неопублікована дипломна робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (74 с. + 87 нот., 2 карти).

Сопілка, Т. (1996). *Ранні форми традиційного багатоголосся на Середньодніпровському Лівобережжі (на матеріалі весільних пісень Полтавщини)* [Неопублікована дипломна робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (36 с.+нот.).

Скаженик, М. (2003). *Календарно-пісенні традиції басейну річки Уборть: мелогеографічний аспект* [Неопублікована магістерська робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (200 с.: нот.).

Сербіна, Н. (2000). *Колядки із десятискладовою основою: До питання про формотворення* [Неопублікована дипломна робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського: Кафедра музичної фольклористики. Київ. (70 с. + нот.).

Терещенко, Н. (1996). *Песни свадебного обряда Кировоградской обл.: Некоторые вопросы структурной типологии* [Неопубликованная дипломная работа]. С.-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. (55 с. + нот.).

Тищенко, О. (1996). *Семискладові структури у подільських веснянках (До проблеми ритмо- і формотворення)* [Неопублікована дипломна робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (90 с. + нот.).

Шворак, І. (2015).*Типологія весільних наспівів Потур'я (західна Волинь) у їх сучасному побутуванні* [Неопублікована магістерська робота]. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. (110 с. + нот., карта).

Архіви ПНДЛ музичної етнології ЛНМА ім. М. Лисенка, РДГУ

Бодак, Я. (1972). *Лемківське весілля на Горличчині*. (Дипломна робота). Вищий державний музичний Інститут імені М. В. Лисенка. Львів. (132 с. + нот.).

Возняк, О. (1985). *Гаївки: Спроба генотипної систематизації на матеріалах ЛДК. В 2 ч.* [Неопублікована дипломна робота]. Вищий державний музичний Інститут імені М. В. Лисенка. Львів. (147 с.: нот.).

Гуменюк, Ю. (2018). *Передладканки у фольклорній традиції Волині та Полісся* [Неопублікована магістерська робота]. Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне. (81 с.: нот.).

Карпеко, Л. (1966). *Українські календарні пісні Волинської обл.* [Неопублікована дипломна робота]. Вищий державний музичний Інститут імені М. В. Лисенка. Львів. (90 с. + нот.).

Кучерук, Л. (2014). *Пісенна культура с. Коритне (Білогірський район Хмельницька область)*. [Неопублікована бакалаврська робота]. Рівне. (74 с.: нот.).

Мартинів, І. (2005). *Традиційні народні пісні села Ходовичі в записах Євстахія Дюдюка: [Збірник].* [Неопублікована дипломна робота]. Львівська державна музична Академія імені М. В. Лисенка. Львів. (149 с.: нот. + CD).

Масловська, М. (2011). *Народнопісенна творчість Верхньодністерської рівнини у межиріччі Стрия та Тисмениці.* (Дипломна робота). Львівська національна музична Академія імені М. В. Лисенка. Львів. (132 с.: нот; карти).

Мокану, О. (1998). *Весілля в селах Таборів та Чубинці Сквирського району Київської області (реконструкція і типологія)* [Неопублікована дипломна робота]. Вищий державний музичний Інститут імені М. В. Лисенка. Львів: Рукописний архів ПНДЛМЕ. (95 с.).

Мотрук, Н. (2020). *Народнообрядова пісенна творчість коломийського Попуття в контексті традиційної музики Покуття*. [Неопублікована магістерська робота]. Львівська національна музична Академія імені М. В. Лисенка. Львів. (100 с.+ нот.).

Ортинська, М. (1984). *Пісні північно-західного Покуття* [Неопублікована дипломна робота]. Вищий державний музичний Інститут імені М. В. Лисенка. Львів. (21 с. + 80 с. нот.).

Поточняк, А. (1999). *Традиційне весілля у селах Вороняків* [Неопублікована дипломна робота]. Вищий державний музичний Інститут імені М. В. Лисенка. Львів.

Рибак, Ю. (1998) *Календарно- та сезонно-обрядові наспіви Верхньоприп'ятської низовини* [Неопублікована дипломна робота]. Вищий державний музичний Інститут імені М. В. Лисенка. Львів. (62 с.: нот.).

Скобало, Р. (2002). *Типи народної пісенності Яворівщини. Антологія* [Неопублікована дипломна робота]. Львівська державна музична Академія імені М. В. Лисенка. Львів. (84 с.; нот, карти).

Сливинський, Ю. (1982). *Весільні мелодії. Вип. 1: Полісся*. Львів. (Машинопис: нот.).

Степаняк-Турянська, О. (1972). *Пісенний фольклор села Корнич* [Неопублікована дипломна робота]. Вищий державний музичний Інститут імені М. В. Лисенка. Львів. (89 с.: нот.).

Турянська, О. (1994). *Народна пісенність Пістиньсько-Рибницького межиріччя* [Неопублікована дипломна робота]. Вищий державний музичний Інститут імені М. В. Лисенка. Львів. (37 с. + нот.).

Уграк, Л. (1980). *Пісенний фольклор Верхньоприп'ятського басейну* [Неопублікована дипломна робота]. Вищий державний музичний Інститут імені М. В. Лисенка. Львів. (75 с.: нот.).

Яцків, Ю. (1996). *Підгірянсько-бойківське пограниччя на Дрогобиччині* [Неопублікована дипломна робота]. Львівська національна музична Академія імені М. В. Лисенка: Каф. муз. фольклористики. Львів. (41 с., 16 с. нот., карти).

Рукописні збірники, депоновані у Відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України

Мишанич, М. (1984а). *Музично-етнографічний архів: У 3 кн.: Кн. 1.* Львів. Рукопис деп. у Відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України, од.зб.33217/2муз.

Мишанич, М. (1984б). *Музично-етнографічний архів: У 3 кн.: Кн. 2.* Львів. Рукопис деп. у Відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України, од.зб.33217/2муз.

Мишанич, М. (1988). *Музично-етнографічний архів: У 3 кн. Кн. 3*. Львів. Рукопис деп. у Відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України, од. зб. 33217/2муз.

Б. Опубліковані праці, дисертації

Аванесаў, Р. І., Крапіва, К. К., Мацкевіч, Ю. Ф. (Рэд.). (1963). *Дыялекталагічны атлас беларускай мовы*. (АН БССР. Ін-т мовазнаўства імя Якуба Коласа). Мінск.

Агапкина, Т. (1995а). Звуковое поле традиционного календаря. В кн. Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина (Ред.). *Голос и ритуал: Материалы конф.*, сс. 9–11. Москва: Гос. ин-т искусствознания (1995, май).

Агапкина, Т. (1995б). Очерки весенней обрядности Полесья. *Славянский и балканский фольклор: Этнолингвистическое изучение Полесья*. с. 21–107. Москва: Индрик.

Агапкина, Т. (2002). *Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл.*. Москва: Индрик. 816 с

Астрономічний енциклопедичний словник. (2003). Львів: Голов. астроном. обсерваторія НАН України: Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. 482 с.

Багрий, Ю. А. (1989). *Песни северного Подмосковья (Волоколамский р-н, деревни Захарьино и Владычино)*. Москва. 96 с. С грампластинкой.

Байбурин, А. (1993). *Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов*. С-Петербург: Наука.

Балушок, В. (1998). *Обряди ініціації українців та давніх слов'ян*. Львів; Нью-Йорк. 216 с.

Баран, В. Д., Козак, Д. Н., Терпиловський, Р. В. (1991). *Походження слов'ян*. Відп. ред. О. П. Моця. Київ. АН УРСР; Ін-т археології. 144 с.

Барташэвіч, Г. А., Салавей, Л. М., Ялатаў, В. І. (Рэд.). (1979). *Веснавыя песні. (Беларуская Народная Творчасць)*. Мінск: Навука і тэхніка.

Барташэвіч, Г. А., Салавей, Л. М., Ялатаў, В. І. (Рэд.). (1980). *Валачобныя песні. (Беларуская Народная Творчасць)*.Мінск: Навука і тэхніка.

Бедрій, М. (2017). «А ми просо сіяли»: спроба реконструкції прадавніх правовідносин. *Актуальні проблеми вітчизняної юриспруденції, Вип. 1(2),* 3–6. Дніпро.

Белогурова, Л. М. (2008а). Ареальная картина Смоленского региона по материалам свадебных песен. *Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования*: *Материалы Международной научной конференции*, сс. 244–256. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Белогурова, Л. М. (2008б). Принципы организации смоленского этномузыкального ландшафта. В кн. *Мир традиционной музыкальной культуры*: *Сб. трудов, 174*, 176–205. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Белогурова, Л. (2010). Смоленские свадебные напевы трехмерной ритмической организации (материалы к Смоленскому этномузыкологическому атласу). *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1),* 97–112 + карти К20–22. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Белогурова, Л. (2011а). Материалы к Смоленскому этномузыкологическому атласу: Свадебные песни со стихом 6+6. *Етномузика, 7* (*Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 26*), 43–70. Львів. (Електронне перевидання з кольоровими картами: (2013). *Проблеми етномузикології, 8. (Слов'янська мелогеографія, 4)*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського).

Белогурова, Л. (2011б). Музыкальная культура белорусско-украинского ареала в восточнославянском контексте. 1. Система макрорегиональных традиций. *Проблеми етномузикології, 6 (Слов'янська мелогеографія, 2)*, 34–42. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Белогурова, Л. (2013а). Музыкальная культура белорусско-украинского ареала в восточнославянском контексте. 2. Контактные зоны. *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4)*, 10–19 + карти К14-К17. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Белогурова, Л. (2013б). Экспедиция 2013 года в смоленско-витебское пограничье: некоторые предварительные итоги. *Вопросы этномузыкознания, 5*, 130–139. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Белогурова, Л. (2014). Календарная традиция северного Поднепровья в восточнославянском контексте. *Вопросы этномузыкознания, 2 (7),* 68–89. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Белогурова, Л. (2018). Балто-славянские фольклорные древности: свадебные дразнилки. *Tradicija ir Dabartis [Tradition & Contemporarity], vol. 13*, 39–60. Klaipėda: KU Publishers, Lithuania. doi: http://dx.doi.org/10.15181/td.v13i0.1694

Белогурова, Л., Никитина, И. (Ред.). (2016). *Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 4: Свадьба днепровского правобережья: ритуал и музыка*. Москва: РАМ им. Гнесиных. 926 с. (+ CD).

Беркович, Т. Л. (2012). «Борона» в обрядово-игровой календарно-песенной традиции Белорусского Поозерья. *Северобелорусский сборник: обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. Сб. науч. статей и мат-лов. Вып. 1*, сс. 41–50. С-Петербург: РИИИ.

Білик, І. (2008). Рубатна ритміка середньополіського весілля: спроба аналізу засобами комп'ютерної програми WaveLab. *Тези X міжнародної науково-практичної конференції "Молоді музикознавці України" (24–29 березня 2008 р.),* с. 15–17. Київ.

Богогласник [з нотами]: пісни благоговіиныя праздником господьским, богородичным и нарочитых святых..., к сим же нікоторым чудотворным иконам служащыя, таже различныя покаяннія и умилителныя содержащ. (1790). Почаїв: Друкарня Успенського монастиря. [292] арк.

Борисенко, В. (1998). *Весільні звичаї та обряди на Україні: Історико-етнографічне дослідження*. Київ.

Булгаковский, Д. (1890). *Пинчуки. Этнографический сборник. Песни, загадки, пословицы, обряды, приметы, предрассудки, поверья, суеверья и местный словарь. Собрал в Пинском уезде Минской губернии Д. Г. Булгаковский. (Записки императорского русского географического общества по отделению этнографии. Том XIII, вып. 3)*. С.-Петербург.

Бярковіч, Т. (2015). *Песенна-гульнявыя дзеі перыяду сонцавароту ў этнамузычнай традыцыі беларусаў*. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі.

Валгина, Н. С. (2003). *Активные процессы в современном русском языке*. Москва: Высшая школа. 228 с.

Ван Геннеп, Арнольд (1999). *Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов*. Москва: Изд. «Восточная литература» РАН. 198 с. [Переклад з: Arnold van Gennep (1909). *Les rites de passage*. E. Nourry].

Варфоломеева, Т. (1988). *Севернобелорусская свадьба: Обряд, песенно-мелодические типы*. Минск: Наука и техника. 182 с.

Варфаламеева, Т. (1998). *Песні Беларускага Панямоння*. Мінск: Беларуская навука. 286 с.

Варфаламеева, Т., Басько, В., Козенка, М. і інш. (Рэд.) (2001). *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: У 6 т. Т. 1. Магілёўскае Падняпроўе*. Мінск: Бел. навука. 797 с.

Варфаламеева, Т., Басько, В., Козенка, М. і інш. (Рэд.). (2004). *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 2. Віцебскае Падзвінне*. Мінск: Бел. Навука. 910 с.

Варфаламеева, Т. [і інш.]. (Рэд.). (2006). *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 3. Гродзенскае Панямонне. У 2-х кн. Кн. 1.* Мінск: Вышэйшая школа. 608 с.

Варфаламеева, Т. [і інш.]. (Рэд.). (2008). *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 4: Брэсцкае Палессе*: у *2 кн. Кн. 1*. Мінск: Вышэйшая школа. 559 с.: іл. [+ 1 электрон. опт. диск (CD-R): аудизапись (32 трека)].

Варфаламеева, Т. (Рэд.). (2010). *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т. 5. Цэнтральная Беларусь. У 2 кн. Кн. 1*. Мінск: Вышэйшая школа. 847 с. + [1 электрон. опт. диск (CD-R): аудизапись (62 трека)].

Варфаламеева, Т. (Рэд.). (2012). *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т 6. Гомельскае Палессе и Падняпроўе*. *У 2 кн. Кн. 1*. Мінск: Вышэйшая школа. 910 с. [+ 1 электрон. опт. диск (CD-R): аудизапись (64 трека)].

Варфаламеева, Т. (Рэд.). (2013). *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. У 6 т. Т 6. Гомельскае Палессе и Падняпроўе*. *У 2 кн. Кн. 2*. Мінск: Вышэйшая школа. 1231 с. [+ 1 электрон. опт. диск (CD-R): аудизапись (55 трекаў)].

Величковска, Р. (2016). Обрядовое пение в день святого Георгия в Македонии. *Вопросы этномузыкознания, 15 (*2), 91–107. Москва.

Вендина, Т. И. (2010). Лингвогеография и проблема декодирования языка карты. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 4 (2)*, 457–460.

Верховинець, В. М. (1912). Українське весілля. *Етнографічний збірник товариства імені Т. Г. Шевченка, Кн. 1*, сс. 71–168. Київ. [Перевидання: Шубравська, Правдюк (Упор.) (1970). *Весілля: У 2 т*. Київ: Наукова думка].

Винарчик, Л. (1992). Жанровое переосмысление и проблема жанровой атрибуции напевов (На материале весенних календарных песен Смоленской области). В кн. *Фольклорный текст: функция и структура*: *Сб трудов, 121*, 32–57. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Винарчик, Л. М. (1995). Календарные песни в системе троицкого ритуала. В кн. Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина (Ред.). *Голос и ритуал: Материалы конф*., сс. 124–130. Москва: Гос. ин-т искусствознания (1995, май).

Винарчик, Л. (2003). Троицко-купальский период. В кн. О. Пашина, Л. Винарчик, Е. Дорохова (Ред.). *Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни,* сс. 318–386. Москва: Индрик.

Винарчик, Л., Никитина, И. (2004). Песенный компонент северносмоленской свадьбы: структура и обрядовые функции. *Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: Материалы международной научной конференции,* 325–339. Новосибирск.

Виноградова, Л. (1982). *Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. Генезис и типология колядования*. Москва: Наука. 256 с.

Виноградова, Л. Н. (1986). Мифологический аспект полесской «русальной» традиции. В кн. *Славянский и балканский фольклор: духовная культура Полесья на общеславянском фоне*, сс. 88–133. Москва: Наука.

Виноградова, Л., Толстая, С. (1990). Мотив «уничтожения – проводов нечистой силы» в восточнославянском купальском обряде. В кн. В. В. Иванов, Л. Г. Невская (Ред.). *Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд*, сс. 99–118. Москва.

Витолинь, Я. (1969). *Латышская народная песня*. Москва.

Вічінене, Д. (Vičinienė, D.). (2018). Литовская этническая музыка в свете этногенеза. *Актуальні питання східноєвропейської етномузикології: Збірник наукових статей, 1,* 132–171. Дніпро: ЛІРА.

Вовк, Хв. (1995). Шлюбний ритуал на Україні. *Студії з української етнографії та антропології: [Вибрані праці],* сс. 213–323. Київ: Мистецтво.

Вовчак, А. (2018). Институциональный комплекс фольклористики во Львовском университете имени Ивана Франко. *Tradicija ir Dabartis [Tradition & Contemporarity], vol. 13,* 267–288. Klaipėda: KU Publishers, Lithuania. doi: http://dx.doi.org/10.15181/td.v13i0.1706

Вовчак, А., Довгалюк, І. (2012). *Документування фольклорної традиції. Засади організації і проведення польового фольклористичного дослідження, транскрибування й архівування зібраного фольклорного матеріалу: метод. реком. для студ. філол. ф-ту спеціалізації «фольклористика»*. Львів: ЛНУ імені Івана Франка. 60 с.

Возняк, О., Луканюк, Б. (2015). *Гаївки: Спроба генотипної систематизації (на архівних матеріалах Кабінету народної творчості Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка)*. Львів: СПОЛОМ. 154 с.

Войтович, Л.В. (1991). Волинська земля князівських часів (X–XII ст.). У кн. Ф.П. Шевченко (Відп. ред.). *Проблеми історичної географії України*: *Зб. наук. праць*, с.10–22. АН УРСР. Ін-т історії України. Київ: Наук. думка.

Гаврилюк, Е. (1996). Хаос, Танатос і Ерос у символіці обрядів переходу. В кн. *Студії з інтеґральної культурології, т. 1: THANATOS (Спеціальний випуск журналу «Народознавчі Зошити» ІН НАН України)*, сс. 63–64. Львів.

Гаврилюк, Н. (1981). *Картографирование явлений духовной культуры: По материалам родильной обрядности украинцев*. Киев. 200 с.

Гайдай, М. (1929). Народні обрядові мелодії різдвяної гри «Коза». *Матеріали до етнографії й антропології*. *Т. 21–22*. Львів.

Гайдай, М. (Упоряд.). (2010). *Українські народні пісні в записах Михайла Гайдая.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 304 с.

Гаспаров, М. (1974). *Современный русский стих*. Москва: Наука.

Гижа, Орест (1972). *Українські народні пісні з Лемківщини. Зібрав О. Гижа*. Київ: Музична Україна. 404 с.

Гилярова, Н. (Ред.). (2015). *Сокровищница Русской Земли. Музыкально-этнографическое описание народных традиций Калужского края.* Москва: Музыка.

Гиппиус, Е. (1980). Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. В кн. *Актуальные вопросы современной фольклористики: Сб. статей и материалов*, сс. 23–36. Ленинград: Музыка.

Гиппиус, Е. (1982). Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях белорусского и украинского пограничья. *Традиционное народное музыкальное искусство и современность. Вопросы типологии* (*Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных: Вып. 60)*, 5–13. Москва.

Гиппиус, Е. (2003). Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный. *Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса: Сб. научн. труд., сс.* 112–168. Москва: Композитор.

Глушко, М. (2009). Етнографічне районування України: стан, проблеми, завдання (за матеріалами наукових досліджень другої половини XX – початку XXI століть). *Вісник Львівського університету. Серія історична, 44,* 179–214. Львів.

Гнатюк, В. (1909). *Гаївки / зібрав Володимир Гнатюк (Матеріали до української етнології Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, т. 12)*. Львів: З друк. НТШ.

Голубець, О. (2004). *Гаївки в системі української весняної обрядової пісенності.* [Неопублікована дисертація … канд. наук: 10.01.07]. Інститут народознавства НАН України. Львів.

Гончаренко, О. (2007). До питання про нестандартні композиційні утворення у весільних наспівах (мелоареалогічна розвідка на Сумському ґрунті). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наукових праць, 19*, 316–329. Харків.

Гончаренко, О. (2008а). Весільні наспіви силаборитмічної моделі 5+3 на території Сумщини: мелоареалогія. *Етномузика, 5* (*Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 22*), 40–68. Львів.

Гончаренко, О. (2008б). Ритмическая географиия свадебных напевов Сумской области (к вопросу изучения диалектных стилей культурных пограничий). *Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования*: *материалы Междунар. научн. конф.*, сс. 233–243. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Гончаренко, О. (2010). Обрядові пісенні жанри Сумщини: географія основних ритмотипів. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 31–42 + карти К6–8. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Гончаренко, О. (2012). Мелофонетичні чинники діагностування локальних діалектів (за типами кадансування у традиціях північного сходу України). *Проблеми етномузикології, 7 (Слов'янська мелогеографія, 3)*, 63–71 + карти К4. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Гончаренко, О. (2017). Ритмика свадебных напевов северо-востока Украины (мелогеографический аспект). *Tradition & Contemporarity, 12*, 107–123 (+ карти). Klaipėda.

Гончаренко, О. (2018). Досвід діалектного районування на підставі мелічних параметрів (весільні пісні Сумської області). *Проблеми етномузикології, 13*, 169–182. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2018.13.145723.

Гончаренко, О., Ільїна, К. (2014). До проекту «База даних обрядового мелосу українців» (матеріали антологій «Весілля» та «Весільні пісні»: локалізація). *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4)*, 180–187. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Гошовский, В. (1971а). По следам одной свадебной песни славян. В кн. В. Гошовский. *У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению,* сс. 50–80. Москва: Советский композитор.

Гошовский, В. (1971б). Типы украинских колядок и их структурно-ритмические разновидности у славян. В кн. В. Гошовский. *У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению*, сс. 81–138. Москва: Советский композитор.

Гошовский, В. (1971в). *У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению*. Москва: Советский композитор. 304 с.
Гошовський, В. (1992). Етногенетичні аспекти мелогеографії. *Матеріали наук. конф., присвяченої пам'яті Івана Панькевича*, сс. 318–320. Ужгород. (1992, 23–24 жовтня). [Передрук: Клименко, І. (Ред.). (2010). *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1),* 13–14. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського].
Гошовский, В. (2003). *Українські пісні Закарпаття* [Перекл. Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник]. Львів: Львівська наук. бібліотека ім. В. Стефаника НАНУ. 446 с. [Перше видання: В. Гошовский (1968). *Украинские песни Закарпатья*. Москва: Советский композитор. 468 с.]
Гринюк, П. М. (Упоряд.). (1987). *Українська РСР: Адміністративно-територіальний устрій: на 1 січ. 1987 року*. Київ: Гол. ред УРЕ. 504 с.
Грица, С. (Ред.). (1995). *Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського*. Київ: Музична Україна.
Грица, С. Й. (1996). Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України. *Українська художня культура*, с. 148–168. Київ: Либідь.
Грица, С. (2000). Предмет усної народної творчості. Напрями і методи дослідження. *Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті*, 205–218. Тернопіль.
Гриценко, Г. (2007). Редукція та експансія синтаксису сучасної художньої літератури у роботі редактора. *Лінгвістичні студії*: *Зб. наук. праць, 15*, 440–444. Донецьк: ДонНУ. http://litmisto.org.ua/?p=7772 доступ 1.05.2019.
Гриценко, П. (1994). На шляхах пошуків: українська лінгвогеографія від К. Михальчука до сьогодні. *Проблеми сучасної ареалогії*, сс. 5–10. Київ: Наук. думка.
Грушевський, М. (1991). Новий поділ України. В кн. М. Грушевський. *На порозі нової України: Гадки і мрії*, сс. 104–109. Київ: Наук. думка.
Грушевський, М. (1992). *Історія України-Руси*, у 10 т. Т. II. XIX–XIII вік. Київ: Наук. думка. 633 с.
Грынблат, М. Я., Мажейка, З. Я. (Рэд.). (1975). *Зімовыя песні*: *калядкі і шчадроўкі (Беларуская Народная Творчасць)*. Мінск: Навука і тэхніка. (АН БССР, Інститут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору).
Гусев, В., Марченко, Ю. (1987). «Стрела» в русско-беларуско-украинском пограничье. (К проблеме изучения локальных песенных традиций). *Русский фольклор: Этнографические истоки фольклорных явлений (Серия «Русский фольклор»: Вып. 24)*, 129–147. Ленинград: Наука.
Гусев, В., Марченко, Ю. (1996). Календарно-песенная культура Восточного Полесья (к проблеме межэтни ческих взаимосвязей). В кн. *Полісся: мова, культура, історія: Матер. міжнар. конф*., сс. 343–348. Київ.

Данилейко, І. (2010). Аудіофонд Київської лабораторії етномузикології: польові записи 2004–2010 років. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 232–241+К48. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Данилейко, І. (2013). Особливості ладової організації весільних меломасивів лівобережжя нижньої Десни (Чернігівщина). Мелодії триопорного ладу у шестидольних композиціях. *Проблеми етномузикології, 8. (Слов'янська мелогеографія, 4),* 155–163 + К8–К9. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Данилейко, І. (2019). Досвід реконструкції типових весільних мелодій за збіркою текстів кінця XIX століття з околиць Ніжина, записаних О. Малинкою. *Проблеми етномузикології, 14,* 96–117. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Даніловіч, Н. (2017а). Мелагеаграфія каляндарных напеваў Верхняга Над'ясельдзя і яго сумежжаў. *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, 30 [29]*, 27–39. Мінск: БДАМ.
Данилович, А. (2017б). Напевы колядного периода на западнополесско-понеманском пограничье. *Проблеми етномузикології, 12 (Слов'янська мелогеографія, 6)*, 54–65 + карти К12–13. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132232
Даніловіч, Н. (2018а). Каляндарна-песенная традыцыя сярэдняга Пашчар'я ў кантэксце этнарэгіянальнага памежжа. *Етномузика, 14,* 74–86. Львів.
Даніловіч, Н. (2018б). Каляндарна-песенная традыцыя ў вярхоўях рэк Свіслач, Зальвянка, Нараў (Свіслацка-Зальвянскі локус). *Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні: зборнік навуковых прац, 5,* 34–54. Мінск.
Дей, О., Гуменюк, А. (Упоряд.). (1965). *Колядки та щедрівки: Зимова обрядова поезія трудового року (Серія «Українська народна творчість»).* Київ.
Дей, О., Гуменюк, І. (Упоряд.). (1963). *Ігри та пісні: Весняно-літня поезія трудового року: Збірник*. Київ: Вид-во АН УРСР. 671 с.: нот.
Добрянська, Л., Луканюк, Б. (1993). Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині. *Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*, 45–51. Львів. (1993, 1–3 квітня).
Довгалюк, І. (2003). Історичні типи публікацій народномузичних творів (до постановки питання). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна, 31,* 192–201. Львів.
Дорохова, Е. (1987). О мелодической организации песенных традиций в среднем течении Сейма. *Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (вопросы типологии): Сб. трудов, 91*, 76–87. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Дорохова, Е. (1992). Масленичные песни в русской календарной традиции. *Фольклорный текст: функция и структура*: *Сб. трудов, 121*, 5–31. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Дорохова, Е. (1995). Виды ритуального вокального интонирования и структура традиционного сообщества. В кн. Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина (Ред.). *Голос и ритуал: Материалы конф*., сс. 89–93. Москва: Гос. ин-т искусствознания. (1995, май).
Дорохова, Е. (2008). Музыкально-фольклорная традиция горюнов в контексте восточнославянской традиционной культуры. *Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. трудов, 174*, 241–273. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Дорохова, Е. (2013а). «Стереоскопический взгляд» ученого. Интервью Л. Белогуровой с Е. Дороховой. *Вопросы этномузыкознания, 2,* 51–66. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Дорохова, Е. (2013б). *Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции*. *Песенный фольклор русских сел Курского Посемья и Слободской Украины.* Санкт-Петербург: Композитор.
Дорохова, Е. А., Жуланова, Н. И., Пашина, О. А. (Ред.). (1995). *Голос и ритуал: Материалы конференции*. Москва: Гос. ин-т искусствознания. (1995, май).
Дорохова, К., Осадча, В., Плотник, Н. (Упоряд.). (2002). *Муравський шлях-2002: Фольклорні осередки Харківщини*. Харків: Регіон-інформ. 379 с.
Дубравін, В. (Ред.). (1989). *Пісні Сумщини. Українські народні пісні: Пісенник*. *Фольклорні записи В. В. Дубравіна*. Київ: Музична Україна. 503 с.: нот.
Дубравін, В. (Упоряд.). (2004). *Пісні Шевченкового краю: Христинівка Черкаської області*. Ніжин: Вид-во НДУ ім. Миколи Гоголя. 208 с.
Дубравін, В. (Упоряд.). (2005). *Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон)*. Суми: Університетська книга. 448 с.
Дубравіни, В. та В. (Упоряд.). (2001). *Народні пісні Чернігівщини у запису В. В. Дубравіна.* Чернігів: ДКП РВВ. 364 с.
Дудар, О. (2001). Пісні весняного календарно-обрядового циклу: західноподільські та східноподільські паралелі. *Традиційна музична культура Західного Поділля: Збірник статей і матеріалів наукової конференції,* 16–25. Тернопіль: Астон.
Дудар, О. (2007). Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти дослідження). [Автореферат дисертації … кандидата мистецтвознавства]. Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ.
Дудар, О. (2011). Обжинкові пісні Східного Поділля (за матеріалами експедиційних записів). *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство, 10,* 141–147. Львів.
Дурново, Н., Соколов, Н., Ушаков, Д. (Сост.). (1914). *Диалектологическая карта русского языка в Европе.* Петроград: Издание Императорского Русского географического общества.

(Евальд) Эвальд, З. (1979). *Песни Белорусского Полесья*. Москва: Сов. композитор. 143 с.
(Ельшекова) Эльшекова, А. (1972). Об изучении ранних форм славянской народной музыки. *Славянский музыкальный фольклор: Статьи и материалы*, сс. 114–125. Москва: Изд-во «Музыка».
Енговатова, М. А. (2012). Северные и западные традиции русской песни как оппозиционные системы. *Фольклор: историческая традиция и современные полевые исследования. Материалы Четвертой международной научной конференции памяти А. В. Рудневой,* сс. 12–27. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория». (2008, 28 ноября – 1 декабря).

Енговатова, М. (2013). «У нас впереди еще очень много интересной работы..»: автобиографический монолог. *Вопросы этномузыкознания, 2,* 6–28. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Енговатова, М., Ефименкова Б. (2008). Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований. *Мир традиционной музыкальной культуры*: *Сб. трудов, 174*, 6–44. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Ефименкова, Б. (1993). *Ритмика русских традиционных песен: Учебн. пособие*. Москва: Изд-во МГИК. 152 с.
Ефименкова, Б. (2001). *Ритм в произведениях русского вокального фольклора*. Москва: Композитор. 256 с.
Ефименкова, Б. (2008). *Восточнославянская свадьба и её музыкальное наполнение: Ведение в проблематику*. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Єфіменко, Н., Гончаренко, О. (Упоряд.). (2006). *Дзвеніла пісня довкола Вольного міста. Народні традиції Великописарівщини (за матеріалами фольклорно-етнографічних досліджень)*. Суми.
Єфіменко, Н., Гончаренко, О. (2008). *«Просили батько і мати, і я прошу». Опис традиційного весільного обряду Кролевеччини (за матеріалами польових досліджень)*. Черкаси.
Єфремов, Є. (1985). Дослідження народнопісенного виконавства через моделювання інваріанта пісні. *Українське музикознавство, 20*, 79–98. Київ.
Єфремов, Є. (Ефремов, Е.). (1989). *Вариантность и импровизационность в фольклорном исполнительстве (на материале лирических песен Киевского Полесья)*. [Неопубликованная диссертация … канд. искусствоведения]. Киевская Гос. Консерватория им. П. И. Чайковского. Киев.
Єфремов, Є. (1996). Русальні пісні на Київському Поліссі. В кн. *Полісся: мова, культура, історія: Матер. міжнар. конф*., сс. 404–411. Київ.
Єфремов, Є. (1997). Ритмоструктурні типи календарних наспівів на Київському Поліссі. *Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження, 1. Київське Полісся. 1994*, 245–259. Львів: Ін-т народознавства НАН України.
Єфремов, Є. (2003). Типологічна система традиційних весняних наспівів у верхньому межиріччі Тетерева та Ужа. *Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження, 3. У межиріччі Ужа і Тетерева. 1996,* 291–296. Львів: Ін-т народознавства НАН України.
Єфремов, Є. (2009). Постові веснянки на Київському Поліссі. *Проблеми етномузикології, 4*, 78–96. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Єфремов, Є. (2016а). Веснянки. В кн. *Історія української музики: У 7 т. Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика*, сс. 56–73. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
Єфремов, Є. (2016б). Зимові пісні. В кн. Колядки і щедрівки. *Історія української музики: У 7 т. Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика*, сс. 41–55. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
Єфремов, Є. (2017). Наспів «жниво-голосіння» на Київському Поліссі. *Десята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель* (Львів, 21–23 квітня 2017 року). Львів. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка.
Єфремов, Є., Клименко, І. (Ред.). (2016). *Проблеми етномузикології, 11 (Слов'янська мелогеографія, 5)*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Єфремов, Є., Клименко, І. (Ред.). (2017). *Проблеми етномузикології, 12 (Слов'янська мелогеографія, 6)*, Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Єфремова, Л. О. (Упоряд.). (1990). *Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка*. *Частина 1*. Київ. 351 с.
Єфремова, Л. (2006а). *Народні пісні: Записи Людмили Єфремової*. Київ: Наукова думка. 575 с.
Єфремова, Л. (2006б). *Наспіви українських весільних пісень*. Київ: Наукова думка. 191 с.
Єфремова, Л. (Упоряд.). (2012). *Народні пісні Житомирщини (з колекції збирачів фольклору)*. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка. 723 с.
Єфремова, Л. (Упоряд.). (2015). *Народні пісні Чернігівщини (з колекції збирачів фольклору)*. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Логос. 752 с.
Єфремова, Л. (Упоряд.). (2016). *Народні пісні Полтавщини (з колекції збирачів фольклору)*. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Логос. 201 с.
Єфремова, Л. (Упоряд.). (2017). *Народні пісні Київщини (з колекції збирачів фольклору)*. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Логос. 696 с.

Жиганова, С. (2008а). Свадебная музыкальная традиция Кубани: динамический аспек. *Мир традиционной музыкальной культуры*: *Сб. трудов, 174*, 274–300. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Жиганова, С. (2008б). Субрегиональные традиции в условиях культуры позднего формирования (на примере кубанской свадьбы. *Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования*: *Материалы Международной научной конференции*, сс. 287–295. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Жиганова, С. (2014). Опыт картографирования обрядового музыкального фольклора Кубани. В кн. *Этномузыкология: история формирования научно-образовательных центров, методы и результаты ареальных исследований: Материалы междунар. научн. конференций 2011–2012 годов*, сс. 487–504. Санкт-Петербург: Скифия-принт. (Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова).

Завальнюк, А. (1983). *Типология украинских летних обрядовых песен и их восточнославянский субстрат*. [Автореф. дисс. …канд. искусствовед.]. Киевская Гос. Консерватория им. П. Чайковского. Киев.
Завальнюк, А. (1994). Основні типи українських літніх обрядових пісень та їх мелодіалектні різновиди. *П'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*: *Матеріали*, 46–51. Львів, (1994, 15–16 грудня).
Завальнюк, А. (2008). *Українські літні обряди та пісні: навч. посібник*. Вінниця: Нова книга. 304 с. нот., фото, іл.
Закіћ, М. (2009). *Обредне песме зимског полугођа: системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*. Fakultet muzičke umetnosti, Etnomuzikološke studije – disertacije, sv. 1/2009, Beograd.
Закич, М. (Закіћ, М.) (2013). Колядные песни в сербском фольклоре. *Вопросы этномузыкознания*, *2013, №3*, 70-79. Москва.
Зачикевич, Т. (2013). Двухрегистровая фактура в песенной традиции Полтавщины. *Вопросы этномузыкознания, 1*, 6–16. Москва.
Зачикєвіч, Т., Клименко, І. (2013). Весільні пісні Полтавщини: ритмотипологія і географія. *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4)*, 118–130 + карти К12–13. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Здоровега, Н. (1974). *Нариси народної весільної обрядовості на Україні*. Київ.
Зеленин, Д. К. (1994). К вопросу о русалках (Культ покойников, умерших неестественною смертью, у русских и у финнов). В кн. *Избранные труды: Статьи по духовной культуре – 1901–1913*, сс. 230–300. Москва: Индрик.
Земцовский, И. (1968). К изучению музыкальных связей в славянском обрядовом фольклоре. *Русский фольклор*. *Вып. 11*, 126–139. Ленинград.
Земцовский, И. (1975). *Мелодика календарных песен*. Ленинград: Музыка. 222 с.
Зинкявичюс, З., Лухтанас, А., Чеснис, Г. (2006). Откуда родом литовцы. Вильнюс: Mokslo ir enciklopediju leidybos institutas.
Іваницький, А. (1995). Про диференціальний принцип тактування. В кн. *Збірник наук. та науково-методичних праць кафедри фольклору Київського Інституту культури*, сс. 52–58. Київ.
Іваницький, А. (1997). *Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник*. Київ: Заповіт. 392 с.
Іваницький, А. (1999). *Українська народна музична творчість: Навч. посібник. 2-е вид., допр*. Київ: Музична Україна. 222 с.
Іваницький, А. (2003). *Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): Навчальний посібник*. Київ: Альтерпрес. 180 с.
Іваницький, А. І. (2007а). Езотеризм обрядових наспівів фольклору. *Етномузика, 3* (*Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 15*), 28–42. Львів.
Іваницький, А. (2007б). *Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження: Збірник фольклору*. *Навчальний посібник*. Вінниця: Нова книга. 576 с., нот., фото.+ CD Extra (містить 35 творів нар. муз творчості; електронні версії праць А. Іваницького).
Іваницький, А. (2008). *Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями): Навч. посібник*. Вінниця: Нова книга. 520 с.
Іваницький, А. (2009). *Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики*. Вінниця: Нова книга. 404 с.
Іваницький, А. (2013). *Пісні з родин і хрестин*. Вінниця: Нова книга.
Іваницький, А. (2015). *Обрядовий музичний фольклор Середньої Наддніпрянщини: жанрово-регіональна антологія*. Вінниця: Нова книга. 536 с.
Іваннікова, Л. (2006). Зустріч весни (Євдокії, Сорок святих, Теплого Олекси). *Слово Просвіти, 2006, № 13 (338)* (30 березня – 5 квітня), с. 14–15.
Іваннікова, Л. (2006). Масниця, Проводи зими, Колодій. *Слово просвіти. 2006, № 9 (334) (*1–7 березня), с. 9.

Ісаєв, Д. В. (2012). *Атлас історії України*. Київ: ДВНП.

(Јовановић) Јовановић Јелена (2002). Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници – сватовски глас и његови облици. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.

(Јовановић) Јовановић, Јелена (2014). *Вокална традиција Јасенице у светлости етногенетских процеса*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.

(Јовановић) Јовановић, Јелена (2012). Мелогеографска истраживања у Србији. = Мелогеографічні дослідження у Сербії. *Проблеми етномузикології, 7 (Слов'янська мелогеографія, 3),* 36-47. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Калюжная, В. (2010). Южносмоленский свадебный обряд в ареалогическом аспекте: опыт выявления мелодиалектной структуры региона. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія 1)*, 113–120 + карти К23–29. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Канстанцінава, Т. (див. також Константинова, Т.) (2013). Валачобныя напевы пауночнабеларускай традыцыі: арэальны аспект. *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4),* 81–89. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Капралов, А., Савельева, Н. (1986). *Народные песни села Сенного Севского района Брянской области.* Москва : Советский композитор. 97 с.

Карапата, О. (2010). Купальські пісні «лівобережного типу»: спроба локально-структурної диференціації. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 165–183 + карти К40–41. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Карпенко, С. (1998). Весільні мелотипи села Печалівка (Мирне) на Костопільщині. В кн. *Народна музика Волині: Зб. статей і матеріалів*, сс. 41–46. Кременець.

Карпенко, С. (2011). Зимовий обрядово-пісенний цикл Східної Чернігівщини (межиріччя Десни і Сейму). *Проблеми етномузикології, 6 (Слов'янська мелогеографія, 2*), 75–96+карта. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Карский, Е. Ф. (1903). К вопросу об этнографической карте белоруского племени. *Могилевская старина. Вып. 3*, 1–6.

Карташова, Т. А. (2004а). Особенности свадебных песен донских малороссов. В кн. *Фольклор: современность и традиция. Материалы Третьей международной научной конференции памяти А. В. Рудневой,* сс. 352–364. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».

Карташова, Т. (2004б). *Песенная традиция украинских крестьян в контексте народной культур Дона*. [Неопубликованная диссертация …канд. искусств. (17.00.02)]. Ростовская государственная консерватория им. С В. Рахманинова Ростов-на-Дону. 308 с.

Качор, Г. (2014). Весільні пісні з рефреном «рано-рано» на Наддніпрянщині та Поліссі у їх структурному та стилістичному порівнянні. *Народна музика Волині та Полісся: проблеми дослідження і популяризації (Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберґа),* сс. 144–156. Рівне. (2014, 31 жовтня – 1 листопада).

Квітка, К. (1918). *Народні мелодії [У 2 ч.] З голосу Лесі Українки списав і упорядив Климент Квітка*. Київ, 229 с.

Квітка, К. (1922). *Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка. (Етногр. збірн. Укр. наук. тов-ва в Києві, т. II).* Київ: Слово. 236 с.

Квітка, К. (1923а). Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмичними групами. *Музика, № 2*,16–18. *№ 3,* 24–28.

Квитка, К. (1971=1923а). Песенные формы с вдвое увеличенными группами. В кн. *Климент Квитка. Избранные труды: В 2 т. Т. 1*, сс. 48–59. (В. Гошовский, Пер.). Москва: Советский композитор.

Квітка, К. (1923б). Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів. Ритмічна форма АВВА в будованні строфи. *Музика, 1,* 19–23. Київ.

Квитка, К. (1971=1923б). Ритмическая форма АВВА в песнях славянских народов. В кн. *Климент Квитка. Избранные труды: В 2 т. Т. 1*, сс. 37–45. (В. Гошовский, Пер.). Москва: Советский композитор.

Квітка, К. (1924). [Рецензія на:] А. В. Финагин. Русская народная песня (Российский Институт Истории Искусств. Русская музыка. Непериодическая серия, издаваемая разрядом истории музыки. Вып. 1). Видавництво «Academia». Петроград 1923. *Музика*, *№№ 1–3*, 44–49.

Квитка, К. (1971=1924). Заметка о происхождении русской песни про татарский полон. В кн. *Климент Квитка. Избранные труды: В 2 т. Т. 1*, сс. 61–70. (В. Гошовский, Пер.). Москва: Советский композитор.

Квітка, К. (1925). Вступні уваги до музично-етнографічних студій. *Записки Етнографічного товариства УАН: Кн 1,* сс. 8–27. Київ.

Квитка, К. (1973=1925). Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям. В кн. *Климент Квитка. Избранные труды: В 2 т. Т. 2,* сс. 3–27. (В. Гошовский, Пер.). Москва: Советский композитор.

Квітка, К. (1927). Українські пісні про дітозгубницю. *Етнографічний Вісник (Українська академія наук. Збірник Історично-Філологічного Відділу № 59. Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії № 3. Окрема відбитка* з «*Етнографічного Вісника», кн. 3* (сс. 117–137) і *кн. 4* (сс. 31–70). Київ: З друкарні Української Академії Наук, 1927, 1928.

Квитка, К. (1973=1927). Украинские песни о матери-детоубийце. В кн. *Климент Квитка. Избранные труды: В 2 т. Т. 2*, сс. 119–190. (В. Гошовский, Пер.). Москва: Советский композитор.

Квитка, К. (1941). Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. В кн. *Белорусские народные песни*, сс. 123–131. Москва; Ленинград.

Квитка, К. (1971=1941). Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. В кн. *Климент Квитка. Избранные труды: В 2 т. Т. 1*, сс. 161–176. Москва: Советский композитор.

Квітка, К. (1956). Іван Франко як виконавець народних пісень.*Творчість Івана Франка: Зб. статей*, с.170–178. Київ.

Квитка, К. (1971а). Об историческом значении календарных песен. В кн. *Климент Квитка. Избранные труды: В 2 т. Т. 1*, сс. 73–99. Москва: Советский композитор.

Квитка, К. (1971б). Песни украинских зимних обрядовых празднеств. В кн. *Климент Квитка. Избранные труды: В 2 т. Т. 1*, сс. 103–155. Москва: Советский композитор.

Квитка, К. (1971в). Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян. В кн. *Климент Квитка. Избранные труды: В 2 т. Т. 1*, сс. 191–212. Москва: Советский композитор.

Квітка, К. (1985а). Епічні пісні. В кн. *К. В. Квітка. Вибрані статті. Ч. 1*, сс. 15–41. Київ: Музична Україна.

Квітка, К. (1985б). Наспіви жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови. В кн. *К. В. Квітка. Вибрані статті: У 2 ч. Ч. 1,* сс. 66–95. (А. Іваницький, Пер. з російської). Київ: Музична Україна.

Квітка, К. (1985в). Про наспіви українських лівобережних купальських пісень. В кн. *К. В. Квітка. Вибрані статті. Ч. 1*, сс. 54–63. (А. Іваницький, Пер. з російської). Київ: Музична Україна. [Оригінальний рукопис російською мовою вперше оприлюднений: *Етномузика, 4*, CD].

Клименко, І. (1992). Жнивні наспіви Пінщини. *Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*, 54–62. Львів. 1992 (1–5 квітня).

Клименко, І. (1994). До проблеми моделювання звуковисотності. *П'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*, 67–68. Львів. (1994, 15–16 грудня).

Клименко, І. (1995). Наспів «весни-трійці» на Пінському Поліссі. *Родовід*, *Ч. 11*, 82–92. Київ.

Клименко, І. (1997). Петрівки у Прип'ятському Поліссі. В кн. *Традиційна народна музична культура Західної Волині та Західного Полісся: Зб. статей і матер.,* сс. 10–13. Львів.

Клименко, І. (1998). Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся: матеріали до Атласу музичних діалектів. *Проблеми етномузикології, 1*, 107–136. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, І. (1999а). Жнивні мелодії Овруччини (у контексті «загальнобілоруського» ареалу). *Полісся України: Матеріали істор.-етногр. дослідження, Вип. 2. Овруччина. 1995,* 341–364. Львів.

Клименко, И. (1999б). Картографирование обрядовых напевов в рамках сублокальных традиций (на материале западнополесского архива НИЛ музыкального фольклора Киевской консерватории). *Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. трудов., Вып. 154*, 87–114. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Клименко, І. (2000). Жнивні наспіви ритмомоделі 4+3: типологія і мелоареалогія. *Народознавчі зошити*, *4 (34)*, 630–649. Львів.
Клименко, І. (2001). *Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті*. [Неопублікована дисертація …канд. мистецтвознавства: 17.00.03]. Київ,. 176 с. + Додаток: 11 карт, 137 нотацій; ін.
Клименко, І. (2004а). Архів аудіозаписів українського фольклору в Лабораторії музичної етнографії. *Проблеми етномузикології, 2*, 338–357. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2004б). Лабораторія музичної етнографії НМАУ. В кн. *Академія музичної еліти України*, сс. 252–260. Київ.
Клименко, І. (2004в). Мелогеографія: історія, методика, сучасна проблематика. В кн. *Україна: географічні проблеми сталого розвитку: Зб. наук. праць. В 4–х т.*, *Т. II*. сс. 309–319. Київ: ВГЛ Обрії.
Клименко, І. (2004г). Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу (Погляд із Прип'ятського Полісся). *Проблеми етномузикології, 2*, 135–165 (2 карти). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2005). Зимові мелоареали південної Пінщини в системі поліської мелоареалогії. *Етнокультурна спадщина Полісся, 6,* 27–36. Рівне: Перспектива.
Клименко, І. (2006а). Весільні пісні. В кн. *Українська музична енциклопедія. Т. 1, сс.* 336–342. Київ*:* Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.
Клименко, І. (2006б). Силабічна модель 5+3 у жнивних наспівах Волинського Полісся: мелоареалогічне дослідження. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна, 37*, 300–316.
Клименко, І. (2007). Макроареалогічні замітки центральноукраїнського картографа. *Етномузика, Число 3: Збірка статей та матеріалів на честь 60–річчя Б. Луканюка*, 95–113. Львів.
Клименко, І. (2008а). Аудіофонд українського фольклору, 1982–2008: Засади устрою і перспективи електронної архівації. *Клименко, І., Мурзина О. Київська Лабораторія етномузикології. 1992–2007: Збірник наукових праць та матеріалів з нагоди 15–річчя діяльності ПНДЛ по вивченню і пропаганді народної музичної творчості при НМАУ (Проблеми етномузикології, 3)*, 53–105. Київ.
Клименко, І. (2008б). Жнивні пісні. В кн. *Українська музична енциклопедія. Т. 2*, сс. 86–93. Київ.
Клименко, І. (2008в). Купальські пісні. В кн. *Українська музична енциклопедія. Т. 2*, сс. 639–646. Київ.
Клименко, И. (2008г). Макро- и микроареалогия: на перекрестке методик (на примере жнивного типа слоговой модели 4+3). В кн. *Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Междунар. научн. конференции*, сс. 214–224. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Клименко, І. (2010а). Дискографія української автентичної музики: Проблеми першопроходця. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна, 43,* 278–299*.* Львів.
Клименко, І. (2010б). *Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010: Ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 360 с.: з іл.
Клименко, І. (2010в). Макроареалогічні замітки. Нарис другий: весільні мелодії з віршами 4+4+6 та 5+5+7 у східних слов'ян. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1),* 121–137 + карти К30–34. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2010г). Методичні проблеми сучасної мелоареалогії: з практичного досвіду документального картографування. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 19–30, карти К2–3, К15, К30–31. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2010д). Наспіви купальсько-петрівської приуроченості в українців: макроареалогія. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 138–164 + карти К35–42. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2010е). Поліський реєстр купальсько-петрівських мелоформ. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*,157–161. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2010є). Про макро- та мікрорівні східно-слов'янської мелоареалогії. *Дев'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель*, 93–98. Львів. (2010, 24–25 вересня).
Клименко, І. (2011а). Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву. 1. До постановки проблеми. *Проблеми етномузикології, 6 (Слов'янська мелогеографія, 2),* 10–33 +карти К1–К4. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2011б). Метод макрокартографування у східнослов'янській мелоареалогії. В кн. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, *Вип. 17, у 2-х т. Т. 1*, сс. 180–183. Рівне.
Клименко, І. (2011в). Раннетрадиционные ритмы брестско-волынскополесско-подляшской зоны в контексте украинско-белорусского меломассива. В кн. *Музычная культура Беларусі на скрыжаванні эпох. Навук. працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, 26. Серыя 1. Беларуская музычная культура*, сс. 149–166. Минск: БДАМ
Клименко, И. (2011г). Свадебные напевы со стихом 3+4 в восточнославянском макроареале спондеических комбинированных ритмоформ. В кн. *Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Междунар. науч. конф., Т. 2*, сс. 111–132. С.-Петербург: С.-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. (2010, 30 сентября – 3 октября).
Клименко, І. (2012а). Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву. 2. Весільний «макротип» моделі V557. *Проблеми етномузикології, 7 (Слов'янська мелогеографія, 3),* 10–33 + карти К1–3. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2012б). Весільні пісні з віршем 5+5+7 у макроритмічній системі українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву. *Музична україністика: сучасний вимір, 8*, 91–108. Київ: ІМФЕ.
Клименко, І. (2012в). Зимовий обрядово-пісенний цикл в українців: ключові форми та їх картографування (До проблеми візуалізації мелоаналітичних параметрів на географічних картах). *Проблеми етномузикології, 7 (Слов'янська мелогеографія, 3),* 110–12 + карти К11–17. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2012г). Методичні здобутки української мелоареалогії: з практичного досвіду картографування обрядових наспівів. *Культура України: зб. наук. пр., Вип 38*, 256–263. Харків: ХДАК.
Клименко, И. (2012д). Напевы купальско-петровской приуроченности у украинцев: макроареалогия. *Вопросы этномузыкознания, 1*, 72–95. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Клименко, І. (2012е). Прийом «додавання» у силаборитмічних формулах обрядових пісень західного порубіжжя українсько-білоруського мелоареалу. Частина 1: семискладники західної Галичини. *Етномузика, 8* (*Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка,28*), 56–95. Львів.
Клименко, І. (2012є). Про ямбічну природу колядкового п'ятискладника (за матеріалами берестійсько-волинськополіського-підляшської зони). *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство, 11,* 203–215. Львів.
Клименко, І. (2012ж). Становлення української мелогеографії. *Студії мистецтвознавчі, 1*, 16–22.
Клименко, І. (2013а). Алгоритм монографічного вивчення ключових слов'янських обрядово-пісенних форм («макротипів») (на прикладі колядок форми 5+5+3). *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4),* 45–63 + карти К1б-4б. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2013б). Весняно-троїцький наспів Пінщини (до проблеми моделювання й внутрішньовидового картографування ранньотрадиційних мелоформ). *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4)*, 177–179, карти К21а, б. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2013в). Опозиція локальних народномузичних традицій на порубіжжі західного Полісся та середнього Погориння (за експедиціями Київської консерваторії 1984–2009 років до Зарічанського та Дубровицького районів Рівенської області). *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство, 13*, 115–130. Львів.
Клименко, І. (2013г). Опозиція локальних народномузичних традицій на порубіжжі західного Полісся та середнього Погориння. *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4),* 174–176, карти К20а–в. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Клименко, І. (2013д). Слов'янські весільні шестидольники як мелогеографічна система: введення у проблематику. *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4),* 90–117 + карти К10–11. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, И. (2014а). Весенне-троицкий напев Пинщины (к проблеме моделирования и внутривидового картографирования раннетрадиционных мелоформ). *Музычная культура Беларусі і свету ў навуковым асэнсаванні, 31. (Серыя 1, Беларуская музычная культура*), 284–302. Мінск: УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі».

Клименко, И. (2014б). Украинские колядки с формулой 5+5+3: макроареалогический обзор. *Вопросы этномузыкознания, 2 (7)*, 50–67. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Клименко, И. (2014в). Украинско-белорусский раннетрадиционный меломассив: векторы генеральных ритмообразующих алгоритмов. В кн. *Этномузыкология: история формирования научно-образовательных центров, методы и результаты ареальных исследований: Материалы междунар. научн. конференций 2011–2012 годов*, 444–460. С-Петербург: Скифия-принт. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова.

Клименко, І. (2014г). Українські весільні тиради на шестидольній основі. *Етномузика, 10 (Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка; вип. 33)*, 31–53. Львів.

Клименко, И. (2015). Феномен свадебного макротипа со стихом 5+5+7 в пятиязычном славяно-балтском пространстве. *Вопросы этномузыкознания, 3 (12)*, 28–57. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Клименко, І. (2016а). Весільні пісні. В кн. *Історія української музики: У 7 т., Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика*, сс. 146–159. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

Клименко, І. (2016б). Жнивні пісні. В кн. *Історія української музики: У 7 т., Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика*, сс. 92–107. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

Клименко, І. (2016в). Купальські та петрівські пісні. В кн. *Історія української музики: У 7 т., Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика*, сс. 74–91. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

Клименко, И. (2016г). Украинские и белорусские обрядовые мелоареалы как ядро славяно-балтского раннетрадиционного меломассива. *Вопросы этномузыкознания, 15 (*2), 54–90. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Клименко, І. (2016д). Українська зимова макроареалогія у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ). Частина 1. *Проблеми етномузикології, 11 (Слов'янська мелогеографія, 5)*, 15–20 + карти А4–А8, А10–А12. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, И. (2017а). Славяно-Балтский раннетрадиционный меломассив: полиэтнические морфологические пересечения в западном секторе. *Tradicija ir Dabartis [Tradition & Contemporarity], vol. 12*, 61–77. Klaipeda: Department of Music, Academy of Arts, Klaipėda University, Lithuania. doi: http://dx.doi.org/10.15181/td.v12i0.1539

Клименко, І. (2017б). Українська зимова макроареалогія у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ).Частина 2: Індексований реєстр зимових мелоформ. *Проблеми етномузикології, 12 (Слов'янська мелогеографія, 6)*, 8–18 + карти на с. 134 та у кольоровій врізці на сс. А1–А7, А14. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132084

Клименко, И. (2018). Географические загадки силлаборитмического варьирования 5-сложников в пределах славяно-балтского раннетрадиционного меломассива. *Tradicija ir Dabartis* [*Tradition & Contemporarity*], *vol. 13,* 15–38. Klaipeda: Department of Music, Academy of Arts, Klaipėda University, Lithuania. doi: http://dx.doi.org/10.15181/td.v13i0.1693

Клименко, І. (2019). Весільна макроареалогія слов'яно-балтського меломасиву. *Проблеми етномузикології, 14,* 7–48. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, І. (Ред.). (2010). *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, І. (Ред.). (2011). *Проблеми етномузикології, 6 (Слов'янська мелогеографія, 2)*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, І. (Ред.). (2012). *Проблеми етномузикології, 7 (Слов'янська мелогеографія, 3)*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, І. (Ред.). (2013). *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4)*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, І., Гончаренко, О. (1996) Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53^2: алгоритм дольності. *Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Реферати*, 28–36 (в т.ч. карта). Львів. (1996, 22–25 травня).

Клименко, І., Гончаренко, К. (2010). Регіонально-жанровий огляд українських етномузичних аудіопублікацій. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1),* 207–231+ К43–47. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, І., Мурзіна, О. (2008). Київська Лабораторія етномузикології та Кафедра музичної фольклористики. *Проблеми етномузикології, 3*, 9–21. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, І., Протасова, С., Терещенко, О. (2010). Зведений мелоаналітичний реєстр «Східне Поділля та суміжні землі: купальсько-петрівські мелодії». *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 192–198. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Клименко, І., Шевчук, О. (2008). Мелотип, Мелоареалогія. *Українська музична енциклопедія. Т. 2*, с. 711. Київ.

Клименко-Крута, О. (2004). Явище «напівтончика» в традиційній пісенній культурі північного Лівобережжя. *Проблеми етномузикології, 2*, 272–283. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Климчук, Ф. (1999). Традиційне весілля села Симоновичі. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна, 27*, 185–274. Львів.

Коваль, В. (1995). До питання про т. зв. передладканкову пустку в Галичині. *Шоста конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : Матеріали,* 85–86. Львів (1995, 5–8 квітня).

Коваль, В. (2006а). *Ґенеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на північний захід від Горган).* [Неопублікована дисертація … канд. мистецтв. 17.00.03]. Львівська державна музична Академія імені М. В. Лисенка. Львів.

Коваль, В. (2006б). До питання трансформації щедрівкових форм (за матеріалами з околиць на північний захід від Горган). *Етномузика, 1* (*Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка,12*), 49–60. Львів.

Коваль, В. (2010). Весільні семискладові ладканки на Підгорганні: до питання вирізнення народномузичних діалектів за мелічними ознаками. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1),* 77–85. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Коваль, В. (2011). До проблеми мелотипології тридольних щедрівок із висхідним іоніком у музично-ритмічній формі (за матеріалами зимових наспівів з околиць на північний захід від Горган). *Проблеми етномузикології, 6 (Слов'янська мелогеографія, 2), 69–74*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Коваль, В. (2013) Трансформаційно-модифікаційні процеси в 13-складових колядках (за матеріалами з околиць на північний захід від Горган). *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4)*, 64–75 + карта К4а. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Коваль, В. (2015). Весільний ладканковий прототип 5+3 на Підгорганні: модифікаційно-трансформаційні процеси. *Проблеми етномузикології, 10*, 66–80. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Коваль, В. (2018). Трансформационно-модифицированные процессы в 14-сложных (5 + 5 + 4) колядках (по материалам из окрестностей северо-западнее Горган). *Tradicija ir Dabartis [Tradition & Contemporarity], vol. 13*, 61–80. Klaipėda: KU Publishers. DOI: http://dx.doi.org/10.15181/td.v13i0.1695

Колесса, І. (1902). *Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса*. Львів (на обкладинці – 1901). (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові. Том XI).

Колесса, Ф. (1906–1907). Ритміка українських народних пісень. *Записки НТШ, т. LXIX та ін.* (тт. 69, 71, 72, 73, 74, 76). [Перевидання: 1970в].

Колесса, Ф. (1929). *Народні пісні з Галицької Лемківщини: Тексти й мелодії. Зібрав, упорядкував й пояснив д-р Філарет Колесса*. Львів. (Етнографічний збірник; видає етнографічна комісія НТШ. Тт. XXXIX–XL).

Колесса, Ф. (1934). Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. В кн. *Науковий збірник товариства «Просвіта». Т. 10*, сс. 121–152. Ужгород.

Колесса, Ф. (1970г=1934). Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. В кн. Грица, С. (Ред.). *Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці*, сс. 368–397. Київ: Наукова думка.

Колесса, Ф. (1938а). *Народні пісні з Підкарпатської Русі: Мелодії і тексти. Зібрав і зредагував Філарет Колесса. Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді*. Ужгород: Друкарня О. О. Василіян, рочники 13–14. Відбитка.
Колесса, Ф. (1938б). *Українська усна словесність*. Львів: Накладом фонду Учітеся, брати мої. 643 с.
Колесса, Ф. (1970а). Наверствування і характеристичні признаки українських народних мелодій. В кн. Грица, С. (Ред.). *Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці*, сс. 248–269. Київ: Наукова думка. [Перша публікація – 1918].
Колесса, Ф. (1970б). Народна музика на Поліссі. В кн. Грица, С. (Ред.). *Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці*, сс. 409–424. Київ: Наукова думка.
Колесса, Ф. (1970в=1906). Ритміка українських народних пісень. У кн. Грица, С. (Ред.). *Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці*, сс. 19–223. Київ: Наукова думка.
Колодюк, А. (2015). Наспіви купальсько-петрівського циклу середнього межиріччя Горині та Случі: обрядовий та виконавський аспекти, типологія, географія. *Проблеми етномузикології, 10*, 104–124. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Колодюк, А. (2017). Традиційні зимові наспіви середнього межиріччя Горині й Случі: збереження та сучасний стан. *Проблеми етномузикології, 12 (Слов'янська мелогеографія, 6*), 66–80+карта А11+26 нот. Київ. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132238
Конощенко, А. (Упор.). (1909а). *Українські пісні з нотами. Вип. 1 [Перша сотня]*. Одеса : Друкарня Фесенко.
Конощенко, А. (Упор.). (1909б). *Українські пісні з нотами. Вип. 2 [Друга сотня]*. Одеса : Друкарня Фесенко.
Константинова, Т. Л. (див. також Канстанцінава, Т.). (2012). Колядные напевы северобелорусской традиции в их ареальных характеристиках: к вопросу о географических границах региональной музыкальной системы. *Северобелорусский сборник: обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. Сборник научных статей и материалов*. *Вып. 1,* сс. 6–16. С-Петербург: РИИИ.
Коробов, О. (2018). Календарно-песенная традиция села Романовка на Житомирщине (конец XIX – начало XXI веков). *Res Humanitariae, 23*, 104–139. Klaipeda. doi:http://dx.doi.org/10.15181/rh.v23i0.1791
Коропніченко, Г. (1996). До питання про південні кордони Київського Полісся (за матеріалами календарної традиції межиріччя Тетерева та Ірпеня). В кн. *Полісся: Мова, культура, історія: Матеріали міжнародної конференції*, сс. 428–437. 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.
Коропніченко, Г. (2004). Ранні ліричні пісні Київщини, приурочені до жнив. *Проблеми етномузикології, 2,* 166–191. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Коропніченко, Г. (2009). Традиційні колядні наспіви Київщини в контексті дослідження перехідних зон. *Проблеми етномузикології, 4*, 132–153. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Коропніченко, Г. (2012). Гендерний аспект традиційної української пісенності. В кн. *«Зрима пісня» лине по всій Україні. Матеріали наукової конференції Всеукраїнського науково-практичного семінару «Зрима пісня. 2004–2012 роки»*, сс. 96–106. Одеса.
Коропніченко, Г. (2014). Пісні весняно-літнього циклу на Київщині: ареальне роздоріжжя. *Проблеми етномузикології, 9*, 39–63, нот., іл., карта. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Коропніченко, Г. (2016). Колискові пісні. У кн. Г. А. Скрипник (Ред.). *Історія української музики: У 7 т. Т. 1. Кн. 1,* сс. 108-126. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
Коропніченко, Г. (2017) Традиційні новорічні наспіви Київщини в контексті дослідження перехідних зон. *Проблеми етномузикології, 12 (Слов'янська мелогеографія, 6)*, 81–89 + нот. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132239
Коропніченко, Г. (2019). Структурно-географічна характеристика весняних наспівів Київщини в контексті вивчення перехідних зон. 1. Ритмоформули стабільного силабочислення. *Проблеми етномузикології, 14*, 141–152 + нот. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183860
Коропніченко, Г., Клименко, І. (1995). Про один тип літніх трудових пісень. *Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору Київ. держ. Інституту культури*, 31–51. Київ.
Костюк, Ю. (1958). *Українські народні пісні Пряшівського краю. Кн 1.* Братислава*:* Словацтке вид-во художньої літератури. 301 с.
Костюковец, Л. (1983). Об одном типе купальских песен. *Памяти К. Квитки: Сборник статей*, 79–89. Москва.
Кочерган, М. (2001). *Вступ до мовознавства [підручник]. Розділ 2.3. Фонетичні процеси*, с. 133–146. Київ.
Красиков, М., Олійник, Н., Осадча, В., Семенова, М. (Упоряд). (1998). *Муравський шлях-97: Матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції (по селах Богодухівського, Валківського, Краснокутського та Нововодолазького районів Харківської області)*. Харків. 360 с.
Крывашэйцава, К. М. (2008). *Песенна-абрадавая традыцыя Днепра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча*. (Дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: спец. 17.00.02 «Музычнае мастацтва»). Мінск.
Кривошейцева, Е. Н. (2011). К вопросу о перспективах типологического подхода в исследовании календарно-песенной культуры Беларуси. В кн. *Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: Материалы Международной науч. конф. Т. 2.*, сс. 133–146. С.-Петербург: Университетский образоват. округ С-Петербурга и Ленинградской обл. (2010, 30 сентября – 3 октября).
Кубійович, В. (1937). *Атляс України й сумежних країв*. Львів.
Кузнецова, Н. С. (2012). *У ворот бела береза стояла… Свадебные песни русских сел Чернянского и Новооскольского районов Белгородской области*. Белгород: ИПЦ «Политерра». 108 с.
Кузнецова, Н. (2013). Многоголосная фактура свадебных напевов верхнего Приосколья. *Вопросы этномузыкознания, 1,* 31–46. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Курочкін, О. (1978). *Новорічні свята українців. Традиції і сучасність*. Київ: Наук. думка. 192 с.
Курочкін, О. (1995). *Українські новорічні обряди. «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок)*. Опішне: Вид. центр «Українське народознавство».
Курочкін, О. (2005). Мисливський субстрат новорічної пісні-міфу «го-го-го коза». *Етнокультурна спадщина Полісся, 6,* 37–42. Рівне: Перспектива.
Курочкін, О. (2014). *Святковий рік українців (від давнини до сучасності)*. Біла Церква: Видавець Пшонківський О. В. 392 с.
Кутырёва-Чубаля, Г. (2009а). *Белорусский жнивный напев: архетипы, инновации, диалекты*. Бельско-Бяла: Изд-во АТГ. 263 с.: нот.
Кутырёва-Чубаля, Г. (2009б). Песенная традиция «проса» на Беларуси: «ритмотворческий принцип типа». В кн. *Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии: материалы науч. конф*., сс. 230–247. Москва: Науч.-издат. центр «Московская консерватория».
Кутирёва-Чубаля, Г. Г. (2019). *Музыкально-диалектологический атлас белорусской песни*. Минск : «ИВЦ Минфина».
Кушлик, Л. (1997). Колодчані пісні на Волині. *Традиційний музичний фольклор Волині: Зб. статей і матеріалів*, 24–27. Кременець.

Лапин, В. (2002). Фольклорное двуязычие: феномен и процесс. В кн. Н. Альмеева (Ред.). *Искусство устной традиции. Историческая морфология. К 60-летию И. И Земцовского*: *Сб. ст*., сс. 28–39. С.-Петербург: РИИИ.
Лапин, В., Васильева, Е. (1989). Об одном ритмическом типе русских свадебных песен. В кн. *Народная музыка: история и типология: Памяти проф. Е. В. Гиппиуса (1903–1985): Сб. науч. тр*., сс. 116–134. Ленинград.
Латышева, С. А. (2008). Волочёбные песни восточных славян: типологическая систематика напевов. *Мир традиционной музыкальной культуры: Сб. трудов, 174,* 104–121. Москва: РАМ им. Гнесиных.
Латышева, С. А. (2014). К вопросу о географии волочёбных песен. *Вопросы этномузыкознания, 1*, 55–70. Москва: Академия им. Гнесиных.
Левкиевская, Е. (1995). Голос и звук в славянской апотропеической магии. В кн. Е. А. Дорохова, Н. И. Жуланова, О. А. Пашина (Ред.). *Голос и ритуал: Материалы конф*., сс. 45–47. Москва: Гос. ин-т искусствознания. (1995, май).
Леонюк, В. (1997). Поліська розмежувальна лінія. *Полісся: етнікос, традиції, культура*, с. 9–16. Луцьк: Видавництво «Вежа» Волинського державного університету імені Лесі Українки.
Ліцвінка, В. Д., Кутырова, Г. Р. (Уклад.). (1995). *Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыцыйныя жанры: Мінская вобласць*. Мінск: Універсітэцкае. 477 с.: іл., нот.
Лобкова, Г. (2000). *Древности Псковской земли. Жатвенная обрядность. Образы, ритуалы, художественная система*. С.-Петербург.

Лоза, Ю. (1994). Мапа-врізка «Київська Русь у X – першій третині XII ст.» та коментарі до серії мап «Із історії української державності». *Україна. Оглядова мапа*, сс. 4–10. Київ: «МапаЛТД».

Лотман, Ю. (1973). Каноническое искусство как информационный парадокс. В кн. *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*: *Сб. статей*, сс. 16–22. Москва.

Луканюк, Б. (1980). К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке «Вийди-вийди, Йванку»). *Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и материалов*, сс. 83–107. Ленинград.

Луканюк, Б. (1983) К теории песенного типа. В кн. *Народная песня. Проблемы изучения*, сс. 124–136. Ленинград.

Луканюк, Б. (1989). Диференціальний принцип тактування. В кн. *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць*, сс. 59–86. Київ.

Луканюк, Б. (1992). Кілька заміток про т. зв. заспіви-зачини весільних ладканок. *Третя конференція дослідників народної музики Червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*, 38–45. Львів, (1992, 1-5 квітня).

Луканюк, Б. (1993). Про будову народнопісенних тем М. Леонтовича. В кн. *Українська музика. Традиції та сучасність*: *Збірник статей*, сс. 94–117. Львів: Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка

Луканюк, Б. (1994). Передладканки вздовж Ікви. *П'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали,* 73–74. Львів. (1994, 15-16 грудня).

Луканюк, Б. (1996а). Полемічні нотатки з приводу диференціального принципу тактування. *Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*. Львів (1996, 22–25 травня).

Луканюк, Б. (1996б). Ритмічне варіювання. *Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*, 3–16. Львів. (1996, 22–25 травня).

Луканюк, Б. (1998). Усічення. *Проблеми етномузикології, 1*, 34–48. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Луканюк, Б. (2005). Ходовицька збірка Івана Колесси. *Родина Колессів у духовному та культурному житті України XIX – XX століття (з нагоди 130–річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100–річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів, 5,* 261–290. Львів. (Серія «Українська філологія: школи, постаті, проблеми»).

Луканюк, Б. (2006). Покажчики жанрово-типологічні. В кн. Ю. Цехміструк, Б. Луканюк (Упор.). *Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років*, сс. 428–449. Львів; Рівне. (ЛДМА; РДГУ).

Луканюк, Б. (2008). Генезис купальско-петровского мелотипа с девятисложной структурой стиха. В кн. *Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции*, сс. 89–96. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Луканюк, Б. (2010). Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне районування західноукраїнських земель. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1),* 15–18. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Луканюк, Б. (2012). До питання про пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. *Проблеми етномузикології, 7*, 26–35. Київ: НМАУ ім. П .І. Чайковського.

Луканюк, Б. (2014а). Лінеарність у мелогенетичних студіях. У кн. Р. І. Дзвінка, Ю. П. Рибак (Упоряд.). В кн. *Народна музика Волині та Полісся:* Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберґа, сс. 97–117. Рівне (2014, 31 жовтня – 1 листопада).

Луканюк, Б. (2014б). Ритмічне варіювання: Стилістика. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство, 14*, 200–210. Львів.

Луканюк, Б. (2016). *Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі*. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка. 208 с.

Луканюк, Б. (2017). *Музичний часокількісний ритм*. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка. 304 с.

Луканюк, Б. (2018). *Про музичну форму пісні «Дунаю, дунаю, чому смутен течеш?»*. Львів: Видавець Т. Тетюк. 56 с.

Луканюк, Б., Добрянська, Л. (2004). Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині. *Етнокультурна спадщина Полісся, 5,* 95–108. Рівне: Перспектива.

Лукашенко, Л. (1997). Типи народинних (хрестильних) пісень Західної Берестейщини. В кн. *Традиційна народна музична культура Західної Волині та Західного Полісся: Збірник статей і матеріалів*, сс.6–9. Львів.

Лукашенко, Л. (2008а). Зимові обрядові наспіви Північного Підляшшя. *Етномузика, 4* (*Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка, 21*), 57–72. Львів.

Лукашенко, Л. (2008б). Іван Ігнатюк – збирач і дослідник народної творчості українців Підляшшя. *Етномузика*, *5* (*Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 22*), 100–105. Львів.

Лукашенко, Л. (2010). Мелогеографія традиційних обрядових наспівів та лінгводіалектичне членування Північного Підляшшя. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 56–61 + карти К14–15. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Лукашенко, Л. (2013). *Традиційна вокально-обрядова культура Північного Підляшшя*. [Неопублікована дисертація … канд. мист. 17.00.03]. Львівська державна музична Академія імені М. В. Лисенка. Львів.

Лукашенко, Л. (2015). Теорія архаїчних зон та мелогенетичні процеси (на прикладі традиційної вокально-обрядової культури Північного Підляшшя). *Проблеми етномузикології, 10*, 22–28. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Лукашенко, Л. (2016). «Кугутання» в зимовій обрядовості північно-західної України: наспів та контекст. *Проблеми етномузикології, 11 (Слов'янська мелогеографія, 5)*, 50–55 + карта А12. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Лукашенко, Л. (2017). На пути к мелогенетической систематизации [Рецензія на книгу: Луканюк Богдан. Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі] *Tradicija ir Dabartis* [*Tradition & Contemporarity*], *vol. 12*, 345–351. Klaipėda: KU Publishers.

Лукашенко, Л. (Упоряд.). (2006). *Традиційні пісні українців північного Підляшшя (За матеріалами експедицій 1999–2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич).* Львів: Камула. 308 с.

Лукьянова, Т., Земцовский, И. (Ред.). (1972). *Народные песни Брянщины.* Брянск.

Любимова, А. (2016). Зимові пісні правобережжя Дніпропетровської області. *Проблеми етномузикології, 11 (Слов'янська мелогеографія, 5)*, 77–83 + карта А12. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Людкевич, С. (1906). Передмова. До: *Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть 1. Етнографічний збірник. (Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка, Том 21)*, сс. 3–19. Львів.

Мажейка, З. (1975). Напевы зімовых песень (сучасны стан; тыпы калядных напевау и раёны их пашырэння). В кн. М. Я. Грынблат, З. Я. Мажейка. (Рэд.). *Зімовыя песні. Калядкі и шчадроукі*, сс. 28–50. Мінск.

Мажейка, З. (1981). *Песні Беларускага Паазер'я*. Мінск: Навука і тэхніка. 494 с.

Мажейка, З. Я., Варфаламеева, Т. Б. (Уклад.). (1990). *Вяселле. Мелодыі. (Серія «Беларуская народная творчасць»).* Мінск: Навука і тэхніка. 480 с.

Мажейка, З., Варфаламеева, Т. (1999). *Песні беларускага Падняпроўя.* Мінск. 391 с.

Мазель, Л, Цуккерман, В. (1967). *Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм*. Москва: Музыка.

Мазуренко, А. (2014). Переінтонування як феномен дослідницької інтерпретації фольклорного тексту. До питання про вільний звуковисотний стрій. *Проблеми етномузикології, 14*, с. 183–195. Київ: Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Мархель, М., Клименко, І. (2013). Весільна композиція трирядкового шестидольника на межі західного і східного Полісся: реконструкція реліктів скрипкової традиції за методикою мелогеографіїу. *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4),* 143–154. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Марченко, Ю. (1999). Зимние празднично-поздравительные песни в районах русско-белорусско-украинского пограничья. Ч. 1. *Русский фолькор: Материалы и исследования, Т. 30*, сс. 321–375. С.-Петербург: Наука.

Марченко, Ю. (2001). Зимние празднично-поздравительные песни в районах русско-белорусско-украинского пограничья. Ч. 2. *Русский фолькор: Материалы и исследования, Т. 31*, сс. 238–304. С.-Петербург: Наука.

Марченко, Ю. И. (2004). Жатвенные песни в районах русско-белорусско-украинского пограничья. *Русский фолькор: Материалы и исследования, 32*, сс. 426–474. С-Петербург: Наука.

Матвіяс, І. Г. (Ред.). (1984). *Атлас української мови: У 3 ч. Т. 1: Полісся, Середня Наддніпрянщина і суміжні землі.* Київ: Наукова думка. (Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР, Інститут суспільних наук).

Мехнецов, А. (Ред.). (2002). *Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т., Т. 2.* С.-Петербург – Псков.

Мироненко, Я. (1988). *Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: история и современность*. Кишинев: Штиинца, Молд. гос. Ин-т искусств. 142 с.

Мироненко, Я. (1992).Про розселення Хорватів, Тиверців та Уличів (за музично-фольклорними даними). *Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали,* 31–37. Львів, (1992, 1–5 квітня).

Михальчук, К. (1872). Наречия, поднаречия и говоры Южной России в связи с наречиями Галичины. В кн. *Трудыэтнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край: Материалы и исследования, Т. 7, в. 1*, сс. 453–512. + карта «Наречия, под наречия и говоры южной России в связи с наречиями Галичины». С.-Петербург: «Друкарня і Хромо-Літографія А. Траншеля» [Розмір карти 68х75 см. Масштаб – 1: 2 520 000].

Мишанич, М. (1989). Агогічні особливості карпатської коломийки в транскрипції. В кн. *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць*, 45–52. Київ.

Мишанич, М. (2007). Українські весняні величальні пісні: ранцівки. *Етномузика, 3. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 15),* 67–94. Львів.

Мишанич, М. (2010). Царинна пісня з Перемишльщини: Транскрипція та коментар: повідомлення. *Дев'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали,* 104–106. Львів. (2010, 24–25 вересня).

Мишанич, М., Луканюк, Б. (Упор.). (2017). *Народна вокальна творчість Львівщини:* [антологія]: у 2-х т. Т. 1: Мелодії. 374 с. Т 2: Тексти. 424 с. (Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка). Львів: ГАЛИЧ-ПРЕС.

Можейко, З. (1983). *Песни Белорусского Полесья. Вып. 1.* Москва: Сов. композитор. 183 с.: нот.; карты.

Можейко, З. Я. (1985). *Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования*. Минск: Наука и техника. 247 с.: нот.; карты.

Мрочек, Я. (2012). Весільні пісні лемків на північній стороні Карпат. *Проблеми етномузикології, 7 (Слов'янська мелогеографія, 3),* 72–94. (І. Клименко, Перекл.). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського (Оригінальна робота опублікована 1970 – див. Mroczek, J.).

Мурзина, О. (1995). Українська протяжна пісня в аспекті історичного часу. В кн. *Збірник наук. та науково-методичних праць кафедри фольклору Київського Інституту культури*, сс. 13–30. Київ.

Мурзина, О. (2004). Становлення та розвиток київської етномузикологічної школи: НМАУ, кафедра музичної фольклористики. В кн. *Академія музичної еліти України. Історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*, сс. 252–260. Київ.

Мурзина, О. (2011). Проблема наголошеності у народнопісенній силабіці за матеріалами пісень Центральної України). *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство, 10,* 114–127. Львів.

Мурзина, О. (2014). Середня Наддніпрянщина в історичному контексті формування традиції. *Проблеми етномузикології, 9*, 12–38. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Мурзина, О. І. (2016). Народне багатоголосся. В кн. *Історія української музики: У 7 т., Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика*, сс. 340–368. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

Мушинка, М. (2002). *Голоси предків*. *Звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича*. Пряшів.

Нагорнюк, О. (2011). Картографування явищ поховально-поминальної атрибутики на межі західного і середнього Полісся. *Проблеми етномузикології, 6 (Слов'янська мелогеографія, 2)*, 97–103. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Назарова, Т. (1985). *Лінгвістичний атлас Нижньої Прип'яті.* АН Української РСР. Ін-т мовознавства ім. О. Потебні. Київ: Наук. думка. 136 с.

Нейман, Ц. (1883). Куплетные формы южнорусской песни. В кн. *Киевская старина, Т. 6*, сс. 599–644. Киев.

Несен, І. (2005). *Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX–XX ст.)*. Київ. 280 с.

Новикова, Л. І (2006). *Пісні Слобідської України: Навчальний посібник*. Харків: ТО Ексклюзив. 188 с. (з аудіодиском).

Осадча, В. (2007). *Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця: Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції селами Близнюківського та Барвінківського районів Харківської області*. Харків: ХОЦНТ.

Ошуркевич, О. (1998). *Пісні з Колодяжна.* Луцьк : Надстир'я. 152 с.

Пастух, Н., Харчишин, О. (Упор.). (2020). *Фольклор українців півночі Молдови: пісні та речитативи.* Львів: Інститут народознавства НАН України. 800 с. з іл.

Прищепа, Б.А. (2019). *Погорининя у середньовіччі: населення, системи заселення, урбанізаційні процеси.* [Неопублікована дисертація … доктора істор. наук, 07.00.04 «Археологія»]. Інститут археології НАН України. Київ.

Пархоменко, Т. (2008). *Календарні звичаї та обряди Рівненщини: Матеріали польових досліджень.* Рівне: вид-ць О. Зень. 200 с., іл., ноти.

Пашина, О. (1988). *Традиции жнивных песен русско-белорусского пограничья*. [Неопубликованная диссертация …...канд. искусствовед: 17.00.02]. Государственный нститут искусствознания. Москва.

Пашина, О. (1992). О влиянии этнографического контекста на жанровую атрибуцию жатвенных песен. *Фольклорный текст: функция и структура*: *Сб. трудов, 121*, 58–72. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Пашина, О. (1998). *Календарно-песенный цикл у восточных славян.* С.-Петербург: Композитор.

Пашина, О. (1999). Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии. *Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных,154*, 6–22. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Пашина, О. (Ред.). (1999). *Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных, 154.* Москва.

Пашина, О. (Ред.). (2005). *Народное музыкальное творчество*: *Учебник*. С.-Петербург: Композитор.

Пашина, О. (2006). *Календарно-песенный цикл у восточных славян.* С.-Петербург: Композитор. 280 с.

Пашина, О., Винарчик, Л., Дорохова, Е. (Ред.). (2003). *Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни.* Москва: Индрик. 760 с.: нот.

Пеліна, Г. (2013). Ареали поширення колядок базової структури 5+5+3 в історичних межах Мараморощини. *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4)*, 76–80+карта К4. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Пеліна, Г. (2016). Музичні жанри різдвяно-новорічного періоду на Мараморощині: мелогеографічний аспект. *Проблеми етномузикології, 11 (Слов'янська мелогеографія, 5),* 56–61+карта А1. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Пеліна, Г. (2017). *Традиційна музична культура Мараморощини в аспекті етнокультурного пограниччя*. [Неопублікована дисертація … канд. мист. 17.00.03]. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ. (240 с.: нот.).

Пилипенко, Н., Сабрекова, С. (2008). Свадьба села Репнино Орловской области: структура и функция обрядовых напевов. В кн. *Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования: Материалы Международной научной конференции*, сс. 306–314. Москва: РАМ им. Гнесиных.

Пилипчак, М. (Упоряд.). (2007). *Колядки і щедрівки [Зб. народних пісень].* Київ: Задруга. (Художні видання).

Пилипчак, М. (Упоряд.). (2014). *Пісні українського весілля. Експедиційні записи Марії Пилипчак*. Т. 1. Київ : Музична Україна.

Пилипчак, М. (Упоряд.). (2020). *Пісні українського весілля. Експедиційні записи Марії Пилипчак*. Т. 2. Київ : Музична Україна.

Пономар, Л. Г. (2015). *Народний одяг Правобережного Полісся середини XIX — середини XX ст.: Історико-етнографічний атлас. Словник*. Київ.
Попович, Х. (2013). Весільний 6-складник на опільсько-підгірянському пограниччі. Проблема типології та мелогеографії *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4),* 164–168. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Потебня, А. (1876). Рецензия на сборник «Народные песни Галицкой и угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким» (1880). В кн. *Эстетика и поэтика,* сс. 226–249. Москва: Искусство.
Потебня, А. (1877). Малорусская народная песня по списку XIV в. Текст и примечания. *Филологический вестник, 2*, 1–53. Воронеж.
Потебня, А. (1883). *Объяснения малорусских и сродных народных песен: В 2 т. Вып. 1.* Варшава.
Потебня, А. (1887). *Объяснения малорусских и сродных народных песен: В 2 т. Вып. 2: Колядки и щедровки*. Варшава: тип. М. Земкевича, В. Новаковского. 810 с.
Поточняк, А. (2010а). Весілля на Вороняках: Мелотипологія. *Дев'ята конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали,* 33–55. Львів. (2010, 24–25 вересня).
Поточняк, А. (2010б). Традиційне весілля у селах Вороняків: питання мелогеографії та етногенези. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 86–96 + карти К19-1, 2, 3. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Прибилова, В. (див. ще Прыбылова, В.) (2011). Мелоареали обрядових наспівів Масляниці Верхнього Подніпров'я. *Проблеми етномузикології, 6 (Слов'янська мелогеографія, 2),* 43–59. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Протасова, С. (2010). Купальські пісні з окраїни східного Поділля (Уманщина та околиці). *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 184–191 + карти К38–39. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Прыбылова, В. (2010). *Музычны ландшафт песенна-абрадавых традыцый Масленіцы Верхняга Падняпроўя*. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі.
Пшенічкіна, Г. (2015). Весільні тиради правобережної Черкащини з 6–7-складовою основою: особливості компонування. *Проблеми етномузикології, 10*, 81–103. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Пшенічкіна, Г. (2016). Традиційні зимові наспіви правобережної Черкащини: типологічна і географічна опозиція Наддніпрянщини і Поділля. *Проблеми етномузикології, 11 (Слов'янська мелогеографія, 5)*, 62–76 + карта А9 + 17 нот. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Пшеничкина, Г. (2017а) Свадебные тирады со стихом 5+3 на Правобережной Черкащине. *Tradicija ir Dabartis [Tradition & Contemporarity], vol. 12*, 125–148. Klaipėda: Department of music Akademy of Arts Klaipėda University, Lithuania. doi: http://dx.doi.org/10.15181/td.v12i0.1543
Пшенічкіна, Г. (2017б). Традиційні зимові мелодії у басейні верхньої Самари. *Проблеми етномузикології, 12 (Слов'янська мелогеографія, 6)*, 90–100+карта А14. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132243
Пшенічкіна, Г. (2018). «Звенигородщина» Агатангела Кримського та сучасні дослідження обрядової пісенності Правобережної Черкащини. *Проблеми етномузикології, 13*, 82–117. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2018.13.145692.
Пшенічкіна, Г. (2020). *Географічні межі регіональних традицій музичного фольклору на території Правобережної Черкащини (за наспівами обрядових циклів)*. [Неопублікована дисертація … канд. мист. 17.00.03]. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ. (360 с.: нот.).
Пшенічкіна, Г., Любимова, А. (Упоряд.). (2016). *Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. Випуск І. Томаківський р-н*. Дніпро: ЛІРА. 56 с.
Пшенічкіна, Г., Любимова, А. (Упоряд.). (2019). *Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. Музично-етнографічний збірник. Випуск ІІ. Петропавлівський район*. Дніпро: Ліра. 150 с., фото, аудіодиск. (ISBN 978-966-383-790-1 ISBN 978-966-383-795-1).
Пятроўская, Г. А. (Рэд.). (1998). *Радзіны. Абрад. Песні*. Минск: Беларуская навука. (Беларуская народная творчасць).

Разумовская, Е. Н. (1998). *Традиционная музыка русского Поозерья*. Санкт-Петербург.
Рибак, Ю. (2005а). Весільні «передладканки» в традиції Надбужжя. *Фольклористичні зошити, 8*, 55–57. Львів.
Рибак, Ю. (2005б). *Обрядові пісні верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – куль-туроґенеза)*. [Неопублікована дисертація … канд. мист. 17.00.03]. Львівська державна музична Академія імені М. В. Лисенка. Львів.
Рибак, Ю. (2007). Методика ареально-типологічних досліджень в етномузикології. Досвід львівської школи. *Етномузика, 3 (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 28*), 9–22. Львів.
Рибак, Ю. (2009). Пісенна творчість [Рівненського Полісся]. В кн. *Етнокультура Рівненського Полісся,* сс. 281–334. Рівне: ПП ДМ.
Рибак, Ю. (2010). Типи й ареали весільних наспівів верхньоприп'ятської низовини. *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 62–76 + карти К16–17. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Рибак, Ю. (2011а). Весільні передладканки на Західному Поліссі. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство, 10*, 148–154. Львів.
Рибак, Ю. (2011б). Локальні обрядові мелоформи у Верхньоприп'ятському басейні. *Проблеми етномузикології, 6 (Слов'янська мелогеографія, 2)*, 60–68 + карти К9–К10. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Рибак, Ю. (2012). Ареалогія обрядових наспівів рівненсько-берестейського пограниччя. *Етномузика, 8* (*Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 28*), 96–113. Львів.
Рибак, Ю. (2016). *Народні пісні Березнівщини: за матеріалами експедиції 2013 року*. Рівне. 208 с.
Рибак, Ю. (2017а). Міні-ареал «білохорватського» весільного типу біля витоків Прип'яті (за нарисом В. Л. Гошовського «По следам одной свадебной песни славян»): [Доповідь на ІІ-й Міжнародій науково-практичній конференції «Володимир Гошовський і Закарпаття»]. Ужгород. (2017, 28–29 вересня).
Рибак, Ю. (2017б). Міні-ареал приспівок до новорічної «Кози» біля витоків Прип'яті. *Проблеми етномузикології, 12 (Слов'янська мелогеографія, 6)*, 36–40+карта. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132212.
Рибак, Ю. (2018а). Богдан Луканюк. Музичний часокількісний ритм. Львів, 2017. 304 с. [Рецензія]. *Етномузика, 14*, 217–221. Львів.
Рибак, Ю. (2018б). Рудименты волочебной обрядности на западно-украинском Полесье. *Tradicija ir Dabartis [Tradition & Contemporarity], vol. 13*, 99–114. Klaipėda: KU Publishers. DOI: http://dx.doi.org/10.15181/td.v13i0.1697
Римский-Корсаков, Н. А. (1985). *Сто русских народных песен*. Москва: Музыка.
Роздольський, О., Колесса, Ф. (1909). Мелодії гаївок, схоплені на фонограф Й. Роздольським, списав і зредагував Ф. Колесса. У кн. В. Гнатюк. *Гаївки. (Матеріали до української етнології Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, т. 12.),* сс. 1–74. Львів.
Роздольський, О. Людкевич, С. (1906). *Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть 1. (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Шевченка, Том 21)*. Львів.
Рубцов, Ф. (1971). *Ольшанские песни*. Москва, Ленинград: Советский композитор.
Рубцов, Ф. (Сост.). (1991). *Русские народные песни Смоленской области: в записях 1930-1940-х годов*. Ленинград: Советский композитор. 160 с. : нот.
Рудиченко, Т. (2006). Припевки-тирады в донской свадьбе (к изучению универсалий фольклора). *Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северного Кавказа за 2005 г.: Мат-лы Северокавказской науч. конф. Дикаревские чтения (12),* 220–230. Краснодар: ООО РИЦ «Мир Кубани».
Рудиченко, Т. С. (2014). Периферийные жанровые формы как дифференцирующий признак локальных стилей донского музыкального фольклора. *Этномузыкология: история формирования научно-образовательных центров, методы и результаты ареальных исследований*: *Материалы междунар. научн. конференций 2011–2012 годов*, 468–486. СПб: Скифия-принт. (Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова).
Руднева, А. В. (1975). *Курские танки и карагоды*. Москва: Советский композитор. 309 с.

Савельева, Н. (1986). О некоторых строфических формах свадебных песен: к вопросу о местных песенных традициях. В кн. *Проблемы стиля в народной музыке: Сб. науч. трудов*, сс. 29–54. Москва.

Савельева, Н. (1995). *Суземские песни. Вып. 1: Календарные песни*. Москва.
Савельева, Н. (2005). *Региональная стилистика русской народной музыки. Русско-белорусско-украинское пограничье: Исследование*. Москва: Композитор. 192 с.
Савельева, Н. (2014). «Стрела» в восточном Полесье: обряд и песня. *Вопросы этномузыкознания, 2 (7),* 35–48. Москва.
Свитова, К. (1966). *Народные песни Брянской области*. Москва: Музыка. 240 с.
Седов, В. В. (1982). *Восточные славяне в VI-XIII вв*. Москва: Наука.
Серко, О. (2018). Весільна вокально-обрядова культура Середньої Волині: Етнографія та мелотипологія. *Музикознавчий універсум: збірник статей (Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка, 42–43)*, 227–249. Львів. doi: https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.227.249
Сєнчик, Я. (1916). Пісні з Холмщини і Підлясся, списані Д. Я. Сєнчиком між 1896 і 1906 рр. *Мельодії українських народніх пісень з Поділля і Холмщини, зібрані Л. Плосайкевичем і Я. Сєнчиком під редакцією Станіслава Людкевича з передмовою Філярета Колесси (Етнографічний збірник Наукового товариства ім. Шевченка, Том 16)*, сс. 63–108. Львів.
Скаженик, М. (2006). Весняні заклички нижньої Уборті: особливості формотворення. *Народознавчі зошити, 3–4 (69–70),* 493–502. Львів.
Скаженик, М. (2009а). Мелогеографічне вивчення Уборті: купальсько-петрівські наспіви. *Проблеми етномузикології, 4*, 154–175. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Скаженик, М. (2009б). Середньополіські петрівки межиріччя Случі й Уборті («тип Д»): мелоареалогічний аспект. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. 9*, 132–150. Львів.
Скаженик, М. (2010). Мелогеографічний ландшафт басейну Уборті (за матеріалами річного обрядово-пісенного циклу). *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 43–55; карти К9– К13. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Скаженик, М. (2011). *Етномузичний ландшафт басейну Уборті (за обрядами та піснями календарного циклу).* [Неопублікована дисертація … канд. мист. 17.00.03]. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ. (180 с. + Дод.: 230 с.: 232 нотації, 32 карти).
Скаженик, М. (2013). Трирядкові весільні наспіви з шестидольною основою на полісько-волинському пограниччі (північна Житомирщина): ритмічні та звуковисотні різновиди. *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4),* 131–142 + карта К19. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Скаженик, М. (2014а). Весняні обряди та наспіви басейну Уборті: географічний вимір. *Народна творчість та етнологія, 2014, № 2*, 55–62.
Скаженик, М. (2014б). Зимові пісенні традиції басейну Уборті: до питання взаємозв'язків обрядів та мелотипів. *Проблеми етномузикології, 9,* 64–75. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Скаженик, М. (2017а). Мелоареали ранньотрадиційних зимових наспівів басейну Уборті (Середнє Полісся). *Проблеми етномузикології, 12 (Слов'янська мелогеографія, 6)*, 41–53 + карти А8–А11+ 27 нот. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132219.
Скаженик, М. (2017б). Песни закликания весны на Среднем Полесье. *Tradicija ir Dabartis [Tradition & Contemporarity], vol. 12*, 169–192. Klaipėda, Klaipėdos universiteto leidykla. [ISSN 2029-3208]. DOI: http://dx.doi.org/10.15181/td.v12i0.1545
Скаженик, М. (2018а). Купальська традиція села Легедзине (східне Поділля): стилістичні зміни на межі XX і XXI століть. *Проблеми етномузикології, 13*, 115–125. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2018.13.145724
Скаженик, М. (2018б). Щедровки-ионики в бассейне реки Уборть (Среднее Полесье): композиционные и звуковысотные разновидности. *Tradicija ir Dabartis [Tradition & Contemporarity], vol. 13*, 81–98. Klaipėda: KU Publishers. DOI: http://dx.doi.org/10.15181/td.v13i0.1696
Скаженик, М., Коробов О. (2012). Етномузичне вивчення календарних традицій Середнього Полісся в контексті суміжних наук (за матеріалами, локалізованими в басейні Уборті). *Проблеми етномузикології, 7 (Слов'янська мелогеографія, 3)*, 48–62 + карти К5–К8. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Сливинський, Ю. (1991). Заспіви весільних ладканок: типи і поширення. *Друга конференція дослідників народної музики Червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали,* 20–29. Львів. (1991, 27–31 березня).
Слюжинскас, Р. (2016). Литовские колядки: панорама основных слого-ритмических форм (предварительные результаты исследований). *Проблеми етномузикології, 11 (Слов'янська мелогеографія, 5)*, 21–27. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Слюжинскас, Римантас (2018). Векторы сравнительных исследований литовского и украинского наследий традиционной музыки. *Актуальні питання східноєвропейської етномузикології, 1,* 203–235. *Дніпро: ЛІРА.*
Смоляк, О. (2001а). *Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Ч. 1.* Тернопіль. 296 с.
Смоляк, О. (2001б). *Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Ч. 2* (нотний додаток). Тернопіль. 392 с.
Смоляк, О. (2010). Мотиви зустрічі весни та вегетації природи у гаївках Західного Поділля. *Народознавчі зошити, 2010, 1–2*, 146–152.
Смоляк, О. (2015). *Щедрівки Західного Поділля*. Тернопіль : Астон.
Сокальський, П. (1888). *Русская народная музыка: великорусская и малорусская въ ея строеніи мелодическомъ и ритмическомъ и отличія ея отъ основъ современной гармонической музыки. Изследованіе П. П. Сокальскаго.* Харьковъ: Типографія Адольфа Дарре. 368 с.
Сопілка, Т. (2004). Щедрівки у пісенній традиції Полтавщини (за матеріалами експедицій 1986–2000 рр.). *Проблеми етномузикології, 2*, 240–254. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Сопілка, Т. (2009). Стильові інтерпретації весільних композицій-тирад на Полтавщині. *Проблеми етномузикології, 4,* 117–131. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Стельмащук, С., Медведик, П. (Упоряд). (1989). *Пісні Тернопільщини*. Київ.
Стеценко, К. (1917–1918). *Українські колядки і щедрівки: для мішаного і однорідного хору з супроводом фортепіана*. Київ. 59 с.
Стоянов, П. Ф. (1980). *Ритмика молдавской дойны.* Кишинев: Штиинца. 173 с.
Супрун-Яремко, Н. (2005). *Українці Кубані та їхні пісні: Монографія*. Київ: Муз. Україна. 784 с.: ноти.
Супрун-Яремко, Н. (2014). *Народні пісні Рівненщини*: *Фонографічний збірник.* Рівне: ПП М. Дятлик. 460 с.
Супрун-Яремко, Н. (2018). Давньокозацьке українсько-кубанське весілля: Реконструкція, систематизація та дослідження пісенного фонду. *Етномузика, 14*, 47–73. Львів.
Сысоева, Г. Я. (2011). *Песенный стиль воронежско-белгородского пограничья*. Воронеж: ГУП ВО «Воронеж. обл. типография». 392 с.

Тавлай, Г. (1986). *Белорусское купалье: Обряд, песня*. Минск: Наука и техника. 174 с.
Тавлай, Г. В., Ліс, А. С., Асташевіч, С. Т. (Уклад.). (1985). *Купальскія і пятроўскія песні. (Беларуская Народная Творчасць)*. Мінск: Навука і тэхніка.
Танцюра, Г. (1998). *Весілля в селі Зятківцях (Серія «Бібліотека часопису «Народознавство»*). Київ: Народознавство. 404 с. (нот.).
Тарасенко, О. (2004). *Історична хронологія. Календарні системи світу: Навчальний посібник із спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін (для студентів-істориків соціально-гуманітарного факультету КМПУ ім. Б. Д. Грінченка)*. Київ. 72 с.
Терещенко, Н., Терещенко, О. (1998). *Стародавні пісні Степової України та Східного Поділля: [Збірник народ. пісень]*. Кіровоград. 60 с.
Терещенко, Н., Терещенко, О. (1999). *Пісенна традиція села Тимошівки: [Збірник народ. пісень].* Кіровоград.
Терещенко, О. (2009). Весільні наспіви передстепового Правобережжя (ритмоструктурна та ладова географія). *Проблеми етномузикології, 4*, 96–115. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Терещенко, О. (2010). Купальські наспіви східних кордонів Поділля (механізм варіантності). *Проблеми етномузикології, 5 (Слов'янська мелогеографія, 1)*, 199–206. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Терещенко, О. (2013). Великоднє христування з Підлісного: текст і контекст. *Проблеми етномузикології, 9*, 119–145, нот. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Терещенко, О. (2015). Центральноукраїнський весільний мелотип з віршовою структурою V445[2] на теренах пізнішого заселення. *Проблеми етномузикології, 10*, 39–66. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Терещенко, О. (2016а). *Веснянки Передстепового Правобережжя*. Кропивницький: ТОВ «Імекс-ЛТД». 96 с.
Терещенко, О. (2016б). «Меланка» в передстеповому й степовому Правобережжі та на східному Поділлі. *Проблеми етномузикології, 11 (Слов'янська мелогеографія, 5)*, 28–49 + карти А8, А11. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Терещенко, О. (2017). Наддністрянський (україно-молдавський) новорічний обряд «Оранки». Нотатки про синтетичну природу фольклору. *Проблеми етномузикології, 12 (Слов'янська мелогеографія, 6)*, 19–35 + 26 нот. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. doi: https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132095.
Токмакова, О. (2009). *Традиционные свадебные песни села Белицы и деревни Гирьи Беловского района. (Фольклорные песни Курской области; вып. 7)*. Курск: ОДНТ. 84 с., ноты.
Толстая, С. (1982). Вариативность формальной структуры обряда (Купало и Марена). *Труды по знаковым системам*. *Т. 15,* 72–89. Тарту.
Толстая, С. М. (Ред.). (1995–2012). *Славянские древности. В 5 т: т. 1: А (Август) – Г (Гусь)* (1995); *т. 2: Д (Давать) — К (Крошки)* (1999); *т. 3: К (Круг) — П (Перепелка)* (2004); *т. 4: П (Переправа через воду) — С (Сито)* (2009); *т. 5: С (Сказка) — Я (Ящерица)* (2012). Москва.
Толстой, Н. И. (1995). *Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике.* Москва: Индрик.
Толстой, Н. И., Толстая, С. М. (1994). О вторичной функции обрядового символа (на материале славянской народной традиции). В кн. *Историко-этнографические исследования по фольклору: Сб. статей памяти С. А. Токарева*, сс. 238–255. Москва: Изд. фирма «Восточная литература»
Тюрикова, О. В. (Упоряд.). (2005). *Музичний фольклор Донбасу: Весільні пісні*. Донецьк: Юго-Восток. 220 с.
Тюрикова, О. (Упоряд.). (2009). *Музичний фольклор Донбасу: календарно-обрядові пісні Донецької та суміжних областей.* Донецьк: Юго-восток. 341 с.

Філіпяк-Соколовска, І., Соколовскі, Я. (2014). Про народні пісні Сувальщини та окремі риси їх регіональної самобутності. *Проблеми етномузикології, 8 (Слов'янська мелогеографія, 4),* 20–44. (Д. Полячок, І. Клименко, Перекл.) Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. (Оригін. робота опублікована 2007 – див. Filipiak-Sokołowska).
Франко, І. (1902). Козак Плахта. Українська народня пісня друкована в польській брошурі з р. 1625. В кн. *Записки Наукового Товариства Шевченка, XLVII (47), Кн. III*, сс. 1–28 + 3 іл. Львів.
Франчук, Д. (2018). Хрестильна обрядовість Старокостянтинівщини. *Перша конференція молодих дослідників народної музики: Матеріали,* 38–44. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка. (2018, 1 грудня).
Фружинська, О. (1999). «Кривий танець» як одна з найархаїчніших гаївок. *Народознавчі зошити, 3*, 387–394. Львів.
Фядосік, А., Ліс, А., Ялатаў, В. (Ред.). (1974). *Жніўныя песні.* Мінск: Навука і тэхніка.

Харлап, М. (1972). Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музики. В кн. *Ранние формы искусства,* сс. 221–273. Москва: Искусство.
Харлап, М., Чехович, Д. (2012). Метр. *Большая российская энциклопедия. Том 20*, сс. 138–140. Москва.
Харчишин, О. (2005). *Народна пісенність підльвівської Звенигородщини: фольклорний збірник*. Львів: Інститут народознавства НАН України. 354 с.
Харчишин, О. (2014). Маланкові пісні українців півночі Молдови: поетичний аспект (переосмислення мотивів). *Народознавчі зошити, 3 (117),* 514–528. Львів.
Харчишин, О. (2017). Коляди – спільна спадщина українців та поляків. https://culture.pl/ru/article/kolyadi-spilna-spadshchina-ukrayinciv-ta-polyakiv доступ 21.12.2018.
Христова, Г. (2010). Музыкальный язык свадьбы украинцев Воронежского Подонья. В кн. *От конгресса к конгрессу. Материалы Второго всероссийского конгресса фольклористов: Сб. докладов. Том I,* сс. 353–359. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора.
Христова, Е. (2015). Этномузыкальный ландшафт Корочанского района Белгородской области. *Вопросы этномузыкознания, 3 (12)*, 74–87. Москва.

Цехміструк, Ю. (2006), Луканюк, Б. (Ред.). *Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років*. Львів; Рівне. 480 с.: нот., іл. + CD.
Цимбора, Ю. (1963). *Українські народні пісні Східної Словаччини. Кн. 2.* Пряшів: Словацьке педагогічне видавництво. 450 с.

Чебанюк, О. (1996). Народні ігри в системі обрядових свят українців. У кн. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*, сс. 5–9. Київ.
Чебанюк, О. (1997). Релікти архаїчних вірувань і ритуалів у деяких дівочих весняних іграх. *Народна творчість та етнографія, 4 (1997)*, 86-–95.
Чебанюк, О. (1998). Магічна символіка танкових рухів та ігрових дій. У кн. *Регрес і регенерація у народному мистецтві*, сс. 92–99. Київ.
Чорноус, А. (2012). Типологія весняних величальних наспівів українського Надсяння. *Проблеми етномузикології, 7 (Слов'янська мелогеографія, 4),* 95–100+карта К10. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Чубинский, П. (1872). *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. Т. 3.* Санкт-Петербург.
Чубинский, П. (1874). *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-западный отдел: Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским. Т. 5: Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные.*
Чубинский, П. (1877). Свадьба, записанная в м Борисполь, Переяславского уезда, Полтавской губернии. Голоса положены на ноты Н. В. Лысенком. В кн. *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-западный отдел: Материалы и исследования. Собранные П. П. Чубинским. Т. 4: Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны. Приложение*, сс. 1–45. С.-Петербург. [Перевид.: Шубравська, М., Правдюк, О. (Ред.). (1970а). *Весілля:* У 2-х кн. Кн. 1, сс. 81–146. Київ: Наукова думка].

Шевчук, Е. Ю. (2012). Кант. *Православная энциклопедия.* Том XXX, сс. 484–502. Москва. https://www.pravenc.ru/text/1470271.html?fbclid=IwAR3yt0vNKrc6eRs6OZSf3BoFmou66wQdp4FoCa2KXoX76KeC2ZVil1JlWGQ, доступ 5.07.2017.
Шевчук, О. (2016). Вступ. *Історія української музики: У 7 т. Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика*, сс. 31–40. Київ: Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.
Шубравська, М., Бучель, Н. (Упоряд.). (1982). *Весільні пісні*: У 2-х кн. Кн. 2. Київ. 680 с.
Шубравська, М., Іваницький, А. (Упоряд.). (1982). *Весільні пісні*: У 2-х кн. Кн. 1. Київ. 872 с.
Шубравська, М., Правдюк, О. (Ред.). (1970а). *Весілля:* У 2-х кн. Кн. 1. Київ: Наукова думка. 454 с.
Шубравська, М., Правдюк, О. (Ред.). (1970б). *Весілля:* У 2-х кн. Кн. 2. Київ: Наукова думка. 480 с.

Якименко, Т. С. (2012). Эпическое пространство весенне-календарного песенного цикла Белорусского Поозерья. В кн. *Северобелорусский сборник: обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба. Сб. научных статей и мат-лов. Вып. 1*, сс. 51–64. С-Петербург: РИИИ.
Якіменка, Т. (2018). Аб мелагеаграфічных вектарах і тэрытарыяльным размеркаванні функцыянальна-жанравых груп обальска-ўсвяцкага «песеннага календара» ў этнамузычнай традыцыі Падзвіння. *Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні: зборнік навуковых прац, 5,* 8–33 (карти). Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі.
Яковенко, Н. (2006). *Нарис історії Середньовічної та ранньомодерної України*. Київ: Критика.
Янчук, М. (1886). Малорусская свадьба в Корницком приходе Константиновского уезда Седлецкой губернии (по собранным лично материалам, с нотами). *Известия Общ-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии при Моск. ун-те: труды этнограф. отд. Т. XLVIII, вып 1.* Москва.
Ященко, Л. (Упоряд.). (1963). *Буковинські народні пісні.* Київ: Вид-во НАН УРСР. 678 с.
Ященко, Л., Міщенко, К. (Упоряд.). (2005). *Колядки та щедрівки: Репертуарний збірник нар. пісень*. Київ. 185 с.

Astrauskas, R. (1990). Lietuvių liaudies melodijų advento – kalėdų arealine tipologija. *Lietuvos Aukstujų mokyklų mokslo darbaj. Menotyra, 17, 23–42.*
Bartmiński, J., Bielawski, L. (Eds.) (2011a). *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 4. Lubelskie, Czesc I Pieśni i obrzędy doroczne.* 500 s. + CD.
Bartmiński, J., Bielawski, L. (Eds.) (2011b). *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. T. 4. Lubelskie, Czesc II – Pieśni i obrzędy rodzinne. Chrzciny, wesele, pogrzeb*. Lublin. 500 s. + CD.

Bieliawski, L., Mioduchowska, A. (Eds.) (1997). *Kaszuby. Cz. 1: Pieśni obrzędowe*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
Burkšaitienė, L., Krištopaitė, D. (Eds.) (1990). *Aukštaičių melodijos.* Vilnius: Vaga.
Četkauskaitė, G. (Ed.). (1981). *Dzūkų melodijos.* Vilnius: Vaga.
Četkauskaitė, G. (Ed.). (2007). *Lietuviu liaudies dainau. Antologija.* Vilnius.
Czekanowska, A. (1961). *Pieśni biłgorajskie: Przyczynek do interpretacji polskiego pogranicza południowo-wschodniego. (Prace i Materiały Etnograficzne PTL; nr 18*, cz. 2). Wrocław.
Czekanowska, A. (1972). *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. Przegląd dokumentacji źródłowych, próba klasyfikacji metodą taksonomii wrocławskiej*. Kraków: PWM.
Dadak-Kozicka, K. (1978). *Słowiańskie pieśni żniwne: Próba typologii muzycznej.* [Praca doktorska]. Warszawa. 218 s.
Dahlih, P. (1996). Próba analizy wybranych melodii wąskiego zakresu w Polsce. *Сьома конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали,* 19–27. Львів (1996, 22–25 травня).
Dahlih, P. (1997). Próba analizy wybranych melodii wąskiego zakresu w Polsce (zakończenie). *Восьма конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Реферати*, 11–23. Львів. (1997, 10–12 квітня).
Filipiak-Sokołowska, I., Sokołowski, J. (2007). O suwalskiej pieśni ludowej i wybranych przykładach jej regionalnego nacechowania. *Rocznik Augustowsko-suwalski, 7,* 151–198. (Перевидання в укр. перекладі: див. Філіпяк-Соколовска…, 2011).
Galązka, B. (2011). *Kolędy Podkarpacia. T. II: Podgorze*. Krosno.
Galązka, B. (2012). *Kolędy Podkarpacia. T. III: Pogranicze polskoruskie*. Jaroslaw-Krosno.
Juciutė, L. (2000). Vienos ritmo formulės pėdsakais. *Lietuvos muzikologija, 3*, 156–171.
Juzala, Gustaw (2007). *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*. Kraków: Musica Iagellonica ; Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie: Instytut Archeologii i Etnologii PAN.
Juzala, Gustaw (2009). Of research into Easter well-wishing carols in Poland and Lithuania.*Traditional Musical Cultures in Central-Estern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission*, 115–140. Warsaw.
Juzala, Gustaw (2012). *Semantyka koled wiosennych: studium folklorystyczno-etnomuzykologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii PAN.
Juškos, A. (1955). *Lietuviškos svotbinės dainos [Natos]. 2 t.* Vilnius.
Klymenko, I. (2015a). Ukrainian-Bielorussian-Polish Early-traditional Melo-massif: Interethnic Wedding Macroareals *Музикологија. (Етно)музикологија на прелаcку из XX у XXI век (II). Часопис Музиколошког института САНУ, 19,* 23–49. Београд. [Musicology. Journal of the institute of musicology of the serbian academy of sciences and arts. (Ethno)musicology at the turn of the millennium (II)].
Klymenko, I. (2015b). Wedding Songs with the 5+5+7 Verse as a Marker of a Slavonic-Balt Early Traditional Macro-area {5+5+7 eilėdaros vestuvinės dainos kaip ankstyvosios slaviškosios irbaltiškosios tradicijos makroarealo žymenys} [Весільні пісні з віршем 5+5+7 як маркер слов'янської ранньотрадиційної макроареалогії]. *Lietuvos muzikologija (Lithuanian musicology), t.16,* s. 157–165. Vilnius: Akademija Lietuvos muzikos ir teatro.
Klymenko, I. (2018). Oskar Kolberg's music transcriptions as a unique source for modern melogeography (based on the example of a wedding song type with 5+5+7 syllabic structure). *The Kolbergs of Eastern Europe.* In B. Muszkalska. (Ed.). *The Kolbergs of Eastern Europe,* pp. 137–154. Berlin: Peter Lang. ISBN:978-3-631-72724-9. DOI:https://doi.org/10.3726/b11375.
Kolberg, O. (1962a). *Krakowskie.* Wrocław - Poznań. (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie – DWOK; t. 5–8).
Kolberg, O. (1962b). *Lubelskie, cz. I. Dzieła wszystkie, t. 16.* Wrocław - Poznań 1962. Ss. IV, 330, tablica kolor. Reedycja fotooffsetowa, pierwodruk: Kraków 1883.
Kolberg, O. (1962c). *Lubelskie, cz. II. Dzieła wszystkie, t. 17*. Wrocław - Poznań 1962. Ss. VI, 244, tablica kolor. Reedycja fotooffsetowa, pierwodruk: Kraków 1884.
Kolberg, O. (1962). *Obrazy etnograficzne: Pokucie*. Wrocław; Poznań: PTL; PWN; LSW. T. I. Reedycja fotoofsetowa. (Kolberg Oskar, Dzieła wszystkie (DWOK), t. 29).
Kolberg, O. (1964a). *Chełmskie*: [W 2 cz.]. Cz. 1. Wrocław, Poznań. (DWOK, t. 33).
Kolberg, O. (1964b). *Chełmskie*: [W 2 cz.]. Cz. 2. Wrocław, Poznań. (DWOK, t. 34).
Kolberg, O. (1964c). *Przemyskie* (Z materiałów pośmiertnych wydał Izydor Kopernicki). Wrocław, Poznań. (DWOK, t. 35).
Kolberg, O. (1964d). *Wołyń: Obrzędy, melodii, pieśni* (Z brulionow pośmiertnych przy wspoludziale S. Fiszera i F. Szopskiego wydał F. Tretiak). Wrocław, Poznań. (DWOK, t. 36).
Kolberg, O. (1967). *Tarnowskie-Rzeszowskie*. (Z rękopisów opracowali J. Burszta i B. Linette. Red. J. Burszta). Wrocław-Poznań. (DWOK, t. 48).
Kolberg, O. (1968a). *Bialorus-Polesie* (Z brulionow pośmiertnych przy wspoludziale S.Fiszera i F.Szopskiego wydał F.Tretiak). Wrocław-Poznań [1968]. (DWOK, t. 52).
Kolberg, O. (1968b). *Góry i Podgórze, cz. I.* Wrocław-Poznań. (DWOK, t. 44).
Kolberg, O. (1974). *Sanockie – Krośnieńskie.* Wrocław; Poznań: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze (PTL); PWN; LSW. T. 1. (DWOK; t. 49).
Kolberg, O. (1994). *Podole*. Poznań. (DWOK; t. 47).
Kolberg, O. (2001). *Sandomierskie. Suplement do t. 2*. Poznań. (DWOK, t. 71).
Kolberg, O. (2002). *Wołyń. Suplement do t. 36.* Poznań. (DWOK, t. 84).
Kolberg, O. (2004). *Chełmskie. Suplement do t. 33–34.* Poznań. (DWOK, t. 82).
Kolberg, O. (2005). *Krakowskie. Suplement do t. 5–8*. Poznań. Ss. CXV, 521 + 542 + 585. (DWOK; t. 73/I–III).
Kolberg, O. (2011). *Przemyskie. Suplement do tomu 35*. Poznań. (DWOK, t. 83/I, 83/II).
Korsakas, K. (Ed.). (1962). *Lietuvių tautosaka. Dainos.* T. 1. Vilnius: Valstybine politines ir mokslines literaturos leidykla. 800 p.
Linette, B. (1981). *Obrzędowe piesni weselne w rzeszowskim: Typologia wątkow muzycznych jako kryterium wyznaczania regionu etnograficznego*. Rzeszów. 161 s.: not.
Marchwica, W. (2018). Elementy ukraińskie w polskich kolędach i pastorellach. *Україна – Польща: діалог культур (Ukraina – Polska: dialog kultur): зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму*. Київ: ІК НАМ України. (2018, 19-21 квітня).
Mroczek, J. (1966). Pieśni sobótkowe u Łemków. [W:] *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, 1966, 4*, 57–62.
Mroczek, J. (1970). Pieśni weselne Łemków po północnej stronie Karpat. [W:] *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, nr 11*, 15–30.
Nakienė, A., Žarskienė, R. (Eds.). (2003). *Suvalkijos dainos ir muzika. 1935–1939 metų fonografo įrašai.* Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
Nakienė, A., Žarskienė, R. (Eds.). (2005). *Dzūkijos dainos ir muzika. 1935–1941 metų fonografo įrašai.* Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas. (126 p. 44 kūrinių įrašai ir melodijų transkripcijos, 36 tekstai, 33 nuotraukos).
Pashina, O. (2012). Area studies in ethnomusicology: on the problem of identification of musical dialects. In *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives.* Proceedings of the International conference held from November 23 to 25, 2011. Editors Dejan Despić, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović. Belgrade: SASA: Institute of Musicology of SASA. 119–147
Račiūnaitė-Vyčinienė, D. (2019). Today's Singing Tradition of Lithuanian Polyphonic Songs Sutartinės: Relations of Western and Eastern Cultures. *Проблеми етномузикології, 14,* 77–85. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
Služinskas, R. (2006). *Lietuviu ir lenku liaudies dainu sasajos*. Klaipeda: Klaipedos universiteto leidykla. 529 p.
Ūsaitytė J., Žičkienė A. (Eds.) (2007). *Lietuvių liaudies dainynas*, *T. 20. Kalendorinių apeigų dainos, kn. 1*: Advento-Kalėdų dainos. Vilnius: LLTI. 752 p
Ūsaitytė J., Žičkienė A. (Eds.) (2009). *Lingu palingu balti suoleliai. Kalendorines dainos.* Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
Veličkovska, R. (2012). Areal investigation and typological systematization of the Macedonian traditional ritual folk singing. In Despić, D., Jovanović, J., Lajić-Mihajlović, D. (Eds.). *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives.* Proceedings of the International conference (2011, November 23 to 25), p. 99–117. Belgrade: SASA: Institute of Musicology of SASA.
Vičinienė, D. (2012) (див. ще *Račiūnaitė-Vyčinienė, D., Вічінене, Д.)*. Relationships between Lithuanian and Balkan Schwebungs-Diaphonie: interdisciplinary search key**.** In Despić, D., Jovanović, J., Lajić-Mihajlović, D. (Eds.). *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives.* Proceedings of the International conference (2011, November 23 to 25), p. 119–147. Belgrade: SASA: Institute of Musicology of SASA.
Vītoliņš, J. (1973). *Gadskārtu ieražu dziesmas*. Zinātne.

Дискографія. Коди альбомів за реєстром (Клименко, 2010б)

Українська етнічна територія

[А-1988-01] – Bielorussie: Folklore musical de la Polesie Bielorusse {Білорусь: музичний фольклор білоруського Полісся}. Упор., комент. З. Можейко, І. Назіної. Записи Держ. комітету з телебачення і радіомовлення та Інституту музикознавства, етнографії і фольклору Акад. наук Білор. РСР. France: Auvidis: UNESCO Collection, 1988. 1 грампл. LP

[А-1991-02] – Ukraine. Traditional Music. Серія «Musics and Musicians of tne World». (Упор. О. Мурзина, Т. Андрощук-Золозова). Paris: UNESCO, 1991. D 8206.

[А-1997-01] – «Вітер степовий». Українські пісні Вольниці Запо-розької. Музичний фольклор Центральної України (село Липняжка, село Розумівка Кіровоградської області. Польові записи й анотація Н. Керімової. Київ: УЕЛФ+«Комора», 1997. 1 мк (~60 хв., стерео, 23 твори) + Букл.

[А-1997-19, 20] – «Рано-рано зійду на гору». Традиційна музика Полісся. Ч. 1–2 / Укладання Є. Єфремова, анотація І. Клименко). Київ: МНС, 1997.

[А-1997-21] – Традиційна музика Лівобережної Київщини. Польові записи, укладання, анот. Г. Коропніченко (Київщина). Київ: О. Захаренко. 1 CD audio + Букл.

[А-1998-01] – Чорний Потік. Польові записи, укладання, анотація Ол. Турянської. Київ: Караван, 1998. 1 CD audio (70'39", 33 треки) + Букл.; Іл. Серія «Етнічна Музика України»

[А-2000-01] – «Ой як же було ізпрежди віка…». Традиційні пісні Правобережної Київщини (автентичне виконання). Проект, польові записи й анот. Г. Коропніченко. Видавець: Київ: О. Захаренко, 2000. 1 CD audio (72'57", 36 творів) + Букл.: анотація; Іл. КОМП 102.

[А-2001-01] – «Берви» : Український традиційний фольклор = «Bervy: Ukrainian traditional folklore» Проект «Моя Україна» / Проект М. Хая і Т. Грималюка. Польові записи Є. Єфремова, І. Клименко. Київ: УЕЛФ + АртЕкзистенція. – 1 CD Extra (Audio: 61'59", 29 треків + мультимедійна частина)/ AVE 004.

[А-2001-04] – Пісні Східного Поділля. Традиція села Кидрасівки. Польові записи, анот., нот. О. та Н.Терещенків. Кіровоград, 2001. 1 CD audio + Букл.: Іл.

[А-2002-02] – Zespół śpiewaczy z Dobrywody. Pieśni nie tylko święte. Tradycja muzyczna Podlasia = {Співочий гурт з Добриводи. Пісні не тільки святі. Музична традиція Підляшшя}. Анот. E. Wróbel, B.Kuzub-Samosiuk. Польща: Polskie Radio. Białystok + Stowarzyszenie Milosnikow Kultury Ludowej w Czeremsze, 2002. 1 МК (≈60 хв., 17 треків=23 твори*) + Букл.: пас-порти, анотація (краєзнавча, етномузична); Іл. 002.

[А-2002-03] – Zespół śpiewaczy ze Wsi Czeremcha. Pieśni nie tylko święte. Tradycja muzyczna Podlasia = {Співочий гурт з села Черемха. Пісні не тільки святі. Музична традиція Підляшшя}. Анот. E. Wróbel, B.Kuzub-Samosiuk. Polskie Radio. Białystok + Stowarzyszenie Milosnikow Kultury Ludowej w Czeremsze, 2002. 1 МК (≈60 хв., 18 треків=32 твори) + Букл.; Іл.

[А-2002-08] – Перший всеукраїнський фестиваль «Київська Русь»: Український автентичний фольклор. Вип. 1. Анот. І. Клименко. Київ: ГО Фестиваль Київська Русь + АртВелес, 2002. 1 CD audio (50'40", 17 творів) + Букл.: анотація; Іл. AVE 009.

[А-2004-02] – «Вєночок рутьвянєнький». Традиційна музика Берестейщини (ч. 1). Польові записи І. Федун, Л. Лукашенко, Л. Добрянської, А. Поточняка, Г. Похилевич. Анот. Л. Лукашенко. Київ: «Атлантік» + «Просвіта», 2004. 1 CD audio (42'03", 26 творів) + Брош. (19 с.); Іл. Б. і. (Серія «Етнічна музика України. Українська колекція»)

[А-2004-03] – «В гетой хаті». Традиційна музика Берестейщини (ч. 2). Анот. *Л. Лукашенко*. Київ: «Атлантік» + «Просвіта», 2004. 1 CD audio (48'24", 31 твір) + Брош. (19 с.): анот. Іл. (карта). Іл. Б. і. (Серія «Етнічна музика України. Українська колекція»).

[А-2004-18] – Божичі, фольк. ансамбль. «Котилася ясна зоря з неба». Польові записи гурту Божичі. Уклад., анот. С. Карпенко, І. Фетісова. Київ: LAVINA MUSIC, 2004. 1 CD audio + відео (52'52", 18 творів + 1 відео) + Букл.; Іл. (світл., карта). LM CD 423.

[А-2004-19] – Всеукраїнський фестиваль «Київська Русь»: Традиційна музична культура. Вип. 5. Запис фестивальн. концерту. Анотація І. Клименко. Київ: Арт Екзистенція+АртВелес, 2004. 1 CD audio (57'13", 18 творів) + Букл.: анот.; Іл. AVE 015

[А-2005-02] – «Й а вже років двісті, як козак в неволі». Забуті пісні українців (автентичне виконання). Польові записи й анот. Г. Коропніченко. Київ: Українська ДіВіДі Компанія» (JRC), 2005. 1 CD audio (56'31", 27 творів) + Букл.; Іл. JRC 05110-2. Серія «Українська музична спадщина».

[А-2002-05] – Зелений шум Полісся. Традиційна культура Поліського краю = «The Green Murmur of Polissya». Польові записи І. Клименко, Є. Єфремова та М. Хая. Анот. І. Клименко. «АртВелес», 2002. 1 CD Extra (Audio: 65'23", 35 аудіотворів + мультимед. част.) + Букл.; Іл. AVE 014.

[А-2006-07] – Колядки та щедрівки Рівненського Полісся. Автентичне виконання. Польові й студійні записи В. Ковальчука, [Т. Пархоменко]. Уклад. В.Ковальчука. Київ: «Атлантік», 2006. 1 CD audio (34'44", 21 твір) + Букл.: Анот.; Іл. Б. і.

[А-2006-10] – «На твойму дворє». Традиційна музика Рівенського Полісся. Музика Рокитнівщини. Польові записи, уклад. В. Ковальчука. Київ : Атлантик, 2006.

[А-2007-13] – Древо, фольк. ансамбль. «Ой там за морями». Сільська традиційна музика. Польові записи Є. Єфремова, І. Клименко, Т. Сопілки. Уклад., анот. Є. Єфремова, Т. Зачикєвіч (Сопілки). Київ: Арт-Меню, 2007. 1 CD audio (59'10", 17 творів) + Букл.; Іл. Б. і.

[А-2009-02] – Весілля. Проект «Моя Україна-Берви». Українська традиційна музика. Ч. 1 / Анот. І. Клименко. Київ: Арт Велес, (2005)–21.10.2009. 1 CD audio (77'36", 62 твори) + Брош. (32 с.): анот. укр., англ; Іл. AVE 023

[А-2009-03] – Весілля. Проект «Моя Україна-Берви». Українська традиційна музика. Ч. 2 / Анот. І. Клименко. Київ: Арт Велес, (2005)-21.10.2009. 1 CD audio (77'36", 62 твори) у картон. футл.: Іл. + Брош. (32 с.): анот. укр., англ; Іл. AVE 023.

[А-2010-01] – Прилипчани, Брати Кирило, Спиридон, Лука, скрипки, Марія - спів. Прилипчани. Українська традиційна музика / Записи І. Мацієвського, М. Хая; Наук. редактор та автор анотації М. Хай. Видавець: «АртВелес», 2010 р. 1 CD audio (52'24", 17 треків) + Букл. AVE 020 – К 521379 ЄО.

[А-2014-AVE030] – Проект «Берви». Українська традиційна музика. Поділля. Київ: Арт Велес, http://bervy.org.ua/region/podillya/

[А-МuŹr03-1997] – Lubelskie {Люблінське воєводство} / [Уклад. *М. Балішевська, А. Шевчук-Чех*. Консульт. *Є. Бартмінський*]. Warszawa: Polskie radio, 1997. 1 CD audio (73'40", 46 творів) + Брош. (28 с.). PRCD 152. (Серія «Muzyka źródeł». V. 3. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego radia).

[А-МuŹr13-1999-1 – Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce. Cz. 1 {Етнічні меншості у Польщі. Ч. 1: Лемки, Надсяння, Бойки, Підляшшя} / Уклад. А. Боруцка, А Шевчук-Чех; консульт. Є. Бартмінський. Warszawa: Polskie radio, 1999. 1 CD audio + Брош. (14 с.): польськ. і англ.: Іл. PRCD 162. («Muzyka źródeł». V. 13. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego radia).

Білоруська етнічна територія

[А-Блр-1986] – Белорусский песенный фольклор: Северо-восточная зона [Витебская и Могилевская обл.]. Сост. и коммент. *З. Можейко*. Москва: Мелодия, 1986. Грампластинка. С30–23519.

[А-Блр-2014] – Этнамузычныя традыцыі паўночнабеларускага рэгіёну: Сенненшчына [Электронны рэсурс]. Склад. Т. Канстанцінава, В. Прыбылова. Электрон. дадз. (102'51" гуч.). Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2014. 2 электрон. апт. дыска [CD-ROM]: гуч., брашура (32 с.)

[А-Рос-2012] – «Песни псковской земли». [1 CD-ROM]. С.-Петербург: Спб консерватория, 2012.

Польська етнічна територія

[А-МuŹr20-2013] – Kujawy. Warszawa: Polskie radio, 2013. 1 CD audio («Muzyka źródeł». V. 20. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego radia). PRCD 169

Ирина Клименко

ОБРЯДОВЫЕ МЕЛОДИИ УКРАИНЦЕВ В КОНТЕКСТЕ СЛАВЯНО-БАЛТСКОГО РАННЕТРАДИЦИОННОГО МЕЛОМАССИВА: ТИПОЛОГИЯ И ГЕОГРАФИЯ

Р Е З Ю М Е

ПРЕДИСТОРИЯ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ. МЕТОДЫ. БАЗА ДАННЫХ

Украинская этническая территория по состоянию на начало XXI века остается одной из раритетных европейских зон, которые сохраняют традиционную музыкальную культуру в живом функционировании. Ценнейшая составляющая старинной сельской музыки украинцев – обрядовое творчество, представленное развитыми циклами песенных мелодий, приуроченных к земледельческому кругу (производственные сезоны и праздники с магической составляющей) и к ритуалам оформления брака сельской общиной и рождения детей. Формирование обрядовых циклов происходило в эпоху язычества, поэтому обрядовые мелодии являются носителями не только чисто этнографических функций и соответствующих художественных смыслов, но и скрытых исторических значений. Последние открываются благодаря ареальному характеру распространения определенных типов обрядовых мелодий. Они занимают географически определенные территории (ареалы), очертания которых могут указывать на давние исторические связи или, наоборот, на бывшую «оппозиционность» жителей отдельных земель.

Такие идеи еще в 20-х годах прошлого столетия провозгласил выдающийся украинский этномузыколог Климент Квитка. Вместе с классиками отечественной науки Станиславом Людкевичем и Филаретом Колессой, он предложил метод систематизации народных мелодий через моделирование их силлаборитмических форм. Установлено, что моделью для массива из сотен или тысяч образцов родственных песен является *ритмический рисунок квантитативного* (*времяизмерительного, безакцентного*) *типа*, согласованный с числовой формулой силлабической структуры поэтического текста. Песенные модели на протяжении веков выкристаллизовались в набор устойчивых формул, «песенных типов».

К. Квитка в 1930–1940-х годах впервые заговорил об *ареальном функционировании песенных типов* и необходимости их картографирования. Особую важность этому исследовательскому направлению придает то, что значительная часть украинской этнической территории находится в пределах Висло-Днепровской зоны, которую археологи обозначают как прародину славян.

Несмотря на огромное значение украинских обрядовых мелодий, за прошедшее столетие отечественная наука не утвердила их полного системного типологического реестра. Среди причин – долгие десятилетия застоя науки в советский период, запрет на исследования обрядовых песен как «религиозных» и крайняя малочисленность исследователей.

Оживление интереса к этой теме связано с деятельностью Владимира Гошовского (1960–1990-е годы). Систематические исследования – прежде всего полевые – начались в конце 1970-х. Активизация собирательской работы в 1980–1990-х годах с акцентом на фронтальных обследованиях и обрядовом репертуаре началась с привлечением молодых сил – студентов Киевской консерватории (теперь – Национальной музыкальной академии Украины) имени П. И. Чайковского (организатор экспедиций – Евгений Ефремов), Высшего музыкального института (теперь – Львовской национальной музыкальной академии) имени М. В. Лысенко (руководители – Юрий Сливинский, Богдан Луканюк). Продуктивность научной работы типологического направления возросла с открытием в названных вузах научно-исследовательских Лабораторий этномузыкологии. К 2010-м годам в архивах музыкальных академий были накоплены десятки тысяч записей обрядовых мелодий, сотни опубликованы в нотациях или звукозаписях. Появились многочисленные структурные описания отдельных региональных жанров и форм.

Автор монографии суммировала огромный опыт коллег-типологов Украины, Белоруси, России и создала согласованную аналитическую платформу для структурного описания песенных форм. Материалы исследования были систематизированы в виде базы данных «Реестр обрядовых мелодий украинцев, белорусов и соседних этносов» (РОМУ$^{+}$). База охватывает этнические территории по языковому признаку. Преимущество отдавалось источникам, представляющим земли с автохтонным населением, уцелевшим в военно-политических катаклизмах XI–XVII веков – это север и запад украинской языковой зоны, где сформировались ареальные (возможно, еще племенные) культуры, наиболее интересные для исторической этномузыкологии («музыкальной археологии»). Идентичные украинским песенные формы были обнаружены у белорусов, очень близкие – у поляков, литовцев, в небольшой степени – у русских южной традиции. Все они вошли в базу. Общая территория, охваченная исследованием, получила название «Славяно-балтский раннетрадиционный меломассив» (СБРМ).

Суммарно накоплено и систематизировано около 62 тысяч единиц информации. Среди записей отобраны только *канонические песенные образцы* (56 тысяч), из них выделены мелотипологические группы с большой статистикой записей. Всего описано более 160 мелотипов – жанровых мелоформ. Каждая группа изучалась во всех морфологических разновидностях и была прокартографирована – составлено более 130 карт.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Очерченное очень значительное по размеру территории славяно-балтское пространство (см. карту на обложке книги) объединено в систему на многих уровнях организации музыкальной культуры ранней традиции. Глубинные структурные общности нашли выражение в полиэтнических пересечениях песенной ареалогии.

А. Территории. Этносы

Ядро СБРМ, где характерные для него черты проявляются системно, включает

– полностью этнические пространства украинцев и белорусов (выделены по языковым признакам, отмеченным в картах XIX – начала XX века),

– большой восточно-польский массив (верхнюю и среднюю части бассейна Вислы),

– этнографические регионы южной Литвы (Дзукию, Сувалкию).

Также система демонстрирует контактные выходы (отдельными элементами) в сопредельные территории на белорусско-российской языковой границе (в Псковской, Смоленской, Брянской, Орловской областях) и на российско-украинской языковой границе (в Курской, Белгородской, Воронежской, Ростовской областях, на Кубани).

Частичные связи (одиночные мелотипы) зафиксированы на северо-западе – в литовской Аукштайтии, латышской Латгалии.

Б. Ключевые характеристики

Стержнем традиционной музыкальной культуры этносов, вошедших в СБРМ, являются:

Б1а – наличие цикла ключевых календарных праздников, земледельческих сезонов и общественно значимых моментов жизни человека, к которым привлечен песенный компонент:

– зимний и летний «повороты солнца» (соответственно, *зимние Святки* и *Зеленые святки* / *Купало и петровка*),

– реликты древнего весеннего новолетия (*Масленица* / *Колодий* / *волочебники* / «*лалынщики*» / «*ранцювання*» и др.),

– процессы выращивания и сбора урожая (весенне-летний сезон), праздник окончания уборки плодов земледелия (жатва),

– рождение человека, его инициация (принятие в полноценное взрослое общество) в свадебном ритуале, смерть;

Б1б – развитое *ритуально-песенное оформление* сельской общиной (родом) названных главных дат и сезонов календарно-земледельческого года, переломных моментов жизни человека. Сформировалась стройная система обрядов и сопутствующих им специальных песенных форм. *Типовые (канонические) напевы* строго закрепились за определенными ритуальными *обстоятельствами*.

Обрядовый пласт песен СБРМ объединяет наличие общих *принципов конструирования* мелодий:

Б2а – общность *ритмического грамматического фонда* (типовых «малых форм» = «строительных ритмо-блоков») *времяизме-*

рительного (квантитативного, неакцентного) типа, соответствующего силлабическому и вольно-силлабическому стихосложению;

Б2б – общность *правил композиции*: комбинирование из набора «малых форм» 2–3-элементных ритмосиллабических формул цезурированного типа (или использование элементов как самостоятельных формул), а из формул – целостных композиций (строфических, тирадных, рамочных, «пары периодичностей», полиблоковых и других).

Б2в – формирование *устойчивого набора избранных композиций* – около 160 типов жанровых форм, которые обслуживают основной песенный репертуар раннетрадиционного слоя, а также десятки форм более свободной компоновки.

Б3. Общее культурно-географическое «макропространство» СБРМ создано путем суммирования *крупнорегиональных* или *полиэтнических* (2–5-языковых) *ареалов песенных форм* из канонического набора – таких оказалось *около полутора десятков*.

В. Внешние границы

Макроареал СБРМ получен суммарным сведением цикла мелоареалов из более 130 карт. Он определен в общих чертах. Наибольшее число ограничительных изолиний проходит с севера и востока. Их более четкое следование объясняется глубокой изученностью пограничных территорий российскими этномузыкологами. Западная граница пунктирно намечена в районе Вислы, она требует участия польских исследователей и привлечения польских материалов. Северо-западная граница, по предварительным данным, присоединяет к СБРМ Дзукию, Сувалкию, частично (две общие свадебные формы) – Аукштайтию. Юго-западная граница мало изучена. Есть наблюдения, что существенным фактором ее формирования является карпатский горный массив. Южная (украинское Причерноморье) и юго-восточная границы размыты в силу прохождения здесь многочисленных разнонаправленных волн переселений последних веков.

Водными границами ядра СБРМ можно считать реки Вислу, Днестр, Южный Буг, Ворсклу, Северский Донец, Десну, Западную Двину, нижний Неман.

Г. Внутренние контакты и тектонические разломы

Ареал СБРМ изнутри неоднороден. При общем взгляде на представленные в картах массивы видно, что каждый жанровый цикл сформировал собственную географическую дистрибуцию «своих» мелотипов внутри этого макро-пространства с индивидуальными «стратегическими изолиниями» (показательны сводные карты *купальского* и *жнивного* циклов).

Однако во время работы над значковыми картами и последующего обобщения ареалов на определенных участках были многократно замечены «пучковые» совпадения фрагментов различных границ (нередко связанные с вышеназванными водными бассейнами). Эти своеобразные «тектонические разломы» в дальнейшем должны изучаться более внимательно. Важнейшими разделительными осями субзон и одновременно внутренними объединительными артериями служат некоторые реки и системы рек: Днепр и Березина, Припять и Горынь, нижняя Десна и Сейм, Западный Буг, Сян, Вепр, Неман, Южный Буг, Синюха и Гнилой Тикич. Среди разделительных речных границ доминируют преимущественно некрупные реки или части бассейнов: Березина, Сож, Верхний Неман, Ясельда, Горынь, Вепр, Уж (Среднее Полесье), Снов, Серет (Западное Подолье) и другие.

Очень важные наблюдения были сделаны в вопросах координации музыкальных и языковых (межэтнических) границ. Обнаружились явления, связанные только с территорией украинского языка (свадебные тирады, зачинные формулы; большинство зимних мелоформ; большинство весенних мелофом). Также многочисленны явления, преодолевающие языковые границы. Особенно заметно *отсутствие мелотипологических маркеров* при прохождении *украинско-белорусского языкового размежевания* в Среднем Полесье и в Подесенье.

В то же время определенные линии «мелотипологических разломов» оказались приближены к границам некоторых *археологических культур* весьма отдаленного времени. Эти подобия проявляются не на уровне жанровой типологии, а на *уровне типов ритмической организации*.

Д. Дифференциация СБРМ по типологическим признакам. Ритмостилистические макровекторы

Наметились крупные внутренние разграничения, отражающие зоны действия важнейших ритмостилистических макровекторов.

Д1. Установлено доминирование *двухмерного (спондеического) мышления* в *центральной и восточной частях* славяно-балтского массива, а *трехмерного* (ямбического) – в *западной и северо-западной*. Эти тенденции иллюстрируют следующие ареалы.

Д1а. Макромасштабные типологические группы (семьи) с *ритмикой двухмерной (спондеической) организации* – это многочисленные четырехдольные, шестидольные и производные от них формы с модельными стиховыми основами ‹V4+4›, ‹V4+3›, ‹V5+3›, ‹V5+5›, ‹V6›, ‹V4+6›, ‹V4+4+3›, ‹V4+4+6› и другими в *свадебном, весеннем, купальском, зимнем* жанрах. Они проявляют «мелотипологические контакты» населения, которое осело в *бассейне Днепра*.

Д1б. *Трехмерные* песенные типы (с ямбическими «исходниками») – это формы со стиховыми основами ‹V5+3› (*свадебные, жатвенные, купальские*), ‹$V4_5$+4_5+3› (*свадебные* и *колядки*), ‹V5+4› ‹V5+5› (*свадебные, весенние, купальские*), ‹$V4_5$+7› (*свадебные, жатвенные, весенние*), группа с формулами ‹V6(7)› (*свадебные, жатвенные, весенние*) и др. Суммарно они подчеркивают общность музыкальных предпочтений жителей *украинского-польского* и *белорусско-польского пограничий*, взятых в широком географическом диапазоне (верхний Днестр, Висла и Вепр, Западный Буг, верхняя Припять (до впадения Стохода), Неман, фрагмент бассейна Зап. Двины). К украинской-польско-белорусским контактам через вектор Западный Буг – Сувалки подключены литовцы. *Макромасштабная ямбическая дуга* в некоторых случаях имеет продолжение через Западную Двину в верхнее Поднепровье.

Д1в. В восточной части СБРМ зафиксирован автономный очаг ямбических ритмов в бассейне средней Десны, Сожа. В этой зоне (особенно на белорусско-российских пограничьях) заметно проявляют себя *трехмерные хореические ритмы* (‹V5+5›, ‹V6+6› и др. среди *масленичных, весенних, гряных песен*). В остальных секторах СБРМ хореические элементы в формулах встречаются единично.

Д2. С обозначенными главными массивами коррелируют два способа ритмического варьирования ритмосиллабических формул – *дробление* и *добавление* силлабохрон, формирующие два ритмотворческих вектора (с учетом географических масштабов их действия приемы следует определять как макровекторы).

Д2а. С двухмерными (спондеическими) мелодиями связан *прием ритмосиллабического дробления*. Он алгоритмичен, образовал несколько режимов применения (орнаментальный, произвольный, активный, вторичный, уровень сверхдробления). Каждый режим привязан к определенному крупному региону, расположенному с севера на юг СБРМ в порядке «усиления дробления». Образовавшаяся типологически-географическая система получила название «*алгоритм ритмосиллабического дробления*» (АРД).

В восточной и центральной субзонах белорусской этнической территории отмечено преобладание ритмоформул первичного вида (это *зона сохранения архаических форм*). Ниже – в Полесье и в регионах, расположенных к югу от него – мелодии подвергаются произвольному варьированию (*зоны мобильного режима функционирования ритмомоделей*). В центральной Украине и в некоторых восточных зонах СБРМ те же обрядово-песенные модели (в несколько меньшем количестве форм) предстают в усложненных производных композициях, демонстрируя *высокоразвитые* образцы – как в ритмике, так и в мелодике (сложные виды фактуры).

Дробление проявляет себя и в мелотипах трехмерной организации, однако почти исключительно в *орнаментальном* режиме произвольного чередования изначальных ямбов и производных от них трибрахиев во время одного исполнения песни. Этот прием особенно характерен для пространства ‹Беларусь + Полесье + Дзукия› во всех обрядовых жанрах, но хорошо известен и украинцам – широко применяется в свадебных тирадах ‹VT7›, веснянках (*гайивках*) с основой ‹V6(7)›, в свадебном массиве ‹V5+5+3› и других мелотипах.

Д2б. Противоположным приемом ритмической разработки формы является *добавление силлабохрон* – когда, наращивая стихотворные группы дополнительными слогами, певцы одновременно наращивают музыкальное время звучания формул. Добавление

является статистически и территориально менее мощным приемом, но именно изучение его распространения позволило подчеркнуть географическую границу между восточным двухмерным массивом (с характерными для него активными дроблениями ритмоформул) и западным трехмерным массивом (он совмещает в своем арсенале приемы дробления и добавления, но в отдельных местностях дробление избегается).

Д2в. Граница между массивами хорошо изучена на украинской территории. Ее южная часть прочерчивается от Днестра примерно вдоль его левого притока – реки Серет, дальше следует по реке Икве (правый приток Стыра). Б. Луканюк назвал этот сегмент «коренным разломом этномузыкального мышления», одной из *кардинальных линий разделения* двух больших зон этномузыкальной ментальности, которые гипотетически могут принадлежать разным этническим сообществам (Луканюк, 2012, с. 30). Исследователь выдвигает идею о возможной связанности этого явления с временами соседства в очерченной зоне племен *антов* Днепровско-Днестровского ареала (с присутствием у них иранского субстрата) и *склавинов* верхнего Днестра (позднее – территория Галичины). Эти контакты, по данным археологов, происходили в V–VIII веках.

Однако требует объяснения (и на данный момент не имеет даже гипотетического толкования) продолжение линии разграничения от указанного региона (ныне – западноподольского) далеко в северном направлении, включительно с бассейном Западной Двины (Поозерье) и переходом на ее правый берег. Прием добавления слога зафиксирован на Берестейщине, в Понеманье, в Поозерье, но не изучен подробно. Все же разграничение массивов происходит достаточно очевидно – по суммам мелотипов двухмерного (восток) или трехмерного (запад) устройства. От Иквы граница между массивами идет левобережьем Горыни, на высоте Дубровицы (впадение Случи) поворачивает влево, охватывая Пинщину (современные Заречненский, Пинский районы, где доминируют спондеические типы). Далее размежевание идет по водоразделу Немана и Припяти (объем местных белорусских материалов недостаточен, преимущественно маркерами раздела служат различные типы *свадебных* и *купальских* мелодий), условно продолжается по линии на Минск – Полоцк – Себеж (Пустошку).

В этой пунктирной макролинии есть два сегмента, где граница проводится очень четко: это (а) берестейский отрезок около Дрогичина, фиксирующий резкую перемену *свадебного* (также *жнивного*) репертуара с трехмерного на двухмерный и (б) зона у Полоцка с разграничением типов *купальских* мелодий (ямбических – на запад от Полоцка, спондеических – на восток). Сегменты прохождения линии деления частично совпадают с границами расселения племен ятвягов (по картам истории V–XII столетий).

Д3. Другие приемы ритмического видоизменения обрядовых мелоформ (ферматирование, «мазурение», вальсовость, свободная агогика (рубатность)) имеют меньший вес, но тоже географически очерчены и потому несут важную информацию о стилистике регионов и их контактах с соседями. Изменение типовых ритмофигур под влиянием начальной фигуры польского танца мазура (♩♩♩♩) в виде (а) переритмизации с сохранением нормы стиха или (б) в виде орнаментального сверхдробления с увеличением стихотворной нормы – наблюдается в регионах Литвы, Беларуси, Украины, соседствующих с Польшей. Мазурение типа (а) заняло в украинском ареале широкую площадь, связанную с Правобережьем Днепра.

ВЫВОДЫ

Циклические космические события («солнцестояния» и равноденствия), которые легли в основу песенного календаря славян и балтов, до XX века видоизменили (порой почти потеряли) первичный смысл и четкую временную привязанность к солярным циклам. *Колядование* и *щедрование* было переориентировано христианской церковью на воспевание рождения Христа и перенесено на 7 января (Православная традиция). *Зеленые святки* под христианскими влияниями были разведены на два цикла: *Троицкий* и *купальско-петровский*, каждый из них стал доминировать в определенных регионах. Старое *весеннее новолетие* передвинулось на Пасху (белорусы, восточные поляки, литовцы) или почти утратилось, оставшись в островных реликтовых формах (украинцы).

При этом многие давние музыкальные формы в силу их глубокой консервативности уцелели. Как показывает исследование, они сохранили конструктивные черты, по которым возможно установить их общность в видоизмененных формах, даже далеко отстоящих друг от друга географически. Есть основания определять возраст этой песенной культуры, по крайней мере, полутора тысячелетиями, поскольку ее отдельные структурные компоненты коррелируют с археологическими культурами I–V веков н.э.

Полученные этномузыкологические карты могут диагностировать отдельные типы связей между культурно-территориальными общностями. Возможно, за зонами междуэтнических контактов, ясно проступившими в огромном ареале СБРМ, скрыты *ранние субстратные явления*. Среди «объединительных нитей» также есть и те явления, которые распространились в относительно поздние времена.

Интерпретация историко-географической информации, закодированной в мелоареалах, станет возможной после полного изучения раннетрадиционных напевов *на всей территории бывшей славяно-балтской общности.* Комплексное изучение мелоформ в их территориальном продвижении позволяет приблизить поиски *музыкальной археологии* к проблематике других народоведческих дисциплин, прошедших этап картографирования первичных полевых данных и занимающихся интерпретацией полученных ареалов. Найденные в нашей работе макромасштабные тенденции песенной морфологии как признаки старших, субстратных территориальных этнокультурных общностей помогут мелогеографии присоединиться к корпусу надежных первоисточников для создания ретроспективных исторических концепций.

Iryna Klymenko

RITUAL MELODIES OF THE UKRAINIANS IN THE CONTEXT OF THE SLAVIC-BALTIC EARLY-TRADITIONAL MELOMASSIVE: TYPOLOGY AND GEOGRAPHY

SUMMARY

PREHISTORY AND TASKS OF THE RESEARCH. DATABASE

At the beginning of the 21st century, the Ukrainian ethnic territory remains one of the rare European zones that preserve the traditional musical culture in live functioning. Very valuable component of the early rural Ukrainian music is a ritual creativity, represented by the developed cycles of song melodies timed to the agricultural circle (production seasons and holidays with a magical component) and to the rituals of marriage registration by the rural community and the birth of a child. It is believed that the formation of ritual cycles took place in the era of paganism, therefore the ritual melodies are not only the carriers of purely ethnographic functions and corresponding artistic meanings, but also the carriers of hidden historical meanings. These latter ones are revealed due to the areal nature of the distribution of certain types of ritual melodies. They occupy geographically defined territories (areals), whose contours may indicate the long-standing historical ties or, conversely, the former "opposition" of residents of certain lands.

Such ideas as early as the 20s of the last century were proclaimed by the outstanding Ukrainian ethnomusicologist Klyment Kvitka. Together with the classics of Ukrainian ethnomusicology Stanislav Liudkevich and Filaret Kolessa, he proposed a method of systematizing of the folk melodies through modeling their syllable-rhythmic forms. It had been established that the model for a group (a massif of hundreds or thousands) of related songs is a rhythmic pattern of a quantitative (accent-free) type, coordinated with the numerical formula of a syllabic structure of a poetic text. For centuries, song models have been crystallized into a set of stable formulas, "song types".

K. Kvitka in the 1930s–1940s responded for the first time on the areal functioning of song types and the need for their mapping. The special importance of this research direction is attached to the fact that a significant part of the Ukrainian ethnic territory lies within the Vistula-Dnieper zone, which is designated by archaeologists as the ancestral homeland of the Slavs (many maps illustrating this concept are posted online).

Despite the great importance of Ukrainian ritual melodies, over the past century, domestic science has not approved their full system typological registry. Among the reasons are the long decades of the known stagnation of science during the soviet period, restrictions on the study of songs, which were interpreted as a kind of religious ones, as well as the extremely small number of researchers.

The revival of interest in this topic is connected with the activities of Volodimir Goshovsky (1960–1990s). But the systematic research – primarily field research – began in the late 1970s. The intensification of collecting work in the 1980s and 1990s, with an emphasis on frontal examinations and ritual repertoire, began with the involvement of young forces – students of the Kiev Tchaikovsky Conservatory (now – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), the Superior Musical Institute in Lviv named after M. V. Lysenko (now – Mykola Lysenko National Music Academy in Lviv) (leaders – Yurii Slyvinskyi, Bohdan Lukaniuk). The productivity of scientific work in the typological direction increased with the opening of the research Ethnomusicology Laboratories at these universities. By the 2010s, the archives of the previously mentioned musical Academies had accumulated tens of thousands of ritual melodies records, hundreds had been published in notations or sound recordings. Numerous structural descriptions of individual regional genres and forms have appeared.

The author of the monograph summarized the huge experience of colleagues-typologists of Ukraine, Belarus, Russia and created a coordinated analytical platform for the structural description of the song forms. Research materials were systematized as a database "Register of ritual melodies of Ukrainians, Belarusians and neighboring ethnicities" (RRMU^{+}). The base covers ethnic territories by the language factor. Preference was given to sources representing lands with an autochthonous population that survived in the military-political cataclysms of the 11th–17th centuries – the north and west of Ukrainian language zone, where the areal (possibly even tribal) cultures were formed, they were the most interesting for the historical ethnomusicology («musical archeology»).

Song forms identical to the Ukrainian ones were found among the Belarusians, very similar forms – among the Poles, Lithuanians, in a small amount – among the Russians of the southern tradition. All of them were included in the database. The general territory was called the Slavic-Baltic early traditional melo-massif (SBEM). The database has accumulated and systematized about 62,000 samples of information. Among the recordings, only canonical song samples (56 thousand) were selected. The melotypological groups with a large statistics of recordings were distinguished. In total, more than 160 melotypes – genre meloforms – are described. Each group was studied in all morphological varieties and was mapped – more than 130 maps were compiled.

THE RESULTS OF THE RESEARCH

The delineated Slavic-Baltic area, very significant in terms of the size of the territory (see the map on the cover of the book), is integrated into a system at many levels of organization of the musicall culture of the early tradition. Deep structural similarities were expressed in the polyethnic intersections of the song arealogy.

A. Territories. Ethnic groups

The core of the SBEM, where its characteristic features are manifested systematically, includes: – ethnic areas of Ukrainians and Belarusians (according to linguistic features at the beginning of the 20th century) completely, – a large East Polish massif (upper and middle parts of the Vistula basin), – ethnographic regions of southern Lithuania (Dzukija, Suvalkija). The system also demonstrates the contact entries (by separate elements) to adjacent territories on the Belarusian-Russian language border (in the Pskov, Smolensk, Briansk, Orel regions) and on the Russian-Ukrainian language border (in the Kursk, Belgorod, Voronezh, Rostov regions, the Kuban). Partial connections (single melo-types) were detected in the North-West – in Lithuanian Aukshtaitija, Latvian Latgale.

B. Key characteristics

The core of the traditional musical culture of the ethnicities which are included in the SBEM is:

B.1a – a presence of a cycle of key calendar holidays, agricultural seasons and socially significant moments of human life, involving the song component: – winter and summer sun turns (accordingly, winter feasts and Green feasts / Kupalo / petrivka), – relics of the ancient spring new year (Maslianytsia / Kolodii / volochebnyky / "lalynshchyky" / "rantsiuvannia" and etc.), – processes of growing and harvesting (spring-summer season), holiday of the end of harvesting, – the birth of a person, his initiation (integrating into the adult community) in the wedding ritual, death;

B.1b – the developed ritual-song arrangement, made by the rural community (family), of the main dates and seasons of the calendar and agricultural year, as well as the crucial moments of a person's life (birth, wedding (simultaneously with the elements of initiation), death). The typical (canonical) tunes were strictly assigned to certain ritual circumstances.

Common principles for the construction of melodies unite the ritual layer of the SBEM songs:

B.2a – a commonality of the rhythmic grammatical foundation (typical "small forms" = "building rhythm blocks") of the time-measuring (quantitative, non-accent) type, which is corresponding to the syllabic and free-syllabic versification;

B.2b – a commonality of the composition rules: a combination of the 2-3-element syllable-rhythmic formulas of the caesured type (or using the elements as separate formulas) from a set of "small forms", then from these formulas – the holistic compositions (stanza, tirade, "pair of periodicities", frame, multiblock, etc.);

B.2c – a formation of a stable set of the selected compositions – perhaps about a 160 form types that serve for the main song-ritual repertoire of the early-traditional layer, and also dozens of forms with more random composition.

B3 – The general cultural-geographic "macro-area" of the SBEM was created by summing the large-regional or multi-ethnic (2-5-lingual) areas of the song forms from the canonical set. There are about dozen and a half such areas.

C. External borders

The macro-area SBEM is obtained by summarizing the cycle of different melo-areas. They are represented in more than 130 maps. It is defined only in general terms. The largest number of limiting isolines runs from the North and the East. Their more precise passing is explained by the deep research of the border areas by Russian ethnomusicologists. The western border is a dotted line in the Vistula region, it requires the participation of Polish researchers and the involvement of Polish materials. According to preliminary data, the north-western border attaches Dzukija and Suwalkija to the SBEM, and partially (by a pair of common wedding forms) – Aukshtaitija. The southwestern border is poorly researched. There are observations that a significant factor in its formation is the Carpathian mountain range. The southern (Ukrainian Black Sea coast) and south-eastern borders are blurred as a result of the passing of numerous multidirectional waves of migrations there in recent centuries.

The Vistula, Dniester, Southern Bug, Vorskla, Siverskyi Donets, Desna, Western Dvina, and Lower Neman rivers can be considered the water boundaries of the core of the SBEM.

D. Internal contacts and tectonic rifts

The SBEM area is heterogeneous from the inside. Looking in general at the arrays presented in the maps, it can be seen that each genre has formed its own geographical distribution of "its" melo-types within this huge territory with individual "strategic isolines" (maps of the Kupala and harvest cycles are representative). However, in certain areas, the "beam" matches of fragments of different boundaries were repeatedly observed (they are often associated with the above-mentioned water basins). These peculiar "tectonic rifts" should be studied more precisely in the future. Very important internal unifying arteries of the macro-area and at the same time the dividing axes of its subzones are the following rivers and river systems: Dniper and Berezyna, Prypiat and Goryn, Lower Desna and Seim, Western Bug, Sian, Vepr, Neman, Southern Bug, Syniukha and Hnylyi Tikych. Among the dividing river boundaries, predominantly small rivers or parts of basins dominate: Berezyna, Sozh, Upper Neman, Yaselda, Goryn, Vepr, Uzh (Middle Polissia), Snov, Seret (Western Podillia) and others.

Very important observations were made in matters of coordination of musical and linguistic (interethnic) boundaries. Phenomena related only to the territory of the Ukrainian language were discovered (wedding tirades, inception formulas; most of the winter meloforms; most of the spring meloforms). There are also numerous phenomena that transcend linguistic boundaries. The absence of melotypological markers is especially noticeable when passing the Ukrainian-Belarusian linguistic demarcation in Central Polissia and in Desna river region. At the same time, certain lines of "melotypological rifts" turned out to be close to the boundaries of some archaeological cultures of a very distant time. These similarities appear not at the level of genre typology, but at the level of types of rhythmic organization.

E. Differentiation of the SBEM by typological characteristics. Rhythmic-stylistic macrovectors

The main internal distinctions are associated with the action of the most important macro-vectors (tendencies) of the rhythmic stylistics (rhythmic creativity) that we have established. Large internal demarcations were detected, they display the zones of action of the most important rhythmic-stylistic macrovectors.

E1. There was revealed the dominance of the two-dimensional (spondaic) thinking in the central and eastern parts of the Slavic-Baltic massif, and the three-dimensional (iambic) – in the western and north-western parts. The following areals illustrate these tendencies.

E1a. Macroscale typological groups (families) with the two-dimensional (spondaic) rhythmic organization – these are numerous four-dimensional, six-dimensional and derived (from them) forms with a model verse bases ‹V4+4›, ‹V4+3›, ‹V5+3›, V4+4+3›, ‹V4+4+6› and other bases – in the wedding, spring, Kupala, and winter genres. They exhibit the "melo-typological contacts" of the population settled in the Dnieper basin.

E1b. The three-dimensional song types (with iambic "source codes") are the forms with verse bases ‹V5+3› (wedding, harvest, Kupala), ‹$V4_5$+4_5+3› (wedding and carols), ‹V5+4›, ‹V5+5› (wedding, spring, Kupala), ‹$V4_5$+7› (wedding, harvest, spring), a group with the ‹V6(7)› formulas (wedding, harvest, spring) and others. In total they emphasize the commonality of musical preferences of the inhabitants of the Ukrainian-Polish and Belarusian-Polish borderlands, taken in a wide geographical range (Upper Dniester, Vistula and Vepr, Western Bug, Upper Prypiat (before the confluence of Stokhod), Neman, a fragment of the Western Dvina basin). Lithuanians are connected to the Ukrainian-Polish-Belarusian contacts via the Western Bug-Suwalki vector. The macroscale iambic arc in some cases is continued through the Western Dvina to the upper Dnieper territories.

E1c. In the eastern part of the SBEM, an autonomous locus of iambic rhythms was detected in the basin of the middle Desna, Sozh. In this zone (especially on the Belarusian-Russian borderlands), three-dimensional choreic rhythms (‹V5+5›, ‹V6+6›) and others are noticeably manifested (among maslianytsia, spring, hriani songs). In the remaining sectors of the SBEM, choreic elements in the formulas are found singly.

E2. Two methods of rhythmic variation of syllable-rhythmic formulas correlate with the indicated main massifs – a figuration and an adding of syllable-chrons, they form two rhythm-creating vectors. Considering their geographical scale, they should be defined as macro-vectors.

E2a. The syllable-rhythmic figuration method is associated with the two-dimensional (spondaic) melodies. It works according to certain standards, forming several modes (ornamental, arbitrary, active, secondary, super-figuration). Each of these modes is bound to the certain large region, located from North to South of the SBEM in a figuration increasing order. The resulting typological-geographical system was called the "rhytnm-syllabic figuration algorithm" (RFA). Traditions with a prevalence of primary forms are noticed in the eastern and central subzones of the Belarusian ethnic territory (this is a zone of preservation of archaic forms). Below – in Polissia and in the regions located to the South of it – the tunes fall under an arbitrary variation (zones of the mobile mode of functioning of rhythm models). In the central Ukraine and in some eastern zones of the SBEM the same ritual-song models appear in the complicated derivative forms, demonstrating highly developed samples – both in rhythm and in melody (complicated types of musical texture).

A figuration appears also in the melo-types of the three-dimensional organization, however, almost exclusively in the mode of an ornamental figuration – an arbitrary alternation of the primordial iambuses and derivative tribrachia during the one performance of a song. This method is especially typical for the area "Belarus + Polissia + Dzukija" in all ritual genres, but it is also well-known to Ukrainians – it is widely used in the wedding tirades ‹VT7›, in spring songs (haiivky) with the ‹V6(7)› base, in the wedding ‹V5+5+3› massif and in the other melo-types.

E2b. The opposite method of rhythmic development of the form is the addition of syllable-chrons – when increasing the verse groups with additional syllables, it simultaneously increases the musical time of sounding of the formulas. Addition is a quantitatively and geographically less powerful method, but especially the researching of geography of this method made it possible to emphasize the geographical boundary between the eastern two-dimensional array (with its typical active figuration of rhythm-formulas) and the western three-dimensional array (it combines the figuration and addition methods, but in some locations figuration is avoided).

E2c. The border between the massifs is well studied in the Ukrainian territory. The southern part of this borderline runs from the Dniester approximately along its left inflow – the Seret River, then it follows the Ikva River (the right inflow of the Styr river). B. Lukanyuk called this segment "a fundamental rift in ethnomusical thinking" – one of the cardinal lines of dividing of two large zones of ethnomusical mentality, which hypothetically may belong to different ethnic communities (Lukanyuk, 2012, p. 30). The researcher puts forward the idea of the possible connection of this phenomenon with the times of the neighborhood (in the outlined zone) of the tribes of the Antes of the Dnieper-Dniester area (with the presence of the Iranian substrate) and the Sklavins of the upper Dniester (later – the territory of Galicia). These contacts, according to archaeologists, occured in the V–VIII centuries.

However, it requires an explanation (and at the moment does not even have a hypothetical interpretation), the continuation of the demarcation line from the indicated region (now – Western Podolsk) far in the northern direction, including the Western Dvina basin (Poozerria) and the transition to its right bank. A method of adding a syllable was recorded in Beresteishchyna, in Ponimannia, in Poozerria, but was not studied in detail. Nevertheless, a demarcation of the massifs is quite obvious – according to the sums of the melo-types of a two-dimensional (East) or three-dimensional (West) organisation. From the Ikva river, the borderline between the massifs runs on the left bank of the Goryn river, at the height of Dubrovitsa (the confluence of the Sluch) turns to the left, covering the Pinsk region (modern Zarichne, Pinsk districts, where spondeic types dominate). Further, the demarcation line proceeds along the watershed of the Neman and Prypiat (the amount of local Belarusian materials is insufficient, mainly the various types of wedding and Kupala melodies serve as the dividing markers), conventionally continues along the line to Minsk – Polotsk – Sebezh (Pustoshka).

In this dotted macro-line there are two segments where the borderline is drawn very clearly: this is (a) the Beresteishchyna segment near Drogychyn, which displays an abrupt change in the wedding (also harvest) repertoire from three-dimensional to two-dimensional types, and (b) a zone near Polotsk with a distinction between the types of Kupala melodies (iambic – to the west of Polotsk, spondeic – to the east). The segments of the dividing line partially coincide with the boundaries of the settlement of the Iatviagy tribes.

E3. Other methods of rhythmic modification of ritual melo-forms (fermatization, "mazurka method", waltz, free agogy (rubato method)) are less significant, but are also geographically delineated and therefore carry important information about the stylistics of the regions and their contacts with neighbors. A modification of typical rhythm-forms under the influence of the initial form of the Polish dance mazur (1122) by (a) a rerhythmization with preservation of the verse norm, or (b) by the ornamental superfiguration with an increase of the verse norm – is observed in the regions of Lithuania, Belarus, Ukraine, regions neighboring with Poland. "Mazurennia" of type (a) occupied a wide territory in the Ukrainian area, the territory associated with the right bank of the Dnieper.

CONCLUSIONS

The initial cyclic cosmic events ("solstices" and equinox), which formed the basis of the song calendar of the Slavs and Balts, until the twentieth century had modified (sometimes almost lost) the primary meaning and an accurate temporal attachment to solar cycles. The winter caroling and shchedrivka ritual were reoriented by the christian church to praise the birth of Christ and were postponed to January 7 (Orthodox tradition). Under the influence of Christianity, the Summer Green feasts were divided into two cycles: the Trinity and the Kupalo-Petrivka, each of them began to dominate in certain regions. The old spring New Year moved to Easter (Belarusians, Eastern Poles, Lithuanians) or was almost lost, remaining in island relic forms (Ukrainians).

At the same time, many ancient musical forms survived due to their deep conservatism. As the research shows, they have preserved the constructive features by which it is possible to establish their commonality in the modified forms, even geographically distant from each other. There are reasons to determine the age of this song culture as at least one and a half millennia, since its certain structural components correlate with the archaeological cultures of the 1st – 5th centuries AD.

The obtained ethnomusicological maps can diagnose certain types of connections between cultural-territorial communities. Perhaps, behind the zones of interethnic contacts that clearly emerged in the huge area of the SBEM, the early substrate phenomena are hidden. Among the "unifying threads" there are also those phenomena that spread in relatively late times.

The interpretation of the historical and geographical information encoded in the melo-areas will be possible after a complete study of the early traditional tunes throughout the whole territory of the former Slavic-Baltic community. A complex research of the melo-forms in their territorial spread makes it possible to bring the search for musical archeology closer to the problems of other ethnological disciplines which have passed the stage of mapping of the primary field data and which are engaged in the interpretation of the obtained areas. The macroscale tendencies of a song morphology established in this work are the signs of older, substrate territorial ethno-cultural communities will help melo-geography join the corpus of reliable primary sources for creating the retrospective historical concepts.

Ірина КЛИМЕНКО

Етномузиколог, канд. мистецтвознавства, етноспівачка (*Древо, Володар, Гуртоправці, Бабський козачок*), **викладач**. Завідувач ПНДЛ етномузикології НМАУ (2001). Доцент кафедри музичної фольклористики НМАУ, з 2016 – кафедри історії української музики та музичної фольклористики.

Польова робота. Від середини 80-х провадить фронтальні дослідження Прип'ятського Полісся, Волині, Берестейщини, Підляшшя та ін. Учасниця 92 експедицій, організатор ≈80-ти з них. Обстежила понад 400 сіл.

Наукові пріоритети: Мелотипологія і мелогеографія обрядових пісень (календарного і весільного циклів) слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву. Організація електронно-графологічного архіву музичного фольклору. Бази даних. Народновокальне виконавство.

Опублікувала понад 70 наук. праць, монографію «Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010: Ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками) (2010). Автор статей в Українській музичній енциклопедії, у томі «Історія української музики» (2016).

Укладач альбомів традиційної музики українців (14 CD-проєктів).

Ініціатор і редактор спеціалізованої наукової серії «Слов'янська мелогеографія» (2010–2017). Організатор щорічних конференцій «Слов'янська мелогеографія» та «Молода етномузикологія» (2010–2020).

Тел.: (050) 4406753, e-mail: klymenko_iryna@ukr.net.

.

Фото на задній стороні обкладинки – співачки з Пінщини

1. Ганна Турук (с. Вичівка Зарічанського району, 1991, фото Миколи Семинога),
2. Вона ж із сестрою Надією Мойсієвич
3. Ірина Клименко зі співачками с. Клєтная Пінського району (2012, фото Олега Коробова)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
Проблемна науково-дослідна лабораторія етномузикології
Кафедра історії української музики та музичної фольклористики

Наукове видання

Виготовлення карт	*Ірина Клименко*
Англійські тексти	*Мар'яна Мархель*
Нотний набір	*Олена Гончаренко, Катерина Ільїна*
Комп'ютерна верстка	*Ірина Клименко*
Макетування	*Ірина Клименко, Олег Коробов*

Ум. друк. арк. 46. Обл. вид. арк. 62,9.
Формат 210х297/16
Наклад 50 примірників
Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура Times NewRoman.
Для обкладинки та заголовків використано авторський шрифт Богдана Гдаля «Котигорошко»

Віддруковано з оригінал-макетів замовника: ПП Лисенко М.М.,
вул. Шевченка, 20, м. Ніжин, Чернігівська обл., 16600.
Тел. 8 (067) 4412124. e-mail:vidavec.lisenko@gmail.com
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб`єктів видавничої справи.
Серія ДК N2776 від 26.02.2007 р.

ISBN