

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРІСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІї  
ім. М.Т. РИЛЬСЬКОГО

ISSN 1728–6875

СПУДІЇ  
МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 4 (8)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ  
Київ 2004

## МУЗИКА І РИТУАЛ: ВЗАЄМОКООРДИНАЦІЯ ЗВУКОВИСОТНИХ ЧИННИКІВ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ В ОБРЯДОВИХ ПІСНЯХ ЦЕНТРАЛЬНОГО ПОЛІССЯ

Е. Єфремов

Українське Полісся, у тому числі його Центральна частина<sup>1</sup>, є одним з тих регіонів, де до нашого часу спостерігається порівняно високий ступінь збереженості деяких древніх за походженням ритуалів та обрядової музики. При тому архаїзм обрядових пісень нерідко виявляється не лише у змісті, лексиці й поетиці словесних текстів, на рівні структурної організації наспівів, але й в усій сукупності засобів інтонаційного відтворення цих пісень автентичними сільськими співаками в рамках обряду. Та навіть у тих ситуаціях, коли ритуал вже вийшов з активного ужитку, окрім знавці місцевої традиції можуть ще довгий час пам'ятати відповідні ритуальні пісні, виконувати їх, правдиво відтворюючи стиль самого звучання<sup>2</sup>.

У цій невеликій розвідці автор намагається висвітлити головні музично-структурні складові цього особливого архаїчного стилю та зрозуміти, яким чином він втілює у собі давні ритуальні функції. Усі аналітичні висновки базуються на матеріалах весняно-літньої та весільної обрядової пісенності, зібраних автором протягом 1978–2000 рр. на Центральному Поліссі – у північних районах Житомирської та Київської областей. Цей жанровий відбір обумовлений тим, що в більшості окремих локальних середовищ Центрального Полісся спостерігається дивовижна стильова спорідненість пісень, таких, здавалося б, далеких між собою – і за ритуальною принадливістю, і за часом виконання, і за змістом, і за ритмокомпозиційною організацією – як, наприклад, веснянки, русальні, купальські та петрівчані пісні, жнивні та весільні. До речі, окремою стильовою групою завжди постає зимовий пісенний цикл. Такий феномен – у рамках усієї східнослов'янської традиційної культури – помічений й іншими дослідниками. Московський етномузиколог О. Пашина пояснює його специфікою уявного ритуального контакту між “тим” та “іншим” світами: “Представники “того” світу виступають ініціаторами

контакту лише один раз на рік – на початку календарно-часового циклу, який можна співвіднести або з періодом зимового сонцестояння (колядники), або з початком весни (волочобники). [...] Музичні тексти, що характеризують представників “того” світу<sup>3</sup>, завжди стилістично виокремлені серед інших, але не у межах ритуалу, а в межах усього календарно-пісенного циклу. Як правило, вони відрізняються тембро-інтонацією та характером мелодики, що часто-густо не має аналогів у даній традиції” [5: 76–77].

Отже, глибинна семантична спорідненість перелічених вище пісенно-обрядових циклів у Центральному Поліссі виявляється через:

по-перше, принадлежність цих пісень виключно до жіночого репертуару;

по-друге, подібність звуковисотної організації цих різноважнових наспівів у середині кожної з локальних традицій;

по-третє, використання однотипних принципів фактурної організації<sup>4</sup>;

по-четверте, особливий, типовий для ритуального співу характер іntonування.

**Ладозвукорядна організація.** Звукоряд у жіночих обрядових піснях Центрального Полісся завжди менший ніж октаву. Ступінь широти звукового діапазону мелодії має певну залежність від географічної локалізації співочої традиції. Загальна тенденція є такою: на півночі Українського Полісся (переважно у приграницích з Білоруссю теренах) обрядові пісні мають найвужчий діапазон мелодії – три щаблі у межах терції плюс можлива субкварт. На півдні Полісся (південні межі вельми розмите й остаточно не визначені) панують 5–6-щаблеві наспіви обсягом у квінту–сексту. Якщо рухатися з півночі на південь, можна спостерігати поступове розширення мелодичного звукоряду від терції до квінти–сексті.

Ще один важливий елемент звуковисотної організації – ладові опори. Необхідно враховувати їх кількість, а також місце їх розта-

шування у звукоряді й пісенній формі – фактор, що визначає функцію ладової опори. Якщо на півночі терцеві мелодії мають лише одну ладову опору, їх вона завжди співпадає з нижнім тоном терції, то на півдні Полісся квінтово-сектові мелодії можуть мати два, а то й три опорні звуки. Один з них, який завжди співпадає з нижнім щаблем звукоряду, звичайно є головною опорою та фіналісом. Дві інші, побічні опори, розташовуються вище по звукоряду: одна – на другому (рідше третьому) щаблі, і остання – на четвертому або п'ятому. Їх роль у наспіві є різною. Верхня опора іноді організує пісенну форму, логічно поділяючи її серединним кадансом на дві, не обов'язково рівні, частини. Але частіше верхній опорний тон просто маркує верхню межу мелодичного скелету<sup>5</sup>. Ладова опора на 2 щаблі, крім того, що вона теж може з'являтися у моменти композиційної зупинки, часто виступає у ролі опозиції до головної опори, а іноді – у ролі фіналісі – навіть переймає на себе значення головної опори.

**Фактурна організація.** Традиційне виконання пісень у ритуалі завжди є колективним. У процесі гуртового (5–15 жінок) співу щоразу утворюється типова для поліських обрядових пісень музична тканина. Але є й обов'язковий сольний епізод – заспів. Та, котра “зводить”, найчастіше сама обирає один з багатьох словесних текстів, що побутують у селі з даною мелодією; її спів слугує то-

нальною настройкою для решти співачок; заспівувачка задає темп та характер виконання пісні. У другій, ансамблевій частині строфи голosi можуть утворювати два типу фактури – **бурдонну** або **гетерофонну**. Бурдонний склад на Поліссі є співставленням сольного, нерідко орнаментованого іntonування мелодії ансамблевому фону, що утворений еквіритмічним проспівуванням-скандуванням пісенного тексту на нижньому тоні мелодії (співпадає з ладовою опорою). У реальному виконанні обрядової пісні “чистота” втілення означеного фактурного принципу нерідко буває “розмита” різного роду тимчасовими відхиленнями, серед яких перше місце посідає орнаментування повторюваного тону окремими співачками (див. приклад 2). Розповсюдження бурдонного складу обмежене, головним чином, північними районами Центрального Полісся 6. Втім елементи бурдонного складу в обрядових піснях прослідковуються далеко на південь, навіть за межами Полісся.

Гетерофонна фактура утворюється по-іншому. На Поліссі вона складається у результаті одночасного варіювання співачками пісенної мелодії. У типово гетерофонних поліських зразках варіанти, що виникають у наслідок варіювання є мелодично рівноцінними, а голosi співачок функціонально рівнозначними. Це означає, що серед них немає розподілу на ведучий голос та вторинні, фонові партії (див. приклад 1).

### №1. Русальна (Київ: Поліське: Вільшанка)

132 Solo  
 Про - ве - ду - я ру - са - лоч - ки до бро - ду,  
 124  
 Іа са - ма вер - ну - се до ро - ду.

112 Tutt  
 3/4  
 148 8/4  
 8/4

Гетерофонія має розповсюдження по всій території Центрального Полісся. Але на протилежних теренах Полісся – Півночі й Півдні – побутують різні види гетерофонії. Їх відміни виявляються як на рівні структурного “устрою”, так і на фонологічному рівні. В обрядових піснях північно-поліської традиції варіювання мелодії співачками відбувається у межах тісного триступеневого звукоряду. У цих умовах всі щаблі ладу є рівнофункціональними, виключаючи лише опорний фіналіс у фазі кадансування, тобто у момент найвищого вияву його опорності. Це означає, що практично у будь-якому пункті пісенної строфі (за виключенням кінцевих моментів кадансування та однієї-двох вершинних точок мелодії) може прозвучати будь-який тон звукоряду. Отака виключна свобода вибору, яка, щоправда, обмежена, вузькістю набору звукових щаблів, у свою чергу призводить до та-

кого самого “вільного” використання співзвуч у процесі колективного співу: у вертикальних “нагромадженнях” варіантів народжуються спонтанні унісони, секунди, терції, а також тризвучні кластери з двох секунд. Це – **гетерофонія дисонантного типу**.

Пісні бурдонного складу так само, нарівні з унісоном і терцією, використовують секундові співзвуччя. Ці інтервали виникають у різний моменти сполучення сольного голосу з бурдоном. Таким чином, **пісні північнополіських районів** – як бурдонні, так і гетерофонні – нерідко **насичені дисонансами**, терпкі за звучанням. Однак, самі співачки не сприймають їх як щось дике, різке, неправильне. Для них ця звукова система є цілком природною, і пов’язують вони її виключно зі стилем місцевого обрядового репертуару, чітко відрізняючи його від стилю необрядових пісень (див. *приклад 3*..)

## №2. Лісова. (Київ: Чорнобиль: Корогод)

У ритуальних піснях **південної частини Полісся** зустрічаємо лише один тип фактури – гетерофонію. Базується він на іншому принципі варіювання та сполучення голосів, що його складають. На відміну від північнополіської гетерофонії, південнополіська є **гетерофонією консонантного типу**. Нагадаємо, що обрядові мелодії цих теренів базуються переважно на квінтовому звукоряді. Саме ця обставина стала головною позитивною умовою для втілення

так званого “принципу терцевого паралелізму” (М. Харлап). У відповідності з ним, між голосами, які “тчути” пісенну тканину, варіюючи мелодичний кістяк, у кожний момент їх вертикального поєднання можуть утворюватися лише консонанси – унісони, терції та квінти, а також двотерцеві сполучення (у формі “європейських” тризвуків). Тому обрядові пісні цієї частини Полісся завжди звучать як цілком консонантні (див. *приклад 3*).

№3. Петрівка (Київ: Поліське; Вільча)

**Інтонування та семантика.** Порівняльний огляд весняно-літніх обрядових пісень Центрального Полісся, таким чином, демонструє системний зв'язок між типом звуковисотної організації обрядових мелодій та способом їх фактурного втілення у процесі ансамблевого виконання. Але описані вище закономірності здійснюють не лише формальну – структурно-логічну функцію. Вони є важливим і дієвим елементом самого ритуалу як системи вищого порядку, насиченої, як вважали наші предки, особливим глибинним сенсом.

Звернемо увагу на характер звучання поліських обрядових пісень, який найприродніше виявляється насамперед в обрядових ситуаціях. Ось перелік його основних характеристик:

- дуже голосний, без вібрації спів, що часом наближується до крику, розрахований на відкриті простори;
- звучання голосів у гранично високому реєстрі з переважанням у спільному тембрі високих обертонів;
- звужений, різкуватий тембр голосів, звуковидобування наближене до губ та передніх зубів, надання найвищим звукам носового відтінку – все це дозволяє використовувати дуже високий голосовий реєстр без переходу у “головний” резонатор;
- наявність безкінечно довгих колективних унісонів, які тягнуться без ослаблення динаміки;
- реліктовий прийом (у виконанні найдосвідченіших співачок, як правило, похилого віку) – прагнення звуздити голосні звуки “е, а, и” на кінцевих унісонах до позиції голосного звуку “о” (навіть не зважаючи на можливі пору-

шення рими). Мета цього прийому, на наш погляд, – досягнути найтіснішого тембрального злиття голосів в унісон;

· використання специфічних ритуальних прийомів голосового “зриву”, “гукання” – короткочасного переходу до головного реєстру співачки – та ін.

Немає ніяких сумнівів у тому, що більшість традиційних поліських обрядів походять ще з поганських часів. Їх залишки збереглися до другої половини ХХ століття, а деякі з них можна спостерігати навіть у наш час. Одним із важливих призначень давніх язичницьких ритуалів – **встановити контакт**, налагодити спілкування з потойбічними силами, з померлими предками, з міфологічними божествами та впливати на них потрібним чином. Звідси прагнення **догукатися** до уявного адресата. Ця мета зумовлювала особливі вимоги до фонізму такої пісенної “кореспонденції” – на перший план виходила потреба у пронизливо голосному та летючому звучанні. Необхідної якості можливо було досягти лише за рахунок гранично високого співацького реєстру, насиченого високими обертонами, а також завдяки максимальній щільноті звукової тканини. Цим вимогам якраз і відповідає більшість зафікованих нами північно-поліських обрядових пісень, звуковисотна й фактурна організація яких найбільшою мірою може забезпечити потрібну якість звучання. Так, наприклад, періодичне сходження усіх голосів до протягненого унісона в кадансах не тільки структурує форму й підкреслює провідну роль тієї чи іншої ладової опори, але також стає потужним інструментом колективного “пронизування” простору. Тісний діапазон мелодії ущільнює факту-

ру, зводить усі голоси у вузький концентрований звуковий промінь і одночасно перешкоджає помітним перепадам гучності, яка завжди природним чином утворюється в моменти переходу голосу від одного реєстру до іншого. Жорсткість та терпкість дисонансів ще більше активізують ритуальний комунікативний акт. Мікроальтераційні неспівпадіння висоти безупорних щаблів у різних виконавців надають особливої інтонаційної загостреності та напруженості. Роль своєрідного магічного сигналу-заклику виконує так зване "гукання", характерне для обрядових пісень цієї частини Полісся. Рубатність у відтворенні ритмічного малюнку, наявність нерегулярних акцентів, пов'язаних із звуковисотними сплесками, часом надають мелодіям характеру екстатичного декламаційного висловлювання. Втім естетична спрямованість таких пісень явно ховається на задньому плані їх функціонального наповнення. Головне й найдавніше їх призначення – магічний вплив на природу, людину, духів – ще й зараз яскраво прослуховується як на усіх рівнях організації наспівів, так і у їх виконавській стилістиці.

Консонантні обрядові пісні з південних районів Полісся, вочевидь, менше придатні для втілення такої мети. Вони більше відповідають теперішньому уявленню про спів як такий: їх мелодії містять звичну нам впорядковану циклічність (підйом до вершини та довгий хвилеподібний спад), в них присутня звична й зрозуміла для сучасного слухача логіка кадансів. Голоси співачок прагнуть до кадансування, і тому звучання цих пісень є достатньо благозвучним для сучасного вуха. Першіні принципи гетерофонії тут нерідко переосмислені. Так, замість спонтанної "три" варіантами, можемо спостерігати диференціювання варіантів за їх висотним розташуванням у фактурі та інтуїтивне або усвідомлене закріплення кожної співачки за певним місцем у фактурній вертикалі. Крім того, ширший діапазон наспівів помітно обмежує можливість їх пронизливого, крикового відтворення учасницями обряду. А відсутність виконавської рубатності, з одного боку, надає ритмові більшої передбачуваності, а з іншого, – робить іntonування розспівнішим, у порівнянні з північною декламаційністю. Такі пісні, якщо їх супроводжуються іноді архаїчнимrudиментом – гуканням

наприкінці строф, все ж сприймаються на сучасний слух скоріш як естетичне, ніж магічне явище. Відмітимо, до речі, що на Поділлі – іншому історичному регіоні, що сусідить із Центральним Поліссям з півдня – веснянки та купальські пісні, однакова з поліськими за ритмічною структурою, очевидно, вже давно втратили магічне призначення. Їх звучання або супроводжує обрядові ігри та хороводи, або слугує музичною канвою для розспівування текстів ліричного та жартівливого змісту. *Чим архаїчніші засоби організації наспіву та його виконання, що діють у єдності, тим виразнішим є у ньому прояв давньої ритуально-магічної функції. Але й навпаки – ритуально-магічне призначення пісень у процесі довгого відбору засобів виразності поступово сформувало саме такий комплекс пісенно-структурних типів і форм їх інтонаційної реалізації, який найбільше відповідав завданням ритуалу.*

**Географічний аспект.** Поки що наша увага зосереджувалася на співставленні двох протилежних за географією – у межах Полісся – музично-обрядових стилів, представлених північнополіськими та південнополіськими пісенними зразками. Але на Центрально-му Поліссі, як і в більшості інших регіонів, ще існують проміжні, так звані перехідні, а можливо й гіbridні форми, що охоплюють і ті явища, що були розглянуті вище. З точки зору мелозвукорядної організації наспівів весняно-літнього обрядового циклу на перехідних територіях побутують:

- а) мелодії з терцевою основою звукоряду та однією ладовою опорою, але розширені до кварти, головним чином, за рахунок орнаментальних розспівів;
- б) мелодії з квартовим скелетом та однією ладовою опорою;
- в) квартові мелодії з двома ладовими опорами;
- г) квінтові мелодії з однією – нижньою опорою.

Координація цих структур із типами фактури та їх приблизна географічна прив'язка є такими:

– одноопорні мелодії квартового амбітуру, але з терцевою ладовою основою, у ансамблевому виконанні породжують бурдонний склад та гетерофонію дисонантного ти-

пу. Оскільки їх структура є по суті розширенням (на рівні звукоряду) варіантом терцевих систем, остільки групуються такі мелодії більше до північних меж Українського Полісся, нерідко впереміжку з терцевими;

— усі мелодії квартової основи, а також гемітонні наспіви, ширші за кварту (звичайно із 2–3 ладовими опорами), завжди утворюють гетерофонію консонантного типу.

Виявлені закономірності взаємної координації цих двох рівнів структурної організації народно-пісенної форми, однак, порушуються нечисленними, але красномовними винятками.

Перший з них — пісні квартового обсягу, але терцевої звукорядної структури, де “бронівський” рух орнаментальних варіантів повністю підмінений паралельним рухом голосів у терцію. Тобто фактура твориться таким чином, що виконавиці виспівують однакові варіанти мелодії кожна на своєму фактурному “поверсі”, дотримуючись терцевих інтервалів та унісонів між голосами; втім, зрозуміло, інші вертикальні звукосполучення тут є неможливими (див. приклад 4). Ритуальний колорит у подібних випадках може зберігатися завдяки високому регістрові та вуличній манері співу.

#### №4. Веснянка (Київ: Поліське: Вільча)

174 Solo  
18 Duet

- Вес - ня - noch - ка - пе - ня - noch - ка, де - ти - зи - мо - ѿ - ла?  
 У - са - doch - ку - на - ко - лоч - ку - кро - сень - це - сно - ѿ - ла.

Другий виняток — рідкісні зараз на цих теренах зразки дисонуючих квінтових пісень, які в умовах відносно широкого звукоряду — пентахорду в квінті — успадкували принципи гетерофонії вузькоамбітусних наспівів. Тут спостерігаємо таку саму свободу утворення орнаментованих варіантів та відсутність прагнення до їх консонантного узгодження, такі ж

рубатні “розшатування” ритму, наполегливі акцентні “проголошення” мелодичних вершин, ті ж безкінечно довгі протягування фінальних унісонів кожної строфи, таке мікроінтонаційне варіювання верхніх щаблів мелодії, ту ж (неважаючи на ширший діапазон) крикову, вуличну манеру звуковідтворення... (див. приклад 5).

#### №5. Веснянка. (Київ: Чорнобиль: Теремці)

68 Solo  
72 Duet  
72 Trio

По - за - бо - ло - та (- га<sup>о-а</sup>) - ми  
 Рос - те, рос - те - ру - та - м'я - та - з кру - ти - ми - ѿр - ха [-ми]. У!

**Гіпотеза та висновки.** Наведені приклади дозволяють назвати найдавнішими в українців саме дисонантні форми пісенного багатоголосся – бурдонний склад та гетерофонію дисонантного типу. В усікому разі, можна з впевненістю стверджувати їх існування у дохристиянські часи, коли вони, очевидно, відігравали важливу роль у фактурній організації ритуального співу: гетерофонія – як форма поєднання голосів під час **колективного** виконання обрядових пісень, а бурдонний склад – як спосіб поєднання голосів **соліста** (жерця?) **та групи співаків**. Викладені роздуми, разом з наведеними музичними прикладами, дозволяють висунути гіпотезу про пізніше **походження гетерофонії терцевого типу шляхом еволюції ранніх її форм й у тісному зв'язку з розвитком ладового мислення людей**<sup>7</sup>, та про поступове “**завойовування**” **консонантною гетерофонією** **територій**, де раніше безроздільно панували найдавніші типи багатоголосся, що базуються на засадах орнаментальної варіантності – бурдонний склад та гетерофонія дисонантного типу. Останнє підтверджується зокрема таким відомим фактом, як виключно широка географія побутування консонатної гетерофонії у пісенному фольклорі України – вона обіймає не лише більшу частину Полісся, але й майже всю українську етнічну територію в цілому. Навіть на півночі Центрального Полісся багатоголосся цього типу фіксуємо у вигляді поодиноких вкраплень або мікролокальних утворень.

Усі розглянуті вище форми фактурної та звуковисотної організації наспівів є, на наш погляд, свідоцтвом чергування певних стадій розвитку музичного мислення поліських мешканців. У селах, де найбільше збережені традиції, ознаки та елементи цих стадій “осіли” у різних за стилістикою давніх піснях. Отже, носії пісенної традиції – знавці місцевого репертуару – є одночасно й носіями отих різностадіальних форм музичного мислення. Не перестаєш дивуватися, як щоразу віртуозно й природно (найчастіше несвідомо) вони використовують у відповідних побутових ситуаціях, часом, протилежні музично-стилістичні заходи, зберігаючи при цьому типові фольклорні риси й звичну для них місцеву стилістику. І розумієш, що кращі традиційні народні співаки є по суті унікальними музичними “полігло-

тами”, які володіють достатньо далекими музичними мовами – як актуальними у наш час, так і древніми, напівзабутими, а то й практично “мертвими”. Тому подальше дослідження живої творчої практики видатних сільських музикантів і співаків ще й зараз видається надзвичайно перспективним напрямком, що здатний прояснити різноманітні питання сучасної етномузикології, у тому числі, здавалося б, суто теоретичні, до яких зокрема належить і представлена нами розробка.

1. Бершадська Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. – Ленинград, 1961.
2. Іваницький А. Фольклор: генетична та логіко-структурна інформація (Мислення – мова – музика). – Проблеми етномузикології. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 21–33.
3. Кухаренко Ю. В. Полесье и его место в процессе этногенеза славян // Полесье. – Москва, 1968. – С. 18–46.
4. Матвієнко В. Про деякі особливості українського народного багатоголосся // Українське музикознавство. – К., 1967. – Вип. 2. – С. 152–166.
5. Пашина О. А. Мир живых и мир мертвых в музыкальных звуках / Голос и ритуал. Материалы конференции. Май, 1995. – Москва, 1995. – С. 76–81.
6. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. Опыт историко-этнографического исследования. – Ленинград, 1963.
7. Щуров В. Особенности многоголосной фактуры песен Южной России // Из истории русской и советской музыки. – Москва, 1971. – С. 301–334.

<sup>1</sup> Із заходу межею Центральної частини українського Полісся вважається р. Горинь, східну межу вчені умовно проводять по Дніпру (3).

<sup>2</sup> Нам довелося зафіксувати такий цікавий факт, як виконання ритуальної пісні у той самий день і час, що раніше були днем і часом проведення відповідного ритуалу. Йдеться про обряд проводів русалок, що його колишні мешканці сіл Річиця та Рудьки Чорнобильського району вже не мали змоги проводити на новому місці їхнього проживання – у с. Королівка Макарівського району. Але двоє-трое жінок похилого віку у традиційний день проводів русалок (понеділок, 1-й день Петрівського посту) все ж відчували потребу вийти на сільське роздорожжя й заспівати хоча б пару строф русальної пісні. У цьому випадку, очевидно, виконання пісні заміщує собою цілісний об-

ряд. Подібну ситуацію спостерігаємо й відносно традиційного весілля – цілу колекцію весільних пісень можна записати практично у будь-якому старому поліському селі, хоча повного ритуалу зараз, на початку ХХІ століття, майже ніде на веллі вже не дотримуються.

<sup>3</sup> Про колядників як представників "того" світу див. 6.

<sup>4</sup> Див. 1, 4, 7 – праці російських та українських вчених, у яких дослідженні проблеми народного багатоголося. Автор даної статті, аналізуючи фактурну організацію поліських обрядових пісень, спирається на основні положення, викладені у названих роботах.

<sup>5</sup> Мова йде саме про скелет, схематичну будову мелодії, бо у реальному виконанні співачки можуть допускати різного роду орнаментальні роз-

ширення мелодичного діапазону. У такому разі, звуки, що виходять за межі основного мелодичного амбітуру не є обов'язковими, конструктивно суттєвими для даного наспіву, і тому нами у даному випадку не враховуються.

<sup>6</sup> Бурдонний склад широко побутує і в обрядових піснях Східного Полісся (північ сучасних Сумської та Чернігівської областей), а також сусідніх білоруських та російських земель (Гомельська та Брянська області).

<sup>7</sup> У ширшому плані й, водночас, конкретно – з намаганням прив'язати музичну фактологію до певних археологічних та історичних епох – досліджує генетичні проблеми народної музики А. Іваницький, спираючись на археологічні дані, закони розвитку людського мислення та логіку еволюції мови.

#### SUMMARY

This article is devoted to the analysis of the ritual songs of Central Polissya, were high level of ancient rites and attached to it music is still preserved. Here author is trying to bring up the light on main musical-structural components of this archaic style in order to understand how it fits in itself old ritual functions. All the observations are based on the materials of spring and

summer rite songs and wedding songs which were collected by the author during 1978–2000 in Central Polissya (North regions such as Kyiv and Zhytomir oblasts). Different theoretical aspects of the ethno-musicology become much more understandable during the perspective analysis of the life music practice of village musicians and singers.