

Скаженик Маргарита

<https://orcid.org/0000-0002-8921-6144>

Проблемна науково-дослідна лабораторія етномузикології
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 01001 Київ, Україна
тел. +380 97 937 3495, e-mail: kiev.maestro@ukr.net

Купальська традиція села Легедзине (східне Поділля): стилістичні зміни на межі ХХ і ХХІ століть

Стаття присвячена порівняльній характеристиці пісень купальсько-петрівського циклу села Легедзине Тальнівського району Черкаської області, зафіксованих від двох поколінь виконавців: 1920–1930-х та 1940–1950-х років народження. Записи кінця 1980-х років презентують питому місцеву музичну стилістику і виконавську манеру, які сьогодні практично втрачені. Матеріали ж 2000-х років не тільки дають уявлення про стан традиції на початку ХХІ століття, але й несуть відбиток музично-стилістичних змін у виконавській практиці молодших співачок. Окрім мелічної характеристики наспівів, проілюстрованих фонетичними транскрипціями, стаття містить опис основних обрядодій купальського свята, повні поетичні тексти пісень і світлини виконавців.

Ключові слова: Купало, купальський обряд, купальська пісня, петрівка, Поділля, Уманщина, Легедзине, фольклорна традиція, музична стилістика.

Свою статтю розпочну невеличкою передісторією про те, що саме спонукало мене до вивчення купальсько-петрівської пісенної традиції села Легедзине (Тальнівський р-н Черкаської обл., що неподалік Умані). Цим поштовхом стала пропозиція провести майстер-клас зі співу купальських пісень у рамках щорічного етнофестивалю «Купайло в Легедзиному»¹. Майстер-клас відбувся 21 червня 2017 року за участі фольклорного гурту «Володар» у складі Анни Коломицевої, Лесі Ткачук і Тетяни Чухно².

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2018.13.145724>

¹ Фестиваль заснований у 2010 р. і проходить щорічно за ініціативи громади села та його вихідців (зокрема, братів Валерія та Сергія Афанасьєвих та їх родин), а також за сприяння та участі громадської ініціативи «Толока Легедзине», Державного історико-культурного заповідника «Трипільська культура» (на чолі з Владиславом Чабанюком), Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» та інших організацій.

² Фольклорний ансамбль «Володар» належить до автентичного виконавського руху, започаткованого в Україні діяльністю гурту «Древо» під керівництвом Є. Єфремова (про цей напрям виконавського фольклоризму див. [Іваницький, 2006; Шевчук, 2006]). «Володар» був заснований у 1993 р. Іриною Клименко, естафету керівника я перейняла у 2003 р. (більше про ансамбль див. у мережі Інтернет (<https://www.facebook.com/volodar.kyiv>) та [Клименко, Шевчук, 2006]).

Рішення вивчити легедзинські купальські пісні та навчити усіх бажаючих було продиктоване тим, що на купальському святі 2015 року, на жаль, зовсім не звучали місцеві наспіви (центральним обрядовим моментом тоді було прикрашання «будяка», навколо якого запрошені фольклорні гурти співали різні купальські та петрівки, але всі вони походили з інших регіонів України). Отже, нам захотілося озвучити легедзинське Купайло його рідними мелодіями. Але для цього слід було опанувати нову для нас співочу традицію. Підбираючи пісні, я шукала кращі виконавські версії, які б слугували взірцем місцевої вокальної стилістики із властивими їй тембральними, мелоінтонаційними, фактурними та іншими виконавськими особливостями. Окрім власних записів 2015 р., вдалося залучити й більш ранні – з експедицій Ольги Карапати 2007 р. та Олени Шевчук 1988 р. Переслуховуючи і порівнюючи записи різних років, здійснені від різних поколінь виконавців, я вирішила викласти спостереження у вигляді статті.

Основною *метою* цієї публікації є зіставлення різночасових записів купальсько-петрівських мелодій (кінця 1980-х і початку 2000-х років), що допоможе виявити характерні ознаки питомого співочого стилю та прослідкувати зміни, які сталися з місцевою пісенно-обрядовою традицією за два покоління виконавців (жінки 1920–1930-х і 1940–1950-х років народження). Також буде з'ясовано рівень збереженості купальської традиції на початку XXI століття. *Джерельну базу* становлять архівні матеріали Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського³ (записи Олени Шевчук, Світлани Протасової та Ольги Карапати), приватна аудіо-колекція авторки, а також відео із сайту polyphonproject.com (запис Іллі Фетисова). Стислий огляд джерел складає перший розділ статті. Далі описані обрядово-етнографічний контекст і співоча стилістика купальсько-петрівських наспівів. Провести паралелі з купальськими традиціями Уманщини та інших теренів східного Поділля і суміжних земель допоможуть роботи Світлани Протасової [Копил, 1991; Протасова, 2010] та інших дослідників [Завальнюк, 2008; Клименко, 2010; Скаженик, 2009; Колодюк, 2015]. У класифікації купальських наспівів і системі їх кодових позначень спиратимусь на роботу Ірини Клименко [Клименко, 2010].

З історії обстеження пісенної традиції села Легедзине

Перші записи у селі Легедзине здійснила Олена Шевчук у 1988 році. Ця поїздка відбулася в межах фронтального етномузичного обстеження східних окраїн Поділля (західні райони Черкаської області), яке проводилося в 1985–1991 роках викладачами (Євген Єфремов, Олена

³ Далі – ЛЕК (лабораторія етномузикології, Київ).

Мурзина, Олена Шевчук) та студентами Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (далі – КДК⁴). Ол. Шевчук керувала однією зі збирацьких груп⁵. У Легедзиному записували два дні поспіль (10 і 11 липня) від гурту з п'яти жінок⁶. Роки народження, на жаль, вказані лише у двох виконавиць – 1918 і 1923 (фото 1). Злагоджений спів, насамперед в обрядових піснях, а також знання традиційної лірики, вказує на місцеве походження співачок. Під час цієї розвідки були записані пісні різних жанрів: багато ліричних (у тому числі історична), щедрівки, Меланка, один весняний танок («Шум»), дві купальські (ритмотип <♩ 54²>⁷) та колискова. Усього – 40 пісенних зразків. Зафіксовані матеріали зберігаються в архіві ЛЕК, оригінали аудіо-касєт (далі – оК) 204, 206, 207).

Подальше вивчення пісенної традиції села Легедзине, разом з іншими локальними традиціями Уманського краю, здійснювала Світлана Копил (тепер – Протасова). У 1989 році вона відвідала село двічі: 2 квітня були записані дві купальські (типи <♩ 54²> та <♩ 53²>) та різноманітні веснянки (оК 197); 21 грудня – веснянки й танці (оК 305), танці також фільмували на кінокамеру (без звуку)⁸. С. Копил працювала в основному з тими самими співачками, що і Ол. Шевчук⁹. 13 квітня 1989 р. гурт із семи жінок і двох чоловіків виступав на фольклорному концерті в Київській державній консерваторії (фото 2). Принагідно в Кабінеті народної творчості¹⁰ С. Копил та І. Клименко записали весільні пісні та народні танці (оК 255). У травні 1990 р. легедзинський колектив узяв участь у Другому міжнародному фестивалі фольклору, що проходив у палаці «Україна» в Києві.

У 2007 р. (1 червня) у Легедзиному записувала Ольга Карапата. Спираючись на запитальники, сформовані на основі попередніх записів, вона мала можливість перевірити стан місцевої пісенної традиції через 20 років. Експедиція відбулася за фінансової підтримки мистецької агенції АртВелес, у фондах якої зберігаються цифрові копії (AVE 0836, 0837,

⁴ Тепер – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

⁵ Асистентом був Микола Ковалінас – на той час студент композиторського факультету КДК.

⁶ 12 липня відбувся ще один (третій) сеанс, але інформантка була родом із смт. Маньківка і в Легедзиному оселилася лиш у 1972 р.

⁷ Кодові позначення ритмокомпозиційних типів, прийняті в ЛЕК, див. у списках скорочень до попередніх видань збірника «Проблеми етномузикології» серії «Слов'янська мєлогеографія» (див. <http://ethnomusicology.com.ua>).

⁸ Асистентом була Олена Дьячкова – на той час студентка історико-теоретичного факультету КДК.

⁹ На жаль, роки і місце народження інформанток у реєстрах до касєт також не вказані, але їхні прізвища та імена здебільшого збігаються зі списками 1988 р. Серед нових прізвищ, зокрема, знаходимо Запорожець Агафію Йосипівну 1895 р. н.

¹⁰ У 1991 році реорганізований в ЛЕК.

0838)¹¹. У Легедзиному відбувся довготривалий сеанс від гурту з восьми жінок¹². Хоча вони не завжди співали злагоджено, проте чимало пісень виконали гуртом. Дві співачки народилися в кінці 1920-х, одна – в середині 1930-х, решта – у 1940–1950-х роках. На сеансі О. Карапати лиш одна жінка¹³ лишилася з того складу, який співав для Ол. Шевчук та С. Копил. За інформацією В. Чабанюка, наданою під час написання статті, всі співачки народилися в Легедзиному, окрім однієї (див. примітки до нотації 2).

Усього О. Карапатою було зафіксовано 90 одиниць інформації – пісні та етнографічні описи обрядів зимового, весняного, купальсько-петрівського та весільного циклів, позаобрядовий фольклор представлений кількома ліричними піснями. Серед наспівів купальського циклу зафіксовано шість різних текстів (п'ять на тип <♪ 54²> та один – <♩ 53²>). Помилково до купальських пісень жінки також зарахували дві веснянки: «*Вербовеє колесо, колесо, поїд тини качалось, качалось*» та «*А в городі кладочка, кладочка, там стояла Насточка, Насточка*» (ритмотип 1111/211/112¹⁴).

Мій запис 2015 р. у Легедзиному відбувся спонтанно. Основною обрядовою подією фестивального дня, як вже говорилося, було традиційне для місцевого купальського обряду прикрашання величезного будяка (фото 4). На другий день (22 червня) я вирішила уточнити, чи не прикрашали раніше, окрім будяка, ще й вербу або інше деревце, як це прийнято в інших подільських традиціях та на суміжних теренах¹⁵. Із цією метою один з організаторів фестивалю, Валерій Афанасьєв, завів нас до однієї із старожилок села – Гончарук Єлизавети Северинівни 1923 р. н.¹⁶ На наше щастя, у неї гостювала її сусідка – Красвітня Ксеня Ксенофонтівна, 1934 р. н., також місцева¹⁷ (фото 3). Жіночки розмовляли у дворі на лавочці та охоче з нами поспілкувалися¹⁸. Вони детально розповіли про купальський обряд (щоправда, про вербу не пригадали),

¹¹ Копії цих записів є також в архіві ЛЕК.

¹² Співачок допоміг зібрати Владислав Чабанюк. На сеансі також була присутня режисерка Ганна Яровенко. Окрім Легедзиного, О. Карапата і Г. Яровенко записували також у селах Танське і Косенівка Уманського району Черкаської області.

¹³ Сук Марія Кресанівна 1929 р. н.

¹⁴ Одиниця вказує на найменшу тривалість у силабо-ритмічній моделі, інші цифри – на кратні їй тривалості.

¹⁵ Див. про це у роботах [Климець, 1990, с. 63–72; Календарно-обрядові пісні, 1987, с. 13; Завальнюк, 2008; Копил, 1991, с. 13; Кримський, 1930, с. 375; Moszynska, 1881, s. 24–43; Скаженик, 2009, с. 159, 168–170; Колодюк, 2015, с. 105–107].

¹⁶ Місцевої майстрині, що зберегла технологію виготовлення традиційних весільних вінків із воску.

¹⁷ У їхній власній вимові імена звучали так: Єлизавета Севір'янівна та Ксеня Ксенихвонівна.

¹⁸ Разом зі мною були Олег Коробов, який фільмував сеанс на відео, та Анна Коломицева, яка здійснювала письмову фіксацію.

Є. С. Гончарук проспівала дві петрівки (типи <♩ 54²> та <♩ 53²>), з інших жанрів співачки пригадали колядки, щедрівки та весільні пісні.

Останній з відомих мені записів у Легедзиному відбувся у жовтні 2017 року в рамках проекту «Поліфонія», збирачі – Ілля Фетисов і Міклош Бот (угорський музикант і засновник цього проекту). Відео з піснями викладено в on-line архіві музичного фольклору [Легедзине, 2017]. Виконавицями є 7 жінок, проте з них у Легедзиному народилися лише три співачки (дві з них мають похилий вік). Всі інші родом з різних місцевостей та набагато молодші, дехто співає слова із зошита (детальніше інформацію про співачок див. у примітках до нот. 3). Серед купальських пісень ці жінки проспівали три зразки форми <♩ 54²> та один – <♩ 44P44> («Через наше сільце несуть клен-дерево. Дерево, клен-дерево, несуть клен-дерево»). Оскільки чотиридольний наспів відсутній у всіх попередніх збирачів і відрізняється за музично-стильовими ознаками (суцільні паралельні терції у гуртовій частині, ширший діапазон), я схильна трактувати його як пізнє запозичення і тому в подальшому розглядати не буду. А от походження мелодії типу <♩ 54²> у мене сумнівів не викликає¹⁹.

Узагальнимо викладені відомості. Записи 2015 р. здійснено від жінок того самого покоління, що й записи кінця 1980-х років (1920–1930-х рр. н.). Різниця у тому, що співачки на сеансах Ол. Шевчук і С. Копил, з погляду етномузиколога, були досить молодими і повними сил (їм тоді було років 60–70). Про це свідчать: потужність голосів, концертна активність, бадьорий зовнішній вигляд на фотографіях та спогади збирачів, які з ними працювали. Моя ж основна інформантка – Є. С. Гончарук – на момент запису мала 92 роки. Вельми похилий вік зумовив спрощене відтворення мелодій упівголоса, хоча самé інтонування не викликало сумнівів. На відміну від весільних і зимових наспівів, петрівки вона проспівала сольно, що не дає можливості говорити про фактуру цих пісень. Розмірковувати про місцеву виконавську стилістику, спираючись на такі записи, доволі проблематично. А от на сеансі О. Карапати більшість жінок належала до іншого, молодшого покоління (п'ять з восьми народилося у 1940–1950-х рр.). Їхній спів помітно відрізнявся від співу «матерів». Те саме слід сказати і про записи І. Фетисова, у якого співачки були ще молодші.

¹⁹ Хоча заспівувачка родом із с. Дубові Махаринці Козятинського р-ну, за її словами, ці купальські вона вивчила у Легедзиному. Це підтверджується ідентичністю мелодій, а також тим фактом, що в самих Дубових Махаринцях побутує інший мелодичний варіант цієї форми (в 2014 р. у цьому селі записувала студентка КНУКіМ Юлія Базелюк).

Обрядово-етнографічний контекст

Найбільше відомостей про традиційне святкування купальського обряду зафіксовано у 2015 році, оскільки я поставила це собі за мету (щоправда, мої сумніви щодо наявності в обряді верби так і не були розвіяні). У записах О. Карапати обряд зафіксований фрагментарно. В аудіо-записах 1988 і 1989 років немає жодної згадки про купальські ритуальні практики (в умовах економії плівки словесну інформацію на касети тоді практично не записували, її фіксували в польових зошитах²⁰).

Купальський обряд називають «Купайло», за новим стилем його святкували увечері 7 липня. Для цього збиралися групами «по садках»: «Оце ми зібрались осьо, да, в нас своя [компанія], і хлопці наші, далі – другі дівчата там зібрались» (К. К. Красвітня, 1934).

Основним атрибутом був прикрашений квітами і стрічками великий будяк (той, що цвіте рожевими квітками): «[Брали будяка] не такого, меленького – великого, «купайліця» казали на нього, такий широкий він, оте листя. <...> На кутку може й багато [купайлиць]. Колись не всі ж разом. Отак, стіки там душ, хто з ким товаришує – робить собі цю купайлицю. <...> А на будяк чіпляли ленти, квіткі, рожса отам така цвіла, живі квіткі на будяк чіпляли. Ну там сиділи, співали, до не схочу. <...> А тоді хлопці <...> беруть цього, купайліцю і за дівчатами [бігають], щоб колоти, поколоти їх. Там, кого доженуть – поколять»²¹. На моє питання, що ж потім робили з цим будяком, інформантка відповіла: «А бог знає. Вони [хлопці] його поб'ють, порвуть і ... [все]» (Є. С. Гончарук, 1923 р. н.).

Були й інші атрибути купальського свята – вінки з квітів і ягід (вишень), які кидали на воду («Це ті кидали, кому було там близько до ставка. А кому було далеко, то туди ж не йшли, так товкліся»). Але найчастіше вінки клали в огірки, щоб ті добре родили. Парубота і тут бешкетувала: «Хлопці доганяли, зривали, ну, крали у нас вінки, а ми ж не давали їм» (К. К. Красвітня, 1934). Окрім вінків дівчата також «плéли з ягід китайкі» – обв'язані вишнями палички, які носили в руках, а потім, очевидно, об'їдали.

У традиції села Легедзине, як і в багатьох сусідніх селах, побутує пісня, яка починається словами «А в нас Купайло з верби, з верби», яку знали і мої інформантки. Після того, як вони її пригадали, я повторно спитала, чи не прикрашали окрім будяка ще і вербу. Наш діалог мав такий вигляд:

²⁰ На жаль, віднайти ці зошити допоки не вдалося.

²¹ Аналогічну інформацію записала і О. Карапата: «Будяка вквітчували: там ягоди чіпляли, цукерки до нього. Ну оце треба, щоб хлопці тим будяком по ногах дівчат, а ті тікають. <...> Вінка здирають, будяком по ногах луплять (сміються)».

- Є. Гончарук: *Да, пісню знаю. Є така пісня.* [проказує повний текст пісні, див. Додаток 2]
- М. Скаженик: *То може було і з верби друге [купайло]?*
- Є. Гончарук: *Да, може й було, но в нас не було. Ми не робили з верби нічого, не.*

Коли порівнюєш купальські обрядодії у Легедзиному та описи обрядів з інших місцевостей, напрошуються певні паралелі. Так, відомо багато записів, в яких інформанти розповідають про прикрашання купальського деревця не тільки квітами (вишнями, свічками тощо), але й кропивою та будяками, щоб хлопці покололися, віднімаючи у дівчат купайлицю²². Іноді дівчата прикрашають два деревця, одне з яких (з кропивою і будяками) – для хлопців²³. На думку дослідника купальської обрядовості Юрія Климця, жартівливо-розважального статусу ці рослини набули «внаслідок певних модифікацій і трансформацій змісту обрядів, оскільки в інших купальських ритуалах кропиви приписували роль магічного апотропея, здатного знищувати нечисть, відлякувати відьом тощо» [Климець, 1990, с. 70]

Як «прикраси» для деревця ці колючі рослини часто фігурують в етнографічних описах, проте, згадки про прикрашання саме будяка, як основного атрибута купальського свята, в етнографічній літературі є рідкісним явищем²⁴. Ймовірно, у цьому випадку вшановування ритуального деревця трансформувалося у звичай прикрашати величезний будяк²⁵. Та й сама назва «*купайлиця*» є одним з найменувань купальського деревця²⁶. Про вторинне походження прикрашеного будяка свідчить і той факт, що інформантки не можуть чітко пояснити, що ж із ним робили, після того як хлопці доженуть дівчат і поколять їх будяком²⁷ (будяк якимось «безславно» зникає з обряду, після руйнування його просто викидають, на відміну від гілочок зруйнованого деревця, які зазвичай кладуть на городину, наділяючи їх продукуючими властивостями). На користь

²² Див. про це у роботах [Климець, 1990, с. 70; Колодюк, 2015, с. 105–107; Скаженик, 2009, с. 169, інтерв'ю № 11; Чебанюк, 1989, с. 13].

²³ Див. [Колодюк, 2015, с. 106].

²⁴ Ю. Климець, спираючись на фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського та друковані джерела, наводить лише два такі випадки – обидва з Хмельницької обл. [там само].

²⁵ Підтвердження знаходимо у Ю. Климця, який трактує будяк (на рівні з лопухом та уквітчаною жердиною) як різновид купальського деревця [Климець, 1990, с. 71].

²⁶ Див. [Климець, 1990, с. 63; Кримський, 1930, с. 375, 387; Календарно-обрядові пісні, 1987, с. 13, поетичні тексти на с. 157–158].

²⁷ Жартівливе протистояння парубочої та дівочої громад типове для купальських ігрищ молоді, але у цьому випадку більше акцентується саме ігрова, жартівлива складова обряду, аніж ритуальна.

існування у минулому в Легедзиному ритуального деревця, на мій погляд, саме верби, свідчать і слова процитованої пісні, вельми поширеної у досліджуваному терені: *«Наше Купайло з верби, з верби, а ти, Іванко, прийди, прийди»*²⁸.

Пісенна купальська традиція села Легедзине

На відміну від етнографічної інформації, пісні купальсько-петрівського циклу фіксували всі збирачі. Це стабільна пара ритмічних типів – $\langle \text{♪ } 54^2 \rangle$ та $\langle \text{♩ } 53^2 \rangle$. Форму з трійковою ритмоорганізацією обслуговує більша кількість поетичних текстів – сім²⁹. Сюжети мають переважно любовний зміст, один – дошкульний, у якому дівчата висміюють хлопців (*«Ой за городом крокішиця, набрав чорт хлопців та й тішиється»*)³⁰. Деякі тексти мають ритуальні зачини (*«Ой на Купайла на Івана», «Наше купайло з верби, з верби»*). Ритмотип двійкового устрою³¹ зафіксовано з двома текстами любовного змісту, один з яких починається словами *«Ой Петре, Петре/Павле, Іване, вже ж твоя Петрівка минає»*.

У реєстрах до експедиційних сеансів ці пісні позначені як «купальські», за винятком пісні зі словами *«Ой Петре, Петре, Іване, вже ж твоя петрівка минає»*, яка підписана як «петрівка» (запис О. Карапати). Назву «купальська», дійсно, озвучують співачки 1940–1950-х років народження (експедиція 2007 р.), натомість в аудіозаписах 1980-х років місцеві назви жанру не зафіксовані, а тому залишається не зрозумілим, хто ж їх назвав «купальськими» – інформантки чи збирачі? Я спробувала з'ясувати це питання і в нас із жіночкою 1923 р. н. відбулась ось така розмова:

- М. Скаженик: А як у вас кажуть: «петрівка» чи «купальська» на ці пісні?
- Є. Гончарук: *«Петрівка», це «петрівка», да.*
- М. Скаженик: Ну оці пісні, що на Купайло [співали], то казали «петрівки» на них? *«Наше купайло з верби, з верби»*, то це петрівка?
- Є. Гончарук: *Да, да, да.*

Досить показовою є фраза однієї з інформанток на сеансі О. Карапати: *«Я знаю, що бабі стають оце на Купайла і цю петрівку співали»* (щоправда, перед тим мова йшла про петрівки).

²⁸ У сусідніх із Легедзиним селах окрім верби також фігурує вишня (рукописні фонди ЛЕК).

²⁹ Найбільше різних сюжетів (5) зафіксовано О. Карапатою.

³⁰ Повні поетичні тексти наведені в Додатку 2.

³¹ У записах Ол. Шевчук та І. Фетисова ця форма відсутня.

Наведені інтерв'ю промовисто свідчать про те, що пісні, які звучали упродовж усього Петрівського посту та безпосередньо під час купальського обряду, в місцевій традиції раніше називали «петрівками»³². Назва «купальська», ймовірно, у цьому локусі є пізнішою, бо її озвучують молодші співачки.

Меломорфологічні характеристики легедзинських наспівів (їх ритмічний та звуковисотний устрій) у загальних рисах окреслені у зведеному мелоаналітичному реєстрі купальських пісень східного Поділля³³. Я ж зосереджуся на ознаках фонетичного рівня, задля чого були зроблені детальні транскрипції всіх виконавських версій обох мелотипів (10 версій типу <♩ 54²> і 3 – типу <♩ 53²>). Як уже зазначалося, для пошуку стилістичних відмінностей найпоказовішими виявилися записи 1980-х і 2007-го років. По-перше, вони здійснені від місцевих співачок різних поколінь³⁴, по-друге, це повноцінний гуртовий спів – упевнений і «в тембрі».

Найяскравіше різниця у стилістиці та виконавській манері проявилася у мелодіях з будовою <♩ 54²> (на всіх сеансах їх співали в першу чергу та з більшою кількістю текстів). За спостереженнями С. Протасової, серед купальських пісень Уманщини ця ритмоформа найпоширеніша і дає цілу низку локальних варіантів [Протасова, 2010, с. 184–186]. З огляду на більшу показовість трійкових наспівів, вони будуть розглянуті першими, а вже потім – двійкові. Нагадаю, що у Легедзиному всі наспіви купальсько-петрівського циклу виконані у позаобрядових умовах, але записи Ол. Шевчук проводилися безпосередньо під час Петрівського посту, можливо, тому вони звучать найвиразніше з-поміж усіх зразків мелотипу <♩ 54²>³⁵.

Перше, на що звертаємо увагу при прослуховуванні мелодій форми <♩ 54²> – **темпи виконання**. Пісні в записах 1980-х років виконані повільно (у записах Ол. Шевчук ♩ = 60–70 ударів за хвилину), що дає час для орнаментальних розспівувань більшості складів і вокалізації приголосних

³² Підтвердження цієї думки знаходимо і у С. Протасової: «Від початку Петрівського посту та до дня Івана Купайла співалися пісні, що називалися у цій місцевості “петрівки”, “петрівчанки”» [Протасова, 2010, с. 184].

³³ Див. [Клименко, Протасова, Терещенко, 2010].

³⁴ Слід наголосити, що на момент запису виконавці були приблизно одного віку.

³⁵ У записах О. Копил цей наспів звучить на початку сеансу і нагадує, скоріше, розспівування – дві, зрідка три жінки співають упівголоса, а інші підказують слова і розмовляють; та й якість запису доволі низька. На сеансі О. Карапати впевнено і гучно звучить лише одна пісня (нотація 2), всі інші виконані меншим складом у режимі пригадування. У І. Фетисова всі три тексти виконані на «одному диханні» гучно, але абсолютно однаково (без будь-яких варіантів).

(нотація 1). У гуртовому співі це породжує досить примхливі гетерофонні розходження (мелодичні лінії співачок постійно переплітаються і перехрещуються³⁶). Натомість у записах 2007 року пісні виконуються майже у 2,5 рази швидше ($\text{♩} = 144\text{--}164$ ударів за хвилину, нот. 2), а у 2017 р. ще швидше ($\text{♩} = 152$, нот. 3). В умовах швидкого темпу мелодії звучать спрощено і навіть схематично, вони зовсім позбавлені розспівів³⁷.

У більш ранніх записах відчутні тонкі градації коливань темпу, найпомітнішим є незначне прискорення у четвертій силабогрупі. У швидкому виконанні такі тонкощі також відсутні – все звучить моторно і надзвичайно ритмічно, а в записах 2017 р. навіть виникає відчуття механістичності.

Наступні спостереження стосуються різниці у *ладовому мисленні*. У записах 1980-х років співачки суворо дотримуються квартового діапазону (лише в заключному кадансі у розспіві «зачіпається» натуральна субсекунда). У записах 2007 р. звукоряд розширюється, хоча й нестабільно, до п'ятого і навіть шостого щаблів (шостий щабель виникає як оспівування п'ятого). Оскільки квінтовий тон декларується в серединному кадансі, завершуючи перший мелорядок гармонічною терцією на третьому низькому щаблі, загальний ладозвукоряд наближується до квінтового (нот. 2, третя строфа). У такий спосіб квінтовий тон виникає майже у половині серединних кадансів (8 із 17-ти)³⁸. Втім, і п'ятий, і шостий щаблі мають вторинне походження – утворюються як терцієві втори до третього і четвертого, а у деяких строфах (виконаних меншим складом) вони взагалі відсутні. Очевидно, що їх співає хтось із молодших співачок, привносячи в пісню відтінок стилістичної «новизни»³⁹. Враховуючи природу виникнення п'ятого щабля, лад все таки залишається (у строгому розумінні) квартовим.

³⁶ На жаль, транскрипція з одноканального запису не відбиває особливостей голосоведення, це можливо лише при багатоканальному записі.

³⁷ Зміну стилістики у співачок різного віку демонструють і легедзинські веснянки. Наприклад, у мелодіях з ритмомалюнком 1111/211/112 («Вербовес колесо, колесо» та ін.) в записах 1989 р. $\text{♩} = 58\text{--}62$ ударів за хвилину, а в 2007 р. $\text{♩} = 104\text{--}130$. Схожі приклади (у тому числі з одного села) наводить Олександр Терещенко у своїй збірці «Веснянки Передстепового Правобережжя» [Терещенко, 2016, порівн. № 1 з №№ 2 і 3]. У польовій роботі етномузикологи часом спостерігають незгоду між виконавцями різних поколінь щодо вибору темпу для пісні. Ситуацію, коли молодь співає швидше, нехтуючи орнаментальними розспівами, описала Олена Мурзина (записи 1987 р. у с. Текуча Уманського р-ну) [Мурзина, 2004, с. 7]. Спрощення стилістики позначилося і на традиційній ліричній пісні [Мурзина, 2001, с. 88].

³⁸ У реєстрі О. Карапати це треки 37–40.

³⁹ На жаль, тепер неможливо встановити, хто саме співав терцієву втору – місцева жінка чи та, що вийшла у Легедзине заміж із сусіднього села Танське Уманського р-ну. Чутно лише, що це досить молодий голос. Деякі пісні ця жінка не співала, ймовірно, не знаючи слів.

Цікавий нюанс – розширюючи звукоряд угору, сучасні співачки перестали використовувати субсекунду в заключному кадансі (принаймні ні в записах 2007, ні 2017 рр. вона не прослуховується).

Розширення діапазону породжує терцієві послідовності, в яких верхній голос стабільно виконує лише одна співачка (нот. 2, друга строфа на словах «*на бережечку сушилася*»). За відсутності верхніх варіантів, голосоведення зводиться практично до унісону (стабільне розходження в терцію виникає лише на третій силабохроні кожного п'ятискладника, див. четверту строфу в нот. 2). У записах 2017 р. не чуємо і цієї терції (нот. 3).

Ще одна ладова відмінність криється у «нетемперованості» слуху у співачок 1920–1930-х років народження. Насамперед це стосується мінливої або нейтральної висоти терцієвого тону, а також низького другого щабля (нот. 1). На початку кожного рядка встановлюється малотерцієве співвідношення першого і третього щаблів. Нейтральний або однозначно високий третій щабель найчастіше виникає у серединному кадансі та в оспівуваннях опорного квартового тону (четверта силабохрона кожного п'ятискладника). Низький або занижений другий щабель з'являється у низхідному русі до головної ладової опори у чотирискладниках. Молодші ж виконавиці співають одноманітно в «мінорі», що надає звучанню «вихолощеності»⁴⁰.

Останні міркування стосуватимуться загального враження від звучання пісень і **тембрального забарвлення голосів**. У співачок старшого покоління спів відрізняється монолітністю. Він заворює своїми орнаментальними та ладовими переливами, своєрідною «тягучістю» і в той же час внутрішньою динамікою⁴¹. Дотримання строгої пульсації (у співі відсутні довгі фермати і будь-які додаткові паузи між строфами) створює ефект зосередженості і навіть відстороненості. Дещо «гугняві» тембри (за рахунок низькуватої теситури⁴² і повільного темпу), а також ритмічні зупинки біля верхньої межі ладу (опорні третій і четвертий щаблі), особисто в мене асоціюються з ритуальними зóвами. А от сучасні виконавиці співають якимось «легковажно» і навіть весело. Швидкий темп не дає можливості проявити специфіку тембру⁴³.

⁴⁰ С. Протасова також вказувала на залежність появи заниженого другого щабля від віку співачок. За її спостереженнями, найчастіше він виникав у співі жінок 1908–1910 рр.н. [Протасова, 2010, с. 185].

⁴¹ Повільний темп не дає можливості проспівати всю мелодію на одному диханні, тому третій склад на початку другого речення більшість співачок (а нерідко і всі разом) обривають і набирають дихання, не порушуючи при цьому пульсації.

⁴² Головні опори відповідає звук *b* або *c*¹.

⁴³ На жаль, в on-line архіві проекту «Поліфонія» оприлюднені найпроблемніші записи. Наймолодша (до того ж немісцева) заспівувачка задає «тон» всій пісні, перебиваючи гурт своїм напористим «клубним» тембром.

Єдина виконавська риса, якої неухильно дотримуються молодші співачки – коротке проспівування заключної силабохрони наприкінці кожної строфи, що є усталеною ознакою купальсько-петрівських мелодій східного Поділля⁴⁴.

Якщо говорити про мелотип <♩ 53²> (нот. 4), то відмінності у виконавських трактовках різних поколінь прослідковуються хіба що в темпах (у старших співачок ♩ = 67–76 ударів за хвилину, а у молодших – 106). Все інше майже однакове: мінімум розспівів (лише на довгих силабохронах), домінування унісону при гуртовому виконанні, стійкий «мінорний» нахил, квартовий діапазон із субквартою на початку мелодії⁴⁵. З опису експедиційного обстеження Легедзиною видно, що ці мелодії були зафіксовані не на всіх сеансах. Деякі версії⁴⁶ звучали невпевнено та з фрагментарними текстами.

* * *

Висновки. Той факт, що у селі Легедзине купальські обряди і пісні знають жінки 1950-х років народження і молодші, не може не тішити. Це свідчить про важливість цього жанру для місцевої фольклорної традиції, його добру збереженість бодай у пасивній пам'яті інформантів. Але манера, в якій вони виконують прадавні мелодії, значно спростилася і навіть збідніла – пришвидшення темпу в понад два рази нівелювало самотність тембрів і багатство ладоінтонаційного мислення та фактури, які фіксували ще наприкінці 1980-х років. Цікаво, що ці зміни торкнулися насамперед мелотипу <♩ 54²>, мелодії якого в місцевій традиції значно оригінальніші, ніж наспіви типу <♩ 53²>. До того ж, форма <♩ 54²> переважає статистично (обслуговується більшою кількістю поетичних текстів). Можливо, це пов'язано з різночасовим походженням цих двох наспівів, їх функціональним навантаженням у місцевому обряді.

Питомий співочий стиль Легедзиною, властивий жінкам 1920–1930-х років народження, не обмежується лише купальсько-петрівським циклом. Він притаманний також іншим обрядовим жанрам, насамперед веснянкам і весільним. Природно, що й ці жанри зазнали руйнації виконавської характерності у співачок 1940–1950-х років народження.

Загальне спрощення музичної мови, у тому числі й орнаментики, у зв'язку з прискоренням темпу, спостерігається і в інших пісенних

⁴⁴ Про це див.: [Клименко, 2010, с. 147; Протасова, 2010, нотації 1–5].

⁴⁵ У наведеній транскрипції у серединному кадансі виникає квінтовий тон, який в аудіозаписі звучить невпевнено, ніби випадково узятий звук. За спогадами С. Протасової, його підстроювала співачка немісцевого походження. У записах О. Карапати квінтовий тон звучить лише у першій строфі.

⁴⁶ Записи 1989 і 2007 років.

традиціях. Вочевидь, це не просто пов'язано із зміною відчуття темпоритму, а є наслідком переосмислення темпоральних характеристик традиційних наспівів і свідчить про втрату пісенної стилістики у співачок молодшого покоління. Олена Мурзина з цього приводу писала: «... при занепаді традиції забуттю в першу чергу піддається фонічний шар пісні з її темпоральною достовірністю, опосередкованою співацькою манерою» [Мурзина, 2004, с. 13]⁴⁷.

Спостереження щодо занепаду виконавської манери і стилістики у сучасних виконавців молодшого віку знаходимо й у Олени Гончаренко: «На жаль, сьогоденне руйнування традиційних уявлень негативно відбивається насамперед на манері відтворення ритуального репертуару. Сучасні носії пісенної традиції, відносно повно зберігаючи в пам'яті мотиви і тексти пісенних зразків, дуже рідко відтворюють традиційну виконавську специфіку стилю»⁴⁸. І далі: «Виразну стильову картину дають, на жаль, лише старші записи, здійснені у 80–90-х роках. <...> Новіші записи відбивають процес інтенсивної руйнації <...> неповноцінність виконавських версій утруднює визначення локальних ладових норм»⁴⁹.

Проведене дослідження вкотре доводить важливість вивчення музичної фонетики, яка в деяких випадках буває єдиним маркером у виявленні сублокальних музичних традицій. За спостереженнями С. Протасової, на теренах Уманщини виокремлюється кілька локально-стильових зон. Одна з них сформувалася в селах, зосереджених у середній та частково нижній течії річки Гірський Тікич. Завдяки повільним темпам і рясним розспівам, співочий стиль цього терену дослідниця визначила як «орнаментальний»⁵⁰. Наша розвідка підтвердила, що традиція села Легедзине також входить до цієї зони, хоча село і розташоване біля її південних окраїн. Але маючи лише сучасні записи (2000-х років), встановити регіонально-стильову приналежність місцевої традиції було би неможливо.

Вивчення фонетичних особливостей традиційної музичної мови на основі старших записів, безперечно, є цінним підґрунтям для реконструкції питомої музичної стилістики і співочої манери, які зникають з виконавської практики в першу чергу.

⁴⁷ Під категорією темпоральності дослідниця розуміє «тривалість протікання та інтенсивність проживання художнього тексту, що належать до феноменології виконавського часу і мають певний змістовний смисл, семантику» [Мурзина, 2004, с. 6] (див. також [Мурзина, 2002]).

⁴⁸ Див. [Гончаренко, 2012, виноска 9 на с. 64].

⁴⁹ [Там само, с. 67].

⁵⁰ Див. [Копил, 1991, с. 15, 16; Протасова, 2010, с. 185].

Список використаної літератури і джерел

- Гончаренко, 2012 – Гончаренко О. Мелофонетичні чинники діагностування локальних діалектів (за типами кадансування у традиціях північного сходу України). *Проблеми етномузикології*. Київ, 2012. Вип. 7. С. 63–68.
- Завальнюк, 2008 – Завальнюк А. *Українські літні обряди та пісні*. Вінниця : Нова книга, 2008. 304 с.
- Іваницький, 2006 – Іваницький А. Древо. *Українська музична енциклопедія*: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2006. Т.1. С. 653–654.
- Календарно-обрядові пісні, 1987 – *Календарно-обрядові пісні*. Київ : Дніпро, 1987. 392 с.
- Клименко, Протасова, Терещенко, 2010 – Клименко Ірина, Протасова Світлана, Терещенко Олександр. Зведений мелоаналітичний реєстр «Східне Поділля та суміжні землі: купальсько-петрівські мелодії». *Проблеми етномузикології*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 192–198.
- Клименко, 2010 – Клименко Ірина. Наспіви купальсько-петрівської приуроченості в українців: макроареалогія. *Проблеми етномузикології*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 138–164.
- Клименко, Шевчук, 2006 – Клименко Ірина, Шевчук Олена. Володар. *Українська музична енциклопедія*: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. Київ, 2006. Т. 1. С. 409.
- Климець, 1990 – Климець Юрій. *Купальська обрядовість на Україні*. Київ, 1990. 143 с.
- Колодюк, 2015 – Колодюк Анастасія. Обряди та пісні купальсько-петрівського періоду (за матеріалами середнього межиріччя Горині та Случі). *Проблеми етномузикології*. Київ, 2015. Вип. 10. С. 104–123.
- Копил, 1991 – Копыл Светлана. *Календарная песенность Уманщины: Динамика становления традиции*: дипломна робота. Науч. рук. Є. Єфремов. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1991. 90 с.
- Кримський, 1930 – Кримський Агатангел. *Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного* : Відтворення авторського макету 1930 р. Черкаси: Вертикаль, 2009. 438 с.
- Легедзине, 2017 – *Наше Купало обметено*. URL: http://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK17100435 (Дата звернення: 20.05.2018).
- Мурзина, 2001 – Мурзина О. Українська протяжна пісня в аспекті історичного часу. *Українське музикознавство* : Науково-методичний збірник. Вип. 30. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. С.80–90.
- Мурзина, 2002 – Мурзина О. Темпоральність: упорядкування та проживання часу в українській пісенній культурі усної традиції. *Метроритм-1*. Колективна монографія ІМФЕ. Київ, 2002. С. 31–35.
- Мурзина 2004 – Мурзина О. Феномен времени в певческой традиции Центральной Украины. *Фольклор: современность и традиция. Матер. 3-й междунар. конференции памяти А. В. Рудневой*. Научные труды Московской гос. Консерватории. Сб. 48. Москва, 2004. С. 5–16.
- Протасова, 2010 – Протасова Світлана. Купальські пісні з окраїни Східного Поділля (Уманщина та околиці). *Проблеми етномузикології*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 184–191.
- Скаженик, 2009 – Скаженик Маргарита. Мелогографічне вивчення Уборті: купальсько-петрівські наспіви та обряди. *Проблеми етномузикології*. Київ, 2009. Вип. 4. С. 154–175.
- Терещенко, 2016 – Терещенко Олександр. *Веснянки Передстепового Правобережжя*. Кропивницький : ТОВ «Імекс-ЛТД», 2016. 96 с.
- Чебанюк, 1989 – Чебанюк Олена [передмова]. *Купальські пісні*: пісенник. Київ, 1989. С. 13–15.

- Шевчук, 2006 – Шевчук Ол. Ансамблі науково-етнографічні. *Українська музична енциклопедія*. Київ. Т. 1. С. 69–70.
- Moszyńska, 1881 – Moszyńska J. Kupajło tudzież zabawy doroczne i inne z dodatkiem niektórych obrzędów i pieśni weselnych ludu ukraińskiego z okolic Białej Cerkwi. *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej*. Kraków, 1881. Tom V. Str. 24–101.

References

- Honcharenko, O. (2012). Melofonetychni chynnyky diahnostuvannia lokalnykh dialektiv (za typaramy kadansuvannia u tradytsiiakh pivnichnoho skhodu Ukrainy) [Musical-phonetic criteria diagnosing of local dialects (by cadencing types in the tradition of the northeast of Ukraine)]. *Problemy etnomuzykolohyi [Problems of Music Ethnology]*. Kyiv. Iss. 7, pp. 63–68. [in Ukrainian].
- Zavalniuk, A. (2008). *Ukrainski litni obriady ta pisni [Ukrainian summer rituals and songs]*. Vinnytsia: Nova knyha. 304 p. [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (2006). Drevo [Drewo]. *Ukrayinska muzychna entsyklopediya [Ukrainian Music Encyclopedia]*. Kyiv: Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Vol.1. pp. 653–654. [in Ukrainian].
- Kalendarno-obriadovi pisni (1987). *Kalendarno-obriadovi pisni [Calendar ritual songs]*. Kyiv : Dnipro, 1987. 392 p. [in Ukrainian].
- Klymenko, I. (2010). Naspivy kupalsko-petrivskoi pryurochenosti v ukrainsiv: makroarealohiia [Midsummer («kupalo» – «petrivka») timed tunes of ukrainians: macroarealogic review]. *Problemy etnomuzykolohyi [Problems of Music Ethnology]*. Kyiv. Iss. 5, pp. 138–164. [in Ukrainian].
- Klymenko, I., Protasova, S., Tereshchenko O. (2010). Zvedenyi meloanalitichnyi reiestr «Skhidne Podillia ta sumizhni zemli: kupalsko-petrivski melodii» [Combined meloanalytic register: «Eastern Podillya and adjacent lands midsummer («kupalo» – «petrivka») timed tunes»]. *Problemy etnomuzykolohyi [Problems of Music Ethnology]*. Kyiv. Iss. 5, pp. 192–198. [in Ukrainian].
- Klymenko, I., Shevchuk, O. (2006). Volodar. *Ukrayinska muzychna entsyklopediya [Ukrainian Music Encyclopedia]*. Kyiv: Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2006. T. 1. P. 409. [in Ukrainian].
- Klymets, Y. (1990). *Kupalska obriadovist na Ukraini [Rites Kupalo in Ukraine]*. Kyiv: Naukova dumka. 143 p. [in Ukrainian].
- Kolodiuk, A. (2015). Obriady ta pisni kupalsko-petrivskoho periodu (za materialamy serednoho mezhyrichchia Horyni ta Sluchi) [The rituals and songs of the middsummer («kupalo»-«petrivka») period (based on the average watershed Goryn and Slush)]. *Problemy etnomuzykolohyi [Problems of Music Ethnology]*. Kyiv. Iss. 10, pp. 104–123. [in Ukrainian].
- Kopyl, S. (1991). *Kalendarnaia pesennost Umanshchyny: Dynamika stanovlenyia tradytsii*. Graduate work. Scientific supervisor Ye. Yefremov. Kyiv: Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 90 p. [in Ukrainian].
- Krymskyi, A. (1930). *Zvenyhorodshchyna. Shevchenkova batkivshchyna z pohliadu etnografichnoho ta dialektolohichnoho: Vidtvorennia avtorskoho maketu 1930 r. [Zvenyhorodka region. Shevchenko's homeland in terms of ethnographic and dialectological: Reproduction of the author's layout of 1930]*. Cherkasy: Vertykal. XVI+438+10*s. ill. [in Ukrainian].
- Lehedzyne, (2017). *Nashe Kupalo obmeteno [Our Kupalo is decorated]*. URL: http://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK17100435 (Accessed: 20.05.2018).

- Murzina, O. (2001). *Ukrainska protiazhna pisnia v aspekti istorychnoho chasu* [Ukrainian long song in the aspect of historical time]. *Ukrainske muzykoznavstvo [Ukrainian musicology]*. Iss. 30. Kyiv, 2001. Pp. 80–90.
- Murzina, O. (2002). *Temporalnist: uporiadkuvannia ta prozhyvannia chasu v ukrainskii pisennii kulturi usnoi tradytsii* [Temporality: arranging and living of Time in the Ukrainian song culture of oral tradition]. *Metrorhythm-1. Kolektyvna monohrafiia [Metrorhythm-1. Collective monograph]*. Kyiv: Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Pp. 31-35. [in Ukrainian].
- Murzina, O. (2004). *Fenomen vremeni v pevcheskoy traditsii Tsentral'noy Ukrainy* [The Phenomenon of Time in the Singing Tradition of Central Ukraine]. *Folklor: sovremennost i traditsiya. Materialy of the third mezhdunarodnoy konferentsii pamyati A. V. Rudnevoy* [Folklore: modernity and tradition. Materials of the 3rd International Conference in memory of A. V. Rudneva]. Scientific works of the Moscow State Conservatory. Moscow. Iss. 48. Pp. 5–16. [in Russian].
- Protasova, S. (2010). *Kupalski pisni z okrainy Skhidnoho Podillia (Umanshchyna ta okolytsi)* [«Kupalo» songs of East Podillya outskirts (Umanshchyna and the vicinities)]. *Problemy etnomuzykolohyi [Problems of Music Ethnology]*. Kyiv. Iss. 5, pp. 184–191. [in Ukrainian].
- Pshenichkina, H. (2018). *«Zvenyhorodshchyna» Ahatanhela Krymskoho ta suchasni doslidzhennia obriadovoi pisennosti pravoberezhnoi Cherkashchyny* [«Zvenyhorodshchyna» by Ahatanhel Krymskyi and contemporary investigations of ritual folk singing tradition from right-bank Cherkasy Region]. *Problemy etnomuzykolohyi [Problems of Music Ethnology]*. Kyiv, 2018. Iss. 13. Pp. 154–175. [in Ukrainian].
- Shevchuk, OI. (2006). *Ansambli naukovo-etnografichni. [Scientific-ethnographic ensembles]. Ukrayins'ka muzychna encyklopediya [Ukrainian Music Encyclopedie]*. Kyiv: M. T. Rylskyi Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, vol. 1, p. 69–70 [in Ukrainian].
- Skazhenyk, M. (2009). *Meloheografichne vyvchennia Uborti: kupalsko-petrivski naspivy ta obriady* [Meloheographic study of Ubort': Kupala – Petrov tunes and rituals]. *Problemy etnomuzykolohyi [Problems of Music Ethnology]*. Kyiv. Iss. 4, pp. 154–175. [in Ukrainian].
- Tereshchenko, O. (2016). *Vesnianky Peredstepovoho Pravoberezhzhia* [Spring Songs of the Right Bank in front of the steppe]. Kropyvnytskyi: «Imeks-LTD». 96 p. [in Ukrainian].
- Chebaniuk, O. (1989). *Peredmova [Foreword]. Kupalski pisni [Kupalo songs]*. Songbook. Kyiv. Pp. 13–15. [in Ukrainian].
- Moszynska, J. (1881). *Kupajło tudzież zabawy doroczne i inne z dodatkiem niektórych obrzędów i pieśni weselnych ludu ukraińskiego z okolic Białej Cerkwi* [fun at Kupalo and others with the application of some rituals and songs of the wedding of Ukrainians from the outskirts of the Bila Tserkva]. *Zbiór wiadomości do antropologii krajowej [Collection of data on regional anthropology]*. Krakow. Vol. V. Pp. 24–101. [in Polish].

Додаток 1. Нотації пісень.

1. $\text{♩} = 67$ *Гурт* $\text{♩} = 64$
 Одна $(1/16)$ з ве - рби, А - ндре - ю, при йди, при - йди.
 1. А в нас Ку - па - йла О - й(і) ти, А - ндре - ю, при йди, при - йди.
 $\text{♩} = 65$ *Гурт* $\text{♩} = 65$
 2. Бо як не при - йдеш То ви - йде з те - бе ду - ша й па ра.
 2. Бо як не при - йдеш То ви - йде з те - бе ду - ша й па ра.
 $\text{♩} = 62$ *Гурт* $\text{♩} = 64$
 3. А той (і) Ан (ні) - дре - йко Га - нну - сю і - зпо - до - бав.
 3. А той (і) Ан (ні) - дре - йко Га - нну - сю і - зпо - до - бав.
var. (ніша пісня)

2. $\text{♩} = 144$ *Гурт* $\text{♩} = 64$
 Одна $(1/16)$ на ку - па - ло - чка ку - па - ла - ся.
 1. Ой на І - ва - ре - же - чку ру - шни - чки на - ши - ла, а вже І - ва - на спо - до - ба - ла.
 $\text{♩} = 64$ *Гурт* $\text{♩} = 64$
 2. На бе - ре - же - чку ру - шни - чки на - ши - ла, а вже І - ва - на спо - до - ба - ла.
 2. На бе - ре - же - чку ру - шни - чки на - ши - ла, а вже І - ва - на спо - до - ба - ла.
 $\text{♩} = 64$ *Гурт* $\text{♩} = 64$
 3. Що ще ру - шни - чки на - ши - ла, а вже І - ва - на спо - до - ба - ла.
 3. Що ще ру - шни - чки на - ши - ла, а вже І - ва - на спо - до - ба - ла.
 $\text{♩} = 152$ *Гурт* $\text{♩} = 64$
 Одна $(1/16)$ На - ше Ку - па - йло з ве - рби, А ти, І - ва - нку, при - йди, при - йди.
 4. Що ще ру - шни - чки на - ши - ла, а вже І - ва - на спо - до - ба - ла. си - дить в ха - ті.

4. $\text{♩} = 67$ *Одна* *Вчотирьох*

1. Ой у лі-сі, у лі-сі на ду-бу - ви - сі-ла ко-ли-ска на шну-рку.

$\text{♩} = 72$

4. *Вчотирьох*

2. А в тій ко-ли-сці го-ду - бець - ко-ли-са-вся і - ва - нко мо ло-дець.

Примітки до нотних прикладів

Всі транскрипції фонетичні, виконані М. Скаженник.

- Нот. 1.** Запис. Олена Шевчук і Микола Ковалінас, 10. 07. 1988 р.
Виконавці: Анзійчук Анастасія Алемівна, 1923 р. н.; Пілецька Павлина Мартинівна, 1918 р. н.; Шевчук Настя Іларіонівна; Ковінько Тетяна Євменівна; Дробот Ялина Никифорівна
- Нот. 2.** Запис. Ольга Карапага, 1. 06. 2007 р. (в реєстрі трек №38).
Виконавці: Крижанівська Ніна Пилипівна, 1948, р. н.; Довгань Ганна Дементіївна, 1942, р. н.; Солоха Ганна Кіндратівна, 1946, р. н.; Гонтар Марія Сергіївна, 1955 р. н. Народилася у с. Танське Уманського р-ну Черкаської області, у Легедзине вийшла заміж; Тонкошкур Людмила Василівна, 1956, р. н.; Білик Юхимина Денисівна, 1935, р. н.; Дробот Параска Ларіївна, 1927, р. н.; Сук Марія Кресаніївна, 1929, р. н.

- Нот. 3.** Запис. Ілля Фетисов, Міклош Бот у 2017 р.
Виконавці (відомості надав І. Фетисов): Погоріло Лідія Василівна, 1935 р. н. Місцев; Куць Марія Семенівна, 1941 р. н. Місцева; Карпенко Надія Петрівна, 1959 р. н. (заспіває). Народилася у с. Дубові Махаринці Козятинського р-ну Вінницької обл., у Легедзинуому живе з 1985р.; Дем'яненко Віра Іванівна 1953 р. н. Народилася у с. Добре Вільшанського р-ну Кіровоградської обл., у Легедзинуому живе з 1986 р.; Крижанівська Валентина Миколаївна 1969 р. н. Місцева, завідувача сільським будинком культури.
Кузьміна Галина Вікторівна 1958 р. н. Народилася у с. Таянки Тальнівського р-ну Черкаської обл., у Легедзинуому живе з 1981 р.
Магар Ольга Михайлівна 1980 р. н. Народилася у с. Новоселиця Катеринопільського р-ну Черкаської обл.; у Легедзинуому живе з 2003 р.

- Нот. 4.** Запис. Світлана Копил, 2. 04. 1988 р.
Виконавці: Анзійчук Анастасія Алемівна, 1923 р. н.; Пілецька Павлина Мартинівна, 1918 р. н.; Левицька Годоска Афанасіївна;

Додаток 2.
Поетичні тексти пісень.

Мелотип  54²

а)
Ой на Купайла на Івана
Чорна галочка купалася.
На бережечку сушилася,
Дівка Ганнуса журилася
Що ще й рушничків не наткала,
А вже Іванка сподобала.
Що ще й рушнички на верстаті,
А вже Іванко сидить в хаті.
(запис 1989; 2007; 2015, 2017 рр.)

б)
А в нас Купайла з верби, з верби,
Ой ти, Андрію, прийди, прийди!
Бо як не прийдеш на Купайла,
То вийде з тебе душа й пара!
До нас Купайла оглядати,
А до Ганнусі ночувати!
(запис 1988; 2015 рр.)

в)
Наше Купайло з верби, з верби,
А ти, Іванку, прийди, прийди.
Якщо не прийдеш доріжкою,
То привеземо теліжкою.
А хто не прийде на Купайла,
То з нього вийде душа й пара.
(запис 2017 р.)

г)
Ой у Тальному загреміло,
А й у Талянках дощі впали.
Ой у Талянках дощі впали,
А в Легедзині річки стали.
Ой бігли ж(и) вони гуркотіли
Та й до Ганнусі прямо в сїни.
Ой туди хлопці збиралися,
На мед-горілку складалися.
Ой той Гандрейко найбільше дав,
Бо він Ганнусю ісподобав.
(запис 1988 р.)

д)
О на городі липух, липух
Чогось у Гані живіт напух.
Ой нехай пухне, нехай знає,
Нехай Іванка не приймає!
(запис 2007 р.)

е)
Ой на городі біла глина,
А там Ганнусю мати біла.
Ой біла, біла – не кається,
Таке з Іванком кохається.
(запис 2007 р.)

є)
Ой за городом крокішиця,
Зібрав чорт хлопців та й
тішиться.
Ходім, дівчата, дивитися,
Як будуть хлопці казитися,
Як буде ними мордувати –
Повище ліса підкидати!
(запис 2007 р.)

ж)
[...]*
Ой там Ганнусю переводять.
[...]*
Її віночок не загубить.
Її віночок рутяненийкий,
Її Іванко молоденький.
* Слова нерозбірливо.
(запис 2007 р.)

з)
Наше Купало обметено,
Ще й барвіночком
обплетено.
Ще й васильками обтикано,
Нас на Купайло закликано.
(запис 2017 р.)

Мелотип  53²

а)
Ой Петре, Петре,
Іване,
Вже ж твоя петрівка
минає.
Вже ж твоя петрівка
минає.
Половина літечка
займає.
Половина літечка
займає.
А Маруся чоловіка
немає.
Нащо тобі, Марусю,
чоловік,
Єсть у тебе Іванко на
весь вік.
(запис 2015 р.)

б)
Ой у лісі, у лісі, на
дубку,
Висіла колиска на
шнурку.
А в тий колісці
голубець,
Колисався Іванко
молодець.
(запис 1989 р.)

Додаток 3.

Фото



Фото 1. 10.07.1988 р., село Легедзине Тальнівського району Черкаської області.
На фото (зліва направо): Анзійчук Анастасія Алемівна, 1923 р.н.; Левицька Тодоска Афанасівна; Пілецька Павлина Мартинівна, 1918 р.н.; Ковінько Тетяна Євменівна.



Фото 2. 13.04.1989 р., Фольклорний ансамбль села Легедзине Тальнівського р-ну Черкаської обл. у 201 кабінеті Київської державної консерваторії в день Етнографічного концерту.



Фото 3. 22.06.2015 р., М. Скаженик спілкується із жителями села Легедзине Тальнівського району Черкаської області. На фото (зліва направо): Гончарук Єлизавета Северинівна, 1923 р.н. (місцева майстриня, зберегла традицію виготовлення весільних вінків із воску); Красвітня Ксеня Ксенофонтівна, 1934 р.н.; етномузиколог Скаженик Маргарита Вікторівна.



Фото 4. 21.06.2015 р., фольклорний гурт «Володар» (керівник Маргарита Скаженик) відтворює під час Фестивалю «Купайло в Легедзиному» традиційне купальське дійство села Легедзине – наряджання «будяка».

Купальская традиция села Легедзино (восточное Подолье): стилистические изменения на рубеже XX и XXI веков

Статья посвящена сравнительной характеристике музыкально-стилевых особенностей песен купальско-петровского цикла, которые были записаны в селе Легедзино Тальновского р-на Черкасской обл. в кон. 1980-х и в нач. 2000-х годов. **Цель** – путём сопоставления разновременных записей выявить характерные черты традиционного певческого стиля и проследить изменения местной стилистики за два поколения исполнителей (женщины 1920–1930-х и 1940–1950-х годов рождения). **Актуальность** этой работы подтверждает тот факт, что в условиях угасания традиции, музыкальная стилистика и певческая манера уходят из исполнительской практики в первую очередь.

В работе использованы следующие **методы**: исторический, компаративный, музыкально-аналитический. При нотировании мелодий использован метод аналитической фонетической транскрипции. Основу **фольклористической базы** составляют архивные материалы Проблемной научно-исследовательской лаборатории этномузикологии НМАУ им. П. И. Чайковского. В первом разделе статьи рассмотрены источники, во втором – обрядово-этнографический контекст купальских песен, в третьем – сравнительная музыкально-стилевая характеристика напевов (темп исполнения и уровень орнаментики, ладоинтонационные особенности, фактура, тембральная краска голосов).

Основные выводы. В селе Легедзино купальские обряды и песни знают женщины 1950-х гг. р. и младше, что свидетельствует о важности этого жанра для местной фольклорной традиции и его неплохой сохранности. Но манера, в которой певицы воспроизводят древние мелодии, значительно обеднела – ускорение темпов в более чем два раза нивелировало самобытность тембров, богатство ладоинтонационного мышления и орнаментики, которые ещё фиксировались в конце 1980-х гг. Упрощение музыкального языка является последствием переосмысления темпоральных характеристик традиционных напевов и свидетельствует об утрате песенной стилистики у народных певиц младшего поколения.

Интересно, что эти изменения коснулись в первую очередь мелотипа $\langle \text{♩ } 54^2 \rangle$, мелодии которого в местной традиции значительно оригинальнее, чем напевы $\langle \text{♩ } 53^2 \rangle$. К тому же, форма $\langle \text{♩ } 54^2 \rangle$ преобладает статистически (исполняется с большим количеством поэтических текстов). Возможно, это связано с разновременным происхождением этих двух мелодий, их функциональной нагрузкой в ритуале.

В некоторых случаях музыкальная фонетика выступает единственным маркером при выявлении сублокальной музыкальной традиции. По наблюдениям С. Протасовой, на территории Уманщины выделяется несколько локально-стилевых зон. Одна из них сформировалась в сёлах, расположенных в среднем и частично нижнем течении реки Горный Тикич. Благодаря медленным темпам и обилию распевов этот песенный стиль исследовательница определила как «орнаментальный». Изучение купальских мелодий села Легедзино подтвердило, что оно также входит в эту стилиевую зону, хотя и находится у её южных границ. Но на основе лишь записей 2000-х установить стилиевую принадлежность было бы невозможно. Исследования фонетических особенностей традиционного музыкального языка на материалах более старших аудио-записей, бесспорно, являются основополагающими в реконструкции «старосветской» музыкальной стилистики и певческой манеры, которые выходят из исполнительской практики в первую очередь.

Ключевые слова: Купало, купальский обряд, купальская песня, петровка, Подолье, Уманщина, Легедзино, фольклорная традиция, музыкальная стилистика.

Skazhenyk Marharyta

*The Problematic Scientific Research Laboratory of Music Ethnology
of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
Architect Gorodetsky Str., 1-3/11, 01001 Kyiv, Ukraine
tel.: +380 97 937 3495, e-mail: kiev.maestro@ukr.net*

The Kupalo Tradition of the Village of Legedzino (Eastern Podillya): Stylistic Changes at the Turn of the XX i XXI centuries

Purpose of the article – comparative characteristics of musical and stylistic features of folk songs from the period of early summer to summer solstice (in the ethnic tradition of Ukraine this is the Fast of Peter and the Feast of Kupalo). These songs were recorded in the village Legedzino Talne district of Cherkasy region in the late 1980s and early 2000s. The singers were women of the 1920s-1930s and 1940s-1950s births. **Objective:** to perform a comparison of the recordings at different times and to identify the characteristic features of the traditional singing style, to trace the changes in the local style in two generations of performers. **Relevance:** in the situation of the disappearance of tradition, in the first place, the musical style and singing manner disappear.

We used historical, comparative and musical-analytical **methods**. The method of analytic phonetic transcription is used when notifying melodies. The basis of the **folkloristic base** is the archival materials of the Problem Research Laboratory of Ethnomusicology of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky. The first section of the article contains an overview of the sources, in the second section – the ritual and ethnographic context of the Kupalo songs, in the third section - the comparative musical and stylistic characteristics of tunes (performance tempo and the level of ornamentation, frets and intonation features, texture of melody, timbral characteristic of voices).

The main conclusions. We have summarized some observations. In the village Legedzino, the women of the 1950s (and younger) know the Kupala rites and songs. This demonstrates the importance of this genre for the local folklore tradition and its good preservation. But the manner of singing of ancient melodies has already become much simpler – the pace has accelerated more than twice. This has led to the disappearance of the original timbres, this was the cause of the disappearance of wealth in the range, intonation and ornamentation, which was fixed at the end of 1980s. Simplification of the musical language is a consequence of rethinking the temporal characteristics of traditional tunes and testifies to the loss of song stylistics among the younger generation of folk singers.

These changes affected, first of all, the melody of $\langle \text{♪ } 54^2 \rangle$. These melodies in the local tradition are much more original than the tunes of $\langle \text{♩ } 53^2 \rangle$. In addition, the form of $\langle \text{♪ } 54^2 \rangle$ dominates statistically (sung with a lot of poetic texts). Perhaps this is due to the origin of these two melodies at different times, their functional load in the ritual.

In some cases, musical phonetics is the only marker in identifying a sublocal musical tradition. According to S. Protasova's observations, several locally-style zones are distinguished in the territory of Umanshchina. One of them was formed in the villages located in the middle and in part downstream of the Gorny Tikich river. Due to the slow pace and abundance of melodies, this song style was identified by the researcher as “ornamental”. A study of the Kupalo melodies of the village of Legedzino confirmed that it also belongs to this style zone, but is located at its southern borders. But on the basis of only records of the 2000s, it would be impossible to establish the style of belonging. The study of the phonetic features of the traditional musical language on the materials of older audio recordings is fundamental to the reconstruction of the “old world” musical style and singing manner.

Keywords: Kupalo, Kupala rite, Kupala song, petrovka, Podolia, Umanshchina, Legedzino, folk tradition, musical style.

Стаття надійшла до редакції 27.02.2018 р.