

## РОЗДІЛ I

### ПИТАННЯ ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

УДК 78.031.4(477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219346>

**Олександр Терещенко**

<https://orcid.org/0000-0001-9649-1227>

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

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

Кіровоградський державний музей музичної культури ім. К. Шимановського

вул. Віктора Чміленка, 65, 25006 Кропивницький, Україна

тел. +380 98 211-8257, e-mail: [pan.terrrr@gmail.com](mailto:pan.terrrr@gmail.com)

#### Історико- й культурно-стильові пограниччя в українській етномузиці

Актуальна в сучасній гуманітаристиці парадигма погранич розглядається автором як можливий інструмент осмислення етномузичних явищ, що виникають на перетині культур – як усередині фольклору, так і на його межах. Завданнями роботи є, окрім самої постановки питання, також спроба типології культурних і культурно-стильових погранич у музичному фольклорі, характеристика їхньої специфіки і властивостей – а рівно й опис форм та способів їх відбиття у всякого роду порубіжних і кроскультурних фольклорних текстах.

*Ключові слова:* етномузика, музичний фольклор, стратифікація етнокультурного простору, пограниччя, фронтир, інтерференція, міжкультурна трансмісія, асиміляція.

*Omnia, Lucili, aliena sunt, tempus tantum nostrum est.*

*Сенека*

*Усе в нас, Луцилію, чуже, один лиш час належить нам.*

*(класичний переклад)*

*Всі речі, Люцилій, наші, окрім часу нашого.*

*(перекладач Google, 19.04.2020)<sup>1</sup>*

«1) ...Не тільки цілий нинішній репертуар якогось народу являє собою скупчення витворів різних епох і нашарування спадщин, але й окрема мелодія, хоч би яка вона була коротка, може не належати цілком до одної епохи, чи одного стилю, а складатися з елементів, властивих різним епохам і стилям;

2) так саме й що до етно- і географічного походження, репертуар кожної даної народності не являє одноцільності, зарівно й окрема пісня може замикати в собі елементи напливні поруч з оригінальними (при тім елементи, перейняті від чужих народів, здебільшого підлягають перетворенню, евенізації або варваризації);

3) ступінь технічної зложеності не може бути безумовним критерієм для віднесення мелодії до давнішого чи пізнішого періоду, бо, як показує історія загальної техніки і культури, люди не завжди пізнавали простіші речі перше, ніж складніші, людська думка не в одній справі йшла манівцями і лабіринтами, і загальна тенденція поступу порушувалася періодами раптового або повільного регресу;

4) тим більше не може правити за такої критерій естетична вартість мелодії <...>»

*Климент Квітка*

Це багаторівневе й багатокомпонентне спостереження К. Квітки з його «Вступних уваг до музично-етнографічних студій» (Квітка, 1925, с. 16–17) вказує одразу на кілька либонь що

засадничих, утім і досі не до кінця усвідомлених властивостей музичного фольклору. Воно зокрема привертає увагу до взаємодії в старосвітській уснотрадиційній культурі усякого роду явищ та елементів, різних за походженням – етнічним, географічним, соціодемографічним. Причому – на різних її рівнях, аж до окремо узятій «мелодії», утвореної, як відомо, сукупністю ритміки й меліки – ще й кожен із цих елементів теж не раз буває синтетичним, гетерогенним. Сьогодні, коли в тренді вивчення інтеграційних і глобалізаційних тенденцій

<sup>1</sup> Версії перекладу час від часу міняються, бо змінюється щось у машинному алгоритмі. Цей переклад – помилковий, та ж альтернативне (не важливо, наскільки точне), ще й перманентно змінюване прочитання тексту, сама наявність двох протилежних за змістом перекладів вислову Сенеки, як і обидва ці змісли – своєрідна ілюстрація міжкультурних процесів, описуваних у роботі.

у культурі (зокрема в їхній типології та історичній динаміці), це положення може й не звучить аж настільки революційно, проте сто років тому, а тим паче стосовно консервативного за визначенням фольклору, воно було великою мірою проривним. Що ж до заявленої теми етномузичних погранич – воно стало для автора пропонованої статті ніби відправною точкою в побудові загальної концепції, підказкою, яка полегшила перехід від інтуїтивного відчуття до дискурсивного осмислення проблеми у її багатовимірній парадигмі.

У роботі розглядаються проблеми як із царини власне етномузикології, так і ширші, що лежать у річищі загальної теорії фольклору, музичної антропології, культурології (передусім у її соціокультурному та історико-культурному зрізах, а також питання зі сфери філософії й морфології культури). Застосовано структурний, системний, типологічний, меншою мірою функціональний **методи дослідження**. Вибір того чи іншого підходу на різних етапах дослідження залежить від конкретної поточної задачі. Розв'язання більшості поставлених завдань потребує комплексного / системного осмислення й узагальнення великих масивів різнопланової інформації – це передбачає застосування переважно синтетичного способу роботи з нею (зокрема й результати попередніх музично-аналітичних студій використовуються як вихідні дані вкупі з даними інших дисциплін і трактуються у загальнотеоретичному, історико-культурному й культурологічному контексті).

**Короткий огляд літератури**<sup>2</sup>. Категорія пограниччя, обговорювана ще античними мислителями, дістала подальшого життя у німецькій класичній філософії та, зрештою, у величезній кількості праць XIX та XX ст. з різних галузей науки. Етапною, поза сумнівом, є стаття Ф. Дж. Тернера (2011) «Значення фронтиру для американської історії» 1898 року; відзначимо також роботи П. Рікера (2008: вид. у перекл.), О. Латтімора (1947), М. Лямонта і В. Молнара (2002: перевид.).

В українській регіоналістиці й культурології останнього часу з'явилася низка робіт, присвячених означеній темі (зокрема: Сухомлинов, 2007, 2012; Склярська, 2009; Верменич, 2015; Кривицька, 2016; Овсіюк, 2018). Грунтовний огляд теорії, історії й методології вивчення погранич подає О. Кривицька (2015).

Проблематику міжкультурних контактів у фольклорі (і, деякою мірою, міжкультурних погранич) найповніше розкрито в численних

роботах С. Грици (зокрема, 2000; 2002; 2004), а також В. Лапіна (1989), О. Тюрикової (2012), К. Дорохової (2015). Але провідною тенденцією в українській етномузикології двох останніх десятиліть слід таки визнати увагу до кордонів і погранич просторових, точніше сказати, географічних – передусім у мелогеографічному та мелоареалогічному ключі<sup>3</sup> (Коропниченко, 1998, 2009, 2019; Клименко, 2017; М. Скаженик, 2016; Лукашенко, 2017; Г. Пеліна, 2015, 2017), менше – у діалектно-стильовому.

Утім, процеси, які відбуваються в соціальному й культурному просторі, зокрема на межі соціальних чи культурних «локусів»<sup>4</sup>, у чомусь бувають подібні до територіальних. Деякі із цих процесів і явищ можуть бути описувані й у близьких, зрідка й тих самих, що в мелогеографії, категоріях і термінах<sup>5</sup>. Деякі ж (їх, ясно, більшість) потребують інших теоретичних підходів і дослідницьких методик.

Виглядає навіть так, що категорію пограниччя можна за очевидних застережень застосовувати не тільки в просторовому, а й у часовому вимірі. Такі пограниччя відбиті зокрема у творах, де поєднано «суміжні» різностадіальні елементи – це так звані історико-стильові пограниччя, які є найбільшою абстракцією з усіх. Зрозуміла річ, будь-яке історико-стильове порубіжжя є водночас і культурно-стильовим, бо чи не кожен принципово новий стильовий шар виникає у фольклорі в результаті активного зовнішнього культурного впливу – коли ж (через закритіший характер середовища) етнокультура є більш ендемічною, то й оновлення стилістики менші – еволюційні, не революційні. На історико-стильових порубіжжях перебувають навіть окремі жанрові різновиди (ліризовані веснянки чи т. зв. пізня лірика), але частіше конкретні синтетичні чи складені фольклорні тексти, як-от балада, співана на побутовий вальсopodobний наспів<sup>6</sup>.

Географічний (діалектно-стильовий) погляд на етномузичну культуру коректно реалізується передовсім у її синхронному зрізі станом

<sup>3</sup> Від вивчення взаємодії ареалів, утворених ієрархічно однорівневими етномузичними явищами до цілісного розгляду так званих перехідних зон та окремих традицій перехідного типу.

<sup>4</sup> Груп, спільнот тощо. Лапки вказують на переносне значення дефініції, вжитої у такий спосіб задля унаочнення певного структурно-типологічного паралелізму.

<sup>5</sup> Так, інтерференція ареалів почасти подібна до культурної дифузії, а точкове побутовування явища – до культурної ін'єкції.

<sup>6</sup> Часто на кшталт відомої «Зайди, зайди, місяченьку, за нову коморю», від якої, до речі, лише крок до радянського шлягеру «Спят курганы тёмные».

<sup>2</sup> Окремі положення з названих робіт наводяться й розглядаються далі.

«на сьогодні», бо вповні досягнути часову динаміку просторових процесів заважає брак системної інформації зі скільки-небудь віддаленого минулого. Утім, це є не надто принциповим, коли йдеться про ранньо-традиційні шари фольклору, твори й стилі яких майже не мігрують. Натомість, рух деяких пізніших стильових явищ у просторі таки можна відслідкувати (до прикладу, поширення «ліричного» багатоголосся на захід упродовж XX століття).

Історична (часова) динаміка соціокультурних процесів активніша й від того наочніша. Та й відомостей про дифузію між фольклором і нефольклором у різні часи є доволі ясно, рівно як і про внутрішньофольклорний рух: від дворацьких і напівлітературних пісень, публікованих у старих збірках, цитованих і художньо змальовуваних у красному письменстві до бідкань інтелігенції кінця XIX – початку XX ст. про занепад старожитностей і засилля низькопробних фабричних пісень на селі. Що ж до вивчення зміни в часі географічних кордонів впливу певного соціального явища на фольклор – то цей ракурс, хоч і може бути обраний, та наразі не належить до магістральних.

**Актуальним** для сучасної етномузикології (і не лише мелогографії) є вивчення т. зв. «перехідних зон» (географічна й стильова динаміка взаємодії сусідніх діалектів, її чинники, рушійні сили, характер кордонів, рівні, інтенсивність тощо). У роботі **предметом** уваги теж, у певному сенсі, стануть «перехідні зони», фронтири – утім, не в географічному чи діалектно-стильовому, а в інших вимірах – ті пограниччя, де фольклор контактує з навколишніми культурами або де такі культурні межі проходять усередині самого фольклору.

Очевидно, є дві теми в межах однієї, загальнішої, – з різним фокусом: «Пограниччя в етномузиці» та «Етномузика на її пограниччях»<sup>7</sup> (звужуємо контекст: культурних і стильових пограниччях, які в першому разі є, як уже мовилося, **предметом**, а в другому – лиш **об'єктом** уваги); по суті ж, перша з тем належить радше до сфери музичної антропології, натомість друга – власне етномузикологічна. Цього порядку й плануємо дотримуватися (позаяк ця стаття є першою з двох щодо зазначеної проблеми, див. про це далі). Обсяг і, головню, теоретичний, «ввідний» характер статті змушує максимально, до прикладів-нагадувань у дужках, укомпактнити ілюстрації та зовсім відмовитися від бодай найкоротших музично-

аналітичних екскурсів, подаючи самі результати того аналізу в найочевидніших (менш контроверсійних) висновках.

Розгляд власне *етномузичної* компоненти феномену погранич (зокрема етностильової), коли вивчаються конкретні способи його реалізації у фольклорних текстах, складе основу другої статті та, більшою мірою, увійде до окремої книги автора «Українська етномузика на її культурно-стильових порубіжжях» із доданою репрезентативною етномузичною збіркою. Побачена у власній строкатій цілісності та вкупі з хрестоматійним корпусом народномузичних творів, задумана збірка бодай якоюсь мірою унаочнить той культурний конгломерат, яким у реальності є музичний фольклор, наскільки він (фольклор) складніший порівняно з утертими уявленнями про нього.

Розпочинаючи розгляд культурних погранич в українській етномузиці, насамперед треба зауважити різне (вужче й ширше) трактування самої дефініції *етномузика*. У вужчому сенсі вона відповідає музичному фольклорові як уснотрадиційній етномузичній культурі<sup>8</sup> – у якому значенні й застосовується в цій роботі. У дещо ширшому – включає також розпорошені в культурному континуумі найрізноманітніші прояви фольклоризму<sup>9</sup>, зокрема й ту частину офіційної маскультури, яка «опікується» народним. У найширшому – до етномузики (*сучасної* етномузики!) відносять чи не всякий прояв національного в музиці естрадній, роковій, джазовій<sup>10</sup> – окрім хіба академічної. Це найширше («популярне») розуміння етномузики вельми подібне до колишньої інтерпретації поняття «народної музики», яке трактували ледь як не вся національну музику – навіть авторську, аби скільки-небудь національну за її засобами<sup>11</sup>.

Замітимо принагідно, що, коли, визначаючи обсяг поняття *фольклор*, його трактують синонімічно до *усної* культури (без уточнення «традиційної») – до фольклорної сфери зараховують явища, які мали би розглядатися хоча й у зв'язку з фольклором, та все ж окремо. Так, очевидно, не належить до фольклору сільська

<sup>8</sup> У ще вужчому – лиш самому корпусові «народних мелодій», які, власне, й вивчаються етномузикологією – у граматичному, музично-типологічному, географічному, генетичному, стильовому аспектах, за потреби – у їхньому екстрамузичному (семантичному, прагматичному/етнографічному, соціо- та історико-культурному) контекстах.

<sup>9</sup> Науково-реконструкторський, власне артистичний (професійний та аматорський) і побутовий фольклоризм, останній іноді на межі з фольклором.

<sup>10</sup> Так звані етно-джаз, етно-рок, етно-поп.

<sup>11</sup> Детальніше див. у виносі 14.

<sup>7</sup> Але зовсім не подібно до співвідношення тем «Простір і час у фольклорі» й «Фольклор у просторі та часі».

клубна самодіяльність (хіба в найближчих до нього формах і виявах перебуває на соціокультурному пограниччі з ним), хоча не раз вона суттєво перетинається з фольклором у репертуарі, а її учасниками є носії традиції. Це явище було інспіроване радянською культурною доктриною, обслуговувало її запити, організаційно (структурно й функціонально) підпорядковувалося централізованій ідеологічній машині. Власне, самодіяльності не притаманна жодна з п'яти класичних ознак фольклору (Пропп, 1976), навіть повною мірою й усність<sup>12</sup>. Численні спроби зарахувати самодіяльність до фольклору, атрибутувати її як одну із сучасних його форм можна би пояснити скоріше радянською кон'юнктурою та її інерцією, аніж суто науковими переконаннями авторів.

Сільська клубна самодіяльність як штучна соціокультурна цілість є вельми химерною (складеною з чужорідного). Та навіть у ближчих до фольклору проявах вона вповні не належить до фольклорного поля (дарма що дехто з артистів неписьменний, а репертуар деяких гуртів переважно традиційний). Ключове навіть не в тому, що в самодіяльному виконавстві змінюються форми суспільного обігу фольклору, що він перетворюється з «мистецтва» для себе в мистецтво (тут без лапок) для інших. Бо здатність до адаптації це та властивість, яка забезпечує фольклорові його виживання навіть у найнесприятливіших умовах (іноді, щоправда, недешевою ціною). Ключове в тому, що ці нові форми й функції були нав'язані ззовні, а не вироблені в надрах самого фольклору у відповідь на зовнішні зміни. Хоча можна помітити й певні тенденції «офольклорення» самої самодіяльності: післяконцертні посиденьки-застілля ансамблів у клубі є на ділі фольклорною ситуацією, а радянський клуб – чи не єдиним дозволеним чи, пізніше, природно придатним для такого дозвілля місцем. Утім, тут певно не йдеться про «ревітальну» чи-то «ревіталізаційну»<sup>13</sup> функцію самодіяльності (таку задачу якщо й ставили, то більше на словах), радше таки про ресурс самої традиції.

Проте слід визнати, що, поряд із руйнівною, самодіяльність відіграла в етнокультурі й певну позитивну роль, виконуючи щодо фольклору, так би мовити, меморіально-

консерваційну функцію, зберігаючи ще на деякий час від остаточного забуття твори, які вийшли з традиційного вжитку (ті ж веснянки, що їх ніде, окрім як на сцені, уже не виконують). Та якість цих «музейних експонатів» поступово погіршується через відкриту ротачію складу подібних колективів (не тільки природна зміна поколінь, а й долучення немісцевих учасників), настанови культпрацівників тощо.

Що ж до виконавського стилю сільських самодіяльних гуртів, хорів-ланок, то він часто є чимось середнім між традиційним гуртовим співом і хоровим. Виникає цей стиль як адаптація фольклору до нових умов – артистичних, а передовсім власне акустичних. Велетенська клубна сцена (де, стоячи вдесьтьох у лінійку, співаки елементарно не чують одне одного) вимагає співати «рівно», відбувається спрощення розспівів, виконавці уніфікують лінію «басів» замість співати її гетерофонно. Для підтримання належної гучності й балансу виводити та заспівувати доводиться групами. Останнє призводить до неможливості дотримувати властивого сольним заспівам *tempo rubato* або до цілковито карикатурного його відтворення.

\* \* \*

Проблему кордонів і погранич як соціокультурного феномену, попри ніби очевидну близькість парадигми з популярною колись, а потім жорстко критикованою теорією культурного дифузійзму, останньою (теорією) не виокремлено – бо весь культурний простір розглядається у світлі цієї теорії радше як суцільне поле безперервних взаємозапозичень, без належної уваги до, так би мовити, ядерних для кожного явища осередків.

Стислий, втім вельми ґрунтовний огляд теорії, історії й методології вивчення погранич дає О. Кривицька (2015). Культурне пограниччя вона описує як «простір систематичних і довготривалих контактів «на стику» різних культур, що призводить до формування нових соціокультурних матриць» (Кривицька, 2016, с. 77). Характеризуючи сучасний стан наукового розуміння проблеми, авторка пише, що нині «пограничні цілісності розглядаються як феномен і продукт взаємодії різних культур у просторовому і часовому вимірах», а самий соціокультурний простір – «не стільки як вмістилище сукупного досвіду, скільки як рухлива ієрархія спільностей і розбіжностей».

Парадигма пограниччя є однією із засадничих у регіоналістиці; до прикладу наведемо роботу останнього часу (Овсіюк, 2018), де внутрішні й зовнішні порубіжжя сучасного міста розглянуто у п'ятьох аспектах: політичному (у авторки радше адміністративному – О. Т.), фізич-

<sup>12</sup> Бо репертуар клубного хору формується далеко не тільки з місцевих творів у виконанні, максимально близькому до традиційного, лиш перенесених на сцену – та й кому з односельців це було б цікаво, вони в клубі справедливо віддають перевагу «мистецтву», а фольклорові – у відповідних до того ситуаціях.

<sup>13</sup> Revitalization (англ.) – дії, направлені на те, щоб оживити / підтримати традицію в практиці її носіїв (Моргенштерн, 2019; Ронстрьом, 1996).

ному, соціально-просторовому, психологічному та функціональному. Усі вони виглядають актуальними також і для фольклористики – звісно, за відповідних уточнень. Так політичний (адміністративний) аспект передбачає зокрема увагу до історичних кордонів колишніх держав та областей; вкупі з фізичними характеристиками терену, якими визначається місцевий тип господарювання; вони великою мірою формують етнографічну мапу. Психологічний аспект – радше ментальний (як-от ментальні пограниччя між містом і селом, що не збігаються з поділом простору на місто й сільську місцевість, бо пролягають у свідомості етнофорів незалежно від реального місця їхнього проживання).

Не заглиблюємося тут у тонкощі й численні варіанти інтерпретації понять «кордон», «рубіж», (як у польській «granica», бо «kordon» – то зовсім інше, на кшталт «заслін», рос. «застава», «кордон»), «пограниччя», «порубіжжя». Є сучасна тенденція розрізняти два останні за наповненням, трактуючи *пограниччя* як пограничну зону, «фронтір» (до речі, і цей термін багатозначний), а *порубіжжя* чомусь синонімічно до «рубіж», «granica»...

Постає й закономірне питання обсягу самого поняття «етнокультурне пограниччя»: де є межа, які з досліджуваних явищ (міжкультурних контактів) вважати виявом власне культурних *погранич* («у площині»), а які є доцільнішим і коректнішим описувати лиш у (динамічних) категоріях міжкультурного руху, запозичення (акцепції), асиміляції, акультурації? Бо ж до фольклору, буває, потрапляють артефакти з дуже далеких, зовсім несуміжних із ним культур – і, навпаки, фольклорні твори експортуються до найвіддаленіших від нього сегментів культурного континууму – і говорити тоді про пограниччя як сталу зону взаємодії (фронтір) начебто не видається доречним, а тільки про поодинокий випадок міжкультурної комунікації.

Часткову, суто робочу відповідь дає уявна, модельована ситуація ідеального, «механічного» запозичення, коли запозичений фольклором твір зберіг усі свої питомі стильові риси: якщо твір «вмонтувався» в жанрову систему фольклору бодай десь на крайній периферії, то самою своєю появою в ній (системі) він уже змінив її структуру, сформувавши в ній ту саму пограничну ділянку. Та на ділі запозичений твір неодмінно піддається стильовій адаптації, асимілюється на рівні мови. Ба більше – не раз під місцевим впливом народжуються похідні його трансформації чи він стає складовою для зовсім нових, гібридних і синтетичних форм. Усі ці випадки, звісно, є пограничними, а описане явище – нічим іншим, як культурно-стильовим пограниччям.

Дійсно, якісь із явищ виглядають власне пограниччям, фронтіром (як слобідське між містом і селом – не тільки «нейтральне» місце зустрічі, а й «вулиця з двостороннім рухом», більше див. про це далі), інші є проникненням елементів однієї культури в іншу, інтерполяцією, інкорпорацією (однонаправлений рух). Та пограниччя як культурна цілість якраз і складається сукупністю конкретних випадків. Кожен простий випадок є однонаправленим, для визначення його суті інколи навіть достатньо лише вказати «звідки» – коли йдеться не про культурну інтерполяцію, а про фронтір як такий (бо самий той фронтір визначається лиш комбінацією і пропорцією тих «звідки», не маючи власних, лише йому притаманних маркерів).

Якщо в конкретному випадку зустріч свого й чужого частіше відбувається не на нейтральній, а на «на чийсь території», – то сукупність перехресних рухів у всій сумі таких випадків однаково утворює пограничну зону (зони) обабіч культурного кордону – не самотньо периферійну цілісність, рівновіддалену від обох центрів, а таки розділену навпіл хоча би пунктиром.

Підсумуємо: сукупне явище «пограниччя» обіймає кілька складових і кілька рівнів, які мають при його вивченні бути всі враховані. Отже, пограниччя це, зокрема,

1) передумова – бо є дві сусідні культури (близькі чи контрастні, але «суміжні») та кордон між ними (чи майже непрохідний, чи прозоріший);

2) процеси, взаємодія (інтерференція, дифузія культур):

(а) власне міжкультурний рух – процес імпорту-експорту (конкретні випадки й способи), перетину кордону: запозичення, ін'єкція...;

(б) засвоєння інокультурного (адаптація, асиміляція, акультурація);

(в) можливе повернення зміненого в іншій культурі твору назад до «культури-донора» (пункти «а» та «б»), буває, утворюють інверсійно повторюваний цикл);

3) результат (продукт) взаємодії:

а) сформована погранична зона, фронтір (єдина, що є культурною амальгамою; градієнт; розділена пунктирним кордоном чи й така, де взаємодія ледь помітна);

б) конкретні прояви тієї міжкультурної взаємодії у творах (самий твір і, окремо, його стилістика як вироблений мовний конгломерат).

Тож, пограниччями є як уся усно-писемна культура так і окремі народні романи, козацькі пісні (не тільки як сукупність творів, а й конкретні зразки з огляду на музичну стилістику) тощо.

Починати мову про **типи погранич** української етномузики слід либонь із національних

(міжетнічних). Вони для неї, ясно, зовнішні – але не тільки географічні, а й ті, що виникають у мультинаціональних середовищах – не лише в містах, а й в областях історичного спільного проживання або таких, що підлягали активному заселенню останнього часу (щоправда, тут в одному локусі не раз сусідять як різнонаціональні, так і різнорегіональні культури).

Власне, найперший з ряду поділ на українське й неукраїнське окреслює межі всієї національної музичної культури, до складу якої входить і етномузична, уснотрадиційна, що її називають і музичним фольклором. Іншою складовою національної музики є музика писемна – у всіх її найрізноманітніших проявах. У межах самого фольклору (зауваживши окремо усно-професійну культуру) варто розділити селянський і неселянський (який має свої верстви й прошарки); у межах селянського актуальною для нас є його статево-вікова стратифікація та виокремлення певних соціально-виробничих груп.

Кожна з культур у цій ієрархії має свій набір засобів, більшість із яких є спільними для кількох культур – і рідко який один засіб сам собою визначає окрему культуру (як, приміром, ліра – бо навіть бандура перейшла манівцями зі співецької традиції до побутового музикування аматорів). Теоретично, кожна з названих культур може співдіяти з кожною – і не лише на своєму рівні ієрархії – прямо чи опосередковано, а й «через третього», із різною мірою активності того процесу. Приміром, лірницька традиція дивним чином кореспондує з дівочою наймитською (т. зв. «строковою»), дитячий фольклор – із бурсацьким, а ритмічною основою балади може виявитися співаний краков'як.

Типи погранич фольклору, власне, визначаються тими культурами, із якими він межує (зовнішні порубіжжя) та на які поділяється всередині (внутрішні порубіжжя). Що ж до всієї «етномузики», модно трактованої ширше за фольклор як такий<sup>14</sup>, то в ній досліджувані нами

<sup>14</sup> Сучасні соціокультурні реалії, де приставка етно-стала позначати будь-яку причетність до національного, народного, де в чому нагадують ситуацію кінця XIX ст., коли в подібний спосіб максимально широко трактували й слово «народний», «народна музика», що нею подекуди називали навіть композиторські твори української тематики (Букало, Луканюк, 2012). Натомість для фольклору вживали словосполучення «музика людова», тобто простонародна (а на ділі це була переважно побутова пісенність вищих та освічених прошарків населення). У сучасній науковій (етномузикологічній) практиці під етномузикою, як правило, розуміють саме уснотрадиційну етномузичну культуру, натомість у загальному інформаційному

процеси, зрозуміло, є в абсолютній більшості внутрішніми (крім міжнаціональних – дарма, що вони водночас часто є позірно внутрішніми для локального мультинаціонального середовища – а не для етномузичної традиції).

Пограниччя, так чи інакше наявні в етномузиці, зокрема в музичній мові, музичній стилістиці – у ній лише відбиваються, реалізуються, відбуваючись у якомусь із інших вимірів:

- у просторі: зовнішні – власне етнічні, міжнаціональні (смуга з обох боків зримого зовнішнього кордону, котра окреслює етнічні терени українців) та внутрішні – міжрегіональні, формально також локальні (етнографічні й відповідні їм діалектно-стильові);

- у соціумі: між селянством та іншими верствами, прошарками населення (містянами, інтелігенцією та ін.), професійними групами; враховуємо й поділ самого селянського середовища, зокрема за статево-віковими ознаками – соціокультурні пограниччя;

- у культурі як такий: насамперед власне між фольклором і нефольклором, це зовнішні кордони фольклору, за якими – писемна культура в різних її проявах, теж інтерферентних між собою: артистична світська (з опорою на західно-європейський стиль останнього часу), літургічна й паралітургічна практика та ін.);

- у часі: між історико-культурними та відповідними їм музично-стильовими шарами – найконтroversійніший пункт (див. вище);

- національні, етнокультурні пограниччя як взаємодія між різноетнічними групами й різнонаціональними культурними явищами як у географічному просторі, так і в соціумі, культурі чи власне в музиці, етномузиці, на різних рівнях – аж до сполучення чи й синтезу окремих елементів, визначальних для різних національних музичних стилів.

Говорити про зовнішні порубіжжя етномузики, трактованої якнайширше, мабуть, немає жодного практичного сенсу. На зовнішні й внутрішні їх варто ділити лише стосовно фольклору як уснотрадиційної культури. Внутрішні відповідають різним стратифікаціям фольклору всередині (фольклор окремих соціальних, статево-вікових груп чи, тривіально, сусідніх локусів, регіонів (та ж не етносів, див. примітку далі) – а не раз попереднього й наступного покоління (реальних людських поколінь та стильових шарів, що ними культивуються). Зовнішні відділяють фольклор (усну культуру) від нефольклору.

*Примітка.* Кордон між українським та інонаціональним фольклором слід радше розглядати

---

просторі фігурує ширше (до найширшого) трактування.

як зовнішній, дарма що він часто пролягає не в географічній площині, а між різнонаціональними спільнотами одного локусу.

\* \* \*

У просторі (не лише географічному, а й соціокультурному) між суміжними культурами відбувається дифузія, обмін, двосторонній рух різної інтенсивності. Натомість у часі – лише сам однонаправлений рух часу зі швидкістю часу. Але кожен зі збережених усною етномузичною культурою різностадіальних, контрастних у стильовому плані шарів маркує певний період її розвитку, коли під черговим потужним зовнішнім впливом вкотре оновлювалися її жанровий склад і музична мова (т. зв. модус музичного мислення).

У різних регіональних традиціях цей «листяковий пиріг» історичних етномузичних стилів має різний зміст, та очевидних епох щонайменше три:

– старша, тісно пов'язана з обрядовістю (цей шар сленгово називають архаїчним, хоча на ділі це є власне «класична доба фольклору» з поодинокими залишковими виявами архаїки);

– наступна – під знаком збільшення ваги необрядової складової та, врешті, панування ліричного начала й відповідного стилю (т. зв. «золота доба» українського фольклору);

– іще новіша, назвемо її «добою побутового романсу» (усе XIX й початок XX століття).

Очевидно, є сенс говорити окремо й про найновіший період, який охоплює процеси, що сталися у фольклорі (та з фольклором), починаючи від першої світової війни й донині – період значною мірою ідеологізований і політизований, означений на більшості українських теренів агресивним впливом чи навіть інтервенцією масової культури (у музиці – передусім т. зв. радянської масової і популярної пісні). На західноукраїнських землях загальна тенденція XX століття щодо розвитку фольклору в уснописемному річищі привели зокрема до появи стрілецьких і повстанських пісень<sup>15</sup>.

Кожен із названих історичних стилів має свій визначальний комплекс ознак. У межах однієї традиції стильові шари можуть різко

контрастувати та майже не перетинатися (як ранньотрадиційний обрядовий і пізніший ліричний на Поліссі) – або утворювати велику інтерферентну зону проміжних (свідомо уникаємо визначення *перехідних*) форм, котрі, власне, і є історико-стильовим пограниччям. Такою порубіжною зоною є, наприклад, неосяжний шар центральноукраїнської т. зв. пізньої лірики, у якій чи не в кожному творі виникає інша комбінація різностильових елементів (утім, звісно, ці комбінації можуть бути типізовані).

Тож, дещо опосередковано вертаючись до наведеної в епіграфі Квітчиної цитати, зазначимо, що історико-стильова динаміка, хоча й моделюється в діахронії (у часовому вимірі) – та конкретної зримої реалізації дістає лише в синхронному зрізі.

Відбуваючись у часі, історико- й культурно-стильові взаємодії на кожен конкретний момент мають такий собі стоп-кадр цієї динаміки, різний у різний час.

Коли йдеться про історико-стильові пограниччя – слід розуміти їх не в часовому вимірі, а у стильовому – лиш як характеристику стилю, «складеного» чи, зрештою, синтетичного. Бо ті пограничні у стильовому сенсі твори виникають не конче в період формування новішого стилю – а більше впродовж усього наступного за ним часу. Новіший стиль не заступає попередні, а долучається, додається до арсеналу традиційних засобів; старші елементи не зникають, лише звільняють трохи місця: система ускладнюється, бо збільшується кількість її компонентів. Коли таке відбувається в межах еволюції одного жанру, то визначення пограниччя як історико- чи стадіально-стильового є достатнім і начебто вичерпним. Та буває, у творі злучаються елементи не просто різностадіальні, а й різножанрові<sup>16</sup>, актуалізуючи ще й питання жанрово-стильових погранич.

Тож, повторимо й підкреслимо, що стадіально-стильове чи-то історико-стильове пограниччя – не часова, а суто стильова категорія; вона не позначає історичного перехідного періоду між стилями, натомість маркує зону інтерференції між стилями різного віку походження.

**Характер** культурних погранич в етномузиці визначається чи не головно характером самих фольклорних середовищ. За С. Грицею,

<sup>15</sup> Вони являють собою той самий шар фольклоризованих авторських творів, що й т. зв. революційні – не раз послуговуються одними й тими самими мелодіями («Лента за лентой» = «Гулял по Уралу Чапаев-герой», «Прощався стрілець зі своєю ріднею» = «За рекой Ляхоэ» → «Гам вдали за рекой»). Лишаючи на стороні питання першості, запозичення та присвоєння текстів, зауважимо окрему колізію, коли політичні супротивники розспівують на однакові мелодії свої знакові тексти з діаметральними позиціями (але по суті хіба однією – патріотичною, лише трактованій по-різному, чи в національному, чи – оксюморон – в інтернаціональному дусі).

<sup>16</sup> Як-от весільна чи то просто застільна «до чарки» («Гостоньки мої зазвані», с. Губівка Компаніївського р-ну Кіровоградської обл.: V53x2, R11112/123// у поєднанні з типовою центральноукраїнською ліричною інтонаційністю, фактурою та манерою (аж до рубатного заспіву). Нотацію й докладніший аналіз див. у анонсованій наступній статті.

середовища бувають закриті й відкриті, автохтонні та інтегровані (Грица, 2000б). Ці пов'язані між собою пари термінів, звісно, не взаємозамінні – і явища, що ними означені, навіть не завжди корелюють, хоча є очевидна тенденція прямої залежності. Ніби дійсно, автохтонні середовища, як правило, закритіші, бо щоби більше вони розмикаються для зовнішніх контактів, то швидше перетворюються на інтегровані. Та ж нерідкі приклади закритих, навіть герметичних, утім великою мірою інтегрованих спільнот (задунайські козаки), натомість закрите середовище козаків-некрасівців у Туреччині не було ані інтегрованим, ані автохтонним.

Ясна річ, принаймні в першій із цих двох пар йдеться не про протиставлення уявних кінцевих значень (максимально закрите, тобто герметичне, – максимально відкрите). Мало практичного сенсу й у трактуванні цієї пари як формальної класифікації за принципом наявності / відсутності визначальної ознаки (на кшталт «або живе – або **не**живе»: *закрите* – *незакрите*, тут власне *повністю закрите* – *хоч скільки-небудь відкрите*, тобто *герметичне* – *негерметичне*), бо ж абсолютна більшість середовищ тією чи іншою мірою є відкритими, окрім хіба ізолятів. Тут на ділі йдеться радше про шкалу активності зовнішніх комунікацій середовища (воно може бути закритішим чи відкритішим). Але розуміємо, що дослідниця вдається до дихотомізації, яка передбачає розгляд безперервних або багатокатегорійних змінних як бінарних: похибку дискретизації при цьому тимчасово ігнорують для цілей моделювання.

Узагалі не йшлося би про феномен **історико-стильових погранич** в уснотрадиційній музиці (пологі й круті сходи її стильових оновлень), коли б історико-стильові зміни мали лабораторно ендогенну (і гомогенну, що важливіше) природу. Бо тоді би, власне, не виникало жодних погранич, тільки поступовий рух, градієнт (еволюція чи інволюція – розвиток чи занепад) замкненої у собі системи. Натомість поява нового у фольклорі (зокрема й нового стилю) зазвичай інспірована чинниками зовнішніми, щоразу іншими. Тож різний характер та інтенсивність інокультурних впливів у різні часи, різна глибина проникнення й засвоєння конкретних запозичень / ін'єкцій, міра їхньої асиміляції та міра опосередкованого впливу на питомий корпус творів, динаміка зміни пропорцій старого й сучаснішого (первинно зайшлого, але згодом пообтесаного на свій лад, ніби вже рідного, колись і милішого за кореневе ба навіть знакового для маркування «своїєї» ідентичності) – усе це підпадає під юрисдикцію

оголошеної теми. Бо навіть ті явища, що нині сприймаються як кореневі, знакові, «ядерні» для фольклору чи окремої традиції – на певному етапі історичного розвитку могли лежати на її крайній периферії, бути тим самим її культурним пограниччям, оскільки були занесені ззовні й асимільовані – зрештою аж до повного уподібнення з питомим.

Звісно, уснотрадиційна музика зазнає найрізноманітніших культурних впливів одночасно, проте в кожний історичний період зазвичай можна виокремити один-два найпотужніші вектори, активність котрих спричиняє помітну й доволі швидко зміну обличчя традиції як цілісної системи: формується новіший, «верхній» на той час шар творів і мовних засобів. Цей новіший шар, ясна річ, не заступає попереднього, тим паче кореневого (ядерного), але ніби посуває його, звільняючи місце для себе, а подекуди спричиняється й до переінакшення того старшого.

Так, в історичному розвитку фольклору Галичини ніби логічно відсутня фаза, що її називають «козацькою добою» (у тому комплексі історико-культурних і породжених ними власне етномузичних явищ, які зазвичай при тому мають на увазі). Там старше уснотрадиційне одразу (і то в деяких спільнотах доволі давно, в інших – пізніше й менше) стикається з новішим і найновішим європейським (раніше – вплив церковного й навколоцерковного, пізніше й побутового міського співу). Відсутність означеної вище фази, через яку пройшли східніші терени, позначилася в Галичині зокрема відсутністю<sup>17</sup> поширеного в Центральній Україні шару необрядових наспівів із силаборитмічною формою, розпростороною до 20+ складів у 4-колінному та, зрідка, навіть у 5-колінному (!) рядку<sup>18</sup>. Бо цей феномен, найімовірніше, виник і розвинувся саме в козацькому середовищі як спосіб відбиття епічного уснопрофесійного (думового) стилю в пісенних формах – такі розпросторені конструкції згодом поширилися та стали однією з норм для всієї наддніпрянської необрядової (та й ліризованої обрядової) пісенності.

<sup>17</sup> За поодинокими виключеннями, та й то з порубіжної Волині (наприклад, відома «На добраніч / усім на ніч / бо я уже \ та іду спати» (у цій та наступній виносках зворотні скісні риси виставлено в місцях вторинної конверсії вірша).

<sup>18</sup> Наприклад: «Ой ходив-блудив / разудалой \ да молодчик / ой да по турецьким \ браття, городам» // V54465 ← «Ходив-блудив / привдалий молодчик / по турецьким \ городам» // V4643 ← «Ходив-блудив / козаченько / сім год по Дону» // V445 ← «Ой ходив чумак / сім год по Криму» // V55 ← «Ходив чумак / по Дону» // V43.



Може й тривіальність: чим ближчі між собою культури-контактери, то активніші контакти. Це стосується зокрема різного сприйняття різними фольклорними традиціями міських віянь: писемне ліпше «вмонтовується» в модерніші традиції, а до архаїчніших воно ніби механічно долучається. Як відомо, міський фольклор – це здебільшого твори гомофонно-гармонічні, складені в тональній системі, що має західноєвропейське коріння; такі твори ліпше засвоюються традиціями, саморозвиток яких вже підвів упритул до цієї системи (Дорохова, 2015). Тож міські твори виглядають доволі органічним продовженням пізніх переселенських традицій, значною мірою фольклоризуються ними, активно переосмислюються й видозмінюються, пристосовуються, перепрочитуються в місцевому музичному стилі – натомість, приміром, у фольклорі карпатських верховинців – виглядають зовсім чужорідно, як очевидно напливові, і майже не дають «фольклоризованих» версій, лише відтворюються, малозмінювані порівняно з версіями первинними, міськими.

\*\*\*

Що ж до способу перетину фольклорними творами міжкультурних кордонів (власне їхнього експорту-імпорту), то

1) у межах усїєї усної культури вони транспортуються (експортуються) самими її носіями, кому випала доля мандрувати далеким чи близьким світом – т. зв. горизонтальна (міжкультурна) трансмісія<sup>19</sup>;

2) за межі усної культури вони імпортуються шляхом їхньої фіксації у самому традиційному середовищі чи від селян, котрі okazією потрапили до міста; зазвичай це робить стороння особа (бо т. зв. самозапис – явище нечасте й недавнє) – у різний спосіб та з більшою чи меншою повнотою й достовірністю. Підкреслимо: сама традиція не докладає до процесу фіксації жодних зусиль, тож мова йде саме про імпорт фольклору нефольклором, бо відбувається з ініціативи останнього.

Наступною фазою у ланцюгу міжкультурних процесів є інтерпретація експортованого-імпортованого культурою-реципієнтом – «делікатніша» чи сміливіша, аж до радикальної, сутнісної переробки, перетравлювання та навіть використання як сировини для своїх культурних потреб. До речі, перша з ряду інтерпретацій фольклору нефольклором може відбуватися й у самий момент фіксації, якщо це нотування з голосу – чи пізніше, під час нотування з аудіозапису.

Транскрибування народної мелодії, що є писемним її переказом, закономірно виводить її за зовнішній кордон самого фольклору – тобто сама нотна транскрипція етномузики лежить за межами етномузики, хоч і є графічною фіксацією конкретного її (етномузики) прояву.

Тут варто би принагідно зауважити феномен «стильових погранич у свідомості транс криптора», коли той роками спеціалізувався на одній регіональній традиції, але раптом нотує щось йому менш звичне – він, з одного боку, часто не помічає (й, відповідно, не фіксує) багато з місцевих особливостей (що їх, начебто навпаки, мав би вхопити «свіжим вухом») та, з іншого боку, не раз (і то мимоволі) застосовує вже напрацьовані на «своєму» матеріалі кліше замість шукати рішення «з чистого аркуша»: у такого транскриптора вмикається щось на кшталт діалектного мислення, бодай частково подолати яке допомагає власне усвідомлення цієї проблеми – що при цьому сама така транскрипція буде дотепною ілюстрацією явища погранич, хоч і вельми неочевидною; ширше про це див.: (Мазуренко, 2014, с. 184).

Інтерпретацією, звісно, є навіть *сприйняття* механічно відтвореного запису слухачем на основі особистого культурного бекграунду. Але у звичнішому сенсі йдеться про те, що передовсім опубліковані ноти ставали початком позафольклорного життя народних пісень<sup>20</sup>, трафаретом чи відправною точкою для подальших обробок та інших художніх (артистичних) прочитань – та й одразу, знаємо, у збірках ХІХ ст. пісню годилося подавати оздоблену партією фортепіано чи «розложеною» для любительського хору...

Можна би сказати, що перепрочитання фольклору нефольклором (неважливо – вдалі чи недолугі) уже не стосуються власне традиції, а отже не є приводом для жодних емоційних пасажів від обурених ревнителів автентики. Та біда в тому, що (1) по цих «вірусних» покручах і складається уявлення загалу про фольклор і (2) ці покручі нав'язуються через маскультуру і ЗМІ самій селянській традиції як еталонне її відображення, авторитетне, являючи їй (!) зразок до наслідування – принаймні до тиражування, бо незмінно повторюваний еталон закарбовується як вартісний та зрештою, для молодшого покоління, канонічний. Традиція бачить себе ніби в кривому дзеркалі й часом підганяє себе під своє викривлене зображення...

<sup>19</sup> Вертикальна трансмісія – передача традиції наступному поколінню, рух традиції у часі (К. Чистов, С. Грица; див. також (Івановська, 2011)).

<sup>20</sup> Дарма, що іноді вони є чи не відвертими фальсифікаціями, мотиви яких різні: від псевдонаукових до псевдопатріотичних і художньо-містифікаційних.

Загальніший вираз «повернення твору до його питомої культури після його змін в іншій» стосовно фольклору та нефольклору конкретизується двома дзеркальними процесами. Або народна пісня імпортується писемною культурою і в зміненому вигляді вертається до фольклору (де знову частково фольклоризується), або, навпаки, нефольклорний твір, приміром, авторський романс, потрапляє до сільського середовища, адаптується ним (зокрема розспівується в дусі старої багатоголосної лірики) – і в цьому новому обличчі записується збирачем (і потім, може, утрапляє в репертуар якогось любительського гурту, що знов інтерпретує його на свій лад...)

Отже, коротко кажучи, два описані вище кількестадійні дзеркальні явища – це (1) вторинна фольклоризація фольклору, зміненого в екстрафольклорному континуумі, та (2) повернення до писемної культури її ж артефактів, відредатованих усною народною традицією.

Називати і те, й інше можна двоєю: як реекспортом, так і реімпортом<sup>21</sup> – залежно від того, що вважати центром системи координат, яку культуру розглядати як «свою» (подібно як емігранти в новій країні є іммігрантами).

Народна пісня, потрапляючи в той чи інший спосіб із фольклору до масової культури, зазвичай майже «кам'яніє» в тому разовому відбитку, у якому її було зафіксовано. Подальші відміни стосуються хіба що різниці в аранжуваннях. Коли ж ті закам'янілі версії вертаються до сільського середовища, то здебільшого вже не бувають оживлені – бо ж радіо раз-у-раз вдовблює й тим контролює «правильний варіант». Якщо ж реімпортовані зразки й варіюються, то зовсім незначною мірою; про творення принципово нових форм на їхній основі, звісно, вже не йдеться.

Але, ймовірно, інакше могло бути на етапах існування традиції, коли вона мала в собі достатньо життєвих сил. Експортований твір (чи його елемент, приміром, сама лише ритмоформа) акцептується чужим середовищем, бо ж селяни – звідусіль – тимчасово включаються до чужих середовищ разом зі своїм фольклором, і там синтезується принципово нове, інтегративне: танкова весняна форма лягає в основу стройової пісні, лірична перероджується на тюремну (?) тощо. Але ці новоутворення зазвичай великою мірою уніфіковані, лапідарні, закономірно

позбавлені локальних стильових рис – а «спільні» пісні в таких середовищах спрощуються й теж уніфікуються. Потім, із поверненням до питомого середовища (разом із солдатами, каторжанами, заробітчанами, які повернулися додому), такий твір хоч і опиняється на задвірках традиції – але не відштовхується остаточно: традиція толерує до такого твору, бо має з ним генетичний зв'язок. Ба більше, новіші пісні міксуються в окремих елементах з родимими, утворюючи хоч би найпростіше поєднання старого наспіву із занесеним текстом, чи навпаки, на нову лапідарну (ту саму стройову) мелодію співають стару баладу (хоча це могло відбутися також і на попередньому етапі, у тому таки війську).

Трансформаційні (зокрема інволюційні, регресивні) процеси відбуваються не тільки на межі культур, у зонах їхньої взаємодії, коли твір потрапляє з однієї до іншої та «із втратами» перевикладається вже згідно її переважних (селянська лірика, записувана городянами-інтелігентами, раз-у-раз стилістично наближається в тих нотах до романсу – а міський романс, навпаки, інтерпретується селянами в стилі традиційної багатоголосої розлогої лірики). Те саме (з очевидною поправкою на однаправленість історичного руху) відбувається й усередині самої традиції, коли час від часу (а чи не перманентно, лиш із більшою чи меншою інтенсивністю?) змінюється її панівний стильовий модус і відповідний «словник». Або внаслідок певних причин активізується запозичення інокультурних артефактів (як цілих творів, форм так і окремих рис і прийомів). Тоді, приміром, канти з «Богогласника» й лірницькі псалми «перекрашуються» засобами «землеробського» фольклору в колядки новішого шару – буває й так, що позірно вони багато в чому уподібнюються питомим зимовим формам (Терещенко, 2013; 2017), які, утім, для нових не є попередніми генетично – лиш, може, хронологічно, і те не факт.

Цікаво поглянути на описану загальну ситуацію «перетину кордону й наступної адаптації» стосовно взаємодії окремих ставовікових культур – і не в зворотньому культурному (адаптація «дорослих» творів дітьми та для дітей), а саме в прямому, часовому, «життєвому» русі індивідуума, котрий, переходячи в інший віковий статус, наслідуює «сам у себе» попередній досвід, адаптуючи його до нових соціокультурних вимог. Дівоча веснянка переходить до дорослої культури самопливом, просто лишаючись у пам'яті жінки – але звичай не дозволяє цій веснянці існувати в жіночому репертуарі інакше, ніж маскуючись під дозволені

<sup>21</sup> З поправкою на неповну відповідність звичному (економічному) застосуванню цих дефініцій, де реімпорт (/реекспорт) ввезення раніше вивезених за кордон (/вивезення за кордон раніше ввезених) товарів, які не піддавались обробці.

форми (співана у відповідній редакції за прядкою, вона уподібнюється ліриці, співана немовляті – колисковій).

При взаємодії музичного фольклору із суміжними культурами може йтися про запозичення ним (а) цілих творів, (б) окремих їхніх лексичних чи граматичних елементів та – дисперсно – (в) запозичення самого лиш інакшого способу виконання (рівень музичного мовлення, тобто музична фонетика, зміна преференцій у тембрі тощо).

Якщо (це більше стосується порівняно старших часів) запозичувався ззовні певний твір, то він міг транспортуватися до фольклору у двоякий спосіб. Або (1) кур'ером був селянин, котрий навчився чужого «на стороні» (у війську, тюрмі, на заробітках) і тоді процес асиміляції, перепрочитання згідно зі своєю мовою відбувається найбільшою мірою саме у свідомості цього кур'ера одразу в момент акцепції чи при будь-якій спробі відтворення, реального чи уявного (занесений до сільської громади, той твір іще піддається додатковому «доопрацюванню» та буде ще більше, наскільки це можливо, позбавлений залишкових чужих рис на користь місцевих). Або ж (2) контакт з іншою культурою відбувається «на території фольклору» – «ін'єкції» відбуваються через заїжджих артільників, які місяцями мешкають у селі, учителя в школі, керівника селянського хору<sup>22</sup>, діячів «Просвіти» та інших різного штибу культуртрегерів та культпрацівників. У цьому самому ряді – церковний батюшка, який щороку перед Різдом повторює з місцевими хлопцями «гарних» побожних коляд, карбуючи ці коляди у формі, утримуючи в напівписемному статусі від неминучої фольклоризації – як від надмірного варіювання, так і від інволюції, «варваризації».

Існувала й модель, ніби проміжна між двома описаними: приміром, панський маєток був таким собі осередком-тамбуром чи-то шлюзом, що крізь нього через челядь до фольклору потрапляла купа «високих» (та не завжди високохудожніх) артефактів<sup>23</sup> (і власне двораць-

кими піснями тут справа далеко не обмежується), котрі служниця-селянка могла засвоїти не лише від пані, а й від кучера, льокая та іншого, уже «продвинутого» контингенту.

(Очевидно, хоч у певному сенсі й оксюморон, що в усякому асимільованому фольклором чужому творі генотипними (для творця-прибульця, ясно, питомими) ознаками будуть інокультурні, натомість фенотипною, набутою – уся фольклорна стилістика, якою напливовий твір, буває, позірно майже уподібнюється кореневим).

Коли ж ідеться про іноетнічні елементи в українському фольклорі – питання способу потрапляння туди конкретного твору / елемента либонь відсувається на другий план. Можна лиш окреслити найпомітніші, найтиповіші шляхи, якими (не раз паралельно) вони заходять до українських селянських традицій – і то, ясно, в абсолютній більшості не кореневі твори, а пізніші, не пов'язані з родимим для них етнографічним, ба більше, обрядовим контекстом. Це відбувається або «напрямую» (у мультинаціональних селах), або через посередництво якогось суміжного соціального середовища (місто, військо в багатонаціональній імперії), іноді маргінального (тюрма-каторга, розбійницька ватага).

Зауважимо: наразі не йдеться про завзято деким обговорювану і, треба визнати, інколи не таку вже однозначну ситуацію «різонаціональних» прочитань<sup>24</sup> одних і тих самих пісень<sup>25</sup> (не тільки пізніших, як-от південно- й західно-російські версії поширеної української лірики на кшталт «За туманом нічого не видно» чи «Как приехал мой миленькой с поля», а й старших – «Забіліли сніги» / «Забелели снежки» тощо). Та різонаціональне тут – лиш у відтворенні поетичного тексту іншою мовою (бо так само й у кожному регіоні він отримує всі риси місцевого діалекту).

\* \* \*

Обабіч «кордону» між фольклором і писемною творчістю (чи то пак писемною традицією – літературною й музичною) лежить смуга т. зв. *усно-писемної культури* (УПК), неймовірно розмаїтої у своїх формах і проявах – зона активної тривалої взаємодії усного й писемного начал, постійно підживлювана ресурсами з обох сторін. Саме інтенсивність і довготривалість цієї взаємодії спричинилися до того, що на усно-писемному

якісь свої резони), хоча вповні володіла традиційним репертуаром і стилем.

<sup>24</sup> Чи то паралельного побутування тих самих текстів у різних етнокультурах.

<sup>25</sup> Для когось і гостру, що неодмінно потребує встановлення пріоритету однієї з етнокультур у їхньому створенні.

<sup>22</sup> Як-от славнозвісний Порфирій Демущий з його Охматівським хором або сучасний керівник сільської самодіяльності із культосвітнім училищем за плечима.

<sup>23</sup> Мотря Шейка, 1912 р. н., (с. Олександрівка Петрівського р-ну Кіровоградської обл.): «Ми були в пана. Пани читали, а ми пойняли. Ми багато чого пойняли» (тут у сенсі «почули, перейняли, навчилися»). Судячи з віку, «в пана» Мотря перебувала лиш у дитинстві, проте «панські» пісні й віршики цінувала й на старість (принаймні ними, щоразу одними й тими самими, починала кожне наступне спілкування з городянами-записувачами, вочевидь маючи на те

пограниччі навіть сформувалася окрема самобутня культурна цілісність. Будучи одночасно периферією двох культур-центрів, вона контактує з обома – та ще динамічніші крос- і транскультурні процеси відбуваються всередині цієї цілісності. Цим УПК десь типологічно подібна до (пізньо)словідського середовища (воно теж утворює самостійну цілісність і посідає проміжне положення – між селом і містом), утім УПК існує в іншому вимірі, реалізуючись зокрема в конкретних творах та культурних процесах. До слова, діалектно-стильове пограниччя теж «відбувається» не в терені чи на мапі як зона інтерференції діалектів, а в перехідній стилістиці творів, у котрій поєднуються риси тих музичних діалектів – утім це стосується будь-якого зі стильових погранич.

Словідське середовище (слободи, передмістя<sup>26</sup>), великою мірою інтегроване, активно стоплює у новому синтетичному стилі свого фольклору різнокультурні складові. Бо в слободах і передмістях осідало населення довколишніх сіл, ремісники з числа сезонних селян-заробітчан, торговці, солдати, хто відслужив своє. Тутешні жителі першими сприймали основи міської музичної культури; одночасно зберігаючи зв'язок із селом, вони були провідниками, які привносили туди нові віяння з міста. «Не виключено також, що саме в словідській культурі відбулося злиття міської побутової пісенності та стилю псалм, котрі прийшли з монастирських шкіл. У результаті з'явилося чимало музично-фольклорних текстів, де ці джерела переплелися вельми химерно; деякі з них потрапили до сільського середовища, де й були зафіксовані фольклористами» (Дорохова, 2015, с. 132–133).

Отже, порубіжною в стильовому аспекті може виступати окрема культура (усно-писемна), натомість у соціальному – середовище, не тільки словідське, а й, приміром, колишнє козацьке чи солдатське. Порубіжною в цьому разі є й окрема відповідна тематична група солдатських чи козацьких пісень, яка лишилася селянському фольклорові у спадок від козаччини чи була привезена додому служилими селянами.

Українське козацтво й козацькі пісні, завдяки проф. Д. Яворницькому й іншим науковцям-популяризаторам, звично сприймаються як один з офіційних національних символів чи радше емблем (щоправда, дещо вже затертих). Дійсно, козацькі пісні є невід'ємною частиною національної музичної спадщини. Але треба розуміти, що для питомої селянської культури вони здебільшого є набутими, бо творилися в іншому (лиш почасти спорідненому), великою мірою інтегрова-

ному середовищі, зокрема й представниками освіченої верстви, заховують риси уснопрофесійної (співецької), а не раз і артистичної творчості того часу. Проте, засвоєні й збережені селянським фольклором, козацькі пісні зрештою стилістично уподібнилися йому (зберігши, звісно, й ознаки інокультурні) – утім, і самі сприяли розвитку його музично-стильових засобів, зокрема в царині ритміки, що вона – якраз на цьому етапі та, ймовірно, із цього джерела – збагатилася формами з вельми й вельми розпростореним віршем<sup>27</sup>.

Утім, слідом за П. Богатирьовим та Р. Якобсоном, зауважимо (ще й принагідно апелюючи до теорії тотального перекладу П. Торопа (1995)): чи не більшість зразків доступного фольклору є по суті *метатекстами*; це форма існування в певній культурі «не важливо яких за походженням артефактів» – артефактів, що живуть паралельно в інших культурах у відповідних прочитаннях-редакціях. «Питання про джерела фольклорного твору лежить, по суті, поза межами фольклористики, для якої <...> істотним є аж ніяк не позафольклорне походження й буття джерел, а функція запозичення, відбір і трансформація запозиченого матеріалу» (Богатирьов, Якобсон, 1971, с. 377); своєрідною квінтесенцією моменту є наведений в епіграфі вислів Сенеки – звісно, разом із комічною, та вельми доладною до теми колізією щодо його «альтернативного» перекладу від Google.

\* \* \*

Характеризуючи в цілому народнопісенну традицію Донбасу, О. Тюрікова зауважує її пізнє формування, а відтак – інтегрованість тамтешнього фольклорного середовища, його пограничність між землеробським і робітничим світами (не сусідство в ландшафті, а новітній, синтетичний тип локусу, де перетопилося чужорідне чи то пак різнорідне) та активність у ньому процесів творення (синтезу) нового навіть у найближчому минулому<sup>28</sup>. Тож, дослідниця пропонує розглядати фольклор Донбасу «не як єдину в стильовому відношенні регіональну традицію, а як складену фольклорну культуру з репрезентантами на рівні локальної традиції (тобто традиції окремого поселення), музичного зразка (твору) чи навіть елемента пісенної стилістики» (Тюрікова, 2012, с. 6).

<sup>27</sup> Див. хоча би хрестоматійну «Ой не знав козак та не знав Супрун, а де славоньки зажити».

<sup>28</sup> Йдеться про творення на Донбасі нового, власне, протягом більшої частини ХХ століття, дарма що ці процеси інспіровані переважно бурхливими, а не раз і трагічними сторінками етнічної історії українців, як-от індустріалізація, масові примусові переселення людностей тощо.

<sup>26</sup> Рос. також «посады» (Лапін, 1989).

Вбачаємо за доцільне розгорнути останню тезу авторки, додавши деякі коментарі. Отже

– у фольклорі Донбасу виразно контрастують між собою за наповненням (жанровим складом, репертуаром) традиції навіть сусідніх сіл;

– у традиції одного села співіснують окремі масиви творів не тільки різнокультурного, а й різного географічного (зокрема, різнорегіонального) та різнонаціонального походження;

– навіть в одному творі не раз синтезуються, сполучаються мовні елементи, що належать різним регіональним стилям чи соціальним верствам (степові<sup>29</sup>, полтавські, рівненські, лемківські etc; сільські та міські).

Але ж принаймні другий і третій пункти цього переліку певною мірою стосуються будь-якої «класичної» автохтонної традиції (про що якраз ідеться у винесених до епіграфа рядках Квітки) – лиш це не так очевидно, бо твори інокультурні (власне напливові) та міксгенні (метисовані) тут обіймають значно менший відсоток порівняно з питомими, лишаючись на її маргінесі. (Якщо ж кількість таких творів стає критично великою і вони «проникають» достатньо глибоко – це створює передумови для чергового системного перетворення, системної мутації). Загалом же в пересічній уснотрадиційній культурі ці процеси відбуваються перманентно, лише зовсім неквапливо – у всякому разі не демонструють такої божевільної часової динаміки, як на Донбасі (через що напрошується її образне порівняння чи то з пологовими переймами, чи з передсмертними конвульсіями).

Принагідно зауважимо: описуючи феномен традицій-новотворів в утертих на ниві старосвітського фольклору виразах, дослідник ризикує наразитися на небезпеку такого роду, коли вже докорінно змінене явище за інерцією називається у звичний спосіб, утім по суті вже не відповідає застосованій дефініції (чим, до речі, той дослідник мимохідь розширює, розмиває й саме поняття, змінюючи його зміст для послідовників). Що ж до народної музики Донбасу, то, вочевидь, навіть поняття «традиція» тут слід уживати з неабиякою обережністю, бо йдеться про культуру новішого типу (шахтарсько-фабричну за значного селянського, землеробського субстрату), яка від початку формування (не враховуючи, звісно, довгу «передісторію» деяких її складових) до повного зникнення налічує неповних сто років.

<sup>29</sup> Щонайменше 200-річний доіндустріальний період тамтешньої – тоді ще не донбаської – етномузики, яка до початку ХХ ст. була невід’ємною від фольклору всього українського Степу, а в сучасному конгломераті часто не є основою, а присутня субстративно, десь і суперстративно.

Осмислюючи сказане в дискурсі погранич, спостерігаємо, що вони (пограниччя) можуть проходити на рівні

1/ репертуару (неоднорідний за походженням, «складений» репертуар певного локусу / гурту / індивіда),

2/ окремого фольклорного тексту (ФТ) як сукупності музично-поетичної форми (МПФ), способу її реалізації (зокрема співацької манери) та етнографічного контексту – обставин виконання; (наприклад, *церковні півчі супроводжують перетекстованими весільними піснями реєстрацію шлюбу в сільському клубі (с. Оситняжка Кропивницького (Кіровоградського) р-ну Кіровоградської обл.); танок, похатньому співаний жінками за вишиванням – тут і «жанрова модуляція», і кроскультурна трансмісія, перехід твору до іншої вікової групи з відповідною адаптацією до змінених обставин і до стилю-реципієнта. Або, ще красномовніше – танок, співаний щовесни молоддю повоєнної Херсонщини в поставлених уморі по колу човнах);*

3/ самої МПФ, між її елементами:

а) між поетичним текстом і наспівом;

б) між елементами наспіву (до прикладу, *наддніпрянська багатоголоса лірична пісня чи балада із силаборитмом співаного краков’яка; або, ще атракційніше – із силаборитмом «Семьоновни», як це є в пісні «Ой ти гора, гора», де вихідний ритм піддається законо-мірній щодо уповільненого темпу фігурації, а в сольному заспіві й поготів відтворюється rubato, тож цей приклад годиться також і для ілюстрації наступного пункту);*

4/ навіть усередині одного елементу музичної мови в такий спосіб:

а) сукцесивно (послідовно), коли в різних фазах музичної форми проявляються різні культурні джерела, актуалізуються різні стильові комплекси (трохи подібно до того, як у контамінованому поетичному тексті побутовий романс продовжується старшим баладним сюжетом або еkleктично поєднуються зовсім далекі мотиви);

б) симультанно (одномоментно), коли

– один елемент має двояке прочитання (*так, реальною чи уявною є вальсовість у відомій «Горіла сосна» та баладах із трійковою ритмікою – залежить від інтерпретації / сприйняття – бо слухач також інтерпретує почуте, виходячи лише з власного музичного досвіду);*

– елемент має полікультурну генезу (*ритми-мутанти, точніше ритми-химери або, скажімо, синтетична інтонаційність так званої пізньої лірики).*

Варто нагадати, що в першому пункті наведеної в епіграфі Квітчиної цитати дослідник зауважує на вкрай важливому для нас моменті – можливій (стильовій) неоднорідності окремих етномузичних форм у сенсі різнокультурної генези їхніх елементів, коли те пограниччя пролягає ніби всередині твору чи то самий твір є тим пограниччям – і то, ясно, не беручи до уваги поетичну й прагматичну<sup>30</sup> складову ФТ, а тільки музичну. У тому вчений мав безсумнівну рацію. Бо, приміром, за «потреби» однозначно атрибутувати жанр цілого твору сама лише його МПФ, розглянута в сумі поетичного тексту й наспіву, не раз ставить перед дослідником невірешувані завдання. Найпростіший випадок – та він вже часто нездоланий або має лише компромісне рішення – якщо поетичний текст і наспів належать кожен до свого жанру. Які, власне, і слід би визначити окремо й на тому зупинитися. Так само окремого визначення не раз потребує й етнографічний жанр твору (за обставиною).

Значно складніше, коли різножанрове (ба більше, різнокультурне) походження мають різні складові тексту чи мелодії; зважаймо також і на щоразу іншу пропорцію тих складових. Приміром, існує робоче визначення «пізня лірика» для групи творів, наспіви яких поєднують у собі музичні риси старосвітської селянської ліричної пісні й міської побутової пісні чи романсу – і ця пізня лірика в сукупності являє цілий градієнт перехідних у стильовому плані творів, ближчих до того чи іншого; навіть у майже кічевому «народному» новотворі є елементи цілком традиційні.

Замітимо, що, на щастя розгубленого дослідника, при визначенні музичного жанру логічно не враховується хоча би виконавський аспект (манера співу), а рівно й фактура, у якій твір дістав конкретного втілення – лише музична форма як така. Романс, заспіваний навесні просто неба гуртом в «обрядовій» манері, лишається романсом.

Навіть і в межах одного *поетичного* тексту (і не конче відверто контамінованого), буває, злучаються ділянки різної поетичної стилістики чи різного культурного походження. Приміром, початок тексту знаної пісні «Ой краю милий» із с. Крячківки витримано в душі міського побутового романсу, а продовження поєднує риси ліричної пісні та балади. Таке інколи спостерігаємо навіть у межах однієї строфи: «Зацвіла в лузі лоза // Голубі в Маші глаза».

Так само контраст (за належністю до різних стадіальних комплексів) може пролягати між граматичним і фонетичним рівнями фольклорного тексту (між МПФ і способом її відтворення, зокрема виконавською манерою) – коли, скажімо, стару лірику виконують представники колгоспного покоління. Показовим прикладом різностадіального й різнокультурного походження власне МПФ та способу її відтворення є північно-білоруський сольний чи й гуртовий спів «жорстоких» романсів «жорстким» обрядовим звуком за великої кількості мелізмів-прикрас (Ромодін, 2019, с. 17).

Зворотна ситуація – коли запозичуються саме елементи чужої виконавської манери й злучаються з питомими творами. Це явище донедавна рідкісне, бо в усній культурі фонетичне закономірно є консервативнішим, стабільнішим за лексичне: твір запозичити легше, ніж вимову. Зміна музичної орфоепії передбачає тривалий слуховий досвід, сформований повторюваним, хоч би й «фоневим» звучанням альтернативного способу відтворення тексту та здобуття цією новою вимовою більшої соціальної, а відтак не раз і естетичної вартості (стосується не лише радіотрансляцій народно-хорового співу, а й, приміром, літургійної та паралітургійної сфер).

Коли мова заходить про пограниччя між ієрархічно вищими в культурній системі одиницями (як-от усне й писемне) – навіть пересічний інтелігент уявить його в певній багатоманітності проявів. Але ж, повторимося, чи не більша різноманітність, наразі не до кінця усвідомлена й описана, є також у проявах інших культурних сусідств, навіть у межах самої локальної фольклорної традиції. Для прикладу наведемо випадки порубіжних явищ між **музичними** культурами різних **статеві-вікових** груп селянського середовища. Цей перелік стосується переважно лиш одного з рівнів їхньої можливої кореспонденції, а саме – паралельного побутування принципово відмінних модифікацій / редакцій / версій одного твору в різних статеві-вікових групах:

– балади «на весняний голос» у дівочому репертуарі (адаптація жанрового різновиду для іншої вікової групи, та ще й зі статевію специфікацією та набутих приуроченням);

– початково чоловічі пісні, співані жінками в «мужицькій» чи й у своїй манері (а рівно й наслідування самої лише чоловічої манери в більшості виконуваних жінками необрядових творів як риса багатьох локальних традицій Низу ((Середньої й) Нижньої Наддніпрянщини), сформованих у «козацьку» добу);

<sup>30</sup> Прагматика фольклорного тексту – обставини його виконання та функція («у якій ситуації, ким та навіщо виконується», – С. Неклюдов).

– пісні, адаптовані дорослими для дітей (не просто принагідно виконані, а **трансформовані**: псевдоколіскові й забавлянки на основі веснянок, приспівок, балад;

– «дорослі» твори в дитячому репертуарі (часто як традиційний дидактичний механізм: тут ідеться не про підспівування дитиною сімейному гуртові, а про ситуації на кшталт ігрових голосінь). Треба зауважити, що дослідження цього аспекту несе додаткові, інколи непереборні складності при нинішньому стані традиції: якщо сам дитячий твір (власне МПФ) та відомості про його побутування в дитячій народно-музичній культурі може повідомити й доросла, літня людина, то зафіксувати власне традиційну дитячу **манеру** відтворення «дорослих» творів уже рідкість.

Не згадуємо тут суто дитячі твори у виконанні дорослих (ситуація радше штучна: таке відбувається хіба на прохання фольклориста – хоча імітація дитячого співу дорослими, а подекуди (з естетичних міркувань) оздоблення дитячих творів засобами «повноцінного» дорослого співу, поза сумнівом, варті уваги).

Насамкінець, певною мірою анонсує другу із задуманого диптиху статтю (та ще більше – майбутню книгу), назвемо ще кілька ширших чи й зовсім вузьких тем і ракурсів, параграфів і «сюжетів», що розкриття бодай деяких із них орієнтовно могло би скласти її музично-аналітичний блок. Інші ж із цих позицій вже частково висвітлені в публікаціях автора і наводяться в цьому переліку задля предметнішого окреслення картини.

• Лірницька традиція та селянський пісенний фольклор у зустрічному русі. Рівні дифузії. (Терещенко, 2013);

• Псалми в хоровому розкладі П. Демущького як гіпотетична екстрафольклорна фаза їхніх жанрових і стильових перетворень<sup>31</sup>;

• Великодні христування з Правобережжя: як сюжет *Stabat Mater* потрапив до дитячого фольклору (Терещенко, 2014);

• Силабо-тонічні пісні «старшої» формації («Солдатська лірика Нової Сербії та інші силабо-тонічні новотвори XIX ст.»); «Реве та стогне» як тюремна пісня;

• «Напливові балади»: епічне начало в народних романах;

• Народні пісні в інтерпретації корифеїв українського театру та вплив «театрального» співу на сучасну виконавську практику «села-

музею» (за матеріалами з меморіального комплексу «Хутір Надія»);

• Чумацька патріотична пісня «Ой з-за гори кам'яної» на слова Степана Руданського (Терещенко, 2019, с. 29, 124–125);

• Дворацький фольклор (див. про це: Букало, Луканюк, 2012, с. 195–199));

• «Їхав козак за Дунай», «Хей, улані» та інші: пригоди в просторі та часі;

• Вторинна фольклоризація «українських народних» пісень-шлягерів;

• Пародіювання<sup>32</sup> як спосіб міжкультурної комунікації в етномузиці;

• Дитячі й підліткові версії церковних коляд (Терещенко, 2017, с. 25–26, 31–34);

• «Рудименти» весняних танків у стройових солдатських піснях;

• Елементи (й різновиди) т. зв. «обиходного» ладу у традиційних народнопісенних творах старшого та молодшого шарів;

• Модерніші перепрочитання трійкових мірних ритмів у фольклорі та нефольклорі;

• Жанрова й стильова дифузія між народноінструментальною та народновокальною музикою et cetera.

#### **Резюме: підсумки, висновки, перспективи.**

Актуальна в сучасній гуманітаристиці парадигма погранич розглядається автором як інструмент осмислення етномузичних явищ, що виникають на перетині культур. Охарактеризовано типи, властивості етномузичних погранич, їхні ієрархії у різних вимірах – а рівно й форми та способи їх відбиття у всякого роду порубіжних і кроскультурних фольклорних текстах.

**Tunu** погранич відповідають стратифікації простору, яка може бути географічна, соціальна, демографічна, власне культурна, стадіальна (бо час, як і культура, ясно, теж є різновидом простору).

Виокремлюємо пограниччя етнічні (національні), етнографічні (регіональні, локальні), соціокультурні, певною мірою й історико-культурні.

<sup>32</sup> Та, ширше, імітація, від наслідування стилю донора в культурі-реципієнті навіть до звукозображальності (коли наслідують голоси тварин чи звуки природних явищ – це вже точно за дужками нашої теми, але унаочнює комплекс функцій, виконуваних пародіюванням та його культурну генезу). Тут ідеться не тільки про заїжджені сороміцькі на церковний мотив: окремих розвідок варті, приміром, псалмодія у дитячій поколяді чи перекирвлювання інакшої манери співу, культивованої у сусідньому локусі – утім, це радше би зразок непрохідного локального діалектно-стильового пограниччя, бо пародіювання тут є способом самоідентифікації «від протилежного» («ми не такі») та агресивного захисту свого від чужого.

<sup>31</sup> Цей транскультурний рух гіпотетично відображається такою схемою: писемне паралітургічне, апокрифічне → уснопрофесійне → уснописемне аматорське (обробки Демущького) → гуртові версії, приурочені до похорону / поминок у сучасній фольклорній традиції.

В етномузиці пограниччя виявляють себе передовсім на рівні музичного стилю: виокремлюємо історико-стильові, діалектно-стильові, культурно-стильові (частково й жанрово-стильові) пограниччя.

**Обсяг і наповнення поняття** «пограниччя» (П.):

- П. як передумова – сусідство двох явищ, власне кордон (межа) і прилеглі порубіжні смуги обабіч;
- П. як сукупність перехресних процесів;
- П. як результат (продукт) взаємодії – конкретний текст чи ціла сформована погранична культура / стиль.

Зауважимо: явище, визначене як пограничне, не раз є одночасно і зоною, й результатом контакту двох (кількох) інших і може не належати вповні жодній з них, виступаючи як самостійне.

#### **Процеси взаємодії культур:**

Міжкультурний рух (міжкультурна трансмісія, «експорт-імпорт») – його форми, способи й фази; міграція, інтерполяція, ін'єкція; інкорпорація; інтерпретація (адаптація, акультурація, різної глибини асиміляція)\*\*; можливий реекспорт-реімпорт зміненого артефакту до культури-«постачальника» (з імовірним подальшим циклічним дзеркальним повторюванням міжкультурного обміну, коли вже неясно, яка з культур є донором, а яка реципієнтом).

За **взаємодії** музичного фольклору із суміжними культурами може йтися про запозичення ним (а) цілих творів, (б) окремих їхніх лексичних чи й граматичних елементів та – дисперсно – (в) запозичення самого лиш інакшого способу виконання (рівень музичного мовлення, тобто музична фонетика, манера, зміна преференцій у тембрі тощо). Утім, музична фонетика таки видається консервативнішою порівняно з іншими рівнями фольклорного тексту, хоча й вона закономірно рухливіша, аніж у мові. Це пояснюється часто комплексним характером запозичення-«фотографування» інокультурних творів, зокрема найновішого історичного часу – на відміну від переважного у всі попередні часи їх перепрочитання згідно актуальної мовленнєвої норми культури-реципієнта.

**Характер** П. визначається характером взаємодії суміжних середовищ чи культур-контактерів:

- тим, наскільки кожне середовище є відкритим для зовнішніх контактів (прозорість міжкультурних кордонів);

- більшим чи меншим контрастом між контактерами (їхня культурна близькість чи віддаленість);

- більшою чи меншою інтенсивністю та довготривалістю контактів;

- добровільністю чи примусовістю контактів;

**Рівні виявлення** П. в етномузиці – прагматика, семантика, стилістика (лексика, граматики, фонетика):

- загальний: культури, середовища (передовсім т. зв. інтегровані), локуси, традиції (інколи також і жанрові цикли; складений індивідуальний репертуар тощо);

- конкретний:

- окремий фольклорний текст (як сукупність музично-поетичної форми (МПФ), способу її відтворення й функції);

- власне МПФ (у сукупності поетичної та музичної складових);

- наспів (у сукупності музичних елементів – ритму, меліки, композиції, фактури);

- окремий елемент – в одномоментному (синтетичному) чи послідовному (складеному, сукцесивному) поєднанні різного.

У статті розглянуто **приклад** порубіжних явищ різного рівня, як-от:

- слобідське / приміське середовище та його фольклор,

- козацьке середовище й відповідна тематична група пісень,

- етномузична культура Донбасу як складена цілісність,

- усно-писемна культура (у різних її виявах, зокрема дворацький фольклор і т. зв. «церковні коляди»),

- сільська художня самодіяльність;

- кореспонденція між музичними культурами різних статево-вікових груп у селянському фольклорі.

Перелічено й інші ділянки етномузики, розуміння яких у ракурсі культурних пограниччя може сприяти продуктивності майбутніх студій.

Цю статтю, де названий феномен П. є власне предметом розгляду, автор трактує як розгорнутий загальнотеоретичний вступ до основного дослідження, що має бути присвячене самій вже етномузиці на її культурних пограниччях.



**Список джерел**

- Аза, Л., Бекешкіна, І., Вишняк, О. та ін. (2010). *Субкультурна варіативність українського соціуму*. Київ: Інститут соціології НАН України. 288 с.
- Богатырев, П., Якобсон, Р. (1971). Фольклор как особая форма творчества. В кн. П. Богатырев. *Вопросы народного творчества*, с. 369–383. Москва.
- Букало, Н., Луканюк, Б. (2012). Михайло Вербицький як збирач народних пісень. *Вісник Львівського університету. Серія: мистецтво*, 11, 184–202. Львів.
- Верменич, Я. (2015). Донбас у контексті теорій порубіжжя: соціогуманітарний аналіз. *Український історичний журнал*, № 1, 108–134. Київ.
- Грица, С. (1994). Ендогенна природа фольклору. *Філософська і соціологічна думка*, 7–8, 62–80.
- Грица, С. (2000а). Фольклорний процес у динаміці. *Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті*, 32–39. Тернопіль: Астон.
- Грица, С. (2000б). Функціональний багаторівневий аналіз народної творчості. *Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті*, 52–60. Тернопіль: Астон.
- Грица, С. (2000в). Часові й територіальні нашарування в українській словесно-музичній епіці. *Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті*, 120–137. Тернопіль: Астон.
- Грица, С. (2002а). Соціологічний напрямок в етномузикології. *Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки*, с. 81–100. Київ-Тернопіль: Астон.
- Грица, С. (2002б). Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України. *Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки*, с. 7–32. Київ-Тернопіль: Астон.
- Грица, С. (2004). Усно-писемні традиції у слов'янському епічному виконавстві. *Студії мистецтвознавчі. Число 4*, 17–25. Київ.
- Дорохова, Е. (2015). Проблема авторства в русской традиционной музыкальной культуре XIX–XX веков. *Функционально-структуральный метод П. Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора: Сборник статей и материалов*, 127–136. Москва.
- Івановська, О. (2011). Роль фольклорної трансмісії в самоорганізації фольклору. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика*, 22, 49–51. Київ: КНУ ім. Т Шевченка.
- Квітка, Кл. (1907). Збірник народних Українських Пісень для народних хорів. П. Демущького. 1-й десяток. Київ, 1906. Ціна 10 коп. *Рідний край (Полтава)*, № 3, 11–12. [Електронне перевидання: В кн. Луканюк, Б. (Ред.). (2010). *Климент Квітка. Зібрання праць. Прижиттєві публікації (1902-1941)*, с. 18–36. Львів. Отримано з сайту: <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/>].
- Квітка, Кл. (1912). Новітня українська музична етнографія. *Рідний край (Полтава)*, № 12, 13–16, 16–18; № 14, 14–19; № 15, 15–20; № 18, 22–24; № 19, 10–16. [Електронне перевидання: В кн. Луканюк, Б. (Ред.). (2010). *Климент Квітка. Зібрання праць. Прижиттєві публікації (1902-1941)*, с. 14–17. Львів. Отримано з сайту: <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/>].
- Квітка, Кл. (1925). Вступні уваги до музично-етнографічних студій. *Записки Етнографічного товариства, кн. 1*, с. 8–27. [Електронне перевидання: В кн. Луканюк, Б. (Ред.). (2010). *Климент Квітка. Зібрання праць. Прижиттєві публікації*, с. 137–152. Львів. Отримано з сайту: <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/>].
- Коропніченко, Г. (1998). Перехідна зона як об'єкт мелогеографії (за матеріалами весільних наспівів межиріччя Тетерева та Ірпеня). *Проблеми етномузикології*, 1, 137–165. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Коропніченко, Г. (2009). Традиційні колядні наспіви Київщини в контексті дослідження перехідних зон. *Проблеми етномузикології*, 4, 131–153. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Коропніченко, Г. (2019). Структурно-географічна характеристика весняних наспівів в контексті вивчення перехідних зон. 1. Ритформули стабільного силабочислення. *Проблеми етномузикології*, 14, 192–198. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183860>.
- Кривицька, О. (2015). Дискурс пограниччя в соціокультурних дослідженнях: теоретико-методологічні аспекти. *Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України*, 4(78), 173–197. Київ.
- Кривицька, О. (2016). Дослідження пограниччя у контексті парадигми простору. *Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України*, 2, 77–90. Київ.
- Лاپин, В. (1989). Русская крестьянская музыкальная традиция и город (К постановке проблемы слободского фольклора). В кн. Ковнацкая, Л. (Ред.). *Традиции музыкальной науки*, с. 70–88. Ленинград.
- Лукашенко, Л. (2017). Традиційна пісенна культура північного Підляшшя: до дефініції понять «пограниччя», «маргіналія». *Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали*, 110–122. Львів.
- Мазуренко, А. (2013). Переінтонування як феномен дослідницької інтерпретації фольклорного тексту. До питання про вільний звуковисотний стрій. *Проблеми етномузикології*, 9, 183–195. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Мацієвський, І. (Упор). (1991). *Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини: Зб. рефератів Всесоюз. наук.-практ. конф.* Санкт-Петербург.

- Неклюдов, С. (2009). *Как работает народная традиция* [інтерв'ю с директором Центра типології и семиотики фольклора Російського державного гуманітарного університету, професор РГГУ, головний редактор журналу «Живая старина» Сергеем Неклюдовым в радіопередачі «Наука.2.0»; провели А. Кузичев, Б. Долгин, Д. Ицкович]. Получено с URL: <https://polit.ru/article/2009/07/16/folklore/>.
- Овсіюк, О. (2018). Дослідження кийвського передмістя в парадигмі пограниччя (на прикладі м. Ірпеня). *Українознавство*, 4 (69), 136–147. Київ. DOI: 10.30840/2413-7065.4(69).2018.153836.
- Пеліна, Г. (2015). Весільні обрядові пісні та колядки Мараморощини: типологія етномузичних кордонів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр.*, 116, 128–136.
- Пеліна, Г. (2017). *Традиційна музична культура Мараморощини в аспекті етнокультурного пограниччя*. [Неопублікована дис. канд. мист.: фах 17.00.03 «Музичне мистецтво»]. Київ: Національна музична академія імені П. І. Чайковського. 240 с.
- Пропп, В. Я. (1976). Специфика фольклора. В кн. *Фольклор и действительность*, с. 16–33. Москва.
- Ромодин, А. (2019). Творческая индивидуальность в архаике. *Календарный песенно-обрядовый комплекс: исторические корни и полиэтничный контекст: научно-методические материалы Международной конференции к 50-летию сектора фольклора ЛГИТМиК «Традиционная культура: музыка, танец, театр, обряд» (2019, 14-16 ноября)*, 13–27. Санкт-Петербург: РИИИ.
- Склярська, О. (2009). Методологічні та методичні аспекти дослідження процесів у прикордонних районах. *Вісник Львівського Університету. Серія географічна*, 36, 292–300. Львів.
- Терещенко, О. (2013). *Слідами мандрівних музикантів*. Кіровоград-Київ.
- Терещенко, О. (2014). Великодне христування з Підлісного: текст і контекст. *Проблеми етномузикології*, 9, 119–145. 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 мелогографія, 6), 19–35 + 26 нот. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132095>.
- Терещенко, О. (2019). *Чумацькі пісні Передстепового Правобережжя*, 184 с. Кропивницький.
- Тороп, П. (1995). *Тотальний переклад*, 220 с. Тарту: Издательство Тартуского университета.
- Тюрикова, О. (2004). Рушійний компонент фольклорної динаміки (до вивчення фольклору Донеччини). *Проблеми етномузикології*, 2, 294–316. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Тюрикова, О. (2012). Пісенна самосвідомість сучасних фольклорних виконавців Донбасу. *Музичне мистецтво*, 12, 3–16. Донецьк.
- Чистов, К. (1979). Фольклор и культура этноса. *Советская этнография*, 4, 3–11.
- Шевчук, О. (2003). До питання про ладо-звукорядний устрій піснених мелодій (в аспекті зв'язків народного й церковно-монодійного співу). *Проблеми етномузикології*, 2, 58–75. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Morgenstern, U. (2019). The Role and Development of Musical Instruments in European Folk Music Revival and Revitalization Movements. *Some Common Trends In Traditional Music and Dance in Contemporary Culture(s)*, p. 10–27. Nitra: Constantine the Philosopher University.
- Ronström, O. (1996). Revival Reconsidered. *The World of Music*, 38(3), 5–20. Retrieved from URL: [www.jstor.org/stable/41699110](http://www.jstor.org/stable/41699110).

## References

- Aza, L., Bekeshkina, I., Vyshniak, O. etc. (2010). *Subkulturalna variatyvnist ukrainskoho sotsiumu* [Subcultural Variability of Ukrainian Society], 288 p. Kyiv [in Ukrainian].
- Bogatyrev, P., Jacobson, R. (1971). Folklor kak osobaya forma tvorchestva [Folklore as a special form of creativity]. In the book: P. Bogatyrev. *Voprosy narodnogo tvorchestva* [Questions of Folk Art], pp. 369–383. Moscow [in Russian].
- Bukalo, N., Lukanyuk, B. (2012). Mykhailo Verbytskyi yak zbyrach narodnykh pisen [Mykhailo Verbytsky as a collector of folk songs]. *Visnyk Lvivskoho universytetu* [The Bulletin of Lviv University], Iss. 11, 184–202. Lviv [in Ukrainian].
- Chistov, K. (1979). Folklor i kultura etnosa [Folklore and culture of the ethnos]. *Sovetskaya etnografiya* [Soviet Ethnography], 4, 3–11 [in Russian].
- Dorohova, E. (2015). Problema avtorstva v russkoy traditsionnoy muzykalnoy kulture XIX–XX vekov [The problem of authorship in the Russian traditional musical culture of the XIX–XX centuries]. *Funktsionalno-strukturalniy metod P. G. Bogatyreva v sovremennyih issledovaniyah folklor: Sbornik statey i materialov* [Functional-structural Method of P. G. Bogatyrev in Modern Studies of Folklore: Collection of Articles and Materials], pp. 127–136. Moscow [in Russian].
- Hrytsa, S. (1994). Endohenna pryroda folkloru [Endogenous nature of folklore]. *Filosofska i sotsiolohichna dumka* [Philosophical and Sociological Thought], 7–8, 62–80 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2000a). Folklornyi protses u dynamitsi [Folklore process in dynamics]. *Folklor u prostori ta chasi: Vybrani statii* [Folklore in Space and Time: Selected Articles], pp. 32–39. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2000b). Funktsionalnyi bahatorivnevnyi analiz narodnoi tvorchosti [Functional multilevel analysis of folk art]. *Folklor u prostori ta chasi: Vybrani statii* [Folklore in Space and Time: Selected Articles], pp. 52–60. Ternopil: Aston [in Ukrainian].

- Hrytsa, S. (2000c). Chasovi i terytorialni nasharuvannia v ukrainskii slovesno-muzychnii epitsi [Temporal and territorial layers in Ukrainian verbal and musical epics]. *Folklor u prostori ta chasi: Vybrani statyi* [Folklore in Space and Time: Selected Articles], pp. 120–137. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002a). Sotsiologichnyi napriamok v etnomuzykologhii [Sociological direction in ethnomusicology]. *Transmissiia folklornoi tradytsii: etnomuzykologhichni rozvidky* [Transmission of Folk Tradition: Ethnomusicological Explorations], pp. 81–100. Kyiv-Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002b). Chas i prostir u folklori, yoho stratyfikatsiia u zviazku z etnografichnym rehionuvanniam Ukrainy [Time and space in folklore, its stratification in connection with the ethnographic regionalization of Ukraine]. *Transmissiia folklornoi tradytsii: etnomuzykologhichni rozvidky* [Transmission of Folk Tradition: Ethnomusicological Explorations], pp. 7–32. Kyiv-Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2004). Usno-pysemni tradytsii u slovianskomu epichnomu vykonavstvi [Oral and written traditions in slavic epic performance]. *Studii mystetstvoznavchi. Chyso 4* [The Art Studies. Numeric 4], 17–25. Kyiv [in Ukrainian].
- Ivanovska, O. (2011). Rol folklornoi transmisii v samoorhanizatsii folkloru [The role of folklore transmission in the self-organization of folklore]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Literaturoznavstvo, movoznavstvo, folklorystyka* [The Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Literary Studies, Linguistics, Folklore], 22, 49–51. Kyiv [in Ukrainian].
- Kvitka, Kl. (1907). Zbyrnyk narodnykh Ukraynyskykh pisen dlia narodnykh khoriv. P. Demutskoho. 1-y desiatok. Kyiv, 1906. Tsina 10 kop. [Collection of folk Ukrainian Songs for folk choirs. P. Demutsky. 1st dozen. Kyiv, 1906. Price 10 kopecks]. *Ridnyi kraj (Poltava)* [Native Land (Poltava)], № 3, 11–12. [Electronic reprint: In the book B. Lukaniuk. (Ed.). (2010). *Klyment Kvitka. Zibrannia prats. Pryzhyttievi publikatsii (1902–1941)* [Klyment Kvitka. Collection of Works. Lifetime Publications (1902–1941)], pp. 18–36. Lviv. Retrieved from URL: <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/>] [in Ukrainian].
- Kvitka, Kl. (1912). Novitnia ukrainska muzychna etnografiia [The latest Ukrainian musical ethnography]. *Ridnyi kraj (Poltava)* [Native Land (Poltava)], № 12, 13–16, 16–18; № 14, 14–19; № 15, 15–20; № 18, 22–24; № 19, 10–16. [Electronic reprint: In the book B. Lukaniuk. (Ed.). (2010). *Klyment Kvitka. Zibrannia prats. Pryzhyttievi publikatsii (1902–1941)* [Klyment Kvitka. Collection of Works. Lifetime Publications (1902–1941)], pp. 14–17. Lviv. Retrieved from URL: <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/>] [in Ukrainian].
- Kvitka, Kl. (1925). Vstupni uvahy do muzychno-etnografichnykh studii [Introductory remarks on music and ethnographic studies]. *Zapysky Etnografichnoho tovarystva* [Notes of the Ethnographic Society], book 1, pp. 8–27. [Electronic reprint: In the book: B. Lukaniuk. (Ed.). (2010). *Klyment Kvitka. Zibrannia prats. Pryzhyttievi publikatsii (1902–1941)* [Klyment Kvitka. Collection of Works. Lifetime Publications (1902–1941)], pp. 137–152. Lviv. Retrieved from URL: <https://sites.google.com/site/zpkkvitky/>] [in Ukrainian].
- Koropnichenko, H. (1998). Perekhidna zona yak obiekt meloehografii (za materialamy vesilnykh naspiviv mezhyrichchia Tetereva ta Irpenia) [Transition zone as an object of melogeography (according to the materials of wedding melodies between the rivers Teterev and Irpen)]. *Problemy etnomuzykologhii* [Problems of Music Ethnology], Iss. 1, 137–165. Kyiv [in Ukrainian].
- Koropnichenko, H. (2009). Tradytsiini koliadni naspivy Kyivshchyny v konteksti doslidzhennia perekhidnykh zon [Traditional Christmas carol melodies of Kyiv region in the context of the study of transition zones]. *Problemy etnomuzykologhii* [Problems of Music Ethnology], Iss. 4, 131–153. Kyiv [in Ukrainian].
- Koropnichenko, H. (2019). Strukturno-heohrafichna kharakterystyka vesnianykh naspiviv v konteksti vyvchennia perekhidnykh zon. 1. Rytmomormuly stabilnogo sylabochyslennia [Structural and geographical characteristics of spring melodies in the context of studying transitional zones. 1. Rhythm formulas of stable force calculation]. *Problemy etnomuzykologhii* [Problems of Music Ethnology], Iss. 14, 192–198. Kyiv [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183860>.
- Kryvytska, O. (2015). Dyskurs pohranychchia v sotsiokulturnykh doslidzhenniakh: teoretyko-metodolohichni aspekty [Frontier discourse in sociocultural research: theoretical and methodological aspects]. *Naukovi zapysky IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy* [Scientific Notes of the Institute of Political and Ethnonational Studies Named after I. F. Kuras, NAS of Ukraine], 4 (78), 173–197. Kyiv [in Ukrainian].
- Kryvytska, O. (2016). Doslidzhennia pohranychchia u konteksti paradyhmy prostoru [Border research in the context of space paradigm]. *Naukovi zapysky IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy* [Scientific Notes of the Institute of Political and Ethnonational Studies Named after I. F. Kuras, NAS of Ukraine], 2, 77–90. Kyiv [in Ukrainian].
- Lapin, W. (1989). Russkaya krestyanskaya muzyikalnaya traditsiya i gorod (K postanovke problemyi slobodskogo folkloru) [Russian peasant musical tradition and the city (On the formulation of the problem of suburban folklore)]. In the book: Kovnatskaya, L. (Ed.). *Traditsii muzyikalnoy nauki* [Traditions of Musical Science], pp. 70–88. Leningrad [in Russian].
- Lukashenko, L. (2017). Tradytsiina pisenna kultura pivnichnoho Podlissia: do definitsii poniat «pohranychchia», «marhinaliia» [Traditional song culture of northern Podlissie: to the definition of «border», «marginalia»]. *Desiata konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskykh (halytsko-volodymyrskykh) ta sumizhnykh zemel: Materialy* [Tenth Conference of Researchers of Folk Music of the Red Russian (Galician-Vladimir) and Adjacent Lands: Materials], pp. 110–122. Lviv [in Ukrainian].
- Mazurenko, A. (2013). Pereintonuvannia yak fenomen doslidnytskoi interpretatsii folklorneho tekstu. Do pytannia pro vilnyi zvukovy sotnyi strii [Re-intonation as a phenomenon of research interpretation of a folklore text. On the question of free pitch system]. *Problemy etnomuzykologhii* [Problems of Music Ethnology], Iss. 9, 183–195. Kyiv [in Ukrainian].

- Matsievsky, I. (Comp.). (1991). *Pytannia doslidzhennia ta zberezhenia muzychnoho folkloru Khersonshchyny: Zb. referativ Vsesoiuzn. nauk.-prakt. konf [Questions of Research and Preservation of Musical Folklore of Kherson Region: Coll. Abstracts All-Union Scientific-Practical Conf.]*. St. Petersburg [in Ukrainian].
- Morgenstern, U. (2019). The Role and Development of Musical Instruments in European Folk Music Revival and Revitalization Movements. *Some Common Trends in Traditional Music and Dance in Contemporary Culture(s)*, pp. 10–27. Nitra: Constantine the Philosopher University [in English].
- Neklyudov, S. (2009). *Kak rabotaet narodnaya traditsiya* [intervyu s direktorom Tsentra tipologii i semiotiki folkloru Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, profesorom RGGU, glavnyim redaktorom zhurnala «Zhivaya starina» Sergeem Neklyudovym v radioperedache «Nauka.2.0»]; proveli A. Kuzichev, B. Dolgin, D. Itskovich] [*How the Folk Tradition Works* [interview with Sergei Neklyudov, the director of the Center for Typology and Semiotics of Folklore of the Russian State Humanitarian University, professor of the RSHU, editor-in-chief of the *Zhivaya Starina* magazine in the «Nauka.2.0» radio broadcast; conducted by A. Kuzichev, B. Dolgin, D. Itskovich]. Retrieved from URL: <https://polit.ru/article/2009/07/16/folklore/> [in Russian].
- Ovsiyuk, O. (2018). Doslidzhennia kyivskoho przedmistia v paradyhmi pohranychchia (na prykladi m. Irpenia) [Research of the Kyiv suburb in the border paradigm (on the example of Irpen)]. *Ukrainoznavstvo [Ukrainian Studies]*, 4 (69), 136–147. Kyiv. DOI: 10.30840 / 2413-7065.4 (69) .2018.153836 [in Ukrainian].
- Pelina, G. (2015). Vesilni obriadovi pisni ta koliadky Maramoroshchyny: typolohiia etnomuzychnykh kordoniv [Wedding ritual songs and carols of Maramures region: typology of ethnomusical borders]. *Scientific Bulletin of the National. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: zb. nauk. pr. [National Music Academy of Ukraine Named after P. I. Tchaikovsky: Collection of Scientific Works]*, 116, 128–136. Kyiv [in Ukrainian].
- Pelina, H. (2017). *Tradysiniina muzychna kultura Maramoroshchyny v aspekti etnokulturnoho pohranychchia* [Traditional Musical Culture of Maramures Region in the Aspect of Ethnocultural Frontier [Dissertation of the candidate of art history (17.00.03)]. Kyiv: National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
- Propp, V. (1976). Spetsifika folkloru [Specificity of folklore]. In the book: *Folklor i deystvitelnost [Folklore and Reality]*, pp. 16–33. Moscow [in Russian].
- Romodina, A. (2019). Tvorcheskaya individualnost v arhaiche [Creative individuality in the archaic]. *Kalendarnyy pesenno-obryadovyy kompleks: istoricheskie korni i polietnicheskyy kontekst: nauchno-metodicheskie materialy Mezhdunarodnoy konferentsii k 50-letiyu sektora folkloru LGITMiK «Traditsionnaya kultura: muzyka, tanets, teatr, obryad» (2019, 14-16 noyabrya)* [Calendar song and ritual complex: historical roots and polyethnic context: research and methodological materials of the international conference for the 50th anniversary of the LGITMIK / RIAH folklore section «Traditional culture: music, dance, theater, ritual» (2019, November 14–16)], 13–27. St. Petersburg: Russian Institute of Art History [in Russian].
- Ronström, O. (1996). Revival Reconsidered. *The World of Music*, 38(3), 5–20. Retrieved from URL: [www.jstor.org/stable/41699110](http://www.jstor.org/stable/41699110).
- Shevchuk, O. (2003) Do pytannia pro lado-zvukoriadnyi ustroi pisennykh melodii (v aspekti zviazkiv narodnoho y tserkovno-monodiinoho spivu) [On the question of the scale-sound system of song melodies (in the aspect of connections of folk and church-monody singing)]. *Problemy etnomuzykologii [Problems of Music Ethnology]*, Iss. 2, 58–75. Kyiv [in Ukrainian].
- Sklyarska, O. (2009). Metodolohichni ta metodychni aspekty doslidzhennia protsesiv u prykordonnykh raionakh [Methodological and methodological aspects of research processes in border areas]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriya heohrafichna [The Bulletin of Lviv University. Geographical Series]*, 36, 292–300. Lviv [in Ukrainian].
- Tereshchenko, O. (2013). *Slidamy mandrivnykh muzykantiv [In the Footsteps of Traveling Musicians]*. Kirovograd-Kyiv [in Ukrainian].
- Tereshchenko, O. (2014). Velykodnie khrystuvannia z Pidlisnoho: tekst i kontekst [Easter baptism from Pidlisny: text and context]. *Problemy etnomuzykologii [Problems of Music Ethnology]*, Iss. 9, 119–145. Kyiv [in Ukrainian].
- Tereshchenko, O. (2017). Naddnistrianskyi (ukraino-moldavskyi) novorichnyi obriad «Oranky». Notatky pro syntetychnu pryrodu folkloru [Transdnistrrian (Ukrainian-Moldavian) New Year's rite «Oranka». Notes on the synthetic nature of folklore]. *Problemy etnomuzykologii [Problems of Music Ethnology]*, Iss. 12, 19–35 + 26 notes. Kyiv. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2017.12.132095> [in Ukrainian].
- Tereshchenko, O. (2019). *Chumatski pisni Peredstepovoho Pravoberezhzhia [Chumack Songs from the Pre-Steppe Zone of the Dnipro River's Right Bank]*, 184 p. Kropyvnytskyi [in Ukrainian].
- Torop, P. (1995). *Totalnyi perevod [Total Translation]*, 220 p. Tartu: University of Tartu Publishing House [in Russian].
- Tiurikova, O. (2004). Rushiinyi komponent folklornoi dynamiky (do vyvchennia folkloru Donechchyny) [The driving component of folklore dynamics (before the study of Donetsk folklore)]. *Problemy etnomuzykologii [Problems of Music Ethnology]*, Iss. 2, 294–316. Kyiv [in Ukrainian].
- Tiurikova, O. (2012). Pisenna samosvidomist suchasnykh folklornykh vykonavtsiv Donbasu [Song self-consciousness of modern folk performers of Donbass]. *Muzychne mystetstvo [Musical Art]*, 12, 3–16. Donetsk [in Ukrainian].
- Vermenych, Ya. (2015). Donbas u konteksti teorii porubizhzhia: sotsiohumanitarnyi analiz [Donbass in the context of border theories: social-humanitarian analysis]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal [Ukrainian Historical Journal]*, № 1, 108–134. Kyiv [in Ukrainian].

**Olexandr Tereshchenko**

<https://orcid.org/0000-0001-9649-1227>

*The Promlematic Scientific Research Laboratory of Music Ethnology*

*of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

*Architect Gorodetsky Str., 1-3/11, 01001 Kyiv, Ukraine*

*Kirovograd State Museum of Musical Culture named after K. Shimanovsky*

*Viktor Chmilenka str., 65, 25006 Kropyvnytskyi, Ukraine*

*tel. +380 98 211-8257, e-mail: pan.terrrr@gmail.com*

## **Historical and cultural-stylistic frontier phenomena in Ukrainian ethnomusic**

The paradigm of the frontier phenomena, which is relevant in human sciences, is considered by the author as a tool for understanding ethnomusical phenomena that arise at the intersection of cultures. The tasks of the work, besides raising the question, are an attempt of typologic analysis of cultural and cultural-stylistic frontier phenomena in a musical folklore, characterization of their specificity and properties, as well as a description of the forms and ways of their reflection in all kinds of peripheral and cross-cultural folklore texts. Structural, systematic, typological, and to a lesser extent functional research methods have been applied.

Conclusions. The types of the frontier phenomena correspond to the stratification of space, which can be geographic, social, demographic, cultural itself, or phase stratification.

The ethnic (national), ethnographic (regional, local), socio-cultural, and to a certain extent also historical-cultural frontier phenomena (F.P.) are distinguished.

In ethnomusic, F.P. manifest themselves primarily at the level of style: historical-stylistic, dialect-stylistic, cultural-stylistic (partly genre-style) F.P.

A definition of the F.P. concept :

- F.P. as a prerequisite - the proximity of two phenomena, the border itself and adjacent border zones on its both sides;
- F.P. as a complex of the cross processes;
- F.P. as a result of interaction - a certain text or a whole generated frontier culture / style.

A phenomenon, defined as frontier one, repeatedly appears to be both a zone and the result of a contact between two (several) other phenomena and may not completely belong to either of them, manifesting itself as an autonomous one.

The processes of interaction of cultures: intercultural transmission ("export-import"), its forms, methods and phases; migration, interpolation, injection. Incorporation; interpretation (adaptation, acculturation, assimilation of different intensity); The re-export-re-import of the altered artifact "back" into the "supplier" culture is possible (with a probable subsequent cyclic mirror repeat of an intercultural exchange. (c) only a different way of performing. In the case of assimilation, we can talk about borrowing by folklore: (a) whole compositions, (b) certain lexical or grammatical elements, (c) only a certain way of performing.

A character of the F.P. is determined by the specificities of the interaction of contiguous social environments or contacting cultures:

- the extent to which a particular folklore environment is open to external contacts (transparency of intercultural boundaries);

- more or less contrast between contactees (their cultural proximity or distance);

- more or less intensity and duration of contacts;

- voluntary or compulsive ways of contacting.

Levels of the F.P. manifestation in ethnomusic - pragmatics, semantics, stylistics (lexicon, grammar, phonetics):

• general: cultures, environments (first of all, so-called integrated ones), loci, traditions, (sometimes also genre cycles; composite individual repertoire, etc.);

• specific:

- a separate folklore text (as musical-poetic form complex (MPF), the way of its reproduction and function);

- the MPF itself (in a complex of poetic and musical components);

- a tune (in a complex of musical elements - rhythm, melos, composition, texture);

- a separate element - in a momentary (synthetic) or sequential (composed, successive) combination of different things.

This article is interpreted by the author as a detailed general-theoretical introduction to the main research devoted to ethnomusic itself within its cultural frontier phenomena.

**Key words:** ethnomusic, musical folklore, stratification of ethnocultural space, frontier phenomena, frontier, interference, intercultural transmission, assimilation.

Александр Терещенко

<https://orcid.org/0000-0001-9649-1227>

Национальная музыкальная академия Укратны им. П. И. Чайковского

ул. Архитектора Городецкого, 1-3/11, 01001 Киев, Украина

Кировоградский государственный музей музыкальной культуры им. К. Шимановского

ул. Виктора Чмиленка, 65, 25006 Кропивницкий, Украина

тел. +380 98 211-8257, e-mail: pan.terrrr@gmail.com

## Історико- и культурно-стильові пограниччя в українській етномузиці

Актуальна в сучасній гуманітаристикі парадигма пограниччя розглядається автором як інструмент осмислення етномузикальних явищ, що виникають на перетині культур. **Задачі** роботи, крім постановки питання, – спроба типології культурних і культурно-стильових пограниччя в музикальному фольклорі, характеристика їх специфіки і властивостей, а також опис форм і способів їх відображення в усіх родах периферійних і кроскультурних фольклорних текстах. Застосовано структурний, системний, типологічний, в меншій мірі функціональний **методи** дослідження.

**Висновки.** **Типи** пограниччя відповідають стратифікації простору, яка може бути географічною, соціальною, демографічною, власне культурною, стадіальною.

Виділяємо пограниччя (П.) етнічні (національні), етнографічні (регіональні, локальні), соціокультурні, в певній ступені також історико-культурні.

В етномузиці П. проявляють себе перш за все на рівні стилів: історико-стильові, діалектно-стильові, культурно-стильові (частково і жанрово-стильові) П.

Наповнення **поняття** П.:

- П. як передумова – сусідство двох явищ, власне границя і прилеглі пограничні зони з обох її сторін;
- П. як сукупність перехрещених процесів;
- П. як результат взаємодії – конкретний текст або ціла сформована погранична культура / стиль.

Явище, певне як пограничне, не раз являється одночасно і зоною, і результатом контакту двох (несколько) інших і може не належати повністю ні одному з них, виступаючи як самостійне.

Процеси взаємодії культур: міжкультурна трансмісія («експорт-імпорт»), її форми, способи і фази; міграція, інтерполяція, інжекція. Інкорпорація; інтерпретація (адаптація, акультурація, різної глибини асиміляція); можливо реекспорт-реімпорт зміненого артефакту «назад», в культуру-«поставщика» (з ймовірним наступним циклічним зворотним повторенням міжкультурного обміну). В разі асиміляції мова може йти про заимствование фольклору (а) цілих творів, (б) окремих лексических або граматических елементів, (в) самого лише іншого способу виконання.

**Характер** П. визначається особливостями взаємодії соприродних соціальних серед або культур-контактерів:

- тем, наскільки та або інша фольклорна серед являється відкритою для зовнішніх контактів (прозорість міжкультурних границь);
- більшим або меншим контрастом між контактерами (їх культурна близькість або віддаленість);
- більшою або меншою інтенсивністю і продовжителістю контактів;
- добровільністю або примусовістю контактів.

**Уровні** проявлення П. в етномузиці – прагматика, семантика, стилістика (лексика, граматики, фонетика):

- загальні: культури, серед (перш за все, т. н. інтегровані), локуси, традиції, (іноді також і жанрові цикли; складовий індивідуальний репертуар і т. п.);
- конкретні:
  - окремий фольклорний текст (як сукупність музикально-поетическої форми (МПФ), способу її творення і функції);
  - власне МПФ (в сукупності поетическої і музикальної складових);
  - напеви (в сукупності музикальних елементів – ритма, меліки, композиції, фактури);
  - окремий елемент – в одномоментному (синтетическому) або послідовному (складеному, суцесивному) поєднанні різних.

Представлена стаття трактується автором як розгорнуте загальнотеоретическе вступлення до основного дослідження, присвяченому власне етномузиці на її культурних пограниччях.

**Ключові слова:** етномузика, музикальний фольклор, стратифікація етнокультурного простору, пограниччя, фронтір, інтерференція, міжкультурна трансмісія, асиміляція.

Стаття надійшла до редакції 01.09.2020 р.