

гармоніоніст Ееро Грундстрём (Eero Grundström), скрипалька та арфістка Маріанна Маанс (Marianne Maans), співачка та авторка пісень Дезіре Саарела (Désirée Saarela), видатні європейські та світові акордеоністи Ларс Холлмер (Lars Hollmer, Швеція), Отто Лехнер (Otto Lechner, Австрія), Гай Клусевшек (Guy Klusevsek, США), Братко Бібіч (Bratko Bibič, Словенія) та багато інших.

Виступи Марії Каланіємі, які відбуваються переважно в камерному жанрі, створюють власний унікальний простір для музичного діалогу. Суттєве значення для переосмислення ролі акордеону мають також міждисциплінарні проекти мисткині (зокрема створення саундтреків до німих фільмів “Music Meets Pictures”), які демонструють розширення семіотичного поля баянно-акордеонного мистецтва. Кроскультурні колаборації артистки з представниками північноамериканського (Kronos Quartet), аргентинського, індійського музичного авангарду свідчать про трансформацію статусу та звукообразу акордеона та його вихід за межі національної ідентичності в універсальний простір міжкультурної комунікації як рівноправного учасника глобального культурного діалогу.

Утвердженню нового бачення акордеонного мистецтва у фінському академічному просторі сприяла також активна викладацька діяльність Марії Каланіємі на посаді професорки Академії Сібеліуса, яка відбиває основні цінності художньої школи мисткині. Її основними векторами, поряд із фундаментальною професійною підготовкою класичного напрямку, є глибоке вивчення національних автентичних виконавських традицій, а також розвиток креативного потенціалу шляхом долучення до імпровізації та композиції.

У творчості Марії Каланіємі дуже яскраво простежується ідея переходу від виконавця-інтерпретатора до митця-новатора, що слугує важливим орієнтиром для нового покоління фінських музикантів.

Підводячи підсумки вищевикладеного, підкреслимо, що дослідження творчої діяльності Марії Каланіємі має суттєве значення для розкриття специфіки трансформаційних процесів у сучасному фінському академічному акордеонному мистецтві.

І. Донченко

СЕМАНТИЧНІ МЕТАМОРФОЗИ ГІТАРНОГО ЗВУКУ У ТВОРЧОСТІ ТАН ДУНА

I. Donchenko

SEMANTIC METAMORPHOSES OF GUITAR SOUND IN TAN DUN'S WORKS

Упродовж XX–XXI ст. гітарне мистецтво зазнало чимало значних трансформацій, пов'язаних із суттєвим розширенням виконавсько-технологічного, темброво-фонічного та художньо-естетичного діапазону інструмента. Гітара вийшла за межі європейської традиції, ставши ареною для міжкультурного діалогу. Саме тому особливої актуальності набувають наукові розвідки, присвячені провідним митцям сучасності — композиторам і виконавцям, — які у своїй творчості переосмислюють гітарне мистецтво в транскультурному контексті.

Таким є видатний композитор Тан Дун (нар. 1957) — один із ключових представників так званої «китайської нової хвилі», творчість якого відкриває нові горизонти розвитку гітарного мистецтва.

Мистецька траєкторія Тан Дуна простягається від ритуально-фольклорного Хунаню до академічних сцен Нью-Йорка. Його популярність значною мірою пов'язана зі створенням музики до фільмів «Тигр, що крадеться, затаєний дракон» (2000), що здобула премію «Оскар», та «Герой» (2002), які зробили ім'я автора відомим мільйонам слухачів у всьому світі.

Поеднання раних контактів із китайською національною культурною традицією (народною пісенністю, обрядовою театральністю, звучанням традиційних інструментів) та впливів західних композиторських шкіл і музичної освіти західного зразка (Центральна консерваторія в Пекіні, далі — Колумбійський університет) надало митцєві змоги сформувати неповторний власний стиль, у якому локальні інтонації органічно інтегруються з модерними техніками. У творчості Тан Дуна взаємодія Сходу і Заходу набуває не зовнішнього, стилістичного вигляду, а стає елементом композиційної логіки, де тембр, жест і тиша мають структурну функцію.

Музична мова композитора являє собою справжній театр звуку: драматургія, у якій тіло виконавця, акустика простору й «повітря» між подіями організовують музичний час і сенс не менш переконливо, ніж мелодика чи гармонія. У європейському контексті кінця ХХ ст., позначеному інтересом до авангарду і тембрової експансії, Тан Дун пропонує підхід, де «іншомовні» інтонації не сприймаються як екзотика, а включаються до форми як функціональні складові. Він використовує пентатонічні формули, ковзні інтонації, перкусивність корпусу, голосові й дихальні ефекти — все те, що повертає музику до її ритуальних витоків і водночас відповідає вимогам сучасної техніки письма.

Особливо яскраво ці ідеї проявляються в гітарному сегменті творчості композитора. Концерт Yi² (1996) та створений на його основі цикл Seven Desires for Guitar (2002, для Sharon Isbin) демонструють культурний контрапункт у дії. Гітара стає полем зустрічі музичних ідіом: фламенко-технік і артикуляцій китайської піпї. Йдеться не про стилізацію, а про переосмислення самої інструментальної мови. Расгеадо (*rasgueado*) та тремоло функціонують тут як культурні інтонеми: перше задає ритуально-сигнальний імпульс, що нагадує вступи на піпї, друге створює безперервну, «водяну» тривалість (аналог прийому *lun-chih*), змінюючи відчуття часу з метричного на ритувальне.

Поряд із цим використовуються гармоніки, глісандо, дотики до корпусу, які імітують темброві властивості піпї та гуциня, одночасно зберігаючи виразність гітари як інструмента. Цей підхід змінює й виконавську парадигму: нота постає як подія, у якій важливими стають *attack*, *postattack*, затихання, мікродинаміка правої руки та взаємодія звучання з простором. Інтерпретація цієї музики вимагає свідомого формування «повітря» між жєстами та інтонаційної «мови тиші», де пауза є не пасивною, а смисловою. У педагогічному й сценічному контексті це означає перехід від такої собі «лінійної кантилени» — тобто мелодичного мислення, характерного для класичної європейської традиції з її орієнтацією на виразну фразу та безперервний звук, — до мислення тембром, часом і жестом.

Гітара у творчості Тан Дуна — не просто інструмент міжкультурної передачі, а певне втілення транскультурної естетики, у якій техніка стає змістом, а тембр — формотворчим елементом. Музика митця трансформує європейський інструмент у метафору діалогу між Сходом і Заходом, формуючи нову виконавську парадигму,

яка сприймає тембр як простір, а техніку як філософський жест. У такий спосіб Тан Дун відкриває нові напрямки для розвитку сучасного гітарного мистецтва.

К. Жук

**ЖАНРОВА СИСТЕМА ПІСЕННОГО ФОЛЬКОРУ
ЯК МАРКЕР ЕТНОГРАФІЧНОГО ПОГРАНИЧЧЯ ДОНЕЧЧИНИ**

К. Zhuk

**GENRE SYSTEM OF SONG FOLKLORE AS A MARKER
OF THE ETHNOGRAPHIC BORDERLAND OF DONETSK REGION**

Питання етнографічного поділу України, зокрема історико-етнографічного районування етнокультурних територій пізнього заселення досі залишається відкритим. Історики, лінгвісти та етнографи не дійшли спільного висновку щодо назви унікальної території — своєрідної «української Америки» — Донеччини. Застаріла назва «Донбас» нині не відображає реальний стан духовної культури на цій території, й не враховує більше раннього українського та козацького заселення XVII ст.

Етнографи визначають територію, обрану для дослідження, як пограниччя історико-етнографічних регіонів: «Слобожанщини, Полтавщини, східної частини Нижньої Наддніпрянщини й Таврії; за іншим поділом — пограниччя Слобожанщини, Запоріжжя, Середньої Наддніпрянщини та Донщини». Територія лежить у межах річки Вовчої, Самари, Орелі та Сіверського Дінця й охоплює три сучасні адміністративні області — Харківську, Донецьку та Дніпропетровську.

Ми ж відносимо цю територію до перехідної зони між Надазов'ям, Наддніпрянщиною та Слобожанщиною. Після довгого середньовічного прикордоння з кочовими шляхами (Муравський, Кальміуський, Ізюмський) починаються хвилі української колонізації — козацькі зимівники, слободи, оборонні лінії. У другій половині XVIII ст. царський уряд запускає цілеспрямовану колонізацію Дикого Поля (казенні слободи, державні селяни, «однодворці»). Базовим демографічним шаром були вихідці з Лівобережжя та Слобожанщини (козаки, державні селяни, міщани), до яких приєднувалися численні переселені групи: росіяни (служилі, однодворці), серби, молдовани / волохи, греки, болгары, німці, поляки, євреї.

Історик Р. Литвиненко вказує на часову відмінність заселення Подінців'я та Північного Приазов'я порівняно зі Слобідщиною, яка вже була заселена й сформована. На момент російської колонізації сучасної Донеччини, там уже існували козацькі та селянські поселення. Про козацькі зимівники на території Північного Надазов'я свідчить карта Р. Терещенка та наступний перелік поселень: сл. Билбасівка (1670 р.), с. Золотий Колодязь (1680), ст.п. Дружківка (XVII ст.), північніше Бахмута — Банцівка (к. XVII ст.), на південь — Кадемські хутори (XVII ст.), ур. Залізна Балка (1696), ур. Ясинувате (1690), Нижня Кринка (к. XVII ст.), Макеева (к. XVII ст.), х. Мандрики (сучасний Донецьк, к. XVII ст.), по річці Вовчий — з. Андрія Салогоба (1660), з. Олексія Петренка (к. XVII ст.), с. Сергіївка (к. XVII ст.).

Підтвердження є й у «Збірнику статистичних свідчень по Катеринославській губернії» (Бахмутський повіт, 1886 р.), яке вказує на те, що козаки заселяли берега нижнього Дніпра, Орелі, Самари, Вовчої та ін. річок для охорони кордонів російської та польсько-литовської держав.