

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**Цянь Сюй**

УДК 780.614.131:78.036(093)(4)(510)(043.3)

## **ФЕНОМЕН ГІТАРИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ ТА КИТАЮ: ІСТОРИЧНІ ПРОЄКЦІЇ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Цянь Сюй

Науковий керівник:

**Іванніков Тимур Павлович**  
доктор мистецтвознавства, доцент

**Київ — 2025**

## АНОТАЦІЯ

**Цянь Сюй. Феномен гітари в музичному мистецтві Європи та Китаю: історичні проєкції** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Сучасний етап розвитку гітарного мистецтва позначений інтенсивними процесами глобалізації й міжкультурного діалогу, які зумовлюють розширення географічного, жанрово-стильового та соціокультурного вимірів художньої практики інструмента. У цьому контексті гітара дедалі частіше постає як медіатор між різними культурними кодами, інтерпретуючи та транслуючи образи, теми, стилістичні принципи, що походять із позаєвропейських традицій. Одним із найвиразніших прикладів цього процесу є зростання ролі Китаю, де з 1990-х років почало формуватися потужне осереддя гітарного життя, яке не лише запозичує західні моделі, а й пропонує нові напрями для художньої рефлексії.

Про це свідчить стрімке інституційне утвердження гітари в системі вищої музичної освіти Китаю, становлення національної школи виконавства, що послідовно формує покоління музикантів світового рівня (зокрема Сюефей Ян, Су Мен, Лі Цзе). Гітарні конкурси і фестивальні платформи Китаю за останні двадцять років виявилися потужними концертними й освітніми осередками міжнародного значення.

Водночас відбувається активне включення китайських естетичних, філософських, поетичних і музичних наративів у світовий гітарний репертуар. Представники новітньої композиторської школи, зокрема Стівен Госс, Тан Дун, Марк Хаутон, Вейнан Ся, Янфань Сюй дедалі

частіше звертаються до образів китайської культури як джерела натхнення. Це проявляється у специфічних фактурних рішеннях, тембрових ефектах, цитуванні традиційної китайської поезії, використанні інтонаційних та ладових моделей, властивих східній музичній традиції. Така інтеграція набуває глибокого художнього сенсу, оскільки знаменує відхід від поверхового екзотизму, що панував у підходах до східної культури до середини XX століття, на користь усвідомленого міжкультурного діалогу. Цей перехід засвідчує зміну парадигми у сприйнятті «іншого» в академічному мистецтві кінця XX — початку XXI століття. Відтак, гітарне мистецтво у XXI столітті постає як динамічне поліфонічне середовище, де Захід і Схід не протистоять, а співіснують, утворюючи нові форми музичної ідентичності, що відповідають складності сучасного культурного ландшафту.

Зростаюча полістилістичність і мультикультуралізм інструментальної практики зумовлюють потребу її ґрунтовного наукового осмислення: це відкриває нові горизонти творчості й дає змогу глибше оцінити багатогранність гітари як моста між культурами, часом, традицією і новаторством.

Саме тому дослідження феномена гітари в музичному мистецтві Європи та Китаю крізь призму історичних проєкцій є надзвичайно актуальним і своєчасним. Воно дозволяє не лише простежити еволюцію інструмента як культурного явища, а й сприяти глибшому розумінню діалогу культур у світлі глобалізаційних викликів і зростання значення полікультурності. Такий підхід відповідає сучасним потребам музикознавства і водночас робить вагомий внесок у формування нових тенденцій виконавської практики, а також у збереження й розвиток культурної спадщини, що формується на перетині історії, культури та музичних інновацій.

**Об'єкт дослідження** – гітарне мистецтво Європи та Китаю.

**Предмет дослідження** – феномен гітари в музичному мистецтві Європи та Китаю.

**Мета дослідження** – осмислити процеси еволюції гітари як соціокультурного та музичного феномена крізь призму історичних проєкцій становлення й міжкультурної взаємодії європейської та китайської гітарних шкіл.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше: комплексно розглянуто гітару як соціокультурний та музичний феномен із визначенням історичних паралелей та відмінностей розвитку в контексті традицій європейського і китайського мистецтва; визначено роль ключових соціокультурних і мистецьких чинників, які впливали на формування класичного образу гітари у Західній Європі та становлення гітарної школи в Китаї; проаналізовано міжкультурні взаємодії та впливи, що відбувалися у процесі транснаціоналізації гітарного мистецтва (зокрема, на прикладі діалогу між західними та східними музичними традиціями); досліджено мистецькі інтенції західноєвропейських та китайських композиторів, а також особливості виконавської практики в історичних проєкціях та в контексті сучасних тенденцій гітарного мистецтва.

Розділ 1 «**Феномен гітари в історичній проєкції хордофонних інструментів**» присвячено осмисленню гітари як складного культурного феномена в історичній та музикознавчій проєкції, що функціонує у множинних контекстах – від локальних традицій до глобального міжкультурного простору. Особлива увага приділена ролі гітари як медіатора між традицією й інновацією, а також інтеграції східних естетичних моделей. У підрозділі 1.2 висвітлено процес становлення гітарознавства як окремої наукової дисципліни із зосередженням уваги на переході від маргінального статусу до усталеного академічного стану. Розглянуто ключові концепції, авторські стратегії й методологічні

трансформації, які зумовили сучасну інтердисциплінарність цього напрямку. Виявлено наявні лакуни, зокрема недостатність досліджень китайсько-європейських гітарних взаємодій, що обґрунтовує актуальність обраного у дисертації фокусу дослідження.

У Розділі 2 **«Гітара в європейському музичному мистецтві: “шлях на інструментальний Олімп”»** розглянуто історію лютні, віуели та гітари у європейському культурному контексті. Виявлено, що використання хордофонів було тісно пов'язане із соціальним статусом, гендерними ролями та культурною ідентичністю виконавців та публіки. У підрозділі 2.2 досліджено визначну роль Франції у піднесенні престижу гітари – насамперед завдяки прихильності короля Людовіка XI, відомого як «король-гітарист». Його особистий інтерес і підтримка сприяли розширенню популярності інструмента в аристократичних колах Європи. Зазначено, що у XVIII столітті відбувся суттєвий зсув в органології інструмента: від п'ятиструнної барокової гітари з подвійними рядами до шестиструнної класичної моделі. Процес супроводжувався поступовою стандартизацією конструкції та переходом від табулатури до нотного запису. Підкреслено, що у XIX столітті гітара остаточно утвердилась як сольний академічний інструмент, у чому значну роль відіграли Антоніо де Торрес і Франсіско Таррега. У підрозділі 2.3 **«Західноєвропейське гітарне мистецтво XX–XXI століть: модернізація, академічна легітимація, культурний діалог»** проаналізовано еволюційні аспекти розвитку гітарного мистецтва у XX–XXI століттях. Виявлено, що завдяки видатним виконавцям, зокрема Андресу Сеговії, Іді Престі та Джуліану Бріму, гітара подолала певну маргінальність й здобула статус академічного інструмента.

Досліджено виняткову роль Парижа у 1920–1930-х роках як осередку формування феномена популярності Андреса Сеговії, який уособлював новий тип віртуоза в мистецькому середовищі першої половини XX століття. Його тріумф на паризькій сцені сприяв зростанню

престижу гітари в авангардних інтелектуально-мистецьких колах Європи. Цьому сприяли також інтерес до інструмента з боку композиторів, зокрема членів Французької шістки, чия творчість відображала загальний модерністський дискурс, а також активна діяльність Іди Престі – символу нової епохи гітарного виконавства середини XX століття.

Зазначено, що у другій половині XX століття гітарне мистецтво активно реагувало на процеси глобалізації, які прискорили культурний діалог між різними музичними традиціями. Виявлено, що розвиток академічної освіти, стрімке накопичення високохудожнього репертуару, зростання кількості авторитетних міжнародних конкурсів та фестивалів сприяли утвердженню гітари як універсального інструмента світового масштабу, що вільно інтегрується як у традиційні, так і в авангардні музичні практики. Доведено, що на початку XXI століття гітара, зберігаючи зв'язок із національними школами, одночасно стала ключовим елементом глобалізованого музичного простору, здатним поєднувати індивідуальну виконавську майстерність із міжкультурним мистецьким діалогом.

У Розділі 3 **«Становлення китайської гітарної школи: інтенції західних та східних традицій»** досліджено паралелі між китайською піпою та європейською гітарою, що дозволило виявити універсальні закономірності розвитку хордофонних інструментів у контексті соціокультурних змін. Відображено вплив урбанізації, зростання культурних еліт та комерціалізації музики на формування нових виконавських технік і репертуару обох інструментів. У центрі уваги – процес інтеграції піпи і гітари як комплементарних музичних голосів, які, зберігаючи національну ідентичність, сприяють міжкультурному діалогу та глобальному музичному обміну.

Простежено історію становлення класичної гітари в Китаї через діяльність професора Чен Чжі та його учнів, які здобули всесвітнє

визнання у гітарному мистецькому просторі. Унаслідок їхніх зусиль інструмент, що до 90-х років XX століття перебував на маргінесі китайської академічної традиції, був поступово інституціалізований у межах національної музичної освіти та посів вагоме місце у культурному просторі Китаю.

Розглянуто розвиток гітарної музики в аспекті взаємодії західних і китайських мистецьких інтенцій: з одного боку, інтеграцію у музичний простір Китаю в другій половині XX століття, з другого – її роль як засобу символічного осмислення китайської поезики у західній музиці. Проаналізовано алюзивний характер вокального циклу Б. Бріттена «Пісні з Китаю» — одного з перших проявів європейського культурного погляду на китайські образи в гітарному мистецтві. Виявлено концептуальну глибину твору «Екстатичне поховання» Янфань Сюй, у якому гітара відображає принципи звукотворчості в традиційній китайській музиці. Простежено еволюцію від зовнішньої стилізації до глибинної інтеграції, що трансформує роль гітари в міжкультурному діалозі.

**У Висновках** підведено підсумки дослідження й окреслено подальші наукові перспективи. Доведено, що гітара в контексті європейської та китайської музичних традицій є не лише музичним інструментом, а багатовимірним культурним феноменом, що відображає динаміку міжкультурного діалогу та естетичних трансформацій. Історичний розвиток інструмента засвідчує його здатність адаптуватися до різних соціокультурних і музичних парадигм, інтегруючи локальні традиції у глобальний музичний контекст. Визначено етапи становлення академічного гітарознавства й еволюцію методології — від історико-органологічного підходу (Цут, Пухоль, Гек) до сучасних зарубіжних та українських досліджень, що впроваджують міждисциплінарний підхід у межах кроскультурних музикознавчих студій. Простежено формування глибоких міжкультурних зв'язків між китайською піпою та європейською

гітарою, що виявляються у подібних тенденціях розвитку та в сучасному діалозі між Сходом і Заходом. Продемонстровано вплив соціокультурних чинників на еволюцію обох інструментів та їхню інтеграцію у сучасний мистецький простір. Окреслено процес інституціалізації гітари в Китаї, що засвідчує перехід від маргінального статусу до повноцінної інтеграції в академічну та концертну практику. Аналіз обраних творів виявив динаміку змін у сприйнятті та осмисленні китайського естетичного компонента у гітарному мистецтві Заходу — від алюзій у вокальному циклі Б. Бріттена «Пісні з Китаю» до глибинної інтеграції звукових концепцій у творчості Янфань Сюй. Цей процес свідчить про формування сучасної парадигми, у якій гітара є медіатором між різними музичними культурами.

Визначено перспективи подальшого вивчення китайських та європейських перетинів у гітарному мистецтві, зокрема системного аналізу інтеграції китайської традиції у західний репертуар та зворотного впливу, що сприятиме розвитку міждисциплінарних підходів і розширенню українського гітарознавства у глобальному гуманітарному дискурсі.

***Ключові слова:** гітара, гітарне мистецтво, музична комунікація, європейська гітарна школа, французька музична культура, гітарна школа Китаю, мультикультуралізм, сучасна музика, виконавське мистецтво, сучасні тенденції.*



## ABSTRACT

**Qian Xu. The phenomenon of the guitar in European and Chinese musical art: historical projections.** – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for the scientific degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 – «Musical Art» (field of knowledge 02 – «Culture and Art»). The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

The current stage in the development of guitar art is characterised by intensive processes of globalisation and intercultural dialogue. These processes have expanded the instrument's artistic practice across geographical, stylistic, and sociocultural dimensions. In this context, the guitar increasingly functions as a mediator between different cultural codes, interpreting and transmitting images, themes, and stylistic principles originating from non-European traditions. A notable example is China's growing involvement, where a vibrant centre of guitar culture has emerged since the 1990s. This centre not only adopts Western models but also contributes new directions for artistic reflection.

This is evidenced by the rapid institutionalisation of the guitar in China's higher music education system and the establishment of a national performance school that has consistently produced generations of internationally acclaimed musicians, including Xuefei Yang, Su Meng, and Li Jie. Over the past two decades, China's guitar competitions and festivals have become important international platforms for both performance and education.

At the same time, Chinese aesthetic, philosophical, poetic and musical narratives are being actively incorporated into the global guitar repertoire. Representatives of the latest generation of composers, such as Stephen Goss, Tan Dun, Mark Houghton, Weinan Xia and Yangfan Xu, are increasingly turning to Chinese cultural imagery for inspiration. This can be seen in their use

of specific textural solutions and timbral effects, quotations from traditional Chinese poetry, and intonation and modal patterns that are characteristic of Eastern musical traditions. This integration has deep artistic significance as it marks a shift away from the superficial exoticism that dominated approaches to Eastern culture until the mid-20th century towards conscious intercultural dialogue. This transition attests to a paradigm shift in the perception of 'the other' in academic art at the turn of the 21st century. Consequently, 21st-century guitar art emerges as a dynamic, polyphonic environment in which Western and Eastern influences coexist to form new musical identities that reflect the complexity of the contemporary cultural landscape.

The growing polystylistic and multicultural nature of instrumental practice necessitates a thorough scientific understanding: this opens up new creative horizons and allows for a deeper appreciation of the multifaceted nature of the guitar as a bridge between cultures, time, tradition, and innovation in the context of globalisation and multiculturalism.

This is why studying the guitar's role in European and Chinese musical art, through historical projections, is so relevant and timely. This approach enables us to trace the evolution of the instrument as a cultural phenomenon and contribute to a deeper understanding of the dialogue between cultures in light of the challenges of globalisation and the growing importance of multiculturalism. This approach meets the current needs of musicology while also making a significant contribution to the development of new performance techniques and the preservation and development of cultural heritage formed at the intersection of history, culture, and musical innovation.

The study focuses on the guitar art of Europe and China. The subject of the study is the historical development of the guitar as a sociocultural and musical phenomenon within European and Chinese traditions.

The study aims to analyse the guitar's role in European and Chinese musical art through historical projections, revealing its evolutionary

transformations and socio-cultural significance, as well as the intercultural interactions that shaped European and Chinese guitar schools and their creative dialogue.

The scientific novelty of the work lies in its systematic comparison of the guitar's development as a sociocultural and musical phenomenon in European and Chinese traditions—an approach employed for the first time in Ukrainian musicology. This analysis identifies historical parallels and divergences, determines the role of key historical, musicological, sociocultural, and artistic factors in the formation of the classical guitar in Western Europe and the establishment of the guitar school in China, examines intercultural interactions during the transnationalisation of guitar art, and investigates the artistic intentions of Western and Chinese composers alongside performance practices within historical and contemporary contexts. The study provides a comprehensive historical, musicological, and sociocultural analysis of the guitar, allowing a deeper understanding of its role in European and Chinese musical spaces.

Chapter 1, «**The Phenomenon of the Guitar in the Historical Projection of Chordophones**», is devoted to understanding the guitar as a complex cultural phenomenon in historical and musicological projection. The first subsection examines the guitar as a sociocultural phenomenon that functions in multiple contexts, from local traditions to global intercultural spaces. Particular attention is paid to its role as a mediator between tradition and innovation, as well as the integration of Eastern aesthetic models. The second subsection highlights the process of establishing guitar studies as a separate scientific discipline, focusing on its transition from a marginal to an established academic field. It examines the key concepts and authorial strategies, and methodological transformations that have shaped the contemporary interdisciplinarity of this field. It identifies existing gaps, in particular the lack

of research on Chinese-European guitar interactions, which justifies the relevance of the focus chosen in the dissertation.

Chapter 2, «**The Guitar in European Music Art: “The Path to Instrumental Olympus”**», examines the history of the lute, viola da gamba, and guitar in the European cultural context, revealing that the use of chordophones was closely linked to the social status, gender, and cultural identity of performers and audiences. The second subsection explores France's prominent role in raising the prestige of the guitar, primarily thanks to the patronage of King Louis XIV, known as the «guitar king». His personal interest and support contributed to the instrument's growing popularity in aristocratic circles in Europe. It is noted that the 18th century was a transitional period in the history of guitar organology: from the five-string Baroque guitar with double courses to the six-string classical model. This process was accompanied by a gradual standardisation of construction and a transition from tablature to musical notation. It is emphasised that in the 19th century, the guitar finally established itself as a solo academic instrument, with Antonio de Torres and Francisco Tárrega playing a significant role in this. The third subsection, «Western European Guitar Art of the 20th–21st Centuries: Modernisation, Academic Legitimacy, Cultural Dialogue», analyses the modernisation of guitar art in the 20th–21st centuries. It reveals that thanks to outstanding performers, in particular Andrés Segovia, Ida Presti and Julian Bream, the guitar overcame a certain marginality and gained the status of an academic instrument.

The exceptional role of Paris in the 1920s and 1930s as the centre of the phenomenon of Andrés Segovia's popularity, who embodied a new type of virtuoso in the modernist artistic environment, was investigated. His triumph on the Paris stage contributed to the growth of the guitar's prestige in the avant-garde intellectual and artistic circles of Europe. This was also facilitated by the interest in the instrument on the part of composers, in particular the *Les Six*, whose work reflected the general modernist discourse, as well as the active

work of Ida Presti, a symbol of the new era of guitar performance in the mid-20th century.

In the second half of the 20th century, it is noted that the art of the guitar actively responded to the processes of globalisation, intensifying cultural dialogue between different musical traditions. The development of academic education and the growth in the number of international competitions and recordings were found to have contributed to the establishment of the guitar as a universal instrument, freely integrated into both traditional and avant-garde musical practices on a global scale. At the beginning of the 21st century, it was found that the guitar had simultaneously become a key element of the globalised musical space while maintaining its connection with national schools. It was also found that the guitar was capable of combining individual performance skills with intercultural artistic dialogue.

Chapter 3, «**The Formation of the Chinese Guitar School: Intentions of Western and Eastern Traditions**», explores the parallels between the Chinese pipa and the European guitar. It reveals universal patterns in the development of chordophones within the context of socio-cultural change. It reflects the influence of urbanisation, the growth of cultural elites, and the commercialisation of music on the formation of new performance techniques and repertoire for both instruments. The focus is on integrating the pipa and the guitar as complementary musical voices, which preserve national identities while promoting intercultural dialogue and global musical exchange.

The history of the classical guitar in China is traced through the work of Professor Chen Zhi and his students, who have achieved international acclaim in the world of guitar art. As a result of their efforts, the guitar, which had been on the margins of Chinese academic tradition until the 1990s, was gradually institutionalised within national music education and took a significant place in China's cultural landscape.

The development of guitar music is examined in terms of the interaction between Western and Chinese artistic intentions. Firstly, its integration into Chinese music in the second half of the 20th century is considered, and secondly, its role in the symbolic interpretation of Chinese poetics in Western music. The allusive nature of Benjamin Britten's song cycle, «Songs from the Chinese», one of the earliest examples of European cultural perceptions of China in guitar art, is analysed. The conceptual depth of Yangfan Xu's «Ecstatic Burial» is revealed, where the guitar reflects the principles of sound thinking in traditional Chinese music. The evolution from external stylisation to deep integration is traced, which transforms the role of the guitar in intercultural dialogue.

**The Conclusions** summarise the research and outline further scientific prospects. The research proves that, in the context of European and Chinese musical traditions, the guitar is not only a musical instrument, but also a multidimensional cultural phenomenon reflecting the dynamics of intercultural dialogue and aesthetic transformation. The instrument's historical development demonstrates its ability to adapt to different socio-cultural and musical paradigms by integrating local traditions into a global musical context. The stages in the formation of academic guitar studies and the evolution of methodology are highlighted, from the historical-organological approach of Josef Zuth, Emili Pujol and Tomas Heck, to contemporary foreign and Ukrainian studies which introduce an interdisciplinary approach within the framework of cross-cultural musicological studies. The deep intercultural ties formed between the Chinese pipa and the European guitar are traced, as manifested by their similar development trends and contemporary dialogue between East and West. The influence of sociocultural factors on the evolution of both instruments, and their integration into global musical exchange, is demonstrated. The process of the guitar's institutionalisation in China is analysed, demonstrating its transition from a marginal status to full integration

into academic and concert practice. The transformation of Chinese aesthetic representation in Western guitar art is revealed, from allusions in Benjamin Britten's song cycle «Songs from the Chinese» to the deep integration of sound concepts in Yangfan Xu's work. This process demonstrates the formation of a modern paradigm in which the guitar acts as a mediator between different musical cultures.

Prospects for the further study of Chinese-Western intersections in guitar art are identified. In particular, a systematic analysis of the integration of Chinese tradition into the Western repertoire, and vice versa, will contribute to the development of interdisciplinary approaches and expand Ukrainian guitar studies within the global humanities discourse.

**Keywords:** *guitar, guitar art, musical communication, European guitar school, French musical culture, Chinese guitar school, multiculturalism, contemporary music, performing arts, contemporary trends.*

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових наукових виданнях України:

1. Цянь Сюй. Гітара і віуела як соціокультурний феномен Іспанії XV–XVI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2024. Вип. 79. Т. 2. С. 129–135.  
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-19>  
*Ключові слова*: гітара, віуела, vihuela de mano, лютня, хордофони ранньомодерної Іспанії.
2. Цянь Сюй. Гітара у Франції доби Людовика XIV: місце та роль інструменту при королівському дворі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2025. Вип. 86. Т. 3. С. 112–118.  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-16>  
*Ключові слова*: історія гітари, барочна гітара, французька музика XVII століття, французька культура, Людовик XIV, лютня.
3. Цянь Сюй. Становлення гітарної школи у Китаї: шлях Чен Чжі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2025. Вип. 87. Т. 3. С. 110–115.  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-16>  
*Ключові слова*: класична гітара, гітарна школа Китаю, гітарне мистецтво XX–XXI століття, Чен Чжі, китайська музична культура XX–XXI століття.



## Публікації у закордонних фахових виданнях:

4. Xu Qian. Guitar Concept in the Modern Art Space: Music, Literature, Media. *LOGOS: A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*. 2024. P. 190–199 DOI: [10.24101/logos.2024.19](https://doi.org/10.24101/logos.2024.19)  
[http://litlogos.eu/L118/Logos\\_118\\_190\\_199\\_Qian.pdf](http://litlogos.eu/L118/Logos_118_190_199_Qian.pdf)  
*Key Words:* concept, art space, literature; music, mass media communication, symbol of the guitar.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                            |                |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>ВСТУП .....</b>                                                                                                         | <b>20</b>      |
| <br><b>РОЗДІЛ 1 ФЕНОМЕН ГІТАРИ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЄКЦІЇ ХОРДОФОННИХ ІНСТРУМЕНТІВ.....</b>                                     | <br><b>32</b>  |
| 1.1. Гітара як соціокультурний феномен: еволюція, ролі, міжкультурні виміри.....                                           | 32             |
| 1.2. Становлення та розвиток гітарознавства: історико-музикознавчий аспект.....                                            | 47             |
| Висновки до Розділу 1.....                                                                                                 | 61             |
| <br><b>РОЗДІЛ 2 ГІТАРА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: «ШЛЯХ НА ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ОЛІМП».....</b>                      | <br><b>65</b>  |
| 2.1. Гітара ранньомодерної доби: генетичні та соціокультурні коди.....                                                     | 65             |
| 2.2. Від бароко до романтизму: особливості формування класичного образу гітари.....                                        | 77             |
| 2.3. Західноєвропейське гітарне мистецтво XX–XXI століть: модернізація, академічна легітимація, культурний діалог.....     | 102            |
| Висновки до Розділу 2.....                                                                                                 | 122            |
| <br><b>РОЗДІЛ 3 СТАНОВЛЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ ГІТАРНОЇ ШКОЛИ: ІНТЕНЦІЇ ЗАХІДНИХ ТА СХІДНИХ ТРАДИЦІЙ.....</b>                      | <br><b>126</b> |
| 3.1. Хордофонні інструменти давнього Китаю: піпа у контексті історії, культури та міжкультурних паралелей із гітарою ..... | 126            |
| 3.2. Становлення гітарної школи в Китаї: життєтворчість Чен Чжі.....                                                       | 145            |
| 3.3. Мистецькі інтенції західних та китайських традицій в сучасній гітарній музиці.....                                    | 160            |
| Висновки до Розділу 3.....                                                                                                 | 185            |

|                                        |            |
|----------------------------------------|------------|
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                   | <b>189</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b> | <b>199</b> |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>                    | <b>221</b> |
| <b>ДОДАТОК А.....</b>                  | <b>221</b> |
| <b>ДОДАТОК Б.....</b>                  | <b>227</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Упродовж своєї багатовікової еволюції гітара змінювала як соціокультурний статус, так і виконавську роль: від акомпанемента в побутовому музикуванні — до сольного виконавця академічної сцени. Її траєкторія розвитку позначена складним переходом від аматорської музичної практики до професійного виконавства, від жанрової локальності — до полістилістичної універсальності. Завдяки унікальному тембровому ресурсу й широкому діапазону технічних засобів, гітара охопила численні жанри — від камерної мініатюри до великої концертної форми, від фольклорного звучання — до експериментів авангардної музики. З останньої третини ХХ століття гітара переживає період інтенсивного розвитку, що триває й у ХХІ столітті: спостерігається безпрецедентне зростання інтересу до гітари з боку композиторів, виконавців, слухацької аудиторії, музично-освітніх інституцій. Інструмент стрімко інтегрується в академічну систему: відкриваються професійні класи, формуються навчальні програми, укладаються педагогічні репертуари, активізується фестивальний рух. Як слушно зазначає Ф. Бернат, «у ХХІ столітті гітарне мистецтво зарекомендувало себе як одну з найпоширеніших та домінантних форм музикування на концертній сцені» [5, с. 13].

Сучасний етап розвитку гітарного мистецтва позначений інтенсивними процесами глобалізації й міжкультурного діалогу, що суттєво розширюють як географічну, так і концептуальну площину художньої практики інструмента. Спостерігається поступове розширення жанрово-стильових і соціокультурних меж гітарного простору, зумовлене глобалізаційними процесами та посиленням мультикультуралізму — «запоруки гармонійного розвитку кожної унікальної, національної культури в сучасному суспільстві» [223, с. 83]. У такому контексті гітара

дедалі частіше постає як медіатор між різними культурними кодами, інтерпретуючи та транслуючи образи, теми, стилістичні принципи, що походять із позаєвропейських традицій. Надзвичайно показовим у цьому сенсі є зростання ролі Китаю, де з 1990-х років починає формуватися потужне осереддя гітарного життя, яке не лише запозичує західні моделі, а й пропонує нові напрямки для художньої рефлексії. З одного боку, це проявляється у становленні повноцінної китайської гітарної школи: відкритті спеціалізованих класів, підготовці виконавців високого рівня, які здобувають визнання на провідних сценах Європи та Америки, у заснуванні конкурсів, фестивалів, асоціацій. З іншого — спостерігається активне входження китайських естетичних, філософських, поетичних та музичних наративів у світовий гітарний репертуар.

Як зазначає у своїй фундаментальній монографії Т. Іванніков, європейська академічна гітарна музика, увібравши в себе багатовіковий досвід народного та професійного музикування, «інтегрувала його до умов нової ідіоматики та стильового змішання». Сьогодні гітарний репертуар репрезентує результат масштабної креативної взаємодії — спільної творчої енергії видатних виконавців і композиторів, регіональних і національних шкіл, процесів культурного обміну та активної взаємодії [43, с. 5]. Сучасні композитори, зокрема Стівен Госс, Тан Дун, Марк Хаутон, Вейнан Ся, Янфань Сюй, дедалі частіше звертаються до образів китайської культури як джерела натхнення, що виявляється у специфічних фактурних рішеннях, тембрових ефектах, цитуванні традиційної китайської поезії, використанні інтонаційних і ладових моделей, властивих східній музичній традиції. Така інтеграція набуває глибокого художнього сенсу, оскільки знаменує відхід від поверхового екзотизму, що панував у підходах до східної культури до середини ХХ століття, на користь усвідомленого міжкультурного діалогу. Цей перехід засвідчує зміну парадигми у сприйнятті «Іншого» в академічному мистецтві кінця ХХ — початку ХХІ

століття. Відтак, гітарне мистецтво у XXI столітті постає як динамічне і поліфонічне середовище, де Захід і Схід не протистоять, а співіснують, утворюючи нові форми музичної ідентичності, що відповідають складності сучасного культурного ландшафту.

У сучасному музичному світі, де інструментальна практика набуває багатовимірної, полістилістичної та полікультурної форми, виникає гостра потреба у глибокому науковому осмисленні виконавської творчості. Зусилля композиторів і виконавців, які творять живу тканину музичного процесу, мають бути органічно доповнені фаховим аналізом і теоретичною рефлексією. Лише за таких умов можна досягти цілісного розуміння феномену гітари як мистецького явища, що стрімко розвивається і водночас акумулює різноманіття культурних кодів.

Попри багатовекторність і динаміку сучасного розвитку, досі простежується помітна диспропорція між зростаючою активністю виконавської практики та рівнем її наукового осмислення. Як слушно зазначає І. Єргієв, гострою залишається «проблема продуктивних взаємин, налагодження діалогу між виконавською та науковою творчістю, між “словом” інструментальної музики і музикознавчим словом, що потребує комплексного підходу у її розв’язанні» [29, с. 97]. Саме цей діалог є фундаментальним, адже мистецтво гітари в XXI столітті не може розвиватися ізольовано — без системного аналізу, історико-теоретичного осмислення та інтерпретації, що відкривають нові горизонти розуміння творчості.

Особливо важливим це стає у межах міжкультурного діалогу, де постає завдання досягнення збалансованої взаємодії різних культурних впливів, які формують складну полікультурну структуру сучасного музичного процесу. Згідно концепту «нерівної рівності» Григорія Сковороди різні культурні традиції не перебувають у позиції домінування чи підпорядкування, а співіснують у гармонійній взаємодії: у «пошуку

балансу і гармонійної взаємодії голосів у поліфонії різних культурних зразків» полягає шлях до розуміння «унікальності, самобутності різних культур» [223, с. 83].

Отже, лише синергія між виконавською майстерністю та науковим аналізом, між практикою і рефлексією, може дати цілісне уявлення про феномен гітари у сучасному мистецтві. Така інтеграція відкриває нові горизонти для творчості, дозволяючи по-справжньому оцінити глибину і багатогранність інструмента, що виступає у ролі моста між культурами і часом, між традицією та новаторством. У цьому контексті появи нових досліджень набувають особливої ваги, формуючи наукову основу для подальшого розвитку гітарного мистецтва у світі глобалізації та мультикультуралізму.

Саме тому дослідження феномену гітари в музичному мистецтві Європи та Китаю, розглянуте через призму історичних проєкцій, є надзвичайно актуальним і своєчасним. Аналіз етапів становлення інструмента, а також вивчення міжкультурних впливів, що сформували сучасний гітарний дискурс, дозволяє не лише простежити еволюцію інструменту як культурного й музичного явища, але й сприяти глибшому розумінню діалогу між різними мистецькими традиціями. У світлі глобалізаційних викликів і зростання значення мультикультуралізму така комплексна наукова розвідка стає необхідним кроком для зміцнення зв'язків між різними музичними світами, розкриття потенціалу творчого синтезу і формування нових векторів розвитку гітарного мистецтва. Цей підхід не лише відповідає сучасним потребам музикознавчої науки, а й є вагомим внеском у збереження і розвиток культурної спадщини, що розвивається на перетині історії, культури та музичної інновації.

**Ступінь вивченості теми.** Сучасний стан гітарознавства засвідчує стале зростання як кількісного, так і якісного рівня спеціалізованих наукових досліджень, які охоплюють широкий спектр проблем: історико-

музикознавчі, інструментознавчі, культурологічні, компаративні аспекти. Це свідчить не лише про розширення меж гітарної наукової парадигми, а й про поступове переосмислення ролі гітари у загальній системі музичного знання. На сьогодні сформувався потужний корпус праць, присвячених питанням органології, генези інструмента, еволюції техніки гри та виконавських прийомів, розвитку національних гітарних шкіл, постатей видатних інтерпретаторів і композиторів, а також методикам педагогічної діяльності.

Разом із тим, у гітарознавчому дискурсі лише нещодавно почав окреслюватися напрям, пов'язаний з вивченням гітарної культури Китаю. Поодинокі публікації, присвячені постаті Чен Чжі — засновника сучасної китайської гітарної школи — та його учням, які посідають провідні позиції в міжнародній гітарній спільноті як видатні виконавці, педагоги й промоутери інструмента, є першими спробами окреслення цього явища [210], [133], [169], [202], [129], [250]. У більш широкому культурологічному та мистецтвознавчому контексті проблематика міжкультурної взаємодії «Китай – Захід» давно вже стала однією з ключових у західному та китайському музикознавстві. Останніми роками ця тематика посилено входить і в український академічний простір, про що свідчить низка дисертаційних досліджень ([69], [65], [70] та інші).

У спеціалізованих українських гітарознавчих студіях культурні взаємоперетини між китайською та західною традицією залишаються переважно периферійною темою. Лише в окремих нещодавніх дисертаційних дослідженнях з'являються перші спроби його осмислення: у дисертації Трянова (2025), присвяченій розвитку гітарного ансамблю, побіжно порушено тему історії формування гітарної школи Китаю [92]; у дисертаційному дослідженні Лю Юй (2024) «Гітарний концерт як жанровий феномен у контексті історико-стильової еволюції» один з аналітичних розділів присвячено гітарному концерту «Yi<sup>2</sup>» з мегациклу Yi



Тан Дуна, однак без акценту на взаємовпливах китайської та західної музичних традицій [72].

Таким чином, проведений огляд ступеня вивченості теми засвідчує недостатню розробленість проблеми в гітарознавстві, особливо в аспекті компаративного аналізу китайської та європейської гітарної традиції. Це, своєю чергою, актуалізує потребу в комплексному дослідженні феномену гітари в музичному мистецтві Європи та Китаю через призму історичних проєкцій, що й обумовлює вибір теми даної дисертаційної роботи.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами.** Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського згідно з темою № 10 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського на 2021–2025 рр. Тему дисертації в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 13 від 30.06.2025 р., наказ 145-А).

**Мета дослідження** – осмислити процеси еволюції гітари як соціокультурного та музичного феномена крізь призму історичних проєкцій становлення й міжкультурної взаємодії європейської та китайської гітарних шкіл.

**Завдання** дослідження обумовлені реалізацією поставленої мети:

- визначити місце гітари серед хордофонних інструментів як соціокультурного феномена, простежити етапи її еволюції та виявити міжкультурні виміри її функціонування;
- висвітлити історико-музикознавчий розвиток гітарознавства, зафіксувати основні тенденції і парадигми досліджень інструмента;
- дослідити історичний розвиток гітари в європейській музичній традиції від ранньомодерної доби до сучасності з акцентом на

модернізацію, академічну легітимацію та культурний діалог XX–XXI століть;

- проаналізувати історико-культурний контекст хордофонних інструментів давнього Китаю на прикладі піпи та виявити міжкультурні паралелі між піпою та гітарою;

- дослідити становлення та формування китайської гітарної школи, розглянути історико-культурний контекст та роль Чен Чжі як ключового діяча у цьому процесі;

- виявити особливості взаємодії західних і східних мистецьких інтенцій у сучасній гітарній музиці Китаю.

**Об’єкт дослідження** – гітарне мистецтво Європи та Китаю.

**Предмет дослідження** – феномен гітари в музичному мистецтві Європи та Китаю.

**Аналітичний матеріал дослідження** складають вокальний цикл «Пісні з Китаю» Бенджаміна Бріттена та «Екстатичне поховання» для гітари та струнного квартету Янфань Сюй; нотні тексти творів європейських і китайських композиторів для гітари, а також аудіозаписи та відеоматеріали виконавських інтерпретацій цих творів; записи концертних виступів провідних гітаристів із Європи та Китаю, що відображають сучасний стан розвитку гітарного мистецтва. Крім того, використовувалися етнографічні записи, які ілюструють китайські традиційні музичні практики, споріднені з гітарою, що дає змогу простежити історико-культурні паралелі.

**Методологія дослідження** базується на комплексному міждисциплінарному підході, який поєднує історико-музикознавчі, соціокультурні та компаративні методи для всебічного аналізу феномену гітари у західній та східній традиціях. *Історико-музикознавчий метод* дозволяє простежити еволюцію гітари, її трансформації та ролі в європейському і китайському музичному мистецтві від ранньомодерної

доби до сучасності, зокрема вивчити особливості формування класичного образу інструмента, а також становлення гітарної школи в Китаї. *Соціокультурний метод* розкриває міжкультурні виміри феномену гітари, досліджуючи її значення в різних історичних та культурних контекстах, а також соціальні чинники, що впливали на її поширення, академічну легітимацію та роль у культурному діалозі між Заходом і Сходом. *Компаративний метод* застосовано для зіставлення європейських і китайських музичних традицій, виявлення спільних та відмінних рис у розвитку гітарного мистецтва, аналізу мистецьких інтенцій західних і східних композиторів, а також для дослідження міжкультурних паралелей, зокрема між європейською гітарою та китайськими хордофонами, зокрема піпою. *Аналітичний метод* використано для аналізу творів, що репрезентують європейську та китайську гітарні традиції, для виявлення стилістичних особливостей, типологічних і індивідуальних рис музичного мислення, а також для осмислення логіки розвитку гітарного мистецтва в історичній перспективі. Таким чином, поєднання цих методів забезпечує глибоке розуміння феномену гітари як культурного та музичного явища, що перебуває на перетині історичних, соціальних і художніх процесів у двох великих музичних цивілізаціях.

**Теоретична база** дослідження сформувалася на основі праць вітчизняних і зарубіжних дослідників, серед яких:

– джерела, присвячені дослідженню питання історії європейського гітарного мистецтва (В. Барзишена [3], Ф. Ф. Бернат [4-5], В. О. Блажевич [7-8], Л. Вітошинський [10], С. С. Жовнір [40], Т. П. Іванніков [43-48], О. І. Кригін [61], М. П. Михайленко [74-75], Є. Г. Мошак [76], В. А. Паламарчук [78], В. І. Доценко (ред.) [79], А. В. Тихонравова [90], В. М. Ткаченко [91], М. А. Трянов [92], J. R. Alves [105], M. V. Bazzotti [113], A. Bennett; K. Dawe [116], H. Charnassé [126], C. Cooper [133], D. Denning [138], J. Duarte [141], B. Dwyer [143], T. Evans; M. Anne Evans [144], D. R.

Gardiner [147], D. Gill [150], F. V. Grunfeld [152], N. Harper [156], T. Heck [157-158], B. Jeffery [162], M. Kasha [183], M. O'Toole [189], T. Palmer [191], J. L. Romanillos [200], J. L. Romanillos; Marian Winspear [201], Jack Sage [203], Andrés Segovia [205], Fernando Sor [208], D. Tanenbaum [215], V. Tkachenko [217], H. Turnbull; P. Sparks [220], J. Tyler; P. Sparks [222], J.-M. Vaccaro [224], G. Wade [226-229], W. Wojtuch [235], Qian Xu [238];

– *дослідження, присвячені традиційним китайським хордофонам та формуванню гітарної школи в Китаї* (Лю Сяосі [70], Юй Лю [72], Chen Huiqing [128], Chen Zhi [129–130], Li Genwan [149], R. H. van Gulik [154], B. Lawergren [168], Hsien Loong Lee [169], Yong Sik Lee [170], J. Myers [187], J. Myers [188], Qinghua Chen; Jienping Yang [196], Xuanxuan Sun [250], Yulin Yang [251], Man Wu [237]);

– *праці, в яких розглядаються історія і теорія музичної культури та виконавства* (Н. Арнонкур [1], Н. А. Герасимова-Персидська [11], І. Д. Єргієв [29], В. Жаркова [30-31], Цзе Лу [66-67], Сяосі Лю [70], Вей Ма [73], Ю. В. Ніколаєвська [77], Г. Є. Різаєва [80], М. Северинова [83-84], П. Боссан (P. Beaussant) [115], Дж. Еванс (J. Evans) (ed.) [145], А. Фам (A. Pham) [192], Л. Тан (L. Tan); М. Лю (M. Lu) [214], А. Вежбицька (A. Wierzbicka) [230], Бінъ Чжан (Bin Zhang) [242], Меймей Чжан (Meimei Zhang) [243]);

– *наукові розвідки, спрямовані на дослідження проблеми взаємодії західних та східних музичних традицій* (Є. Бай [2], Цзе Лу [66], Бінцянь Лю [68], Сяосі Лю [70], Юй Лю [72], Вей Ма [73], Дінъ Тан Фан [93], В. Bayat [111], С. Мелвін (S. Melvin) [182], Дж. Мілворт (J. A. Millward) [184], Л. Тан (L. Tan); М. Лю (M. Lu) [214], Їфан Чжан (Yifan Zhang) [244], Лі Шіюань [247], Лі Шу [248]).

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше:

– комплексно розглянуто гітару як соціокультурний та музичний феномен із визначенням історичних паралелей та відмінностей розвитку в контексті традицій європейського і китайського мистецтва;

– визначено роль ключових соціокультурних і мистецьких чинників, які впливали на формування класичного образу гітари у Західній Європі та становлення гітарної школи в Китаї;

– проаналізовано міжкультурні взаємодії та впливи, що відбувалися у процесі транснаціоналізації гітарного мистецтва (зокрема, на прикладі діалогу між західними та східними музичними традиціями);

– досліджено мистецькі інтенції західноєвропейських та китайських композиторів, а також особливості виконавської практики в історичних проєкціях та в контексті сучасних тенденцій гітарного мистецтва.

Ці результати значно розширюють наукову картину гітарознавства і відкривають нові перспективи для подальших міжкультурних досліджень у сфері музичного мистецтва. У роботі *дістали подальшого розвитку* теоретичні положення феномену гітари як соціокультурного та музичного явища в європейській і китайській традиціях, концепції міжкультурного діалогу у розвитку гітарного мистецтва, а також дефініції історико-музикознавчих та виконавських аспектів становлення і трансформації гітарної школи в контексті глобалізації музичної культури.

**Практичне значення дослідження.** Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у виконавській, педагогічній та науково-дослідній практиці, зокрема як теоретична база для формування навчальних програм і курсів у мистецьких закладах вищої освіти України і Китаю (наприклад, «Історія музичного мистецтва», «Історія гітарного виконавства», «Міжкультурні музичні діалоги»), а також для розробки методичних матеріалів з викладання гри на гітарі, створення концертних програм, аналізу репертуару та підготовки анотацій для музичних заходів; крім того, робота сприятиме подальшому розвитку

досліджень міжкультурної музичної взаємодії та історико-музикознавчих студій у сфері європейської та китайської гітарної традиції.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження висвітлені 4-х наукових публікаціях, серед них 3 статті – у фахових наукових виданнях, затверджених ДАК МОН України та 1 – у зарубіжному фаховому виданні. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, а також на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях та круглих столах: Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу», Київ, 3 жовтня 2023 року; Круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва», Київ, 27 жовтня, 2023 року; VII Міжнародна наукова конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 2–4 листопада, 2023 року; V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Київ, 15-16 листопада, 2023 року; XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни», Рівне, 16–17 листопада, 2023 року; Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку», Київ, 7 грудня 2023 року; Міжнародна конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика», Харків, 13–14 лютого 2024 року; Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом», Київ, 25 квітня 2024 року; Всеукраїнська науково-практична конференція Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика», Київ, 26–27 квітня 2024 року; Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Київ, 26 вересня 2024 року; VIII міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ»,

Київ, 7–9 листопада 2024 року; XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці», Київ, 28–30 березня, 2025 року; Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект», Київ, 5–7 травня, 2025 року; Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Київ, 5 червня, 2025 року.

**Структуру** роботи складають вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел налічує 251 позицію, з них 147 іноземними мовами (англійською, французькою, китайською). Обсяг основного тексту роботи — 180 сторінок, загального — 229 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ФЕНОМЕН ГІТАРИ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЄКЦІЇ ХОРДОФОННИХ ІНСТРУМЕНТІВ

#### 1.1 Гітара як соціокультурний феномен: еволюція, ролі, міжкультурні виміри.

Упродовж століть гітара — як музичний інструмент, що втілює різні функціональні, естетичні та символічні ролі — формувалася не лише в межах європейської музичної культури, а й у ширшому полі міжкультурних контактів. Її образ — багатогранний і динамічний — постає як результат тривалого процесу трансформацій, що охоплює історико-матеріальні, художні та світоглядні аспекти. Попри те, що сучасна академічна традиція тяжіє до реконструкції суто західноєвропейського генезису гітари, дедалі актуальнішою стає потреба розглядати її в контексті глобальних культурних взаємодій, зокрема в діалозі з далекосхідною (насамперед китайською) культурою. Саме в такому підході — виявити гітару не лише як музичний інструмент, а як соціокультурний маркер, вкорінений у філософські уявлення, антропологічні практики й художні моделі, — криється потенціал глибшого розуміння її ролі у світовому культурному просторі.

У цьому контексті поняття «роль» не зводиться до функціонального застосування інструмента в межах виконавського процесу. Йдеться про множинність форм його буття в культурі — соціальну, естетичну, освітню, культурно-репрезентативну й символічну. Гітара може слугувати засобом індивідуального самовираження, інструментом комунікації в межах спільнот, маркером ідентичності або платформою міжкультурного діалогу. Її присутність у різних соціальних прошарках і стилістичних контекстах, здатність функціонувати як у камерному, так і в масовому просторі, свідчать про особливу адаптивність інструмента до змін культурного



ландшафту. Такий підхід дозволяє подивитися на гітару як на багатовимірну культурну конструкцію, у якій звук, форма, контекст і символіка утворюють складну систему значень.

Звук як культурний код і медіатор — не менш промовистий, ніж візуальні чи вербальні знаки. У цьому сенсі гітара, як і будь-який інший музичний інструмент, є не просто технічним засобом звуковидобування, а своєрідним втіленням епохального світосприйняття. На думку української дослідниці Вікторії Ткаченко, «звуковий образ інструмента — це феномен, пов'язаний із загальним розвитком музичного мистецтва... гітара, як і будь-який інший інструмент, становить частину звукового світу музики, який, у свою чергу, є відображенням “образу світу”, його символічних смислів» [217, с. 122]. Така перспектива дозволяє осмислити гітару не лише як продукт ремісничої чи виконавської традиції, а як носія ціннісно-світоглядних координат, що закорінені в певному соціокультурному середовищі. Саме тому, розглядаючи еволюцію цього інструмента, доцільно звернутися не тільки до європейської лінії його розвитку, але й до ширшого горизонту — з урахуванням давніх азійських традицій гри на щипкових хордофонах, які, попри відмінності, демонструють низку глибинних структурних і семіотичних паралелей.

Тривала й багатовимірна історія гітари, значна кількість збережених артефактів, нотних джерел, літератури та візуальних зображень, а також розмаїття сфер і форм її побутування роблять вивчення цього інструмента особливо привабливим науковим викликом. Попри мінливий соціокультурний статус гітари в різні історичні періоди та в різних країнах, її звучання — витончене й глибоке — справляло емоційний вплив на представників найрізноманітніших соціальних груп, формуючи багату традицію виконавства, що охоплює численні жанри й стилі [105, с. 3]. У цьому сенсі дослідження етимології, походження та еволюції гітари дозволяє окреслити її шлях як соціокультурного феномену, навіть з огляду

на проблематику так званого «звукового вакууму» минулих століть. Як слушно зауважує Томас Гек (*Thomas F. Heck*, 1943–2021), «змістовне вивчення музичних інструментів і тих трансформацій, які вони зазнають з епохи в епоху, передбачає знання музики, що на них виконувалась. Поки ми не знатимемо більше про грецьку, єгипетську чи римську інструментальну музику <...> не має сенсу намагатися бути аналогом антрополога в царині струнно-щипкових інструментів з ладовим грифом <...> працюючи в оповитій мовчаннім давнині» [158, с. 5].

Традиційний підхід до історії гітари нерідко вирізнявся романтизованою риторикою, яка виводила походження інструмента з архаїчного досвіду первісної людини: від натягнутої тятиви мисливського лука — до складних систем струн у сучасних хордофонах. Такі наративи, хоча й сповнені поетичності, часто приховували складну мережу культурних, міфологічних та матеріальних чинників, які сприяли становленню струнно-щипкових інструментів у різних регіонах світу [158, с. 2].

І справді, сама ідея натягнутих струн, закріплених над резонатором, виникла на дуже ранньому етапі розвитку людських цивілізацій. Вона мала не лише утилітарне, а й глибоке соціальне, символічне значення, часто асоціюючись із магією, міфом і сакральними практиками. Одна з таких міфологічних історій — гомерівський гімн на честь Гермеса — оповідає про винахід першого щипкового інструмента. Згідно з легендою, Гермес, іще немовля, створив інструмент, натягнувши струни зі шлункових жил на панцир мертвої черепахи. Коли він загравав на ньому, звучання виявилось настільки чарівним, що навіть Аполлон, обурений крадіжкою худоби, врешті-решт пробачив брата й обміняв вкрадене стадо на цей інструмент. Отже, уже в архаїчному грецькому міфі звучання струн набуває сили естетичного та емоційного впливу, здатного трансформувати конфлікт і встановити нову гармонію між богами.

Подібну роль у формуванні образу струнного інструмента як маркера культурної тяглості знаходимо й у біблійній традиції. У книзі Буття згадується Ювал — нащадок Каїнового роду, «батько всіх, хто грає на арфі і флейті»<sup>1</sup> [105, с. 3]. Таким чином, образ виконавця на щипковому інструменті вводиться в символічний вимір родоводу, набуваючи знаку духовної спадковості. Хоча йдеться, ймовірно, не про гітару в сучасному розумінні, але сам принцип дії — витягування звуку за допомогою натягнутих струн — постає як загальнолюдська інтуїція, що згодом еволюціонувала в різноманітних культурних формах.

Однією з найскладніших проблем реконструкції історичного розвитку гітари є відсутність безперервної археологічної або текстуальної традиції, яка б дозволяла з достатньою достовірністю простежити її еволюцію від античних прототипів до середньовічних європейських форм. Томас Хек, аналізуючи візуальні свідчення з доісторичних і стародавніх культур, зокрема Єгипту та Хетського царства, звертає увагу на барельєфи, на яких зображено фігури музикантів із горизонтально орієнтованими струнними інструментами. Таке положення інструмента натякає на можливе використання плектра — риса, що пізніше буде характерною для багатьох європейських щипкових інструментів. На думку Хека, ці артефакти, попри їхню фрагментарність і символічність, можуть фіксувати ранні етапи візуалізації інструментів, які згодом увійдуть до складу «гітарного сімейства» [158, с. 2].

Однак, як зауважує дослідник, наявність таких образів не дозволяє вибудувати цілісну еволюційну лінію. Відома французька дослідниця Елен Шарнассе наголошує на істотному бракові достовірних джерел, що

---

<sup>1</sup> Цікавий аспект, який не згадує Алвес, — в оригінальному єврейському тексті (Буття 4:21) використано слова *kinnor* (כִּנּוֹר) і *‘ūgāb* (עֻגָב). *Kinnor* традиційно перекладається як арфа або ліра; у грецькому перекладі Біблії відповідником виступає *kivúra* (кітара), споріднене з лат. *cithara*. Термін *‘ūgāb* інтерпретується менш однозначно — здебільшого його пов’язують із духовими інструментами, зокрема флейтою або трубою; в окремих пізніших джерелах — навіть з прообразом органа.

унеможлиблює пряму ідентифікацію безпосередніх попередників гітари в античному й ранньосередньовічному контексті. Вона критично оцінює будь-які спроби прямолінійного генеалогічного моделювання, підкреслюючи, що вже в перші століття християнської ери спостерігається помітний розрив між архаїчними формами струнних інструментів та тими, які згодом отримують виразні гітарні риси.

Водночас Шарнассе пропонує концептуально значущу гіпотезу, згідно з якою своєрідним «тектонічним зсувом» у розвитку інструментів, споріднених із гітарою, можна вважати появу нового типу резонаторного корпусу, зафіксованого вперше не в європейському, а в китайському культурному просторі. Йдеться про інструмент жуань (阮, *ruǎn*), що датується III–IV століттями нашої ери й був попередником юеціня (月琴, *yuèqín*) [126, с. 8]. Останній часто описується в європейській традиції як «лунна лютня» або «лунна гітара» через характерну круглу форму корпусу. Попри те, що Шарнассе не пов'язує безпосередньо походження європейської гітари з жуань чи юецінем, вона акцентує на надзвичайній важливості цієї інновації для ширшого контексту поширення гітароподібних інструментів у Центральній Азії та на Середньому Сході. Саме в цей період, за її спостереженням, можна говорити про нову фазу інструментальної циркуляції, яка значною мірою вплинула на формування струнно-щипкових традицій у багатьох регіонах, зокрема й у Європі.

Підтвердженням появи саме гітароподібних інструментів у західноєвропейському культурному просторі, які вже не потребують гіпотетичних реконструкцій, є зображення десяти таких інструментів у мініатюрах знаменитого Штутгартського псалтиря (бл. 830–860 pp.). У цьому джерелі використовується латинське слово *cithara* для позначення цих інструментів — терміну, що походить від грецького *κίθαρα* (*kithára*), який ще в античну добу використовувався для позначення широкого

спектра щипкових інструментів із резонаторним корпусом. У подальшому саме від цього слова виводяться численні середньовічні форми назви гітари у французькій мові, зокрема *kitaire*, *quitaire*, *quitarre*, які вперше фіксуються в текстах не раніше 1250 року [126, с. 10–11].

Таким чином, аналізуючи співставлення даних археології, іконографії та лінгвістики, можна говорити не про лінійну, а радше про сегментну, мозаїчну еволюцію гітари, в якій ранні форми, зафіксовані на Близькому Сході, у Китаї та в середньовічній Європі, свідчать про постійну циркуляцію, трансформацію та адаптацію ідей корпусу, гри й конструктивних рішень. Хоча жоден із наведених прикладів не може вважатися безпосереднім пращуром гітари в сучасному розумінні, саме в їхньому різноманітті й перехресті локальних традицій закладено потенціал майбутнього формування інструмента, який стане центральним для європейської музичної культури Нового часу.

Починаючи з середини X століття, гітара — у своїх латинській, мавританській або квінтерній формах — активно функціонує в церемоніальному, придворному та побутовому музичному житті середньовічної Європи. Іконографічні джерела засвідчують її участь в ансамблевому музикуванні, акомпанементі до танцю, гри на віолі чи співу, хоча жодного нотного запису для цього інструмента з того періоду не зберіглося. Відтак основними свідченнями залишаються літературні джерела, в яких гітара фігурує як поширений інструмент мандрівних менестрелів і придворних музикантів. У «Романі про Клеомадеса» Аденета Ле Руа (кінець XIII століття) гітаристи представлені як невід’ємна частина придворного музичного побуту: вони розважають гостей після бенкетів, супроводжують святкові події та навіть фігурують у королівських процесіях. У поемі згадується квінтерна, як один із інструментів, що перебували при дворі короля Кармана, а також гітарист Пінсоне, що виступав перед зібраною публікою після трапези. Подібну

присутність інструмента можна простежити й у «Романі про Троянду» Жана де Мена (бл. 1270 р.), де гітара перелічується серед звабливих інструментів, які використовував Пігмаліон, намагаючись оживити своє творіння.

Значне місце гітари у символічному музичному просторі тогочасної поезики підтверджується й у знаменитому творі Гійома де Машо «Захоплення Олександрії» (1367), де гітара згадується у великому переліку інструментів, що супроводжують святкування перемоги. У цьому контексті вона асоціюється як з таверною, так і з урочистою святковою атмосферою, що свідчить про її розмаїте соціокультурне вживання [126, с. 19–20].

Таким чином, хоча нотні пам'ятки для гітари в цей період відсутні, її активна присутність у середньовічному повсякденні, міфопоетичних наративах, придворних ритуалах і публічних урочистостях дозволяє говорити про утвердження гітари не лише як одного з провідних щипкових інструментів, а й як маркера соціокультурної комунікації. Вона стала засобом емоційного вираження, носієм символічних кодів часу та елементом культурної ідентичності, що об'єднував релігійні, розважальні й естетичні сфери життя середньовічного суспільства.

З початку XIV століття гітара починає з'являтися і в трактатах теоретиків музики. Зокрема, її згадують такі авторитетні постаті, як Хуан де Грохео (*Johannes de Grocheo*, бл. 1255 – після 1300) та Філіпп де Вітрі (*Philippe de Vitry*, 1291–1361), що вказує на зростання інтересу до інструмента не лише в сфері виконавської практики, а й у теоретичному осмисленні музичного інструментарію середньовіччя [126, с. 18].

Особливо показовим є факт зацікавлення гітарою представників найвищих соціальних прошарків. Як підкреслює Шарнассе, гітара в цей період захоплювала всі верстви суспільства — від ремісників і міщан до вищого духовенства та осіб королівської крові. Дослідниця наводить імена

професійних музикантів-гітаристів Жана Отема (Jean Autême), який володів латинською гітарою, та Рішара Лаббе (Richard Labbé), виконавця на мавританському різновиді інструмента, обидва з яких у 1350 році перебували на службі при дворі герцога Нормандського. Цей факт є вагомим свідченням інституціоналізації гітари як професійного музичного інструмента та її інтеграції до придворного музичного середовища вже в середині XIV століття [126, с. 21].

Таким чином, у XIV столітті гітара остаточно виходить за межі виключно аматорської чи побутової традиції, посідаючи своє місце серед визнаних європейських інструментів і закладаючи підвалини для її подальшого культурного й функціонального розвитку у добу Відродження. Водночас у паралельних просторах, поза межами європейського культурного поля, відбувалося не менш динамічне становлення споріднених щипкових інструментів, зокрема в Китаї — країні, що історично була не лише частиною глобального культурного обміну, а й осередком інновацій у сфері органології.

У ранній період Китай виступав не лише пасивним реципієнтом музичних інновацій, а й активним учасником трансформації лютневої традиції. Розвинені китайські щипкові інструменти — від жуань і юєціня до піпи — слугували важливою ланкою в еволюції конструкції лютневих інструментів і культурним містком між Сходом і Заходом. З одного боку, вони успадкували риси, співзвучні з середземноморсько-близькосхідними прототипами: зокрема, пласкоглибкий корпус піпи перегукується з арабським уд, від якого походить європейська лютня (сама її назва є фонетичним відлунням арабського *al-‘ud*), що поширилася в Європі від Середньовіччя до бароко. Крім того, принципи ладової організації подібних інструментів циркулювали Шовковим шляхом [186].

З іншого боку, вже з IV–VII ст. китайські традиції звуковидобування, будови інструментів і систематизації їхніх типів

почали формувати органологічний вплив на суміжні культури. Як наголошують джерела, піпа поширилася до Кореї, Японії, В'єтнаму, а також через Кашмір та Согдіану впливала на музичні традиції Центральної Азії й далі в ісламський світ (барбат, уд). Китайська жуан-сім'я дала початок аналогічним азійським «місячним» лютням. Завдяки такому інтенсивному міжкультурному обміну Китай став співтворцем історії струнних інструментів: саме його локальні типи та виконавські практики суттєво посприяли виникненню численних варіантів лютень в Азії і навіть формуванню середньовічної хордофонної традиції в євразійському просторі [111].

У різні епохи смаки суспільства та запити публіки (що відображали соціокультурні очікування), потреби виконавської практики та естетика виконавського простору, сприяли органологічним трансформаціям інструментів. Наприклад, зростаючий попит на яскраве, потужне скрипкове звучання стимулював появу металевих струн і вигнутих смичків — змін, що відповідали новим художнім та акустичним викликам, які зумовлювали зміну способу гри та, відповідно, — модифікацію інструментів [158, с.7]. Технічна модернізація інструментів XIX століття стала прямим наслідком потреб нової музики, зокрема — романтичної естетики з її прагненням до контрастності, повноти тембру й виразової гнучкості. Вочевидь, такі новації, як сталевий каркас фортепіано, система педалей у литаврах, обертові «гачки» в арфі, флейта Бема, а також багаточисленні регістри в органах Кавайє-Колля, були не стільки експериментами заради форми, скільки відповіддю на глибокі стилістичні зрушення — спробою відновити динамічну рівновагу між естетичними запитами композиторів і акустичними можливостями інструментів [158, с. 6–7].

Особливо показовим прикладом органологічної адаптації до нових музичних вимог є історія розвитку лютневих інструментів. У добу бароко



підвищена роль *basso continuo* у фактурі призвела до розширення звукового діапазону ренесансної шестиструнної лютні. Внаслідок цього з'явилися складніші різновиди, як-от архилютня, кітarrоне та теорба, з додатковими басовими струнами. Однак ця адаптація не була позбавлена конструктивних проблем. Довгі басові струни створювали надмірне навантаження на гриф і місток, що спричиняло їх деформацію. До того ж, акустична ефективність була обмеженою: слабе натягнення та крихка рамна конструкція поглинали частину вібрацій, що унеможливлювало достатню звукову проєкцію. Поза тим, техніка гри унеможливлювала повноцінне ведення мелодійної басової лінії: оскільки кожній ноті відповідала окрема струна, перехід між ними вимагав глушіння попередньої ноти тим самим великим пальцем правої руки, який використовувався для щипка. Це ставило виконавця в технічно безвихідне становище, що значною мірою обмежувало музичну свободу. Врешті-решт архилютня поступилася місцем інструментам, які краще відповідали запитам часу, зокрема — клавійним, що дедалі частіше замінювали її в практиці контінуо (окрім поодиноких випадків у найвибагливіших аристократичних колах) [158, с. 7].

Історія гітари, розглянута крізь призму історичних проєкцій та змін її ергономічної конструкції, демонструє глибоку взаємозалежність між самим інструментом і суспільними запитами. Від найдавніших лютнеподібних хордофонів до сучасної класичної гітари цей інструмент постійно адаптувався до функціональних, естетичних і комунікативних потреб свого часу. Зміни в будові, строї, виконавських техніках та способах нотування не були ізольованими технічними удосконаленнями: вони відображали ширші процеси соціокультурної трансформації — від сакрального ритуалу до індивідуалізованої музичної практики, від усного передання до фіксованого нотного тексту, від колективного музикування до формування автономного соліста.

У добу Античності струнні щипкові інструменти (зокрема кіфара, барбітон, пандура) виконували як ритуальні, так і освітні функції, виступаючи маркерами культурної ідентичності та носіями філософських концепцій гармонії. У музичному житті елліністичних та римських спільнот лютнеподібні інструменти слугували здебільшого акомпанементом до співу чи поетичної декламації або елементом театралізованих дійств. Їхня конструкція залишалася простою, а мануальна техніка — обмеженою до мелодійного акомпанементу.

Після падіння Риму у ранньому Середньовіччі спостерігається тимчасова втрата технічної та художньої ускладненості щипкових інструментів, що була зумовлена як загальним регресом міської культури, так і домінуванням вокальних форм у християнській традиції. Проте з проникненням арабо-мавританських культурних впливів — передусім через Андалусію — в Європі поширюються такі інструменти, як уд, що згодом еволюціонує в європейську лютню. Цей процес був не лише трансмісією органологічної форми, а й інтеркультурним обміном виконавських технік, строїв та ідей музичної виразності.

У добу Високого Середньовіччя і Відродження лютнеподібні інструменти активно розвиваються як у північній, так і в південній Європі. З'являються варіанти з різною кількістю рядів і строїв, змінюється форма корпусу, вдосконалюється техніка гри — зокрема за рахунок розширення праворучної артикуляції та розвитку поліфонічного мислення. Гітароподібні інструменти (*vihuela*, *chitarra battente*, *Renaissance guitar*) починають формувати окрему лінію розвитку, орієнтовану переважно на іспано-італійське середовище.

У XVII столітті гітара — вже у вигляді п'ятирядної барокової гітари — набуває статусу модного інструмента у світських аристократичних салонах і міському середовищі. Її конструкція еволюціонує в напрямку полегшення корпусу, вдосконалення ладу, збільшення резонансності та

зручності гри. На цьому етапі гітара дедалі більше дистанціюється від лютні, розробляючи власний репертуар, техніку гри (наприклад, стиль *alfabeto*) та індивідуальну звукову естетику, що готували підґрунтя для подальшої кристалізації інструментальної ідентичності у XVIII–XIX століттях.

У XVIII столітті спостерігається поступове зменшення кількості рядів і перехід до одинарних струн, що було зумовлено прагненням до чистоти інтонації та зростаючою популярністю гомофонно-гармонічного мислення. Цей перехід також відображає більш раціоналізований підхід до конструювання інструмента, відповідно до ідеалів Просвітництва. Саме в цей період відбувається кодифікація нового стандарту — шестиструнної гітари з одинарними струнами, яка остаточно утверджується наприкінці століття. Замість складних багаторядних конфігурацій, нова модель пропонувала компактніший, ергономічно вивірений інструмент, що дозволяв реалізовувати як супровідну, так і сольну функцію в межах гомофонної фактури.

У XIX столітті, на тлі загального розквіту буржуазної музичної культури, інструмент зазнає подальших технологічних удосконалень. Поява професійної гітарної педагогіки, діяльність таких виконавців і педагогів, як Фернандо Сор, Мауро Джуліані, Діонісіо Агуадо, сприяли формуванню академічного канону гри та репертуару. Водночас завдяки інноваціям Антоніо де Торреса у середині століття формується модель класичної гітари в іспанському зразку, яка донині є основою академічної традиції. Збільшення корпусу, запровадження віялоподібної системи пружин, стандартизація мензури та грифу — всі ці рішення були спрямовані як на підвищення акустичної потужності, так і на поліпшення ергономіки гри. Завдяки цьому гітара отримала здатність органічно вписуватися в камерні ансамблі й виступати як сольний інструмент у все

більш масштабних просторах, включно з салонами та концертними залами.

У XX столітті розвиток нових жанрів — джазу, фламенко, популярної музики — спонукає до появи нових моделей гітар: з металевими струнами, посиленою конструкцією корпусу, електричним звукозняттям тощо. Водночас розширення гітарного репертуару й академічної сцени викликає потребу в індивідуалізованому підході до ергономіки: регульовані шийки, модульні конструкції, зміна радіусу грифа та анатомічно адаптовані корпуси стали звичним явищем у виробництві професійних інструментів.

Таким чином, еволюція ергономічних характеристик гітари — від локальних варіацій корпусу й матеріалів до вдосконалення виконавських можливостей гри на інструменті постає як безперервна відповідь на соціокультурні запити. Однак саме у XX столітті цей поступ набув акселеративного характеру: модернізація гітари стала не лише відповіддю на технічні виклики, але й відображенням глибоких зрушень у музичній картині світу. Із початку XX століття гітара дедалі частіше сприймається не лише як носій клішованих культурних асоціацій — екзотичних, регіональних, «оригінальних», — а як інструмент, здатний втілювати ширший спектр художніх змістів, не втрачаючи при цьому своєї культурної специфіки й ідентичності.

Цей процес виявляється особливо виразно упродовж XX століття та на зламі XX–XXI століть, коли музичне мислення дедалі чіткіше орієнтується на подолання жорстких дихотомій і відмову від жорстко окреслених стильових, жанрових або етнокультурних меж. Замість концепції ієрархічного поділу культур — за схемою «високої» й «низової», «своєї» й «чужої» — поступово утверджується логіка взаємодії,

що ґрунтується на принципах взаємного доповнення та спів-буття<sup>2</sup> різнорідних художніх систем та архетипів. На тлі загальної тенденції світового розвитку — глобалізації — виникає необхідність переходу від прагнення до тотальної уніфікації до усвідомлення розмаїття культур і спільнот, їх національної та етнічної складної конфігурації в мультикультурному світі. Ця тенденція чітко підкреслює перехід від логіки відносин виключення за принципом «або — або» до одночасного мислення «свого» та «чужого», «універсального» та «одиночного», заснованого на додатковій спряженості в межах цілісних систем (соціокультурних, теоретичних, музичних тощо) між індивідуальним і загальним, національним і мультикультурним [223, с. 83].

Те, що гітара дедалі частіше постає як носій універсального культурного коду, не знімає з порядку денного питання збереження її ідентичності та значення у контексті певної традиції. Навпаки — усвідомлення її потенціалу як інструмента міжкультурної комунікації лише підкреслює потребу в розкритті глибших взаємозв'язків між універсальним та унікальним у сучасному музичному просторі. Цей баланс, що тривалий час визначав хід художніх пошуків у багатьох мистецьких практиках XX–XXI століть, особливо виразно окреслюється у контексті культурної взаємодії Заходу й Китаю.

Серед ключових підходів до осмислення цього феномена заслуговує на увагу ідея, згідно з якою мультикультуралізм виступає не як противага, а як умова повноцінного розвитку національних культур. Як слушно зауважують дослідники «саме мультикультуралізм є запорукою гармонійного розвитку кожної унікальної, національної культури в сучасному суспільстві». Водночас, «існування виключно мультикультурного простору в сучасному мистецтві видається

---

<sup>2</sup> Докладніше про розуміння архетипу «спів-буття» як метаконцепту та його роль у сучасному музикознавстві див.: [84, с. 298].

неможливим, адже, як доводить досвід успішних мистецьких практик, найбільш якісні та значущі результати останніх пов'язані з включенням самобутнього національного компонента в творчі художні процеси» [223, с. 86].

Діалектика цих тенденцій — відкритість до іншого й збереження власного — окреслює той ідейно-естетичний ландшафт, у межах якого формується специфіка сучасної музичної культури. У цьому контексті українські дослідники пропонують триетапну модель міжкультурної рецепції, що включає: освоєння композитором раніше невідомих зразків інших музичних культур; творче осмислення своєї мультикультурної сутності; поповнення власної культури новим досвідом та його адаптацію до національного мистецького середовища [там само].

Така логіка взаємодії — від інспірації до інтеграції — не лише відкриває нові горизонти для композиторської уяви, а й задає перспективи гуманітарного аналізу в широкому геокультурному вимірі. Саме в такому ключі варто розглядати окремі приклади проникнення китайських естетичних ідей у західну музичну традицію — зокрема в галузі гітарного мистецтва, що, завдяки своїй історичній відкритості до міжкультурних запозичень, виявилось надзвичайно сприйнятливим до східної образності, лексики та структурних моделей. Водночас варто наголосити й на зворотному векторі: гітара як західний інструмент, разом із відповідними виконавськими техніками й композиторськими підходами, поступово інтегрувалася в китайську музичну практику, ставши важливою складовою її модернізаційного поступу та глобалізаційної адаптації. Таким чином, гітарне мистецтво постає як одна з найдинамічніших платформ для діалогу між традиційними національними стилями та сучасними універсаліями музичного мислення.

## 1.2. Становлення та розвиток гітарознавства: історико-музикознавчий аспект.

Попри тисячолітню історію існування гітароподібних інструментів, становлення гітари як об'єкта наукового інтересу відбулося лише впродовж XX століття. До цього часу гітарне мистецтво тривалий час лишалося на маргінесі академічного музикознавства, поступаючись місцем традиційним об'єктам європейського канону — фортепіано, скрипці, органу<sup>3</sup>. Натомість сучасний стан гітарознавства засвідчує зростання кількості та якості спеціалізованих досліджень, що охоплюють історико-музикознавчі, культурологічні, інструментознавчі та компаративні аспекти. Це свідчить не лише про розширення наукової парадигми, а й про переосмислення місця гітари в системі музичного знання. У цьому контексті постає необхідність критичного аналізу шляхів становлення, провідних постатей та проблемного кола сучасного гітарознавства — як в європейському, так і в українському академічному середовищі.

Перші кроки академічного гітарознавства були здійснені у першій половині XX століття, коли виникла потреба в системному осмисленні як історії інструмента, так і спадщини виконавських і композиторських шкіл, пов'язаних із ним. Одним із піонерів у цій галузі був австрійський дослідник Йозеф Цут, який захистив у 1920 році у Відні дисертацію «Саймон Молітор і віденська гітарна школа (близько 1800 року)» (*Simon Molitor und die Wiener Gitarristik (um 1800)*). Ця праця стала чи не першим

---

<sup>3</sup> Натомість систематичні методичні праці з гітари як виконавського інструмента почали формуватися ще з XVI століття. Найвідоміші серед них: «Libro de música para vihuela» Луїса Мілана (Luis de Milán, 1536) — один із перших збірників музики для віуели, що є предком сучасної гітари; «Méthode complète pour la guitare» Фернана Каруллі (Fernando Carulli, 1810) — одна з перших систематичних шкіл гри на гітарі; праці Маттео Каркассі (*Méthode complète pour la guitare*, 1836) і Мауро Джуліані (*Studio per la chitarra, Studi Dilettevoli ossia Raccolta di vari Pezzi Originali*, початок XIX ст.) — видатних композиторів і виконавців, чий методи широко використовувалися у викладанні гітари; трактати Франсіско Таррегі (кінець XIX — початок XX ст.), який заклав основи класичної гітарної техніки. Ці праці склали вагомий корпус джерел, який до початку XX століття заклав основу для подальшого розвитку як виконавства, так і теоретичного осмислення інструмента (див. [222], [226]).

науковим дослідженням, що розглядало гітарне мистецтво як феномен із власною історією, традицією та колом культурних впливів, зокрема у контексті віденської музичної сцени початку ХІХ століття. Цут не лише проаналізував творчість Саймона Молітора як репрезентанта віденської гітарної школи, але й увів у науковий обіг поняття *Wiener Gitarristik*, заклавши підвалини історико-генетичного підходу до вивчення гітари [158, с. 9-10].

Водночас важливою постаттю у становленні гітарознавства був каталонський гітарист, композитор і педагог Еміліо Пухоль, учень Франсіско Таррегі. Хоча його діяльність була багатопрофільною, значення Пухоля для наукової легітимації гітари складно переоцінити. Після виявлення старовинної віуели у паризькому музеї (1924), він розпочав ґрунтовне дослідження історії щипкових інструментів, зокрема лютні, барокової гітари та віуели. Публікації паризького видавництва Éditions Max Eschig<sup>4</sup> *Bibliothèque de musique Ancienne et Moderne : pour guitare* («Бібліотека старовинної та сучасної музики: для гітари») на основі досліджень Пухоля започаткували одну з перших спроб історичної реконструкції гітарного репертуару — практики, яка лише наприкінці ХХ століття набуде широкого поширення у контексті аутентичного виконавства. Завдяки Пухоллю було повернуто до репертуару твори таких композиторів, як Луїс Мілан (Luis Milán, бл. 1500 – бл. 1561), Алонсо Мударра (бл. 1510 – 1580), Гаспар Санс (Gaspar Sanz, бл. 1640 – бл. 1710), Анрі Леруа та інші — і саме його праці заклали основу для розуміння історичної тяглості гітарного мистецтва [105, с. 111-112].

---

<sup>4</sup> Макс Ешиг (Max Eschig, 1872–1927) – французький видавець музичної літератури чеського походження, засновник однойменного видавництва Max Eschig & Cie (після його смерті перейменоване на Éditions Max Eschig), яке відіграло важливу роль у популяризації гітарного репертуару в першій половині ХХ століття, зокрема творів Ісаака Альбеніса, Енріке Гранадоса, Мануеля де Фальї, Хоакіна Туріні, Ейтора Вілла-Лобоса тощо.



Окремої уваги заслуговує і його *Escuela Razonada de la Guitarra* («Рациональна школа гри на гітарі») — тритомне видання, що поєднало педагогічні, історичні й теоретичні підходи, й дотепер вважається одним із найавторитетніших джерел у галузі гітарної освіти. У цьому контексті Пухоль виступає не лише як популяризатор старовинної музики, а й як дослідник, що сприяв становленню гітари як повноцінного об'єкта наукового вивчення. Його праця про Франсіско Тарреґу стала першою біографією, присвяченою цій знаковій постаті, і заклала підвалини персоніфікованого підходу в гітарознавчих студіях.

Таким чином, початковий етап становлення гітарознавства пов'язаний із двома ключовими напрямками: з одного боку, академічним аналізом гітарної традиції (Й. Цут), з іншого — реконструкцією історичного репертуару та педагогічною систематизацією (Е. Пухоль). Обидві ці лінії стали підґрунтям для подальшого розвитку гітарознавства як окремої галузі музикознавства з власним корпусом джерел, методологічних підходів і дослідницьких стратегій.

На тлі цих двох напрямів — академічного аналізу гітарної традиції та реконструкції репертуару — особливого значення набуває постать Томаса Ф. Гека, який заклав методологічний фундамент історико-наукового гітарознавства. Ще півстоліття тому ця галузь лише починала оформлюватися як повноцінна академічна дисципліна: як справедливо вказує Пол Спаркс — один із найавторитетніших дослідників історії гітари, — на той час джерельна база була фрагментарною, а уявлення про гітарне минуле часто ґрунтувалися на неперевірених свідченнях і спрощених наративах [209]. У цій ситуації дисертація Гека «Зародження класичної гітари та її розвиток у Відні, відображені в кар'єрі та творах Мауро Джуліані» (*The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani*, Yale University, 1970) [158] стала справжнім проривом. Спираючись на

стипендіальне дослідження в архівах Австрії (1968–1969), автор здійснив не лише детальну реконструкцію біографії Мауро Джуліані — італійського віртуоза, тісно пов'язаного з віденським музичним середовищем, — а й інтегрував гітарну проблематику в ширший соціокультурний і музично-історичний контекст доби. Як слушно зауважував Пол Спаркс, ця праця стала одкровенням для молодих дослідників і встановила високі академічні стандарти для студій у галузі гітарного виконавства та інструментознавства.

Академічна спільнота сприйняла цю працю як новаторську не лише за тематикою, а й за методологічним апаратом. У рецензії *Guitar News* (1971) дисертація охарактеризована як «перша докторська праця з класичної гітари», що фактично започаткувала формалізацію гітарної історіографії у межах західного музикознавства [107]. Робота Гека налічує 513 сторінок і складається з двох томів: перший том містить аналітичну частину з широким джерельним апаратом, другий — тематичний каталог творів Мауро Джуліані, охоплюючи як опусні, так і неопусні твори. Окремі дослідники, зокрема сам Пол Спаркс, у подальших публікаціях неодноразово наголошували на її ролі як методологічного зразка для нової генерації музикознавців, що працюють на перетині історії інструмента, виконавських практик і культурних контекстів [209]. Особливої уваги заслуговує і використаний Геком джерельний матеріал — від рецензій у періодиці до архівних документів — який дозволив переосмислити репутацію Джуліані не лише як віртуоза, а й як ключової фігури віденського музичного життя початку XIX століття. Значущим внеском дисертації також стало створення першого повного тематичного каталогу творів композитора, що тривалий час залишався унікальним довідковим ресурсом для дослідників і виконавців.

Згодом ключові положення дисертації були опубліковані у вигляді монографії Томаса Гека *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*

[157], яка й донині залишається авторитетним джерелом для гітарознавців. Вагомим також є внесок Гека в інституційний розвиток галузі: він був одним із засновників *Guitar Foundation of America* (1973) та ініціатором наукового щорічника *Soundboard Scholar* (від 2015), присвяченого історичним аспектам гітарного мистецтва.

В цілому, упродовж 1960–1970-х років відбувається поступове формування корпусу фахової літератури, присвяченої історії гітари як інструмента з багатовіковою традицією. Цей період ознаменувався посиленням інтересом до дослідження гітари не лише в межах виконавської практики, а й як об'єкта історико-культурного аналізу. У працях таких дослідників як Фредерік Грюнфельд (*Frederic Grunfeld*) [152], Гарві Тернбулл (*Harvey Turnbull*) [221], Том та Мері Енн Еванс (*Tom Evans, Mary Anne Evans*) [144] узагальнюються численні джерела, які свідчать про багатовікове існування упередженого ставлення до гітари серед академічної спільноти та професійних музикантів, що простежується принаймні з XV століття. Водночас, майже всі згадані дослідники підкреслюють трансформацію статусу гітари, яка внаслідок активного концертування, замовлення нових творів і технічного вдосконалення поступово утвердилася як повноцінний класичний інструмент у XX столітті.

Поступово сформовані у 1970-х роках підходи до вивчення гітари набувають нового вияву в роботах 1980-х років, які зорієнтовані не лише на фахове середовище, а й на ширшу читацьку аудиторію. У цьому контексті важливою віхою в розвитку гітарознавства стала праця Елен Шарнассе «Гітара» (*La guitare*, 1985) [126], що відкрила нову парадигму подачі матеріалу — доступну, структуровану та водночас академічно обґрунтовану. Як якісне науково-популярне видання у серії *Que sais-je?*, ця книга стала не лише каталізатором інтересу до гітарної тематики серед ширшої аудиторії, а й своєрідним орієнтиром для міждисциплінарного

осмислення інструмента. Її концептуальна цілісність ґрунтується на поєднанні органологічного, історичного та культурологічного підходів, що дозволяє розглядати гітару як складне явище в контексті європейської музичної традиції.

У межах відносно лаконічної (127 сторінок), але виважено структурованої форми, Елен Шарнассе пропонує вступ до ключових аспектів історії гітари, її конструктивних особливостей, виконавських практик і стильових різновидів (зокрема класичної гітари, фламенко та електрогітари). Виклад спирається на ґрунтовне музикознавче підґрунтя: авторка є докторкою музикознавства, дослідницею CNRS, фахівчиною з органології та цифрової реконструкції табулатур. Особливої уваги заслуговує ретельно укладена бібліографія, що свідчить про глибоке опрацювання джерел і високий рівень методологічної відповідальності.

У рецензії на сторінках *Revue de Musicologie* (том 72, № 2, 1986) оглядач відзначає, що книга Елен Шарнассе вирізняється ясністю викладу та науковою точністю, хоча і має компактний формат для серії *Que Sais-Je?*; вона по праву рекомендована як вступний, але авторитетний ресурс і для фахівців, і для студентів [120]. Очевидно, що певна лаконічність роботи не зменшує її наукової глибини: авторка пропонує синтез музично-історичного, технічного й інструментального знання в доступній формі, водночас послуговуючись сучасними методами дослідження (наприклад, цифрової табулатури). Такий підхід забезпечує цінний баланс між популяризацією теми та шаною до академічного дискурсу. Без перебільшення можна зазначити, що *La guitare* Шарнассе відіграла важливу роль у формуванні міждисциплінарного дискурсу, відкривши нові перспективи для подальших академічних досліджень і загального зацікавлення інструментом.

Починаючи з 1990-х років, у гітарознавстві окреслюється виразний зсув у методологічному підході, що засвідчує зміну академічного погляду

на саму суть гітари як музичного явища. Контраст між дослідженнями 1960–1980-х років, що тяжіли до історіографії, біографізму чи технічного аналізу інструмента, та публікаціями кінця XX — початку XXI століття, які розглядають гітару як соціокультурний конструкт, є симптоматичним для ширших тенденцій у музикознавстві.

Яскравим прикладом цієї зміни стала колективна праця Кевіна Доу та Ендрю Беннетта «Гітарні культури» (*Guitar Cultures*, 2001). Вона стала однією з перших спроб комплексного аналізу гітари в контексті культурної антропології, етномузикології та медіа-досліджень. У вступі до видання редактори наголошують на прагненні дослідити «роль та значення гітари в культурах і суспільствах по всій планеті», розглядаючи гітарні культури як соціально сконструйовані та культурно значущі утворення [116, с. vii]. Вони окреслюють свою мету як «дослідження культурного значення гітари в деяких з її безлічі повсякденних місцевих контекстів і, таким чином, створення уявлення про гру на гітарі, колекціонування та виготовлення гітар, а також сприйняття гітарної музики як глобального та місцевого явища картини гітарного виконання, колекціонування та виготовлення – а також рецепції гітарної музики – як глобального та локального феномену» [там само].

Вихід *Guitar Cultures* позначив етапний момент у гітарознавстві, оскільки змістив фокус із персоналістської та європоцентричної перспективи на поліцентричний аналіз гітарних практик у широкому географічному та соціальному діапазоні. Праця не лише створює концептуальний простір для порівняльного дослідження гітарних культур, а й окреслює причини, які зумовили глобальну експансію гітари як, ймовірно, найпопулярнішого музичного інструмента XX століття.

У подальших публікаціях Кевіна Доу, зокрема в книзі «Новий гітарний ландшафт у критичній теорії, культурній практиці та музичному виконавстві» (*The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and*

*Musical Performance*, 2010), ця лінія осмислення отримує розвиток: дослідник критично переосмислює популярну сентенцію, яку приписують Лесу Полу, про гітару як «інструмент номер один у світі». Хоча автор з обережністю ставиться до емпіричної перевірки такого твердження, він наголошує на його значущості як маркера популярності інструмента в глобальному контексті [137, с. 19–20].

Це бачення вступає у діалог з усталеними ідеями про роль окремих персоналій у популяризації гітари, таких як, наприклад А. Сеговія. Натомість сучасні підходи, зокрема в рамках культурних студій, акцентують на гнучкості, міжкультурній адаптивності та медіаційній функції гітари як інструмента комунікації. Визнання цієї багатоаспектності, властивої гітарній культурі, спонукає дослідників дистанціюватися від монокультурних чи ієрархічних інтерпретацій: як слушно зазначають Доу і Беннетт, «дуже важко надати задовільне пояснення культурної привабливості гітари, використовуючи лише монокультурні пояснення» [116, с. ix].

Таким чином, сучасне гітарознавство поступово формує нову парадигму, що ґрунтується на інтердисциплінарному підході, діалозі локального й глобального, а також на сприйнятті гітари не лише як музичного інструмента, а як складного соціокультурного феномена. Як слушно зазначає дослідник Майкл О'Тул, «розвиток “нового” музикознавства протягом останніх десятиліть став поштовхом до переосмислення ролі та функцій гітари, і стало очевидним, що за останні тридцять років світовий музичний ландшафт змінився до невпізнання» [189, с. xviii].

Яскравим прикладом таких трансформацій є вже згадана монографія Стівена Доу *The New Guitarscape*, у якій гітара осмислюється як «локус музичної та культурної взаємодії як усередині окремих спільнот, так і між культурами» [137, с. 179]. Автор наголошує на гнучкості та

трансверсальності інструмента, здатного втілювати широкий спектр ідентичностей — від субкультурної альтернативності до комерційного мейнстріму. У центрі дослідження — взаємодія гітари з цифровими технологіями, медіа, відеоіграми, а також категоріями гендеру й сексуальності, що формує багатовекторний образ гітари в ХХІ столітті: інтимного, ідеологізованого та глобалізованого артефакту. Значущим є й висновок Доу щодо постаті гітариста як «спільного знаменника» музичного багатоманіття, що уособлює поступову ерозію жорстких меж між жанрами, стилями та культурними традиціями.

У контексті розширення методологічних горизонтів гітарознавчих студій особливої уваги заслуговує монографія *Britten and the Guitar: Critical Perspectives for Performers* ірландського музикознавця, композитора й гітариста Бенджаміна Двайєра [143]. Автор пропонує багатоплощинний аналіз гітарної спадщини Бенджаміна Бріттена, що поєднує аналітичну, історико-контекстуальну та виконавську перспективи. Ця праця посідає важливе місце у новітній музикознавчій думці, оскільки демонструє, як гітарна тематика може бути концептуально залучена до ширших культурних, стильових та ідентичнісних дискурсів.

Одним із провідних мотивів дослідження є реконструкція особистісного й творчого трикутника Бріттен – Пірс – Брім, у якому гітара виступає не лише як інструмент, але й як медіум тонких культурних смислів. У фокусі – питання авторської ідентичності, специфіка творчого діалогу з тенором Пітером Пірсом та гітаристом Джуліаном Брімом, для якого й була написана вся гітарна музика Бріттена. Особливе місце в дослідженні займає фігура Джона Доуленда, якого Двайєр інтерпретує не лише як натхненника, а як структурно присутню «тінь» у всіх гітарних творах Бріттена. Через аналіз технік музичної риторики, запозичених із ренесансного стилю Доуленда, Двайєр аргументовано демонструє риторичну природу гітарної мови Бріттена.

Монографія також містить вагомі відкриття, зокрема введення до наукового обігу маловідомої версії *Courtly Dances* для гітари та оркестру («Aldeburgh Version»), партитура якої, збережена у бібліотеці Бріттен-Пірсів, залишалась поза увагою виконавців понад півстоліття. Ретельна аналітична реконструкція цього твору вказує на потенціал гітарної оркестрової драматургії у творчості Бріттена.

Особливу вагу для теми даного дослідження має аналіз циклу *Songs from the Chinese* (1957), створеного для тенора й гітари. У цьому творі гітара знову постає як культурний міст між Заходом і Сходом, відображаючи глибшу зацікавленість Бріттена китайською поезією. Двайєр виводить цикл із площини «екзотизму», розкриваючи внутрішній драматизм і психологічну глибину поетичних першоджерел. Звертаючись до ширшого контексту класичної китайської лірики, він демонструє, як Бріттен моделює інтимну камерність звучання гітари як відповідник емоційно-аскетичної вишуканості східної поезії. У цьому контексті *Songs from the Chinese* резонують із ключовими темами сучасного музикознавства — інтеркультурним діалогом, трансформацією ідентичностей та новими траєкторіями художнього досвіду. Саме в цьому аспекті цикл набуває статусу важливого етапу в осмисленні феномену гітари як носія міжкультурного сенсу.

Прагнення музикознавства до глобального погляду на історію гітари знайшло яскраве втілення у розгорнутій статті Джеймса Мілворда «Хордофонна культура у двох ранньомодерних суспільствах: дует “Піпа Віуела”» (*Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: ‘A Pipa Vihuela’ Duet*, 2012) [184]. Це перша порівняльна музикознавча робота, яка аналізує соціокультурні функції щипкових інструментів у ранньомодерній Іспанії та Мінській династії Китаю — зокрема віуели, лютні й гітари в Іспанії та гуцінь й піпи в Китаї.



Мілворд доводить, що в Європі та Китаї інструменти зазнали схожих трансформацій — як у формі, так і в техніках гри та використаних матеріалах — у період їхньої популяризації серед міських еліт. Простежуються також паралелі в соціальній символіці: гендерні конотації, статусні маркери, етнонаціональна ідентичність. Особливо показовим є факт, що піпа й іспанська віуела функціонували з подібними соціально-економічними навантаженнями, що свідчить про універсальність щипкових інструментів як знаків культурної репрезентації.

У контексті розгляду гітари як міжкультурного символу, ця праця відкриває нове інтерконтекстуальне поле: хордофонні інструменти ранньомодерного періоду — від віуели до майбутньої класичної гітари — репрезентовані не лише в європейському дискурсі, а й виявляють споріднені риси з китайською традицією. У своїй статті Мілворд виходить за межі техніко-органологічного порівняння: він аналізує, як історії інструментів можуть уособлювати процеси культурного обміну, і тим самим закладає підґрунтя для глобального переосмислення музичної спадщини.

Починаючи з 1990-х років, а особливо у XXI столітті, значна кількість композиторів — як західних, так і китайських — почала звертатися до китайської тематики в гітарній музиці, інтегруючи елементи піпи, гуціня, китайських модальних систем та стилістики. Це породило хвилю музикознавчих досліджень, які аналізують перехрещення музики, філософії, культурних впливів і ролі гітари як інструменту інтеркультурного діалогу.

У цьому контексті особливо показовим є проєкт китайського гітариста і дослідника Їфаня Чжана (Yifan Zhang), який поєднує виконавську практику з аналітичною інтерпретацією сучасного репертуару. Його дисертація «Схід зустрічається із Заходом: запис творів для гітари XXI століття» (*East Meets West: A Recording of 21st Century*

*Works for Guitar*) [244], що була захищена в Університеті штату Аризона у грудні 2024 року, є не лише теоретичною працею, але й дослідницько-виконавським проєктом, реалізованим у межах програми *Doctor of Musical Arts*. Запис творів, представлений на публічному іспитовому концерті, став невід'ємною складовою дисертації, що поєднує рефлексію та практичну інтерпретацію як рівноцінні компоненти дослідження.

В роботі Чжан розглядає гітару як інструмент міжкультурного синтезу, здатний передавати витончену образність китайської музики в межах західного академічного виконавства. Він наголошує, що китайська музика у XXI столітті поступово утверджується як повноцінна складова сучасного гітарного репертуару, розширюючи горизонти виконавської і композиторської думки.

У центрі аналітичного фокусу — шість творів, створених упродовж перших двох десятиліть XXI століття, які були виконані і записані самим Чжаном у рамках дисертаційного проєкту: *Seven Desires for Guitar* (2002) Тан Дуна, *The Chinese Garden* (2007) Стівен Госа, *Dance of the Orient* (2013) Марка Гаутона (Mark Houghton), *The Flow* (2016) Вейнан Ся (Weinan Xia), *The Moon Represents My Heart* (аранж. Роланда Дьєнса, оригінал Чінг-хсі Венг / Qingxi Wang), *Soberless Dance (In the Mountains)* (2021) та *Ecstatic Burial* (2023) Янфань Сюй (Yanfang Xu; для гітари та струнного квартету).

Усі згадані твори вирізняються цілеспрямованою інтеграцією китайських мелодичних, ритмічних та образних елементів у західний гітарний дискурс. Автор приділяє особливу увагу тим виконавським технікам, які дозволяють гітарі імітувати звучання традиційних китайських інструментів — насамперед піпи та гуцінь. Йдеться про тремоло, гармоніки, глісандо, расгеадо (*rasgueado*) — технічні засоби, за допомогою яких створюється нова тембральна палітра, що водночас зберігає гітарну ідентичність.

Підсумовуючи результати своєї роботи, Чжан формулює декілька концептуальних положень:

- Репертуарна інновація: у творах ХХІ століття китайська тематика набуває не лише стилістичної, а й концептуальної ваги, виступаючи чинником формування нової гітарної естетики.
- Техніко-естетичний синтез: адаптація європейських гітарних технік до відтворення китайських музичних образів вимагає переосмислення звукових можливостей інструмента.
- Виконавство як дослідження: запис творів супроводжується ґрунтовними аналітичними коментарями, що трансформують виконавця у дослідника міжкультурного діалогу.

Таким чином, дисертація Чжана є важливою віхою у процесі формування нового типу музикознавчої рефлексії: вона не лише демонструє потенціал класичної гітари як міжкультурного медіатора, але й задає орієнтири подальшої взаємодії між аналітичною рефлексією та виконавською практикою в умовах глобалізованого культурного простору.

У сучасному музикознавчому дискурсі українське гітарознавство постає як цілком сформована і динамічно розвинена галузь, що репрезентує потужний корпус досліджень, здійснених упродовж останніх трьох десятиліть. Ідеться про розвідки, що охоплюють не лише академічну гітарну традицію України, але й розмаїття її історико-стильових, інтерпретаційних, педагогічних та міжкультурних контекстів. Серед них – монографії, публікації у фахових наукових виданнях, методичні праці, а також дисертації, захищені у провідних мистецьких і педагогічних установах Києва, Львова, Харкова, Одеси, Умані, Івано-Франківська.

Огляд українського дисертаційного доробку засвідчує широку тематичну амплітуду та поступове структурування основних дослідницьких напрямів. У межах педагогічного та виконавсько-методичного вектору досліджено питання формування виконавської

майстерності гітариста (Козлін В. Й. [56], Михайленко М. П. [75], Дроздова О. О. [26]), розвитку музичного мислення у навчальному процесі (Рогоза О. С. [81]), методики роботи ансамблів та колективних форм гітарного виконавства (Грищенко В. І. [20], Трянов М. А. [92]) та тенденцій у гітарній освіті (Коваленко А. [55]). Особливу увагу привертають дослідження з органології (Тихонравова А. В. [90]) та аналітичні дослідження фактури та виконавської специфіки (Жерздев О. В. [33]).

До історико-музикознавчої площини належать праці, присвячені становленню гітарної традиції в Україні та її регіональних проявів (Сидоренко В. Л. [85], Гриненко С. М. [14]), дослідженню творчості визначних постатей гітарного мистецтва (Кригін О. І. [61], Хорошавіна О. А. [95]), а також дослідження, що порушують питання історичної ретроспективи української гітарної творчості (Паламарчук В. А. [78]) та стильового та теоретико-музикознавчого аналізу (Ткаченко В. М. [91], Лю Юй [76]). Значну увагу приділено ролі гітари у загальноєвропейському музичному контексті (Іванніков Т. П. [45], Мошак Є. Г. [76], Бернат Ф. Ф. [4]).

На тлі зростання інтересу до інтеркультурних процесів у сучасному музикознавстві, українська дослідницька думка у сфері гітарного мистецтва нині представлена передусім роботою Тимура Іваннікова — провідного вітчизняного фахівця, виконавця, педагога і науковця. Його докторська дисертація «Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості» (2018) , в якій системно досліджено сучасну європейську гітарну традицію, стала основою першої в Україні монографії [43], повністю присвяченої гітарному мистецтву. Дослідник аналізує еволюцію гітарної виконавської практики XX–XXI століть, зокрема крізь призму еволюції конструктивних параметрів інструмента, особливостей композиторського письма для гітари та виконавських інтерпретацій,

застосовуючи сучасні філософські та феноменологічні підходи. Значущість цієї праці полягає не лише у ґрунтовності джерельної бази й комплексному охопленні явища, а й у методологічній новизні, що відкрила нові горизонти для гітарознавства як окремого наукового напрямку в Україні.

Разом із тим, слід відзначити, що в українському музикознавстві відсутні спеціальні дослідження, присвячені китайсько-європейським культурно-стильовим перетинам у сфері гітарної музики. Єдиним випадком, де ця тематика побіжно торкається, є дисертація Лю Юй «Гітарний концерт як жанровий феномен у контексті історико-стильової еволюції» (2024, ОНМА ім. А. В. Нежданової) [72]. У другому, аналітичному розділі роботи розглядається гітарний концерт «Yi<sup>2</sup>» з мегациклу «Yi» китайського композитора Тан Дуна. Цей твір, створений на перетині авангардних європейських технік і східноазійської естетики, становить важливий приклад інтеркультурної інтеграції в академічній гітарній творчості. Однак у межах дисертації Лю Юй ця проблематика не стає предметом спеціального дослідження — вона лише окреслена в межах ширшої стилістичної панорами.

Таким чином, відсутність на сьогодні в українському гітарознавстві глибоких студій, присвячених китайському чи ширше — східноазійському векторові, залишає відкритим важливий сегмент глобальної культурної комунікації, що потребує подальших наукових розробок.

### **Висновки до Розділу 1**

Унікальність гітари як соціокультурного феномену зумовлена її здатністю постійно адаптуватися до змінних художніх, технологічних і соціальних контекстів. Упродовж століть інструмент еволюціонував від багаторядних форм античних і середньовічних хордофонів до стандартизованої шестиструнної моделі, що набула визначального

значення з XIX століття. Цей тривалий процес засвідчив не лише поступову трансформацію конструктивних і акустичних характеристик гітари, але й унаочнив її здатність інтегруватися в нові музичні системи — від монодичного ладу й модального мислення до функціонально-гармонічної парадигми. Водночас XX–XXI століття позначилися як етап нових викликів для гітари: з одного боку — конкуренція з електронними та цифровими медіа, розширення композиторських технік і деконструкція жанрових меж; з іншого — актуалізація потреби у збереженні локальних традицій, а також переосмислення ролі інструмента в глобалізованому музичному просторі.

Гітара виявилася винятково чутливим до змін культурного ландшафту інструментом, зберігаючи рівновагу між традиційністю та інновацією. Її роль у соціальному просторі — від камерного музикування й народної практики до академічного виконавства — демонструє її феноменальну поліфункціональність, здатну водночас бути засобом індивідуального самовираження, маркером культурної ідентичності та повноцінним учасником міжкультурного діалогу. Саме ця багатовекторність дозволяє розглядати гітару не лише як музичний інструмент, а як знакову культурну конструкцію з високим ступенем історичної адаптивності.

Взаємодія між культурами в сучасному музичному просторі відбувається за принципом поступової інтеграції: від інспірації до творчої адаптації у національному контексті. У цьому процесі гітара виступає як особливо чутлива до міжкультурних імпульсів платформа, здатна вбирати східні естетичні моделі та водночас проникати в музичні практики Китаю. Такий взаємний обмін актуалізує гітарне мистецтво як значущий чинник глобального музичного діалогу, а гітара виступає не просто об'єктом кроскультурної рецепції, а активним агентом формування нових культурних синтезів.

Гітарознавство як окремий науковий напрямок у західному музикознавстві сформувалося протягом ХХ століття, подолавши тривалий період маргіналізації гітари в академічному дискурсі. Перші дослідницькі ініціативи Йозефа Цута й Еміліо Пухоля окреслили два засадничі вектори: історико-генетичне вивчення гітарної традиції та реконструкцію репертуару в поєднанні з педагогічною систематизацією. У 1970-х роках на тлі загального зростання інтересу до гітари з'являються ґрунтовні академічні праці — передусім дисертація Томаса Гека про Мауро Джуліані, що започаткувала методологічне й джерелознавче осмислення інструмента як частини європейської музичної культури. Важливим етапом стала поява науково-популярних видань, як-от «La guitare» Елен Шарнассе, які зробили гітарну тематику доступною для ширшої аудиторії, зберігаючи при цьому високий академічний рівень.

Починаючи з 1990-х років, гітарознавство входить у фазу інтердисциплінарної переорієнтації, вийшовши за межі біографізму, органології та історіографії. Праці Кевіна Доу, Ендрю Беннетта й Бенджаміна Двайєра демонструють зсув до вивчення гітари як соціокультурного явища — носія ідентичностей, інструмента медіації та засобу міжкультурного діалогу. Гітара постає як *locus* перетину локального й глобального, традиційного й сучасного, академічного й популярного. Висвітлення таких підходів — зокрема в дослідженнях циклу *Songs from the Chinese* Бенджаміна Бріттена або в порівняльних студіях Джеймса Мілворда — засвідчує глибоку трансформацію гітарознавства: від описово-історичного до аналітично-критичного, здатного інтерпретувати інструмент у ширшому гуманітарному контексті. Сьогодні гітарознавство — це динамічне академічне поле, що інтегрує методи музичної герменевтики, культурології, етномузикології та новітніх цифрових практик. Українське гітарознавство упродовж останніх десятиліть набуло чітких наукових обрисів і вийшло за межі суто

педагогічного чи виконавсько-прикладного підходу. Сучасні дослідження репрезентують широку тематику: від історіографії, органології та методики викладання до стильового аналізу, інтерпретології та феноменології. Зокрема, праця Тимура Іваннікова заклала підвалини концептуального осмислення гітарного мистецтва у філософсько-естетичному контексті, утвердивши гітарознавство як окрему академічну дисципліну в українському музикознавстві. Це засвідчує не лише накопичення емпіричного матеріалу, а й появу нових методологічних парадигм, здатних інтерпретувати гітару як складну культурну матрицю.

Водночас окреслено і лакуни: зокрема, практична відсутність досліджень, що торкаються китайсько-європейських культурно-стильових взаємодій у гітарному мистецтві. Цей вектор лише побіжно представлений у працях останніх років, що свідчить про потребу в актуалізації інтеркультурного підходу. У цьому контексті особливої ваги набуває дослідницький фокус, зорієнтований на вивчення гітари як культурного феномена в контексті міжєвропейських та китайських взаємодій. Такий підхід не лише віддзеркалює актуальні тренди глобального гуманітарного знання, а й відкриває нові перспективи для розвитку українського гітарознавства у міжкультурному вимірі.



## РОЗДІЛ 2

### ГІТАРА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: «ШЛЯХ НА ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ОЛІМП»

#### 2.1 Гітара ранньомодерної доби: генетичний та соціокультурні коди

Іспанія ранньомодерної доби<sup>5</sup> відіграла ключову роль у формуванні та поширенні гітарної традиції, що вплинула на музичний світ у цілому. Саме тут відбулося значне збагачення репертуару і технік гри на хордофонних інструментах, що стало підґрунтям для подальшого розвитку гітари. Аналіз історичного контексту та культурних особливостей дає змогу глибше зрозуміти, як саме формувалися генетичні та соціокультурні коди ранньомодерної гітари.

В XVI столітті Іспанія переживає несподіваний «вибух» популярності музики для *vihuela de mano* – ранньої гітари, яку шанували як у королівських, так і в міських колах. Про це свідчить виявлені у XIX столітті сім збірок нот для цього інструменту, надрукованих в Іспанії. Крім того, у трактаті *Declaración de instrumentos musicales* (1555)<sup>6</sup>, авторитетній праці про іберійську музику того часу, Хуан Бермудо (*Juan Bermudo*) приділяє значну увагу *vihuela de mano*, детально описуючи характер звучання, особливості налаштування та інші аспекти, пов'язані з інструментом. Усі ці дані разом із багатим корпусом музики, що існувала в усній та рукописній традиції, свідчать про те, що віуела та її репертуар

<sup>5</sup> Термін «ранньомодерна доба» (*early modern period*) є усталеним у західній історичній та музикознавчій традиції для позначення періоду між пізнім Середньовіччям і Новим часом (орієнтовно XV–XVIII ст.). Його вживання у цій роботі зумовлене прагненням до уніфікації хронологічних меж поза європоцентричною парадигмою, що дозволяє коректно співвідносити художні та соціокультурні процеси в Європі та Китаї, де поняття Ренесанс не має історичного відповідника. Цей термін використовується, зокрема, Дж. А. Мілвардом, який застосовує його для порівняння європейських і китайських інструментальних практик [184].

<sup>6</sup> Повний текст трактату оцифрований та доступний на сайт Національної бібліотеки Іспанії (Biblioteca Nacional de España) <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046174>

були добре відомі й популярні вже в XV столітті, а перша половина XVI століття стала періодом їхнього розквіту.

Саме з XVI століття розпочинається масштабна культурна, а також соціальна і політична експансія іберійських моряків, місіонерів і купців, які привозили до Америки і Азії віуели, гітари та інших європейських представників родини лютневих інструментів<sup>7</sup>. У своїй праці «Мексика, батьківщина перших майстерень музичних інструментів в Америці» Хосе Антоніо Гусман-Браво наголошує, що вже у 1520-х роках у монастирських школах Мексики індіанські учні навчалися не лише грі на різних музичних інструментах та їх виготовленню, а й освоювали простий спів і поліфонічне мистецтво [155, с. 1–2]. Іспанський конкістадор Франсіско Пісарро Гонсалес разом зі своєю експедицією привіз віуели до Перу, тоді як єзуїтські місіонери поширили щипкові й смичкові струнні інструменти у Гоа та Японію. Таким чином, Іспанія XVI століття, за визначенням Мілварда, стала «нульовою точкою глобалізації гітари» [184, с. 239].

У цьому дослідженні *vihuela de mano*<sup>8</sup> розглядається як ранній різновид гітари. Такий підхід не є новим для українського музикознавчого дискурсу. Зокрема, Анатолій Шевченко у праці «Формування гітари в контексті загального процесу музичної культури» акцентує на тому, що трактування віуели як різновиду лютні є принципово помилковим, адже «вона є насправді гітарою». Він також підкреслює, що сам термін *vihuela*, який позначає саме гітару, має старогалійсько-португальське походження, і в сучасній португальській мові слово *violão* є відповідником слова «гітара» [101, с. 7–8]. У XVII столітті відбувається своєрідне «злиття» —

<sup>7</sup> Треба зазначити, що процеси були зворотними, так як американські скарби допомагали фінансувати не лише подальшу імперську експансію Габсбурзької Іспанії, але й золоту добу королівського патронату мистецтва, літератури та музики в Іберії (про це більш детально у Millward, J. A. *Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: «A Pipa-Vihuela» Duet* [184]).

<sup>8</sup> В іспанській термінології ранньомодерної доби *vihuela* (повна назва *vihuela de mano*) — щипковий інструмент, близький до гітари, тоді як *vihuela de arco* — смичковий, споріднений з віолами. У джерелах того часу обидва терміни можуть вживатися без уточнень, що спричинює плутанину в сучасному прочитанні. У цьому дослідженні під *віуелою* мається на увазі саме *vihuela de mano*.

як репертуару, так і самих інструментів віуели та гітари — з остаточним утвердженням назви «гітара» [152, с. 46]. Це дає підстави стверджувати, що правильніше говорити не про повне зникнення віуели, а радше про її еволюційне перетворення в нову форму інструмента.

Загальновідомо, що музичні інструменти мають виняткове соціальне значення, яке віддзеркалює політичні, класові, етнічні, національні та гендерні особливості суспільства загалом. Окремі соціальні групи виявляють схильність до певних інструментів або ж асоціюються з ними настільки, що це навіть може виступати своєрідною синекдохою — наприклад, гітара традиційно пов'язується з ромами («циганами») або хіпі. Сьогодні у оркестрах на арфі та флейті грає значно більше жінок, ніж чоловіків, тоді як рок-гітаристами здебільшого є чоловіки. Історія банджо є показовою: цей інструмент, що походить від музичних інструментів, привезених із Західної Африки до Нового Світу і був невід'ємною частиною культурного життя афроамериканців, нині використовується досить рідко. Причина полягає в тому, що білі музиканти застосовували банджо в менестрель-шоу XIX століття, де карикатурно і образливо змальовували чорних рабів-музикантів. Пізніше банджо стало центральним інструментом у блюграс-музиці [184, с. 250]. В Іспанії XVI століття музичні інструменти також мали надмузичне, соціально-культурне значення. Хоча наявні джерела дають лише уривчасті свідчення про це, а збережені тексти можуть певною мірою спотворювати картину, порівняння соціального статусу віуели, лютні та гітари є важливим для розуміння, по-перше, ролі та значення інструментів на конкретному історичному етапі, а по-друге — для з'ясування причин і шляхів їхньої еволюції музичного інструментарію.

Варто зауважити, що попри те, що лютня була важливим сольним та ансамблевим інструментом у всій Північній Європі та Італії, в Іспанії XVI століття вона була відносно мало поширена [184, с. 250]. Відомо, що

лютня походить від інструменту уду (*ud*), також відомого як барбет (*barbat*), який був завезений із ісламських земель, що на той час перебували під владою маврів. Вважається, що імператор Stupor Mundi Фрідріх II (*Friedrich II von Staufen*)<sup>9</sup> зі своєю мавританською свитою сприяв поширенню цього інструменту на початку XIII століття від Сицилії до південної Німеччини. Це свідчить, що головним центром європейських гільдій лютнистів і регіоном, звідки лютнисти пізніше мігрували до Італії та інших країн Європи, була долина річки Лех (австрійські Альпи) та Баварія, а не Іспанія [225]. Цікавим є факт, що в іспанському Толедо XV століття існувала вулиця Лютнярів (*Calle de los Lauderos*), що свідчить про присутність майстрів лютні в Іспанії. Проте вже на початку наступного століття ця вулиця була перейменована на вулицю Віуелярів (*Calle de los Violeros*) [201, с. 16].

Відносна непопулярність лютні в Іспанії, ймовірно, була реакцією на ісламську культуру після Реконкісти (кінець XV століття)<sup>10</sup>, хоча деякі інші елементи ісламської культури зберігалися й надалі. Проте було б некоректно говорити про цілковите домінування якогось одного інструменту в певному регіоні — лютня не була цілком відсутньою в іспанських землях, а віуела користувалася популярністю також у Португалії та Італії [138, с. 20].

Тим не менш, очевидно, що віуела та гітара (*guitarra*) з плоскою нижньою частиною, що мають роздільну нижню частину та обичайку (на відміну від лютні у формі чаші), здавна асоціювалися саме з Іспанією. Йоганнес Тінкторіс у своєму відомому трактаті *De Inventione et Usu*

<sup>9</sup> Фрідріх II Гогенштауфен (*Friedrich II von Staufen*, 1194–1250), імператор Священної Римської імперії, знаний як *Stupor Mundi* («Диво світу»), активно сприяв поширенню мавританських культурних елементів у Європі, зокрема завдяки своїй свиті на Сицилії. Саме через такі канали уду (попередник лютні) поширився на північ від Альп.

<sup>10</sup> Реконкіста (*Reconquista*) — тривалий історичний процес відновлення християнськими королівствами Піренейського півострова територій, зайнятих мусульманами (маврами), що тривав приблизно з початку VIII до кінця XV століття. Цей період характеризувався військовими, політичними та культурними змінами, які суттєво вплинули на формування іспанської та португальської ідентичності.

*Musicae* (1481–1483) описує гітару з талією, виготовлену іспанцями, а в іншому місці згадує, що чув гітару в Каталонії, де, за його словами, на ній переважно грали жінки. Наприкінці XV століття Ізабелла д'Есте, маркіза Мантуї та «перша леді Відродження», листувалася з Лоренцо да Павією щодо інструменту, який вона доручила виготовити *corpo tutto alla spagnola* («цілком у іспанському стилі»). Подібні приклади не є винятком [201, с. 16–17].

Варто також відзначити важливий аспект географічного поширення інструментальної музики. У той час, коли в Італії з'являлися збірки лютневої музики, іспанські видавці випускали антології творів для віуели. Хоча віуела могла не сприйматися у вузьконаціональному аспекті, вона безсумнівно асоціювалася з Іспанією, тоді як лютня — ні. Музику, яку можна було виконувати на лютні в інших європейських країнах, в Іспанії аранжували та виконували на віуелі як при дворі, так і серед представників середнього класу. Віуелу було простіше виготовляти, вона, як правило, була меншою, ймовірно дешевшою, а також зручнішою для тримання і гри. У наступні століття це стало ще більш помітним, оскільки лютні ставали більшими та складнішими, а виконавці прагнули охопити ширший діапазон, зокрема для відтворення нижчих регістрів для виконання партій *basso continuo*. Величезна теорба є одним із результатів цього процесу «хордофонного гігантизму».

Різниця між віуелою та гітарою не була зумовлена регіоном їхнього розповсюдження — адже обидва інструменти мали іспанське походження — а радше соціальним статусом і класом їхніх виконавців. Відомий іспанський музикознавець і композитор XX століття Едуардо Мартінес Торнер (1888–1955), який виступив редактором важливої ренесансної збірки музичних творів у табулатурі для віуели соло та віуели з голосом, опублікованої в 1538 році композитором і іспанським віуелістом Луїсом де Нарваесом, наголошував на існуванні тодішньої чіткої «ієрархії» між

музичними інструментами. Він закликав не ототожнювати віуелу з гітарою того часу, оскільки віуела була інструментом віртуозів і музично складних творів, натомість гітара, за його словами, слугувала переважно для виконання «маленьких народних пісень» (*cantarcillos del pueblo*), що характеризувалися простою мелодикою й невибагливим характером [218, с. 8]. У подібному дусі висловлювався й класичний гітарист Андрес Сеговія (1893–1987), який значною мірою відродив репертуар віуели, адаптуючи його для класичної гітари. Він не лише сприяв поверненню до коренів іспанської музичної традиції, але й гостро критикував сучасні музичні явища свого часу, зокрема грубий рустицизм<sup>11</sup> фламенко, а також «*strange, terrible and dangerous disease*»<sup>12</sup> рок-н-ролу, вбачаючи у них загрозу для класичної гітари як інструмента високої культури. Сеговія сподівався врятувати гітару від цих впливів, частково через відновлення старовинного репертуару віуели, що надавав класичній гітарі глибшого музичного змісту і технічної вишуканості.

У цих сучасних коментарях можна простежити відлуння старої поблажливості до популярної гітарної музики. Відомий іспанський лексикограф кінця XVI — початку XVII століття, автор етимологічного словника «Тезаурус кастильської чи іспанської мови» (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611) Себастьян де Коваррубіас у статті «Віуела» зазначав: «До наших часів цей інструмент [віуела] високо цінувався і мав найбільш чудових музикантів, але з моменту винаходу гітари було дуже мало тих, хто присвятив себе вивченню віуели. Це була велика втрата, тому що на ній грали всі види нотної музики, а тепер гітара не що інше, як *коров'ячий дзвіночок*, на якому настільки легко грати, особливо в *rasgado* [гра у стилі фламенко], що немає жодного конюха, який би не грав на гітарі» [150, с. 455]. Де Коваррубіас натякає на те, що гітара, або латинська

<sup>11</sup> йдеться про «навмисне стилізовану грубість/примітивізм».

<sup>12</sup> «Дивна, жаклива та небезпечна хвороба» [171].

гітара (*guitarra latina*), яка в ті часи мала лише чотири струни, здебільшого слугувала для награвання акордових акомпанементів до популярних пісень, а не для виконання складних поліфонічних творів.

Згаданий вище Едуардо Мартінес Торнер пише, що часто саме гітару звинувачують у зникненні віуели після XVI століття, начебто вони обидві були залучені «у дарвінівську боротьбу за виживання, подібно неандертальцям та кроманьйонцям» [218, с. 8]. Проте насправді ці інструменти були конструктивно майже ідентичні. Торнер наводить слова відомого Хуана Бермудо (1510–1560), який писав: «Я кажу, якщо ви хочете зробити з віуели нову гітару: видаліть першу і шосту струни, а ті чотири струни, які залишилися, це струни гітари». Він також зауважував у своєму *Declaración de instrumentos musicales* (1555 р.), що бачив гітари з п'ятьма подвійними струнами в Іспанії і сам розробив модель із шести подвійних струн [218, с. 8]. Алонсо Мударра у *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546 р.) дає поліфонічні аранжування музики для гітари, а також для віуели. У XVI столітті у Франції процвітала гітара, відома як ренесансна гітара, також чотириструнна, і до сьогодні збереглася велика кількість табулатур для цих інструментів у реєнтрабельному налаштуванні (*re-entrant tuning*), дуже схожому на сучасну гавайську гітару (укулеле), яка сама по собі є чотириструнною гітарою. Таким чином, відмінності між віуелою та гітарою, якими були одержимі деякі музичні коментатори в Іспанії XVI століття та пізніше, ґрунтувалися більше на культурних асоціаціях, ніж на незначній конструктивній різниці між двома інструментами.

Існує висока ймовірність, що неспеціалісти XVI—XVII століть мали обмежене уявлення про технічні відмінності між лютнями, віуелами та гітарами, але інтуїтивно або цілком усвідомлено розрізняли соціальний статус виконавців на цих інструментах. Прикладом є «Дон Кіхот» Мігеля Сервантеса, де бідний селянин Вісенте де ла Рока грає на гітарі так, «ніби

змушує її говорити» (частина I, розділ 51), а Дон Кіхот для зручності воліє лютню чи віуелу (частина II, розділ 46). Сервантес фактично використовує поняття «лютня» та «віуела» як синоніми, натомість гітара у творі займає окрему соціокультурну нішу.

За думкою Мілварда, було б помилкою вважати, що з часом гітара замінила віуелу; навпаки, обидва інструменти фактично «злилися, і назва „гітара“ була тією, яка закріпилася в більшості мов <...> за різновидами шестиструнних щипкових інструментів, які зрештою з'явилися». Проте гітара зберігала свої асоціації із виконавцями на ній як звичайними, позакласовими чи романтичними аутсайдерами суспільства [184, с. 253]. Зневага шанувальників і апологетів віуели до популярної серед широких верств населення гітари певним чином відображає соціокультурне сприйняття цих інструментів. Музику віуели розглядали насамперед як розвагу еліти та складову високої культури<sup>13</sup>. Віуелісти, які створили й зібрали сім збірників музики для цього інструменту, ретельно підкреслювали власну соціальну значущість через присвяти видатним особам — трьом монархам, важливому релігійному діячу та впливовій знаті. Чотири з семи авторів були придворними музикантами. Проте, незважаючи на придворну вишуканість і згадування конкретних імен, ці книги були орієнтовані на набагато ширшу аудиторію, що відображає суттєві зміни в контексті музичного виконання та розваг у ранньомодерній Європі.

Музика у цих збірках для віуели, як і в тогочасних книгах для лютні в Італії, записана не на нотному стані, а в табулатурі (*cifras*) — системі, яка використовує сітку для позначення струн і ладів, а також цифри, що вказують розташування пальців. Маркування над табулатурою сигналізують тривалість нот. Такий запис є одним із найоптимальніших

<sup>13</sup> Про це докладніше див. у роботі *Iberian Discoveries I: A New Look at Humanism in 16th-Century Lute and Vihuela Books* Джека Сейджа [203, с. 636].



способів транскрипції музики для хордофонів, оскільки фіксує не лише саму ноту, а й одночасно пропонує найкращу аплікатуру. Крім того, він має перевагу легшої доступності для тих, хто не вміє читати традиційний нотний запис. Красномовним є факт, що майже ідентична система табулатури використовується і сьогодні у виданнях та на веб-сайтах для виконавців на гітарі, банджо, мандоліні та бас-гітарі.

Крім того, використання табулатури було тісно пов'язане з фундаментальною зміною виконавської техніки на деяких струнних інструментах ранньомодерної Європи. Починаючи з другої половини XV століття, окремі лютністи — і, як можна припустити, також виконавці на новій віуелі — почали видобувати звуки пальцями правої руки, відмовляючись від традиційного використання плектра (медіатора). Хоча медіатор дозволяв виконувати однорядкові мелодії та акорди, новий метод пальцевої гри відкрив можливість одночасного виконання до чотирьох звуків, навіть на несуміжних струнах. Це означало, що техніка пальцевої гри розширювала можливості інструментів, дозволяючи виконувати багатоголосну та поліфонічну музику, що суттєво збагатило репертуар духовної й світської вокальної музики для хордофонів. Саме в цей період почала формуватися табулатура для лютні, а трохи згодом — і для віуели. Відтак значна кількість вокальних партій та іншої поліфонічної музики була адаптована для обох інструментів, що сприяло зростанню популярності віуели [225].

Пальцева гра значно розширила виконавські можливості інструменту і стала провідною технікою виконання музики високого професійного рівня на лютні та віуелі. Дійсно, саме завдяки відмінностям між складною поліфонічною музикою та грою акордів сучасники розрізняли «віртуозів гри на віуелі від конюхів, що грають на гітарі» [184, с. 255]. Водночас тогочасні посібники гри на віуелі були орієнтовані також на аматорів-початківців, про що свідчить перша така збірка іспанського

композитора і віуеліста Луїса де Мілана (бл. 1500–1561) — «Книга музики для віуели під назвою “Вчитель”» (*Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro*, 1536)<sup>14</sup>, у передмові якої наголошено, що її мета — «навчити та показати новачкові всі найважливіші основи [віуели] і не лише» [там само]. Отже, хоча пальцевий стиль гри був характерним для професійних музикантів, він також явно приваблював аматорів, які прагнули самовдосконалення, надаючи виконавцям змогу відтворювати складну багатоголосну музику на одному інструменті та, що найважливіше, супроводжувати власний або чужий спів гармонічними лініями замість простих ударних акордів. Внаслідок «злиття» віуели та гітари у XVII столітті складні техніки гри поступово стали невід’ємною частиною професійного виконавства на гітарі, а гітара, своєю чергою, завойовувала нові соціальні ніші, доходячи навіть до елітарних [184, с. 255].

В Іспанії та ширше в Європі музичні інструменти традиційно були не лише частиною музичного мистецтва, а й маркерами глибоких соціокультурних значень. Вони несуть у собі широкий спектр немусичних та надмусичних асоціацій, пов’язаних із соціальним класом, статтю, етнонаціональною ідентичністю та іншими важливими соціальними відмінностями. Виконання на конкретному інструменті, а також оцінка музики, виконаної на ньому, могли служити своєрідним показником соціального статусу, характеру особистості чи навіть гендерної або етнічної приналежності. Такий інструментальний символізм був настільки глибоко інтегрований у суспільну свідомість, що письменники та митці часто надавали своїм героям конкретні інструменти, аби через них передати соціальний контекст або позицію цих персонажів. Вибір

---

<sup>14</sup> Масштабне видання у двох частинах, що містить інструментальні (фантазії, тьєнто, павани) та вокальні (романси, вільянсіко, сонети кастильською, португальською, італійською мовами) твори та багатоголосні обробки пісень, розташовані за принципом зростаючої технічної складності, з все більшим використанням орнаментики та імітаційної поліфонії.

інструменту слугував своєрідним культурним кодом, що дозволяв негласно і водночас ефективно комунікувати з аудиторією, посиляючись на загальновідомі стереотипи та ієрархії.

Дослідження взаємозв'язків між лютнею, віуелою та гітарою в іспанському контексті підкреслює значущість цих культурних асоціацій, що лежать в основі музичного життя ранньомодерної Європи. З одного боку, віуела часто асоціювалася з придворним, освіченим середовищем, високою культурою та віртуозністю, тоді як гітара вважалася інструментом більш широких соціальних верств, простих і «народних» музичних практик. З іншого боку, розвиток виконавських технік і трансформація репертуару призвели до поступового розмивання цих меж, а інструменти «зливалися» у нові форми, які охоплювали дедалі ширші соціальні групи. Таким чином, хордофонні музичні інструменти водночас слугували маркерами соціальної ідентичності й засобами культурної комунікації, що відображали складну динаміку соціального статусу, естетичних уподобань і культурних змін.

Очевидно, що віуела та численні книги, присвячені грі на цьому інструменті, стали продуктом складної взаємодії технічних, технологічних, соціальних і комерційних трансформацій, які відбувалися в Іспанії та ширшій Європі протягом XV–XVI століть. Важливою передумовою таких змін стала поява нової пальцевої манери гри, яка радикально розширила виконавські можливості струнних інструментів. Цей стиль дозволяв солістам-виконавцям виконувати складну багатоголосну музику — зокрема вокальну поліфонію — на одному інструменті, а також самотійно супроводжувати пісні гармонічно розвиненими аплікатурними лініями. Поява такої техніки не лише збагачувала музичний вираз, а й задовольняла зростаючий попит серед широкого кола музикантів-початківців, які прагнули навчитися цьому мистецтву. У цьому контексті табулатура віуели стала одним із ключових

засобів передачі музичних знань, оскільки вона надавала доступ до різноманітного репертуару — від популярної до духовної та світської музики, яка циркулювала по всій Європі.

Водночас, у грі на віуелі втілювалися характеристики, яких не вистачало простій гітарі, що часто зазнавала зневагу з боку деяких віуелістів і вважалася інструментом нижчих соціальних верств, сільських мешканців і навіть amatorів. З певних причин, які могли бути пов'язані з особливими асоціаціями лютні з ісламським світом, віуела в Іспанії займала особливе, придворне положення, подібне до того, яке лютня мала в інших європейських країнах. Проте віуела була також популярною у колах зростаючої буржуазії, яка прагнула самовдосконалення і розвитку музичного смаку. Це відображає ширший культурний феномен: інструмент перестав бути виключно ознакою дворянства і став засобом комунікації та навчання для нових соціальних груп, які цінували як естетику, так і мистецьку досконалість.

В свою чергу гітара ранньомодерної доби також постає як складний соціокультурний феномен, вкорінений у технічних, історичних і символічних кодах свого часу. Її генетичне походження тісно пов'язане з віуелою — інструментом, що поєднував багатоголосну виконавську техніку і культурну респектабельність. У пізніші етапи ці характеристики трансформувалися у доступніші форми гри на гітарі. Проте гітара, на відміну від віуели, набула ширшого соціального спектра, що відбилося у її сприйнятті як інструменту «простих людей», сільських мешканців, і навіть романтизованих аутсайдерів, тоді як віуела залишалася ознакою елітарного, інтелектуального середовища і придворних кіл. Ці культурні та соціальні маркери не лише позначали класову чи гендерну ідентичність виконавців, а й формували уявлення про саму музику та її функції в суспільстві. Пальцева техніка, табулатурний запис і зміна репертуарних традицій були інструментами як музичного, так і соціального переходу —

від поліфонії до акомпанементу, від виконавської віртуозності до масової доступності. Таким чином, гітара ранньомодерної доби стала не просто музичним інструментом, а своєрідним символом культурної ідентичності та соціальних трансформацій, утіленням складних генетичних та соціокультурних кодів, які формували її історію і сприйняття на століття вперед.

## **2.2. Від бароко до романтизму: особливості формування класичного образу гітари**

Політичне домінування та культурна експансія Іспанії, що розпочалася з кінця XV століття, стали одним із ключових чинників поширення інтересу до гітари в країнах Західної Європи, зокрема в Італії та Франції. Водночас характер функціонування інструмента в цих регіонах мав суттєві відмінності. Якщо в Іспанії гітарний репертуар тривалий час залишався обмеженим — переважно у вигляді окремих зразків, інтегрованих до книг для віуели, — то у Франції середини XVI століття спостерігається справжній сплеск інтересу до чотириструнної гітари. Його зумовило не лише активне залучення придворних музикантів, поетів та друкарів до формування репертуару, але й монарше заступництво, зокрема з боку короля Генріха II, який сприяв розвитку музичного книговидання [222, с.12].

На основі аналізу французьких архівних джерел Джеймс Тайлер доходить висновку, що гітарний репертуар Франції XVI століття суттєво перевищував за обсягом і різноманітністю аналогічний матеріал з Іспанії. Французькі музичні видання містили не лише інтабуляції поліфонічних вокальних творів, але й п'єси танцювального характеру, авторські фантазії та пісенні жанри. Відзначається й висока орнаментальна насиченість фактури — значно вища, ніж в іспанських зразках цього періоду [там само].

Завдяки діяльності провідних французьких музичних друкарів — Гійома Морл'є (*Guillaume Morlaye*), Сімона Горл'є (*Simon Gorlier*), Адріана Ле Руа (*Adrian Le Roy*) та Грегуара Брейссена (*Gregoire Brayssing*) — у середині XVI століття було створено широкий і різноманітний корпус музики для чотириструнної гітари, що справив суттєвий вплив на формування музичного середовища Франції того часу. Репертуар, опублікований цими авторами та видавцями, охоплював як інструментальні обробки популярних вокальних творів, так і оригінальні композиції, адресовані переважно аматорській виконавській аудиторії.

Про масштаб поширення інструмента свідчить також свідчення сучасника: в анонімному трактаті *Discours non plus mélancoliques que divers de choses qui appartiennent à notre France* (1557) автор зауважує, що «у мої ранні роки людною використовували більше, ніж гітару: але за останні дванадцять або п'ятнадцять років всі почали грати на гітарі... сьогодні у Франції ви знайдете більше гітаристів, ніж в Іспанії» [224, с. 450]. Зростаюча популярність гітари у другій половині XVI століття спричинила розвиток не лише виконавських практик, а й ремесла інструментобудування: саме в цей період у Франції з'являються перші задокументовані імена майстрів, що спеціалізувалися на виготовленні гітар і набули широкого визнання в музичному середовищі.

XVII століття позначає якісно новий етап в історичній еволюції гітари. У цей період відбувається поступова трансформація від ренесансних інструментів — зокрема віуели де мано та чотириструнної гітари — до нового типу: барочної п'ятихорної гітари. Цей інструмент стає домінантним у європейській музичній практиці протягом століття. Як і її попередниця, барочна гітара нерідко позначалася терміном *іспанська гітара* — назвою, що підкреслювала не лише регіон її походження, але й стійку асоціацію з іспанською традицією виконавства; згодом цей

топонімічний прикметник буде закріплено і за модерною шестиструнною гітарою.

У конструктивному плані барочна гітара демонструє помітну еволюцію. Вона є більшою за розмірами порівняно з ренесансною, має об'ємніше акустичне тіло, хоча стандартизація форми ще не є сталою: розміри та деталі конструкції могли істотно варіюватися. Сама назва «барочна», що згодом закріпилася в музикознавчому дискурсі, не лише відповідає історичному періоду, але й віддзеркалює візуальну естетику інструмента, характерну для стилю бароко — складно-оздоблену, декоративно насичену. Гітари XVII століття, що дійшли до нашого часу, свідчать про надзвичайну майстерність виготовлення: інструменти прикрашені інкрустацією, орнаментальними арабесками, вигадливою філігранню. У декорі використовувалися коштовні та рідкісні матеріали — такі як срібло, черепаховий панцир, слонова кістка, рідкісні породи деревини. Ця висока естетична культура виготовлення не лише підкреслювала статус інструмента як об'єкта придворного або салонного вжитку, а й впливала на його соціально-культурне позиціонування в європейських музичних середовищах.

Еволюційні зміни в конструкції гітари на початку XVII століття спричинили практично повне витіснення ренесансного інструмента з французької музичної практики. Нова п'ятихорна гітара, що утвердилася під назвою *іспанська*, потребувала принципово іншої техніки гри, а її освоєння у Франції почалося майже з чистого аркуша. Визначну роль у цьому процесі відіграв Луїс де Брісеньо (*Luis de Briceño*), іспанський гітарист, композитор і педагог, чия діяльність була тісно пов'язана з французьким двором. Зростання іспанського впливу у Франції після династичного шлюбу Людовика XIII (1601–1643) та інфанти Анни Австрійської (1601–1666), укладеного 1615 року, створило сприятливі умови для культурного обміну, зокрема в музичній сфері.

Історичні джерела свідчать, що Брісеньо був добре інтегрований у придворні кола обох країн. Його ім'я вперше згадується в контексті публікації *Le Sieur de Moulère*, іспаномовної книги, адресованої Людовику XIII та виданої в Парижі 1614 року [222, с. 100]. Вірогідно, музикант увійшов до складу іспанської делегації, що готувала приїзд нареченої до Франції. У 1626 році в Парижі з'являється головна праця Брісеньо — *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* («Дуже простий спосіб навчитися грати на гітарі в іспанському стилі»), яка є водночас підручником гри на гітарі в іспанському стилі та авторською антологією популярних жанрів того часу. Видання, присвячене мадам де Шаль (*Madame de Challes*), містить зразки романсів, сегідиль, чакон, пасакалій, паван, гальярд, сатиричних і ліричних пісень, оформлених у формі акордової табулатури, що поєднує принципи *italian alfabeto* з власною системою графічних позначень.

У той самий час, коли гітара поступово утверджується в музичному житті Франції, при королівському дворі формується витончена французька лютнева школа, започаткована Еннемоном Готьє (Ennemonde Gaultier, 1575–1651) — першим представником видатної родини лютністів XVII століття. Саме за лютнею в цей період остаточно закріплюється статус «інструмента королів і короля інструментів» [192]. Мати Людовика XIII, Марія Медічі, володіла інструментом з дитинства, і після сходження на престол підтримувала лютністів, які постійно перебували серед її придворних музикантів. У щоденнику королівського лікаря Жана Еруара, що опікувався майбутнім монархом з народження, зафіксовано численні згадки про присутність лютні в приватному просторі королівської родини. Так, згідно з його записами, у 1604 році трирічний Людовик XIII просить свою маленьку лютню й приносить її до королеви, аби показати, «як добре він уміє грати» [192]. Камер-юнкер Флоран Індре мав обов'язок співати та грати на лютні, щоб заспокоїти дитину-короля; невдовзі сам Людовик



«бере велику лютню і змушує Індре затискати струни на грифі, поки він сам перебирає струни» [там само].

Після повернення до влади, відібраної в нього матір'ю, Людовик XIII поступово замінив іспанських придворних своєї дружини — інфанти Анни Австрійської — французьким оточенням. Саме Еннемон Готьє був обраний для навчання молодшої королеви гри на лютні — інструменті французької придворної культури, тоді як раніше вона грала лише на гітарі, що мала стійку асоціацію з Іспанією. На цьому тлі природно постає питання про сприйняття французькими придворними діяльності Луїса де Брісеньо, його іспаномовної публікації та популярної гітарної стилістики. Як засвідчують численні аранжування французьких лютневих п'єс у рукописах для гітари, згодом відбувається поступове стилістичне зближення двох інструментальних шкіл: французька лютнева традиція входить у гітарний репертуар, а деякі лютністи стають також гітаристами — свідчення активного культурного взаємопроникнення в межах придворного середовища.

Одним із прикладів поступового зближення лютневої й гітарної традицій був Етьєн Муліньє (*Étienne Moulinié*, 1599–1676) — композитор і виконавець, що залишив після себе п'ять збірок *airs de cour* для сольного голосу з акомпанементом лютні. В одній з них — *Airs de cour avec la tablature de luth et de guitarre* (Париж, 1629) — поруч із французькими творами подано п'ять іспанських та п'ять італійських пісень з акомпанементом гітари. Цей акомпанемент нотовано у французькій лютневій табулатурі з додаванням мензуральних значень над п'ятилінійним нотним станом для ритмічної орієнтації. Попри відсутність специфічних штрихових вказівок, фактична наявність повних акордів упродовж майже всіх творів засвідчує спробу зафіксувати техніку гри на струнах. За якістю опрацювання гітарні пісні Муліньє цілком дорівнюють його лютневим творам. Деякі з них, очевидно, вимагали інтерпретації в

дусі *sprezzatura* — терміну, який у італійській традиції позначав виконавську свободу, ритмічну гнучкість і виразність сольного співу з акомпанементом.

Відомий французький музиколог Філіпп Боссан (*Philippe Beaussant*), засновник Центру барокової музики у Версалі та один із провідних дослідників французької музики XVII століття, переконливо окреслює становище двох інструментів у придворному середовищі Франції. На його думку, лютня зберігала привілейоване положення, тоді як гітару сприймали з певною зневагою. Починаючи від вихваляння лютні в «Книзі про придворного» Бальтазаре Кастільйоне [124], цей інструмент асоціювався з культурною витонченістю та шляхетністю [115, с. 13–14]. Уже з 1630-х років, як свідчать гравюри Абрахама Босса (*Abraham Bosse*, 1603–1676), лютня остаточно закріплюється як преціозний інструмент — вишуканий і належний до вищого соціального шару.

Натомість гітара у Франції того часу сприймалася як майже екзотичний, «низовий» інструмент. У паризькому середовищі близько 1650 року вона асоціювалася з Іспанією, Італією, комедією *dell'arte*, циганською традицією (яку в той час ототожнювали з іспанцями чи єгиптянами), а також з вогненною, ритмічною або ж сентиментальною музикою для серенад [115, с. 14–15]. Причини зверхнього ставлення до гітари мали як технічне, так і соціальне підґрунтя. З одного боку, її техніка вважалася простою: *battuto* — гра енергійними акордами, що підтримують танцювальний ритм. Натомість на лютні грали арпеджіо, передаючи гармонію м'яко, нота за нотою. З іншого боку, лише лютня визнавалася гідною бути інструментом шляхетного середовища. У 1640-х роках П'єр Тріше в трактаті *Le Traité des Instruments de Musique* («Трактат про музичні інструменти») висловлює занепокоєння тим, що «деякі придворні дами, захопившись іспанськими піснями, намагаються їх наслідувати» [172, с. 78]. Популярність «усього іспанського» зберігається при

французькому дворі до середини століття, знаходячи відлуння, зокрема, в героїчній трагедії П'єра Корнеля «Дон Санчо Арагонський» (1649). Проте після поразки Фронди ця мода швидко згасає.

Попри певне упереджене ставлення до гітари при французькому дворі, протягом усього правління Людовіка XIII цей інструмент продовжував звучати як у камерних ансамблях, так і на придворній сцені — зокрема у *ballets de cour*, які становили важливу складову політичного і соціального ритуалу, закріпленого монархом та його радою [222, с. 107]. Судячи з придворних архівів і візуальних джерел, участь гітаристів у цих виставах була доволі звичною. Зокрема, у сценічному малюнку до одного з номерів балету *Les Fées des Forêts de Saint-Germain* («Феї лісів Сен-Жермена», 1625) зображено вісім гітаристів у сучасному іспанському вбранні, які крокують парами на сцені. Підпис до зображення гласить: *Entrée des Espagnolz joueurs de guitare* [112, с. 31]. За припущенням дослідників, один із гітаристів — сам король [112, с. 13]. Отже, говорити про повне ігнорування гітари при дворі Людовіка XIII було б не виправданим спрощенням.

Однак справжній поворотний момент в історії соціального статусу гітари настав із початком правління «короля-сонця» — Людовіка XIV. Архівні матеріали свідчать, що перші музичні кроки майбутнього монарха були пов'язані з лютнею: з дев'яти до вісімнадцяти років його навчав Жермен Пінель (*Germain Pinel*, 1600–1661), який ще за правління Людовіка XIII обіймав посаду придворного лютніста. До самої своєї смерті Пінель залишався при королівському дворі. На думку Мігеля Сердурра — сучасного дослідника, виконавця-лютніста й композитора з академічною гітарною освітою — музика Пінеля суттєво відрізняється від творів його сучасників, зокрема Еннемона Готьє. Як зазначають фахівці з французької барокової лютні, його стиль є вишуканим до крайньої міри, майже герметичним: «жодна нота не має значення, якщо вона не є

необхідною після ретельного аналізу звучання та стилю твору» [192]. Сердур порівнює місце Пінеля у французькій музичній традиції зі статусом Хорхе Луїса Борхеса в літературі, для його притаманні складність, ерудованість, багатство інтертекстуальних відсилань, що створюють унікальну стилістичну тканину.

З-поміж інших придворних лютністів Людовіка XIV Сердур згадує також Робера де Візе (*Robert de Visée*, 1665–1732), підкреслюючи виразну контрастність між стилем цих двох музикантів. Якщо Пінель вдається до інтелектуально витонченого, часом химерного письма, то музикант Візе — прозора, елегантна й доступна для розуміння широкого слухацького кола. Цю відмінність, утім, можна пояснити як соціальною еволюцією музичного середовища при дворі, так і багатогранністю самої кар'єри Візе. На відміну від Пінеля, він був не лише лютністом, а й вправним гітаристом і теорбістом, який здобув високе визнання серед провідних придворних музикантів — таких як Франсуа Куперен (клавесиніст), Антуан Форкре (віола да гамба), Філібер Ребіле (флейта) і Жан Фері Ребель (скрипка). Візе регулярно виступав у камерних ансамблях при дворі, а також у салонному середовищі герцога де Бурбона, принца де Конде та мадам де Ментенон — фаворитки Людовіка XIV. Особливої уваги заслуговує *Livre de guitare dédié au roi* («Книга про гітару, присвячена королю»: Париж, 1682) — збірка творів Візе для гітари, присвячена самому королю. Вона є безперечним свідченням високого статусу цього інструмента у придворному побуті Версаля та становить взірць витонченої камерної музики, створеної для королівських інтермедій [117, с. 728–729].

У 1647 році, у віці дев'яти років, дофін Людовік розпочав навчання гри на лютні під керівництвом Жермена Пінеля. Уже за три роки, у свої дванадцять, він змінює інструментальну орієнтацію на користь гітари: його новим наставником стає Бернар Журдан де ла Саль (*Bernard Jourdan*

*de La Salle*), який з 1650 до 1656 року обіймав посаду королівського майстра з гри на гітарі [117, с. 320], [115, с. 16]. Захоплення молодого монарха цим інструментом було настільки серйозним, що кардинал Мазаріні запросив до Франції одного з найвидатніших гітаристів і композиторів того часу — Франческо Корбетту. Відомо, що Корбетта перебував у Парижі принаймні у 1656–1657 роках, коли Людовіку виповнилося вісімнадцять. Його участь у придворному житті не обмежувалася викладанням: збереглися зображення, на яких він і король разом грають і танцюють у рамках балетних вистав.

Через п'ятнадцять років, у 1671 році, Корбетта присвятить Людовіку трактат *La Guitarre royalle* («Королівська гітара»)<sup>15</sup>, у передмові до якого згадує іншу, нині втрачену працю, що нібито була надрукована в Парижі у 1656 році: «...коли Його Величність дозволив мені взяти участь у *entrée* з кількома гітарами в балеті, складеному найвідомішим сеньйором Жаном-Батістом Люллі» (цит. за [222, с. 108]). Ідеться про балет *La Galanterie du temps*, поставлений під егідою Мазаріні, де серед виконавців танцювальних номерів був і сам Людовик XIV.

Вибір гітари як улюбленого інструмента, на думку Філіпа Боссана, може тлумачитися як демонстрація королем самостійності (причому не тільки у музичних питаннях) та прагнення до особистої виразності. Про виняткову роль гітари в придворному побуті свідчать і *Mémoires* мадам Франсуази Бертю де Моттевіль — довіреної особи королеви-матері Анни Австрійської. Зокрема, вона описує, як у перші дні після початку регулярного відвідування Людовіком засідань Державної ради, молодий

<sup>15</sup> У 1674 році у Парижі виходить ще одна книга французької гітарної музики *La Guitarre royalle* Корбетта, знову присвячена Людовіку XIV. П'єси збірки не організовані в сюїти, а згруповані за тональністю. Поряд із сарабандами, менуетами, фоліями, алемандами, тощо є декілька церемоніальних п'єс, таких як *Fanfare and Trompette Tambour de France et de Suisse: La prise de Maastricht*, що безпосередньо пов'язана з битвою, виграною армією Людовіка XIV. Цікавою особливістю збірки є включення другої гітарної партії (*contrepartie*) для перших дванадцяти сольних п'єс, що означає, що їх також можна грати дуетами (більш детально [222, с. 110]).

король, не приховуючи нудьги, залишає аудієнцію, щоби в сусідньому покої обговорювати з братом мадам де Моттевіль ідеї для балету, який би «пасував до його гітари» — і перебуває там упродовж усього часу, поки триває рада (цит. за [115, с. 16–17]). З огляду на цей факт, цілком логічним видається припущення про те, що захоплення гітарою могло передатися йому від матері — іспанки Анни Австрійської. Проте в культурному контексті 1640-х років ситуація ускладнюється. У цей період іспанський стиль поступається місцем новій хвилі італійського впливу, спричиненій амбіціями кардинала Мазаріні, який, за словами Філіпа Боссана, прагнув реалізувати у Франції своєрідну «трансплантацію барокового Риму доби Урбана VIII» (цит. за [115, с. 18]). Саме тому Париж середини XVII століття переживає справжню італійську культурну інвазію: архітектори, живописці, майстри декоративно-прикладного мистецтва, співаки, інструменталісти, поети, драматурги й лібретисти — всі вони активно долучаються до формування нового придворного естетичного простору. Серед них — співак Атто Мелані з братом-лютністом, композитор Луїджі Россі, співачки Франческа Коста й Леонора Бароні (*la più virtuosa dama d'Italia*), художники Джованні Франческо Романеллі та Франческо Гримальді, «сірий кардинал» Мазаріні — абат Буті, а також Карло Вітторіо Тореллі — театральний декоратор і майстер сценічної техніки, знаний як «великий чарівник». Водночас із ними у Франції закріплюється *commedia dell'arte*, представники якої з 1645 року почуваються в Парижі як у себе вдома.

Філіпп Боссан подає низку анекдотичних, але глибоко показових епізодів, що проливають світло на формування особливої гітарної рецепції при дворі молодого Людовіка XIV. Одним із таких є опис незвичайної дружби між дофіном і Тіберіо Фьореллі — актором італійської *commedia dell'arte*, творцем знакового персонажа Скарамуша. Фьореллі, за спогадами сучасників, регулярно з'являвся у Луврі разом із невеликою

«світською свитою» — собакою, котом, лебедем, папугою та, звісно, гітарою. Він виконував на інструменті комічну пісеньку, в якій вигадливий текст складався з назв нот: *La mi fa sospirar la notte e il di, La fa far ogni canto, sol per mi* [115, с. 19]. Цей музично-театральний жест, поєднання гри, гротеску і ліричності, справив значний вплив на молодого дофіна, спричинивши, на думку Боссана, стійку емоційну прихильність до Фьореллі та його гітари.

Згодом, у 1656 році, коли Людовік уже досяг вісімнадцятирічного віку, він бере участь у першому балеті, створеному Жаном-Батістом Люллі, — *La Galanterie du temps* («Галантність часу»). В одній зі сцен цього балету монарх з'являється на сцені з гітарою, поруч із Франческо Корбеттою, тоді як сам Люллі в іронічному ключі пародіює Скарамуша, а Фьореллі вривається на сцену, аби «віддубасити всю компанію» [там само]. Така театралізована гра з персонажами *commedia dell'arte*, їхніми масками та поведінковими кодами вказує на глибше проникнення італійської культури у французьке придворне середовище, а також — на сприйняття гітари не лише як інструмента акомпанементу, але й як елемента символічного самовираження.

Очевидним є факт: на відміну від більшості придворних юнаків, які традиційно навчалися гри на лютні, Людовік XIV обрав для себе гітару — інструмент, пов'язаний з образами Скарамуша, італійської вуличної сцени й нової чуттєвості барокового театру. Цей вибір мав не лише естетичне, а й культурно-політичне значення, демонструючи дистанціювання від традиційного французького аристократичного канону на користь живої, експресивної, південноєвропейської стилістики. Про тривалу й справжню пристрасть Людовіка XIV до гітари свідчить інший, показовий епізод, зафіксований Боссаном. У п'ятдесятирічному віці король тяжко захворів, і єдиними людьми, яким було дозволено перебувати з ним у покоях під час хвороби, були драматург і придворний читач Жан Расін та гітарист Робер

де Візе [115, с. 78]. Цей факт підтверджує особливий статус гітари не лише як музичного інструмента, але й як об'єкта особистої інтимної близькості.

Любов короля до гітари набула інституційного виміру: за його наказом була створена посада *maître de guitare du roi* — «королівського вчителя гри на гітарі», яка існувала при дворі аж до середини XVIII століття. Саме це — інституціоналізація гітари як частини придворного музичного апарату — є найбільш промовистим свідченням її інтеграції в естетику королівського двору Людовіка XIV. Не дивно, що пізніше Вольтер, у своїй різкій оцінці Людовіка як «короля-сонце», зневажливо зазначить: «Його не вчили нічого, крім танців та гри на гітарі». Цей саркастичний афоризм, хоч і несправедливий, влучно фіксує парадокс: гітара у Франції XVII століття стала інструментом монаршого самовираження — між театром і музикою, тілом і звуком, сценою і владою.

Упродовж кількох десятиліть смаки Людовіка XIV та його двору визначали тенденції моди, зокрема й музичної, в усьому європейському культурному просторі. Не дивно, що саме в цей період — у другій половині XVII століття — барокова гітара набуває статусу інструмента, «гідного королів і принцес». Її популярність стрімко зростає, і вона стає невід'ємним елементом світського життя, що підтверджується, зокрема, живописом Антуана Ватто вже на початку наступного століття. Цей новий соціокультурний статус гітари був результатом глибинних змін у музичних практиках Іспанії, Італії та Франції, які в комплексі сформували своєрідний космополітичний простір — «вавилонський контекст» [105, с. 47]. Як уже зазначалося, численні мандрівки композиторів і виконавців — іспанських, італійських, французьких — у пошуках протекції й визнання сприяли активному стилістичному обміну, внаслідок чого барокова п'ятихорна гітара опинилася на перетині різних естетик та національних традицій.



Американський гітарист і дослідник Майкл Лорімер, відомий своєю інтерпретацією музики для барокової гітари, описує ці відмінності так: «Іспанські композитори черпали натхнення безпосередньо з інструмента — це зумовлювало появу незвичних гармоній та колористичних ефектів. Іспанська музика завжди була своєрідним гібридом — життєвою, безпосередньою, чуттєвою, буйною та ідіоматичною. Італійська традиція базувалась на співі: вона була віртуозною, експресивною, екстравертною, з прямолінійними ритмами, драматизмом і контрастами. Французький стиль, натомість, був глибоко вкорінений у танцювальній культурі — витончений, стриманий, імпресіоністичний, сповнений натяків, нюансів та ритмічної складності. Виходячи з цього, можна сказати, що барокова гітара народилася в Іспанії, виросла в Італії, а розквітла — у Франції» (цит. за [105, с. 45–46]).

Таким чином, упродовж другої половини XVII століття барокова гітара у Франції не лише здобула високий соціальний статус, але й стала символом витонченої придворної культури, ототожнюючись із образом самого короля. Її присутність при дворі, піднесена до рівня культурного ритуалу, змінила уявлення про цей інструмент — від простої практики акомпанементу до мистецтва вишуканої сольної гри. Однак із настанням XVIII століття, у добу класицизму, ситуація поступово змінюється. У нових естетичних умовах, що тяжіють до рівноваги, ясності форми та інтелектуальної стриманості, гітара починає трансформуватися як у своїх конструктивних особливостях, так і у виконавській та жанровій функції.

Якщо у XVII столітті осердям гітарної моди була Франція, то у XVIII столітті лідерство поступово переходить до Італії та Іспанії, що призвело до істотних змін у соціокультурному статусі гітари: з модного придворного атрибута вона поступово перетворилася на інструмент камерного, «інтимного» музикування, а нове покоління виконавців і композиторів, особливо в середовищі буржуазного побуту, активно

розширювало жанрову палітру гітарної музики, пристосовуючи її до освітніх, домашньо-розважальних і камерних форм музичної практики, що відповідало новим культурним функціям інструмента у післябарокову добу. Розмивання традиційної придворної моделі культури, з одночасним піднесенням буржуазії, сприяло міграції гітари в салони нової соціальної верстви, де інструмент набував більш індивідуалізованого та приватного образу. Важливими чинниками цього процесу стали її відносна доступність у порівнянні з клавесином та іншими складними інструментами, а також камерна естетика звуку, яка ідеально відповідала формату домашнього музикування. Зокрема, у середовищі освіченої публіки гітара стала не просто музичним інструментом, а засобом особистого творчого вираження та інтимної комунікації, що суттєво вплинуло на подальший розвиток її репертуару і виконавської практики.

Ці процеси супроводжувалися не лише естетичними трансформаціями, а й поступовими змінами в органології інструмента, що дедалі виразніше залежала від локальних традицій майстрування та виконавської практики. У XVIII столітті гітарна традиція в Іспанії, Італії та Франції еволюціонувала у відмінних напрямках, що зумовило формування регіонально специфічних типів інструментів. Іспанська гітара цієї доби — шестиструнна, з широким грифом, що з'єднувався з корпусом на дванадцятому ладі, та характерними віялоподібними розпівками — зберігала глибокий зв'язок із лютневою спадщиною і водночас тяжіла до конструктивної простоти. Металеві лади витіснили зв'язані кишкові приблизно після 1750 року, однак гриф залишався врівень із деками, а піднята накладка з'явилася лише на межі XIX століття. У цей період утверджується шестиструнна одинарна конфігурація, що згодом стане загальноприйнятою в іспанському гітарному виробництві (більш детально див: [222, с. 254–258]).

На тлі цього італійські гітари вирізнялися більшою компактністю та ергономічністю. Типовий інструмент мав вузький гриф, коротку мензуру, шість окремих струн і міст без виразного сидла. Усередині корпусу розміщувалися поперечні (а не віялові) розпірки, форма талії була виразно звуженою. Ці гітари були зручними для виконання вищого строю, що відповідало підвищенню оркестрової висоти тону наприкінці століття. Особливістю італійського контексту було також паралельне існування *chitarra battente* з металевими струнами, яка зберігалася в ролі акомпанементного інструмента, не входячи до сфери сольного виконавства [222, с. 256].

Французька гітарна традиція виявляла більшу інерцію у ставленні до нововведень. Наприкінці XVIII століття ще зберігалася п'ятиструнна конфігурація, хоча шестиструнні інструменти поступово набирали поширення. Конструктивно французькі гітари тяжіли до старомодних рис: невелике звуження талії, гриф, що з'єднувався з корпусом на одинадцятому ладі, відсутність віялових розпірок та збереження кишкових ладів навіть після 1800 року. Утвердження італійського зразка, зокрема його компактних розмірів та придатності до гри в підвищеному строї, значною мірою вплинуло на занепад п'ятиструнної моделі та адаптацію нових типів у французькому середовищі на початку XIX століття [222, с. 257–258].

В цілому, XVIII століття принесло гітарі нову функціональну парадигму, зумовлену поширенням галантного стилю. Акомпануюча роль гітари, зокрема у вокальній музиці, сприяла розвитку арпеджованого стилю гри, що висувало вимоги до виразнішого гармонічного підґрунтя. Це стимулювало конструктивні зміни інструмента: четверта і п'ята струни отримали бурдонні дублювання, а пізніше — з'явилася шоста рядна струна. Паралельно відбувалася інституціоналізація нової системи нотного письма: гітарна табулатура поступово поступалася місцем звичайному

нотному запису. Італійські гітаристи, найімовірніше, були першими, хто використовував нотний запис для гітари. Важливу роль у цьому процесі відіграли гітаристи та педагоги Джачомо Меркі (*Giachomo Merchi*, 1730 — 1789) та Мішель Корретт (*Michel Corrette*, 1707-1795). Останній є автором праці «Дони Аполлона, метод легкого навчання гри на гітарі» (*Les Dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitarre*, Париж, 1762), яка містить як табулатуру, так і нотний запис, що підтверджує поступовий перехід від однієї системи до іншої [222, с. 202].

Найсуттєвішими віхами в розвитку гітари стали впровадження шестирядної конструкції та подальший перехід до конфігурації з шістьма одинарними струнами, що поступово витіснила систему рядів. Поширення шестирядних інструментів активно відбувалося в Італії та Іспанії упродовж останніх двох десятиліть XVIII століття. Найраніший відомий зразок такого типу гітари, датований 1759 роком, зберігається в Музеї Гааги (*Gemeentemuseum*). Цей інструмент, що також є першим із відомих, у конструкції якого застосовано віялоподібну систему внутрішніх розпірок для укріплення верхньої деки, має напис: *Francisco Sanguino me fecit. En Sevilla año de 1759* [220, с. 563]. Джерела наступних років — *Obra para guitarra de seis órdenes* Антоніо Баллестеро (1780) та *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* Федеріко Моретті<sup>16</sup> (1799) — вже апелюють до одного з нових стандартів інструменту і зазначають, що в Італії та Франції на той час виконавці вже надавали перевагу одинарним струнам.

Перехід до одинарних струн у другій половині XVIII століття став наслідком двох ключових чинників: по-перше, вдосконалення струн завдяки впровадженню металу як матеріалу для басових струн, що

---

<sup>16</sup> Федеріко Моретті зробив вагомий вклад в історію гітари тим, що впровадив послідовну практику розрізнення мелодії й акомпанементу шляхом напрямку штилів: штилі нот мелодичної лінії спрямовувалися в один бік, тоді як штилі акордових голосів — в інший. Подібний прийом зустрічається і в нотуванні Мерчі, однак у його випадку це радше поодинокі приклади, тоді як у Моретті такий підхід набуває системного характеру (про це більш детально у [105, с.71]).

забезпечувало більшу гучність та чіткість звучання; по-друге, практичне усунення проблеми унісонного налаштування струн у ряді. Ці нововведення поступово витіснили систему рядів: вже в 1777 році Джачомо Меркі згадував використання одинарних струн як норму.

Друга половина XVIII століття ознаменувалася значними змінами в конструкції гітари, які стали передумовою утвердження шестиструнного типу інструмента. Остаточна стандартизація цього типу відбулася на початку XIX століття, коли гітара набула характерних рис: звуженого грифу, металевих ладів, відкритого резонаторного отвору та механічних кілків. Впровадження віялоподібної системи пружин дозволило використовувати струни з більшим натягом, що сприяло підвищенню звучності інструмента. Водночас гітара залишалася менших розмірів, ніж сучасний варіант, із мензурою близько 62–64 см. Майстри-лютнери на кшталт Франсіско Сангіно, Хосе Пахеса, Луї Панормо та Рене Лакота зробили вагомий внесок у формування конструкційного стандарту, що визначив подальший розвиток інструмента.

Удосконалення гітари актуалізувало потребу у переосмисленні виконавської техніки. Проте педагогічні напрацювання не одразу відреагували на ці зміни: багато виконавців і далі дотримувалися старих мануальних практик, як-от опора мізинця правої руки на деку чи уникнення прийому *апояндо*. Встановлення шестиструнного строю створило передумови для розширення технічних і виражальних засобів: арпеджію, акорди, вібрато, гра у вищому регістрі — усе це вимагало нових підходів як у педагогіці, так і у виконавстві.

Початок XIX століття позначився зростанням суспільного інтересу до гітари, особливо в Іспанії, де сформувалося нове покоління виконавців. Ключову роль у цьому процесі відіграв падре Басиліо<sup>17</sup> (*Padre Basilio*) — органіст, викладач гітари при іспанському дворі та реформатор техніки

<sup>17</sup> відомий також під ім'ям Мануель Гарсія (*Manuel Garcia*).

*пунтеадо*. Саме він заклав підвалини іспанської гітарної школи, вплинувши на таких постатей, як Федеріко Моретті (*Federico Moretti*, 1769–1839), Фернандо Ферандієр (*Fernando Ferandiere*, 1740–1816), Фернандо Сор (*Fernando Sor*, 1778–1839) та Діонісіо Агуадо (*Dionisio Aguado*, 1784–1849). У цьому ж контексті важливим є внесок Луїджі Боккеріні (1743–1805), який, проживши понад чотири десятиліття в Іспанії, активно використовував гітару як ансамблевий та сольний інструмент. Усі провідні композитори гітарного репертуару цього періоду — Моретті, Сор, Агуадо — поєднували творчу діяльність із виконавською практикою, що зумовлювало високу ступінь ідіоматичності написаних творів. Лише згодом, у другій половині XIX століття, гітара почне поступово входити до композиторського кола митців, які не були гітаристами. Таким чином, перехід до шестиструнної гітари не лише ознаменував новий етап у розвитку конструкції інструмента, але й започаткував важливу фазу становлення професійної гітарної школи.

У репертуарному плані гітара починає виходити за межі акомпанементу й стає носієм розгорнутих сонатних і концертних форм, що формують новий тип музичного мислення — індивідуалізованого, камерного, ліричного: інструмент, що раніше переважно виконував акомпануючу функцію співу, танцю чи побутового музикування, поступово здобуває статус повноцінного сольного носія виразної музичної мови. Цей процес тісно пов'язаний із діяльністю композиторів-віртуозів, які розвивають гітарний репертуар у напрямі високого стилю, драматургічної цілісності та жанрового розмаїття.

Визначною постаттю перехідного періоду між XVIII століттям і першою половиною XIX століття був Фернандо Сор (1778–1839), чия творча спадщина — сонати, варіації, етюди — демонструє глибоке засвоєння класичних форм та структур, адаптованих до можливостей гітари. Він не лише відіграв провідну роль у становленні виконавської

техніки, але й істотно сприяв утвердженню гітари як повноцінного концертного інструмента. Його внесок був багатоаспектним і охоплював як виконавську, так і теоретико-педагогічну та композиторську діяльність. Як гітарист, Сор сприяв утвердженню нової віртуозної техніки, заснованої на прозорій фактурі, мелодичній виразності фразуванні та ретельному дотриманні гармонічної логіки, що істотно розширювало виразові можливості інструмента. У педагогічному аспекті його діяльність знайшла втілення в *Méthode pour la guitare* (1830), яка не лише систематизувала технічні засади гри, а й заклала фундамент академічної школи гітарного виконавства. Вже у вступі до цієї роботи простежується глибоке прагнення Фернандо Сора утвердити гітару як повноцінний концертний інструмент. Митець рішуче виступав проти зведення гітари винятково до ролі акомпануючого інструмента, підкреслюючи не лише її виразові й технічні можливості, а й необхідність високої виконавської культури навіть у функції супроводу. Особливої критики зазнає поширене серед виконавців ставлення до гітари як до «другорядного» засобу: «Спочатку я взявся за цей інструмент лише як за інструмент акомпанементу, але з шістнадцяти років я був шокований, коли почув від тих, хто визнавав, що не має таланту: “Я граю лише для того, щоб акомпанувати”. Я знав, що хороший акомпанемент передбачає насамперед хорошу основу, акорди, пристосовані до неї, і рухи, максимально наближені до оркестрової партитури або фортепіанної; речі, які, на мою думку, є набагато кращим доказом майстерності на інструменті, ніж всі ті сонати, які я чув з довгими скрипковими пасажами, без гармонії або навіть позбавленими основи, за винятком основи, що знаходиться на відкритих струнах» [208, с. 5-6]. Ця позиція Сора не лише свідчить про його високі художньо-виконавські орієнтири, а й демонструє послідовну естетичну програму, спрямовану на піднесення гітари до рівня академічного, гармонічно повноцінного

інструмента, здатного не лише супроводжувати, а творити самостійний музичний простір.

Як композитор, Сор створив широкий спектр творів — від елементарних навчальних п'єс до масштабних варіацій і сонат, що інтегрували гітару в загальноєвропейську інструментальну традицію. Значення його творчості виходить за межі власної епохи: гітарні твори Сора досі зберігають чільне місце в репертуарі сучасних виконавців, а його інтерпретаційні й композиційні принципи залишаються орієнтиром для академічного гітарного мистецтва [162, с. 24–31]. Інший тип естетики — витончену концертність, технічну віртуозність та стиль *bel canto*, поряд з Сором репрезентує Мауро Джуліані (*Mauro Giuliani*, 1781–1829). У другій половині століття цей вектор набуває сталого розвитку завдяки таким митцям, як Діонісіо Агуадо, Наполеон Косте, Йоган Каспар Мерц, Жозеф Готьєр і Франсіско Таррега<sup>18</sup>, які формують багатовекторну репертуарну базу для гітари як сольного, камерного та педагогічного інструмента. Їхні твори свідчать про новий рівень композиторського мислення щодо гітари — віднині вона вже не «мала лютня» і не лише засіб супроводу, а самодостатній музичний інструмент із розвиненою художньою функцією, здатний до розгорнутої драматургії, тематичного розвитку й глибокого вираження. Така зміна репертуарного статусу інструмента не лише вказує на професіоналізацію гітарного мистецтва, а й означає його інтеграцію в ширший контекст європейської музичної культури XIX століття.

---

<sup>18</sup> *Dionisio Aguado* (1784–1849) – іспанський гітарист, композитор і педагог, автор впливового *Método completo para guitarra* (1825–1826); *Napoléon Coste* (1805–1883) – французький гітарист і композитор, учень Фернандо Сора, активно працював над розширенням гітарного репертуару; *Johann Kaspar Mertz* (1806–1856) – австрійський гітарист угорського походження (*Johann* у німецькомовній традиції, *János Gáspár Mertz* – угорською). Відомий віртуозною стилізацією фортепіанного романтизму; *Joseph Gatayes* (1793–1864) – французький гітарист, композитор, педагог; *Francisco Tárrega* (1852–1909) – іспанський гітарист, композитор і викладач, вважається батьком сучасної гітарної школи.



Фернандо Сор та Діонісіо Агуадо реалізували себе як гітаристи-віртуози у Парижі, який на початку XIX століття став своєрідним магнітом для музикантів різних національностей, що прагнули здобути успіху і визнання в умовах інтенсивної концертної діяльності та культурного злету. Велика хвиля віртуозів гітари, що заповонила французьку столицю, призвів до виникнення *la guitaromanie* («гітароманія») – явища, що охопило паризьке суспільство, передусім освічену буржуазію, для якої гра на гітарі вважалася «гідним заняттям» [105, с. 86]. Крім «найвідоміших іспанців» у Парижі розвивалася творча діяльність низки італійських гітаристів-композиторів — Фердинандо Каруллі (*Ferdinando Carulli*, Неаполь, 1770-1841), Франческо Моліно (*Francesco Molino*, також відомий як *François Molino*, Флоренція, 1775-1847), Маттео Каркассі (*Matteo Carcassi*, Флоренція, 1792-1853) та Філіппо Грагнані (*Filippo Gragnani*, Ліворно, 1767-1812), які не лише активно концертували, а й сприяли розширенню репертуару та педагогічної практики інструмента.

Біографії багатьох італійських віртуозів-гітаристів того часу свідчать, що їх залюбки приймали і інші музичні столиці того часу – Відень<sup>19</sup> та Лондон [113], де також неуклінно зростала популярність шестиструнної гітари. Еміграція італійських гітаристів була пов'язана з тим, що попри історичну асоціацію Італії з гітарною традицією, ситуація в самій країні не сприяла розквіту сольного гітарного музикування. Великі оперні театри та мода на оперу не залишала місця для камерного звуку гітари, тому він залишався переважно інструментом, що акомпанує голосу. В той самий час, вишукані салони знаті Відня та Парижу, затребували сольних виконавців-віртуозів. Це сприяло і розквіту меценатства – знаходилися заможні покровителі, завдяки яким гітарне

---

<sup>19</sup> Наприклад, італійський віртуоз Мауро Джуліані (1781-1829), який вважається другим провідним представником гітари, окрім Фернандо Сора, більшу частину своєї гітарної діяльності провів у Відні. Про це та про гітарну культуру Відня більш детально у [157] та [158].

мистецтво розвивалося, а гітаристи отримували фінансову підтримку. Крім того, італійських гітаристів приваблювала політична стабільність ключових музичних центрів Європи, на відміну від італійського півострова, та можливість нотовидання у Відні, Парижі, Лейпцигу та Лондоні, де були розташовані найкращі на той час видавництва [157, с. 20-26].

Кількість італійських музикантів, що реалізовували себе в європейських столицях, безсумнівно, вказує на Італію як на головне джерело репрезентативних гітаристів у XIX столітті, за яким слідує Іспанія [105, с. 96]. Але, безумовно, віртуози-гітаристи першої половини-середини XIX століття не обмежувалися виключно італійськими та іспанськими походженням. Наприклад, у Франції провідною фігурою гітарного мистецтва був вже згаданий Наполеон Кост, також в цьому контексті слід згадати угорця Йогана Каспара Мерца чи німця Адама Дарра (*Adam Darr*, 1811 –1866). Усі наведені факти свідчать про популярність гітари на початку XIX століття. Тим не менш, дослідження біографій гітаристів вказують на те, що з роками інструмент втратив свою популярність.

Із середини століття відбувається поступовий занепад гітари як академічного концертного інструмента. Зміна музичної мови — орієнтація на складнішу гармонію, розширену форму, нові віртуозні техніки — виявила обмеження гітари в контексті великої інструментальної музики. На цьому тлі перевагу почали надавати фортепіано та скрипці, які забезпечували більшу динамічну амплітуду та спектр вираження. Дивовижна популярність піаністів-віртуозів та скрипалів-віртуозів з демонстрацією вражаючих технічних можливостей концертного роялю та скрипки в великих концертних залах практично не знала конкуренції.

Крім того в академічних музичних колах сформувалася думка, що «серйозну музику» для гітари писати складно. Це підтверджує відомий

вислів Берліоза в його трактаті з оркестровки, про необхідність особистого володіння гітарою для того, щоб писати для неї [105, с. 101]. Усі ці фактори сприяли маргіналізації гітари і соціально гітара дедалі більше пов'язувалася з побутовими жанрами, народною традицією та середовищем нижчих класів, що ще більше послаблювало її статус у панівній культурній ієрархії, що іноді прослідковується в деяких колах до сьогодні [там само].

З одного боку, вищесказане перешкоджало розвитку гітари як концертного інструменту, з іншого – усі ці чинники сприяли формуванню нових викликів і потреби відновити статус гітари. І саме Іспанія з її історично значущою роллю у виникненні гітари та розвитку гітарного мистецтва стане місцем її відродження.

Провідною постаттю у формуванні канону класичної іспанської гітари та створення концертного інструменту з великим потенціалом став Антоніо де Торрес (*Antonio de Torres Jurado*, 1817–1892), значення якого порівнюють зі значенням Страдіварі для скрипкового мистецтва [200, с. 56]. Його інструменти серій *FE* та *SE* не лише заклали технічну й естетичну основу іспанської гітарної школи, а й визначили конструктивну модель, що згодом стала стандартом для сучасної класичної гітари й досі вважаються еталонними. Торрес радикально переосмислив пропорції інструмента: збільшив розміри корпусу, зменшив товщину деки, надав гітарі характерної вісімкоподібної форми з глибшою резонансною камерою. Такі інновації забезпечили нову якість звуковидобування — об'ємніший, насиченіший і виразніший тембр — що сприяло відродженню інтересу до гітари в умовах конкуренції з боку фортепіано та інших концертних інструментів.

Найважливішим технічним внеском Торреса стало вдосконалення «віялової» системи пружин (*fan-bracing*), яка забезпечує міцність деки, підтримує натяг струн і водночас формує характерний тембр гітари.

Торрес встановив оптимальну кількість (сім) пружин і новий принцип їх розташування, що дозволило інструменту звучати гучніше й багатше. Він також стандартизував мензуру (довжину струни) у 650 мм, що стало еталоном для класичних гітар, і ввів низку ергономічних рішень, які зробили гру зручнішою для музикантів.

Саме на основі конструкцій Торреса будували свої гітари майстри наступних поколінь, а більшість сучасних класичних гітар і досі повторюють його пропорції та принципи. Таким чином, Антоніо де Торрес не просто вдосконалив гітару, а фактично створив її у сучасному вигляді, заклавши фундамент для подальшого розвитку інструмента і його світової популярності. Завдяки інноваціям Торреса його інструменти стали вибором найвідоміших гітаристів і композиторів. Серед них — один із засновників сучасної техніки класичної гітари, автор численних творів, що стали класикою гітарного репертуару, Франсіско Таррега (*Francisco Tárrega*, 1852–1909); його учень — видатний інтерпретатор і перший гітарист, що здійснив значні міжнародні гастролі, Мігель Льобет (*Miguel Llobet*, 1878–1938); а також майстер світового масштабу, який заклав основи гітарного академізму XX століття та сприяв визнанню гітари як повноцінного концертного інструмента, Андрес Сеговія (*Andrés Segovia Torres*, 1893–1987).

Саме Франсіско Таррега став наріжним каменем у відродженні популярності гітари в другій половині XIX століття. Його ім'я тісно пов'язане з естетикою іспанського романтизму, який прагнув звільнитися від італійських впливів на користь національної музичної ідентичності. Обравши шлях оновлення гітарного репертуару, Таррега прагнув утвердити гітару як повноцінний інструмент камерного й концертного життя. Одним зі стратегічних засобів цього стали транскрипції, покликані продемонструвати, що гітара здатна до послідовного й глибокого музичного висловлювання [105, с. 105].

Хоча Таррега написав близько 80 оригінальних творів для гітари, він також здійснив понад 100 транскрипцій творів Бетховена, Шумана, Шопена, Верді, Мендельсона, а також своїх сучасників, зокрема Ісаака Альбеніса (1860–1909). Його виконавська практика включала тривале й послідовне осмислення техніки гри на гітарі: він переосмислив спадщину попередників, відібравши найефективніші прийоми й адаптувавши їх до нових інструментальних реалій. Серед його педагогічних інновацій — підтримка позиції гітари на лівій нозі з підставкою, що стало новим стандартом у виконавській школі.

Таким чином, Франсіско Таррега не лише повернув гітару на академічну сцену, а й заклав підвалини цілісної виконавської традиції, яка згодом отримала назву «іспанська гітарна школа». Ця школа поєднала естетичні засади романтизму з технічною досконалістю, глибоким інтерпретативним підходом і стилістично виваженим репертуаром. Через безпосередню педагогічну тяглість — насамперед у постатях Мігеля Льобета та Андреса Сеговії — вона сформувала виконавський канон ХХ століття й забезпечила спадкоємність традиції в глобальному масштабі. Саме завдяки діяльності Тарреги Барселона кінця ХІХ століття стала одним із найвпливовіших гітарних центрів Європи, а його внесок постає як концептуально й історично визначальний для подальшої еволюції інструмента.

Гітара у ХІХ столітті проходить глибоку трансформацію, що охоплює всі аспекти її існування — від конструктивних удосконалень до утвердження в академічному середовищі. Саме в цей період формується уніфікована модель інструмента — завдяки інноваціям таких майстрів, як Антоніо де Торрес — що згодом стане технічним і акустичним еталоном для подальшої історії класичної гітари. Цей стандарт сприяв не лише підвищенню якості звуку й виконавської зручності, а й уможливив формування нової естетики гри.

У XIX столітті гітара остаточно виходить за межі аристократичної моди та салонного музикування, набутих у XVIII столітті, і постає як повноцінний концертний інструмент, здатний до складної драматургії, експресивного діапазону та композиторської уяви. Її інтонаційна палітра стає об'єктом тонкого композиторського осмислення, а репертуар — все більш стилістично різноманітним. Віртуозність, що спирається на технічні напрацювання італійської, іспанської, французької та центральноєвропейської шкіл, поєднується з новим розумінням виконавської виразності в межах романтичної парадигми.

Особливе значення має закладення традиції академічного викладання гітари та поява численних шкіл, методик і трактатів, що нормалізували техніку й термінологію гри. Гітара поступово інтегрується в систему професійної музичної освіти, а її виконавське мистецтво набуває ознак автономної дисципліни. Водночас інструмент зберігає зв'язок із камерною та побутовою культурою, залишаючись засобом інтимного висловлювання, що резонує з основними естетичними запитами епохи.

Таким чином, XIX століття є визначальним для становлення класичної гітари як феномена професійної музичної культури. Саме в цей період відбувається кристалізація інструментальної ідентичності, консолідація стилю й формування виконавської традиції, що стане підґрунтям для подальшого розвитку гітари в XX столітті — від Сеговії до сучасних академічних і постмодерних практик.

### **2.3 Західноєвропейське гітарне мистецтво XX–XXI століть: модернізація, академічна легітимація, культурний діалог.**

На рубежі XIX–XX століть гітарне мистецтво перебувало в стані маргіналізації: як інструмент, гітара втратила провідні позиції у високому академічному середовищі, опинившись «у тіні більш потужних академічних генерацій» і фактично «затрималася десь на шляху до

великих публічних сценічних подій» [43, с. 5.]. Однак уже протягом ХХ століття ситуація кардинально змінюється: за влучним визначенням дослідника, українського гітариста Тимура Іваннікова, гітарне мистецтво розгортається «як унікальний творчий феномен», що характеризується стрімкою еволюцією, виходом «зі стану стагнації до зеніту творчих досягнень», і переживає глобальний та безпрецедентний «тріумф золотого століття гітари» [там само.].

Визначальним чинником цього якісного зламу стала постать іспанського віртуоза Андреса Сеговії (1893–1987) — митця, що став каталізатором структурної трансформації гітарного мистецтва ХХ століття. Його внесок у становлення сучасної гітарної культури настільки масштабний, що ім'я Сеговії невід'ємно пов'язане з гітарою в історичній перспективі — подібно до того, як ім'я Паганіні асоціюється зі скрипкою, а ім'я Ліста — з фортепіано.

Протягом усієї виконавської кар'єри Сеговія формулював і послідовно реалізовував п'ять стратегічних завдань, які визначали його місію в гітарному мистецтві. Ці принципи були окреслені ним у статті журналу *Guitar Review* (№32, 1969) і становили не лише орієнтири особистої діяльності, а й програму інституційної емансипації гітари. Першим завданням митця було звільнення інструмента від усталеної репутації фольклорного або виключно побутового засобу музикування, що тяжіла над гітарою ще з ХІХ століття. Другою метою стало формування оригінального авторського репертуару — шляхом як замовлення нових творів, так і розширення жанрової палітри. Третє завдання полягало у розширенні слухацької аудиторії та введенні гітари до філармонійного простору як повноправного академічного інструмента. Четвертою була ініціатива створення об'єднувального середовища для виконавців, педагогів і композиторів, залучених до розвитку гітарного мистецтва. Нарешті, п'ятим і стратегічно важливим кроком стало прагнення до

включення гітари в навчальні плани найавторитетніших консерваторій світу, що забезпечувало інституційну сталість гітарної культури у професійному мистецькому середовищі [105, с. 113].

У першій половині XX століття гітара залишалася інструментом, що здебільшого асоціювався з побутовою або фольклорною традицією, не маючи повноправного статусу в академічному музичному середовищі. Однією з головних заслуг Андреса Сеговії стало її послідовне й наполегливе просування до рівня повноцінного концертного інструмента. Як відзначав Г. Тернбулл, саме Сеговія «утвердив гітару як респектабельний інструмент» [221, с. 111], що стало поворотним моментом у формуванні її академічної легітимності. Цю думку підтримували також Грехем Вейд [227, с. 12] [228, с. 27, 30] та дослідники Еванси [144, с. 122], наголошуючи як на виконавській віртуозності, так і на харизмі Сеговії, здатній переконати скептичне академічне середовище у високому мистецькому потенціалі інструмента.

На момент, коли Сеговія здобув визнання як концертний виконавець, він, поряд із новим поколінням академічних гітаристів, за словами Джуліана Бріма, свідомо прагнув закріпити за гітарою статус, як «традиційного академічного інструмента» [110, с. 19]. Такий вектор вважався цілком обґрунтованим у тогочасному середовищі, і, як зауважив Луїджі Атадемо (*Luigi Attademo*), сам характер діяльності Сеговії справді започаткував принципово новий етап в історії гітари: «Це був перший випадок <...>, коли гітарист не акцентував увагу на власних композиціях, а натомість грав чужу музику. Це, зрештою, стало остаточним розривом з епохою композиторів-гітаристів і призвело до гітарного ренесансу, суворо пов'язаного з особистістю Сеговії» [109, с. 20]. Йдеться про перехід від домінування композиторів-виконавців до моделі, за якої гітарист зосереджується не на власній творчості, а на виконанні спеціально написаного для інструмента репертуару. Цей зсув став вирішальним у



відмові від традиційного самозамкненого гітарного канону й відкрив шлях до ренесансу академічної гітари, тісно пов'язаного з особистістю Сеговії.

Історія Андреса Сеговії — це без перебільшення унікальний приклад у музичному мистецтві XX століття, коли виконавець зумів здобути світову славу, працюючи з інструментом, що на той час залишався периферійним для академічної сцени. У добу, коли гітару не розглядали як серйозний концертний інструмент у межах філармонічного простору, Сеговія постав як фігура, що зруйнувала цей стереотип. Його артистизм, інтелектуальний авторитет, віртуозна техніка й глибока музикальність стали не просто інструментом самореалізації, а доказом того, що гітара здатна бути повноправним носієм високого мистецтва. У цьому сенсі він не лише репрезентував інструмент — він його легітимізував. Критика неодноразово підкреслювала, що саме завдяки Сеговії гітара вперше набула права звучати у контексті «справжньої музики», а не просто бути акомпануючим або фольклорним інструментом. Його яскраве іспанське походження, шляхетна постава й особлива харизма створили навколо нього образ виконавця-символу, чиє мистецтво було уособленням вишуканості, сили та витонченого смаку. Янош Старкер, угорсько-американський віолончеліст-віртуоз світового рівня, не випадково визнавав у Сеговії одну з найбільш виняткових постатей виконавського мистецтва XX століття — не лише через гітарну техніку, а завдяки поєднанню високих художніх стандартів, етичної безкомпромісності та творчої місії [227, с. 30]. Завдяки цій синтезі особистості та покликання Сеговія не просто змінив гітарну виконавську практику — він вивів інструмент на той рівень, де гітара стала культурною іконою глобального масштабу.

Внесок Сеговії в еволюцію гітари не обмежувався репертуарною чи виконавською діяльністю. Він активно долучався до вдосконалення конструктивних і технологічних аспектів інструмента. Зокрема, він

популяризував використання нігтів у грі правої руки як засобу кращої контрольованості атаки й варіативності динаміки. Крім того, він консультувався з майстром Альбертом Августиним (*Albert Augustine*, 1900-1967) у процесі створення перших нейлонових струн, які замінили традиційні кишкові струни й забезпечили більш стабільне, насичене та прогнозоване звучання. Ці інновації докорінно змінили аудіальне сприйняття гітари у XX столітті та мали істотний вплив на її професіоналізацію як інструмента сольного і ансамблевого виконання.

В мемуарах Андреса Сеговії, а також його численних публічних виступах й інтерв'ю, образ гітари у XX столітті часто постає крізь призму його особистого досвіду. Історія інструмента у цьому викладі набуває рис автобіографії, де Сеговія виступає не просто героєм, а центральною постаттю, довкола якої обертається вся драматургія гітарної еволюції. У цьому індивідуалізованому наративі інші знакові фігури — як-от вже згадані Франсіско Таррега, один із засновників сучасної гітарної школи, чи Мігель Льобет, тонкий інтерпретатор і талановитий педагог, — опиняються на периферії, поступаючись місцем домінантному образу Сеговії, який був схильний применшувати їх внесок. Так, наприклад, про Таррегу він висловлювався з позірною повагою, водночас характеризуючи його «більше святого, ніж музиканта», «більше виконавця, ніж творця», а його твори як «приємні квіти тонкого таланту», позбавлені справжньої глибини й масштабності<sup>20</sup> [227, с. 51]. А на адресу Мігеля Льобета, незважаючи на їх близькі стосунки, дозволяв собі різкі й дещо принизливі висловлювання, називаючи його техніку «не екстраординарною», і стверджуючі, що той «завжди запинався на одних і тих же пасажах, навіть на відносно легких — можливо, через брак дисципліни, а можливо, через лінощі» [205, с. 101]. В контексті особистісної риторики Сеговії це

<sup>20</sup> Згодом видатний композитор-гітарист Лео Брауер поставив Таррегу на його законне історичне місце, назвавши його «геніальним батьком гітари» (цит. за [211, с. 178]).

свідчить про його прагнення дистанціювати власну виконавську модель від впливу попередників і сучасників. Подібне ставлення, очевидно, було частиною складної стратегії самоствердження, що дозволяла Сеговії підкреслювати унікальність власної місії в історії інструмента.

Цей аспект його поведінки розкриває не лише високий рівень амбіцій, але й певну схильність до символічного монополізування гітарного простору. Виглядає на те, що Сеговія свідомо формував уявлення про себе як про єдину силу, здатну вивести гітару з маргінесу на вершини академічного визнання. Водночас сучасне музикознавство дедалі частіше наголошує на необхідності критичного осмислення таких поглядів. Зокрема, тенденція до персоніфікації гітарної історії, яка властива Сеговії, нині розглядається як прояв певного культурного контролю — спроби окреслити й впорядкувати минуле інструмента в спосіб, який не завжди відповідає його реальній багатоголосності, взаємодіям та різноманітності впливів. Отже, хоча значення Сеговії для становлення гітари як академічного інструмента важко переоцінити, його оцінки та інтерпретації не завжди можна вважати безумовно об'єктивними — радше вони відображають складний характер, що водночас творив нову мистецьку реальність і прагнув бути її єдиним автором.

Невід'ємною складовою культурної програми Андреса Сеговії була риторика реформаторства — утвердження гітари як повноправного академічного інструмента, гідного місця серед провідних виконавських жанрів XX століття. Проте парадоксально, що за цією модерністською декларацією часто стояла обмежувальна естетична практика. У своїх творчих виборах Сеговія тяжів до консервативного стилістичного кола, віддаючи перевагу композиторам, що дотримувалися неоромантичної або неокласичної стилістики, й уникаючи діалогу з представниками авангардного мистецтва. У цьому виборі простежується глибока напруга

між прагненням до інституційної легітимації інструмента і водночас небажанням залучати його до найрадикальніших експериментів епохи.

Особливо промовистою є анекдотична, але цілком симптоматична історія взаємодії Сеговії з Ігорем Стравінським. Коли композитор поцікавився, чому йому не було запропоновано написати твір для гітари, Сеговія відповів: «Тому що я не хочу образити вашу музику, не граючи її» [141, с. 136]. У цьому вислові — вся складність його позиції: з одного боку, шанобливість до модерної музики, з іншого — фактична відмова інтегрувати її до гітарного репертуару. Таке дистанціювання від авангардної композиції, хоч і дозволяло Сеговії уникнути конфлікту між виконавською естетикою й новаторською поетикою, водночас закривало для інструмента цілий спектр експериментальних можливостей.

Таким чином, Сеговія, ставши головним промотором гітари у світі академічної культури, у певному сенсі також закріпив за нею стильовий консерватизм. Його діяльність забезпечила гітарі статус «респектабельного» інструмента, але й заклала доволі чіткий естетичний каркас, що обмежував потенціал інструмента в межах допустимого для смаку середини XX століття. У цьому сенсі він постає не лише як архітектор гітарного ренесансу, а й як його своєрідний цензор — той, хто прокладав дорогу, але при цьому обережно визначав її межі. Цей амбівалентний вплив Сеговії — істотна риса гітарної історії, яка потребує рефлексивного й диференційованого прочитання в сучасному музикознавстві.

Вирішальну роль у формуванні іміджу та зростанні професійної слави Андреса Сеговії відігравали не лише менеджмент, медійні ресурси (грамзаписи, концерти, гастролі), виконавська майстерність чи харизматичний образ «старосвітського іспанського аристократа» [189, с. 2], але й цілком конкретні соціокультурні обставини, зокрема — контекст міжвоєнного Парижа. Саме в цьому місті, що на той час було справжньою

«фабрикою зірок» і визнаним європейським центром художньої модерності, 1924 року відбувся його перший публічний виступ, який став без перебільшення тріумфальним. Шалений успіх концерту не лише заклав підвалини міжнародної кар'єри Сеговії, але й створив прецедент включення гітари у коло академічно легітимованих інструментів. Париж виступив тим інтелектуальним і мистецьким осередком, у якому відбулася символічна легалізація гітари в західноєвропейській культурі високого стилю. Саме завдяки цьому середовищу — його відкритості, публіці, критиці, меценатам — Сеговія отримав ту платформу, яка дозволила йому стати еталонною фігурою гітарної культури XX століття. У цьому сенсі паризький дебют мав не лише кар'єрне, а й парадигмальне значення: без нього образ Сеговії, яким ми його знаємо, навряд чи склався б у подібному масштабі. Без перебільшення саме Париж першої половини XX століття став своєрідним культурним центром ренесансу гітарного мистецтва, акумулюючи новаторські й традиціоналістські течії.

У фундаментальній праці, присвяченій гітарному мистецтву XX століття, Тимур Іванніков зазначає, що незважаючи на те, що Париж опинився «в епіцентрі найбільших подій музичного життя завдяки концертним виступам іспанських віртуозів», французькі композитори першої величини залишалися осторонь від гітарного мейнстріму. «Проте, європейська музична столиця зіграла в становленні його національних традицій значну роль. Ця роль головним чином носила інтегруючий і транзитивний характер. Висока концентрація творчих сил європейської музичної еліти, кращих композиторів і виконавців — в одному місці протягом тривалого періоду — потенційний фактор потужних соціодинамічних ефектів, вибудовування густої мережі міжособистісних і кроскультурних зв'язків» [43, с. 209].

Музична культура Франції XX століття вирізнялася відкритістю до нового, схильністю до естетичних експериментів і глибоким інтересом до

екзотичних джерел. Ця риса, якою французи, за влучним зауваженням Леннокса Берклі, «так різюче відрізняються від англійців», забезпечувала сприятливе середовище для сприйняття незвичних тембрів, модальних систем і національних стилів (цит. за [147, с. 42]). У цьому контексті гітара — як символ «іспанськості» — набула особливого значення в паризькому мистецькому просторі початку ХХ століття. У добу, коли увага композиторів зростала до архаїки, тонких барв і орієнтального колориту, саме гітара стала своєрідним одкровенням і набула нового змісту у сучасній музиці.

Французька схильність до асиміляції інших культур проявлялась у зверненні до музики Сходу, Яви, а передусім — до Іспанії, яка сприймалась як синтез європейського та мавританського, модерного та примітивного. Символом цієї Іспанії у французькому уявленні була гітара, наділена аурую чуттєвості, пристрасті й вишуканої архаїчності. Саме тому у творах багатьох композиторів — не лише іспанських, а й французьких — початку ХХ століття можна знайти численні алюзії до гітарної фактури: імітації іспанського акорду, акордових тремоло, педальних басів, запальних танцювальних ритмів. Подібні елементи увійшли до оркестрових і фортепіанних творів Моріса Равеля, Клода Дебюссі, Ісаака Альбеніса, Енріке Гранадоса, Мануеля де Фальї, утворюючи гібридний звуковий простір, що асоціювався з іспанським ландшафтом та фольклорною чуттєвістю.

На цьому тлі винятково важливою постаттю стає Мігель Льобет — учень Франсіско Таррегі, який активно діяв у Парижі та був добре інтегрований у його мистецькі кола. Його ім'я пов'язане з такими фігурами, як Альбеніс, Дебюссі, де Фалья, Гранадос, що свідчить не лише про рівень визнання, а й про участь гітари у загальному музичному процесі модерністського Парижа. Мігель Льобет суттєво інтегрувався в паризьке музичне середовище вже на початку ХХ століття. Його перший

концерт у Парижі відбувся у 1904 році за рекомендацією піаніста Рікардо Віньєса — видатного виконавця творів Дебюссі, друга Равеля та вчителя Франсіса Пуленка — що стало можливістю для знайомства з авангардними течіями міста. Цей успіх стимулював його переїзд до французької столиці у 1905 році, де він регулярно виступав у престижних залах — *Schola Cantorum*, *La Trompette*, *Société Nationale de Musique* та *Salle Érard* — і залишався у Парижі до 1910 року.

Період життя в Парижі був для Льобета не лише сценою для виступів, а й середовищем, де він налагодив глибокі знайомства з провідними діячами модернізму. Серед його паризьких контактів — такі митці, як Поль Дюка, Моріс Равель і Клод Дебюссі, а також іспанські митці на кшталт Рікардо Віньєса та Ісаака Альбеніса. Ці зв'язки він підтримував навіть після свого повернення до Іспанії, ставши своєрідним культурним мостом між іспанською гітарною школою та французьким авангардом. В цілому час, прожитий Льобетом у Парижі (1905–1910), був для нього не лише періодом професійного становлення на європейських сценах, а й важливим культурним «посвяченням» — що заклало основу його ролі як посередника між гітарною традицією Таррегі та модерною французькою музичною культурою.

Саме для Льобета Мануель де Фалья написав свій єдиний твір для гітари — «Данина для Гробниці Клода Дебюссі» (*Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy*, 1920). Ця коротка, біля чотирьох хвилин, але надзвичайно насичена мініатюра містить як цитату з дебюссіївського «Вечора в Гранаді» (1903), так і експерименти з фактурою, які свідчать про глибоке розуміння інструмента. Твір було написано як внесок у французький меморіальний проєкт *Tombeau de Claude Debussy*, ініційований Анрі Прюньєром та опублікований у першому випуску журналу *La Revue musicale* (грудень 1920), до якого долучилися провідні композитори того часу — Моріс Равель, Ігор Стравінський, Альбер

Руссель, Бела Барток та інші. Де Фалья став єдиним автором, який звернувся до гітари, що свідчить як про його особисту повагу до Дебюссі, так і про намагання інтегрувати іспанський інструмент у французький модерністський простір. Попри те, що концертна прем'єра твору відбулася пізніше — 8 березня 1921 року в Мадриді, — його художня приналежність та перша публікація у французькому контексті засвідчують глибоку пов'язаність цього твору з паризьким музичним середовищем [156, с. 94–95]. У книзі «Бріттен і гітара» Бенджамін Двайєр підкреслює важливість цього твору для зміни підходу до гітарної композиції у XX столітті: «Можна стверджувати, що *Notenajé* Фальї є початком ренесансу в історії гітарної музики. Це не лише значний твір сам по собі – Бріттен описав його як “двадцятихвилинну песу, сконденсовану і дистильовану до чотирьох хвилин”, – але й знаменний момент в історії репертуару, коли гітара вийшла з парафіяльного світу гітариста-композитора. Це важливо, оскільки започаткувало рух від музики, що впливає з надзвичайної вправності віртуоза та особливостей грифу, до музики, що виникла з незалежного музичного мислення. Вільна від культу віртуоза, апогеєм якого були такі віртуози 19-го століття, як Мауро Джуліані, Фернандо Сор та Джуліо Регонді, *Notenajé* є першим гітарним твором, який належить до більш всеосяжного світу музики в цілому» [143, с. 8-9].

Діяльність ще одного видатного учня Таррегі – Еміліо Пухоля, також мала міцний зв'язок з французьким музичним середовищем, зокрема з Парижем. Численні джерела дозволяють говорити про цілком сформовану модель активної професійної присутності гітариста, композитора і музикознавця у французькій культурній сфері міжвоєнного періоду. По-перше, важливою віхою в біографії Пухоля стало його поселення в Парижі наприкінці 1922 року, що фактично означало перенесення вектору його діяльності за межі Іспанії. Протягом майже двох наступних десятиліть Париж слугував для нього не лише місцем



проживання, а й творчим і науковим осередком, у якому розгорталися найважливіші етапи його музикознавчих досліджень.

Саме у Парижі, починаючи з 1926 року, Пухоль розпочав систематичну історико-музикологічну працю, яка згодом втілилася у створенні низки редакцій старовинного репертуару для віуели та гітари. Його науковий інтерес охоплював творчість таких авторів, як Луїс Мілан, Алонсо Мударра, Гаспар Санс, Робер де Візе та інші. Значну частину цих досліджень Пухоль реалізував у співпраці з паризьким видавництвом *Éditions Max Eschig*, яке стало його основним видавцем упродовж 1920–1930-х років. Зокрема, саме це видавництво ініціювало серію *Bibliothèque de musique ancienne et moderne pour guitare*, яка вміщувала як старовинні антології, так і нові твори Пухоля. Таким чином, Париж постає не лише як місце його проживання, а й як центр редакторської, композиторської та гітарознавчої діяльності.

Бразильський композитор Ейтор Вілла-Лобос (1887-1959), перебуваючи у Парижі у 1920-х роках, здобув там важливі культурні контакти й міжнародне визнання, яке сприяло його гітарній творчості. Хоча він не залишався в місті на тривалий час, його поїздка була ключовою для знайомства із західноєвропейським музичним авангардом та для публікації низки творів для гітари у французьких видавництвах. Його внесок значною мірою збагатив світову гітарну літературу та підкреслив інтеграцію нетрадиційних музичних впливів у європейський мистецький контекст.

Все це свідчить, що Париж першої третини ХХ століття перетворився на своєрідний інтернаціональний осередок, де талановиті іноземні митці з різних країн знаходили не лише можливість для професійного розвитку, а й середовище для культурного обміну й творчих інновацій. Іноземні музиканти долучалися до формування нових музичних ідей і стилістичних тенденцій, зокрема модерністських напрямів, а також

впливали на французьких композиторів і виконавців. Ця мультикультурна атмосфера створювала умови для органічного синтезу національних традицій і сучасних мистецьких пошуків, що й надало французькій гітарній культурі її унікального характеру у XX столітті.

При цьому треба зазначити, що упродовж XX століття гітара у Франції, попри зростання зацікавлення до інструмента, не посіла такого центрального місця в національній музичній традиції, як це сталося в Іспанії чи Італії. На відміну від Федеріко Морено Торроби чи Маріо Кастельнуово-Тедеско — композиторів, які присвятили значну частину своєї творчості гітарі, розробивши для неї масштабні форми, зокрема сонати й концерти, — французькі автори зверталися до цього інструмента здебільшого епізодично. Більшість із них не були гітаристами й сприймали гітару як засіб для експериментів або колористичних ефектів. Тому французький внесок у розвиток гітарної літератури виявився нерівномірним і більш фрагментарним, незважаючи на те, що у Франції, за висловом деяких дослідників, у XX столітті «майже не залишилося композиторів, які *не писали* для гітари» — нехай і не завжди для гітари соло (як у випадку П'єра Булеза) [235, с. 123].

Одним із факторів такої ситуації стала відсутність у Франції тривалий час фігури виконавця, який міг би надихнути композиторів так само, як це зробили Андрес Сеговія в Іспанії чи Джуліан Брім у Великій Британії. Цю роль у французькому контексті, безсумнівно, виконала Іда Престі (*Ida Presti*, 1924–1967) — беззаперечно унікальна постать у гітарному мистецтві XX століття, яку деякі дослідники вважають чи не єдиною французькою гітаристкою-віртуозкою з дійсно світовим ім'ям і винятковим впливом на подальший розвиток інструмента [235, с. 123]. Уже з дитинства — її перший концерт у Парижі відбувся у віці 10 років у залі Плейєля — вона здобула репутацію дитини феноменального музичного дару. Критики й дослідники охарактеризували її як одну з

найвидатніших гітаристок світової історії. Музикознавці визнали її «останньою найбільшою гітаристкою XX століття, можливо, усіх часів», називали *Presti-Prestissimo* (за вражаючу швидкість вправності) та *The Female Mozart* [166, с. 32–34]. Її ім'я заслужено стоїть в одному ряду з найвидатнішими гітаристами століття. Здивування і захоплення, яке викликала її надзвичайна музикальність, технічна досконалість та сценічна виразність, роблять Престі унікальною фігурою не лише для французької, а й для світової гітарної культури. Попри її передчасну смерть у 42-річному віці, вона залишила по собі потужний спадок — не стільки кількісно, скільки якісно — й стала уособленням нового образу гітари у французькому культурному середовищі.

Саме завдяки зусиллям таких постатей, як Андрес Сеговія та Іда Престі, гітара поступово здобувала репутацію повноцінного концертного інструмента. Їхня діяльність не лише сприяла підвищенню технічного та художнього рівня виконавства, а й актуалізувала інтерес до гітари серед французьких композиторів. Показовим у цьому контексті є звернення до гітари зі знаковими присвятами творів двох представників паризької «Шістки» — Даріуса Мійо та Франсіса Пуленка. Так, Мійо присвятив Сеговії невеликий твір для гітари *Segoviana*, op. 366 (1957) , що вирізняється витонченим поєднанням поліфонічного мислення й модальної гармонії. Через відсутність *Segoviana* у концертних програмах Андреса Сеговії та гітаристів його школи, твір Даріуса Мійо тривалий час залишався радше документом епохи, ніж повноцінною частиною концертного репертуару. Втім, упродовж останніх десятиліть ситуація змінилася: до *Segoviana* все частіше звертаються провідні гітаристи сучасності — Оскар Гілья, Давід Таненбаум, Санел Реджич, Рікардо Галлен, Отто Толонен, Гуннар Спют, Емануеле Сегре або Марчін Ділла,<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Оскар Гілья (*Oscar Ghiglia*, 1938-2024) – італійський гітарист, один з найвизначніших учнів Андреса Сеговії; Давід Таненбаум (*David Tanenbaum*, 1956) — американський гітарист, знаний інтерпретатор

— деякі з них не лише включають твір до програм, а й здійснюють студійні записи [235, с. 126]. Такий ренесанс інтересу свідчить про переосмислення значення твору в контексті модерністського пласту гітарного репертуару XX століття та прагнення розширити канон поза межі звичних опорних авторів.

Франсіс Пуленк, у свою чергу, присвятив свій єдиний твір для гітари Іді Престі. Камерна, емоційно стримана *Sarabande pour guitare* була написана під час гастролей композитора в Нью-Йорку в березні 1960 року, за три роки до його смерті. Попри зовнішню простоту й стриманість виразових засобів, *Sarabande* зберігає стійку присутність у репертуарі провідних гітаристів, що свідчить про її естетичну цінність і актуальність подібних творів у сучасній виконавській практиці. Серед інтерпретаторів цієї мініатюри — Оскар Гілья, Рафаель Агірре, Отто Толонен та Нарсісо Єспес<sup>22</sup> [235, с. 132]. Їхня увага до *Sarabande* демонструє, що камерна лірична гітарна мова, позбавлена віртуозної демонстративності, може бути не менш переконливою та необхідною в академічному контексті. Подібні твори відкривають нові грані інструмента, в яких інтимність звучання й виразна лаконічність виходять на перший план.

Значення цих звернень до інструмента виходить далеко за межі самого факту присвяти: вони відображають поступову зміну у ставленні до гітари з боку представників музичного авангарду першої половини XX

---

сучасної музики; Санел Реджич (*Sanel Redžić*, 1988) — боснійський гітарист, лауреат міжнародних конкурсів; Рікардо Галлен (*Ricardo Gallén*, 1972) — іспанський виконавець і педагог, професор Веймарської вищої школи музики; Отто Толонен (*Otto Tolonen*, 1975) — фінський гітарист, знаний своєю технічною досконалістю й репертуарною широтою; Гуннар Спют (*Gunnar Spjuth*, 1952) — шведський гітарист, педагог і виконавець, відомий своєю концертною та освітньою діяльністю; Емануеле Сегре (*Emanuele Segre*, 1965) — італійський гітарист, педагог і композитор, який здобув міжнародне визнання завдяки своєму технічному досконалості, емоційній виразності та різноманітному репертуару; Марчін Ділла (*Marcin Dylla*, 1976) — польський гітарист, один із найвідоміших сучасних виконавців.

<sup>22</sup> Рафаель Агірре (*Rafael Aguirre*, нар. 1984) — іспанський гітарист, лауреат численних міжнародних конкурсів; Отто Толонен (*Otto Tolonen*, нар. 1975) — фінський гітарист, активний інтерпретатор сучасної гітарної музики.; Нарсісо Єспес (*Narciso Yepes*, 1927–1997) — іспанський гітарист, один із найвпливовіших виконавців XX століття, знаний зокрема завдяки впровадженню десятиструнної гітари.

століття. Навіть поодинокі твори, створені такими всесвітньо відомими композиторами, як Мійо та Пуленк, стали символами визнання гітари як повноцінного засобу художнього висловлення в сучасній академічній музиці. Цей символічний внесок суттєво сприяв процесу культурної легітимації інструмента в академічному середовищі.

Хоча у Франції не склався потужний гітарний композиторський осередок, як в Іспанії, у XX столітті з'явився помітний пласт авторів, які внесли вклад у гітарну літературу. Серед них — Альбер Руссель (*Albert Roussel*, 1869–1937), Ежен Боцца (*Eugène Bozza*, 1905–1991), Анрі-П'єр Соге (*Henri-Pierre Sauguet*, 1901–1989), Моріс Оана (*Maurice Ohana*, 1913–1992), П'єр Петі (*Pierre Petit*, 1922–2000), П'єр Булез (*Pierre Boulez*, 1925–2016), Трістан Мюрай (*Tristan Murail*, нар. 1947). Для гітари писали і видатні французькі композитори-гітаристи: зокрема, Ролан Дієнс (*Roland Dyens*, 1955–2016), чия творчість поєднує академічну традицію з елементами джазу та імпровізації, а також Франсіс Кляйнянс (*Francis Kleynjans*, нар. 1951). Водночас слід визнати, що гітарні твори французьких композиторів у цілому поступаються в популярності іспанському та британському репертуару й залишаються менш знаними у виконавській практиці.

Однак навіть у цій специфічній ситуації французька гітарна школа XX століття не була другорядною. Її особливість полягала в поєднанні тонкого естетизму, вишуканої інтонаційності та стилістичної гнучкості — без надмірного епатажу, з акцентом на музичну ідею. Це сформувало унікальну традицію, що стала альтернативою неоромантичному або віртуозно-експресивному вектору іспано-італійської гітарної лінії. Саме в цьому тлі можна говорити про справжній, хоча й дещо латентний, бум гітарної музики у Франції — бум, який виявився не в масовості, а в художній якості й тонкій культурній інтеграції інструмента в національну музичну тканину [235, с. 124].

Хоча початком офіційної інституалізації академічної гітарної освіти в Європі XX століття можна вважати включення гітари до навчальних програм Королівської консерваторії Мадрида у 1942 році (спеціалізований курс *Guitarra práctica y vihuela histórica* забезпечив гітарі статус академічного інструмента з повним навчальним циклом і професійним дипломом), без перебільшення найважливішим етапом стало створення у Паризькій консерваторії (*Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris*) в 1969 році першого регулярного трирічного класу гітари під керівництвом Олександра Лагоя, який залишався на посаді професора до 1994 року. Цей етап відзначив перетворення гітари з інструмента, що існував поза межами формальної освіти, на академічний предмет із чітко визначеною навчальною програмою, що включає сольне виконання, ансамблеву практику, теорію, аналіз тощо. Подальші десятиліття (1970–1990-ті роки) позначили розширення подібної практики по всій Європі — від італійської академії Кіджі<sup>23</sup> до відкриття нових класів у консерваторіях Риму, Мілана, а також у провідних музичних закладах Лондона, зокрема *Royal Academy of Music*, *Royal College of Music* та *Guildhall School of Music and Drama*.

Таким чином, Франція у XX столітті постала як форпост «моди на гітару», де інструмент отримав престиж і сценічну вагу в академічному середовищі. Слід відзначити, що в інших західноєвропейських країнах XX

---

<sup>23</sup> Італійська академія *Accademia Musicale Chigiana*, заснована в 1932 році графом Гвідо Кіджі Сарачіні (*Guido Chigi-Saracini*) у середньовічному палаццо в Сієні, стала одним із найважливіших центрів професійної гітарної освіти у Європі XX століття. Уже з моменту заснування акцент був поставлений на майстер-класи та інтенсивні літні курси під керівництвом провідних виконавців і музикантів світового рівня, включаючи викладачів класу гітари. З 1950-х років сюди традиційно приїздили Андрес Сеговія та його учні, зокрема Оскар Гілья — один із ключових послідовників Сеговії, який згодом очолював гітарну секцію Академії. Діяльність Сеговії в Сієні — це не просто цикли виконавських майстерень, а масштабні освітні та творчі платформи, що включали регулярні концерти, інструментально-педагогічні курси й фестивальну програму, зокрема у рамках *Estate Musicale Chigiana*. Таким чином, академія Кіджі стала не лише місцем обміну виконавським досвідом, а справжнім осередком формування сучасної академічної гітарної традиції, відкриваючи можливості професійної підготовки і сприяючи поширенню італійської школи класичної гітари у світовому контексті.

століття простежувалися як спільні тенденції модернізації інструмента, так і національні пріоритети, які формували різні вектори його естетичної та інституційної еволюції. Іспанія, зберігаючи тісний зв'язок із власною національною традицією, відіграла роль культурного осередку, де гітара утвердилася як символ ідентичності. Саме тут, у творчості таких фігур, як Андрес Сеговія, Хоакін Туріна (*Joaquín Turina*, 1882–1949), Федеріко Морено Торроба (*Federico Moreno Torroba*, 1891–1982), Хоакін Родріґо (*Joaquín Rodrigo*, 1901–1999), Антон Гарсія Абріль (*Antón García Abril*, 1933–2021) відбувалося оновлення класичної спадщини через призму національного колориту. Іспанська гітарна школа XX століття спрямовувала розвиток інструмента через індивідуальну віртуозність і естетичну автономію сольного виконавства, одночасно формуючи фундамент для гітарної освіти й композиції. Італія, натомість, продовжувала свою роль як центр лютневої й гітарної традиції, але в XX столітті зробила акцент на професіоналізації виконавства та педагогіки. Завдяки таким постатям, як Маріо Кастельнуово-Тедеско (*Mario Castelnuovo-Tedesco*, 1895–1968), Карло Доменіконі (*Carlo Domeniconi*, нар. 1947) та Анджело Джилардіно (*Angelo Gilardino*, 1941–2022)<sup>24</sup>, італійська сцена поєднала неокласичні тенденції з модерністськими експериментами. Починаючи з другої половини XX століття, зокрема завдяки діяльності Доменіконі та Джилардіно, формується потужна композиторська школа для гітари, орієнтована на технічну витонченість,

---

<sup>24</sup> Карло Доменіконі, хоча народився в Італії, більшу частину кар'єри провів у Німеччині та Туреччині, однак його творчість (зокрема культовий твір *Koyunbaba*) має італійське підґрунтя в техніці, виконавському підході й формальній структурі. Його музика — синтез італійського модернізму з близькосхідними ладами, що чудово ілюструє експансію італійської школи в міжкультурному ключі. Анджело Джилардіно — центральна фігура в післявоєнному розвитку гітарної композиції в Італії. Його твори для гітари, зокрема *Studi di virtuosità e di trascendenza*, є взірцем високої технічної вимогливості, поетичної мови та зв'язку з літературою (часто інспіровані поезією, живописом тощо). Як видавець (головний редактор *Edizioni Musicali Bèrben*), педагог і музикознавець, він системно формував поле гітарної культури в Італії.

формальну строгість та інтернаціональний діалог, що суттєво збагатило сучасний гітарний репертуар.

Англійська гітарна музика впродовж XX століття еволюціонувала від периферійної присутності гітари до активного гравця у європейському гітарному русі. Завдяки діяльності Джуліана Бріма (*Julian Bream*, 1933–2020), Джона Вільямса (*John Williams*, нар. 1941) та підтримці BBC і музичних видавництв, гітара отримала значне медійне представлення та академічне закріплення. Англійські композитори — від Бенджаміна Бріттена, Леннокса Берклі (*Lennox Berkeley*, 1903–1989) та Вільяма Волтона до представників сучасного покоління, таких як Стівен Госс<sup>25</sup> — інтегрували гітару в камерну й симфонічну практику, розширюючи її жанровий спектр і композиційно-стильову палітру в межах академічної традиції. Їхні твори демонструють спадкоємність національної композиторської школи у поєднанні з відкритістю до інновацій, що сприяє сталому естетичному й культурному розвитку гітарного мистецтва у британському контексті<sup>26</sup>.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що гітарне мистецтво Західної Європи XX століття розвивалося у формі динамічного багатовекторного процесу, в якому інструмент поступово здобував нові культурні, естетичні й інституційні позиції. Незважаючи на відмінності національних моделей — від іспанської концепції гітари як ознаки ідентичності, через

<sup>25</sup> Леннокс Берклі (*Lennox Berkeley*, 1903–1989) – видатний британський композитор XX століття, представник англійської музичної школи. Він відомий своїм стилем, який поєднує французький неокласицизм (під впливом Поля Дюка), англійські традиції та сучасні музичні тенденції свого часу, зробив вагомий внесок у репертуар класичної гітари, написавши як сольні твори (*Sonatina*, *Five Pieces*), так і камерні та концертні композиції, що сприяло розширенню репертуару і піднесенню статусу інструмента у Великобританії. Вільям Волтон (*William Walton*, 1902–1983) – один із провідних англійських композиторів XX століття, один із представників англійського неоромантичного симфонізму — застосував до гітари структурні принципи, динамічну драматургію та стилістичні риси симфонічного мислення, пристосувавши їх до камерного формату. У результаті його *Five Bagatelles* не є лише характерними п'єсами, а становлять цілісний цикл із внутрішньою драматургією, який розширив горизонти гітарного репертуару в академічному середовищі. Стівен Госс (*Stephen Goss*, нар. 1964)

<sup>26</sup> Ґрунтовний аналіз взаємодії з музичною спадщиною минулого та розвитку сучасної лексики англійської гітарної музики подано у: [43, с. 138–164].



французький вектор, який виступив каталізатором популяризації гітари, поєднавши академізм із виконавською інноваційністю, до англійської та італійської композиторських шкіл і активної культурно-просвітницької діяльності видатних гітаристів — всі ці напрями засвідчили спільну тенденцію до академізації, професіоналізації та естетичної модернізації інструмента. У цьому контексті гітара перестає бути маргінальним або фольклорним символом і входить у сферу повноцінної академічної творчості, взаємодіючи з провідними композиторськими школами, медійними інституціями, освітніми структурами та міжкультурними художніми процесами. Таким чином, упродовж XX століття гітара в Західній Європі набула статусу універсального інструмента, здатного до складного діалогу з традицією, модерністю та глобалізованим музичним простором.

Цей процес набув подальшого розвитку на початку XXI століття, коли гітара остаточно закріпилася у структурі глобального академічного середовища, вийшовши за межі західноєвропейського контексту. У країнах Заходу, зокрема в Сполучених Штатах Америки, діють десятки академічних програм, що пропонують здобуття фахового ступеня з гітари; провідні звукозаписувальні лейбли не лише підтримують класичних гітаристів, а й активно розширюють каталог спеціалізованих видань. Міжнародні конкурси все частіше фіксують появу молодих виконавців з високим рівнем технічної майстерності, що підтверджує стабільне оновлення виконавського покоління. Водночас Концерт «Аранхуес» Хоакіна Родріго — один із найвідоміших концертних творів XX століття — став репертуарною емблемою гітари на глобальному рівні [215, с. 182]. Гітара дедалі частіше інтегрується в сучасні камерні ансамблі, а провідні композитори нашого часу активно звертаються до неї як до повноцінного носія індивідуальної виразності.

Фактично, вперше в історії свого академічного існування гітара демонструє репертуарне й виконавське розмаїття, співставне з розмаїттям інших академічних інструментів. Це створює парадокс надлишку: частина виконавців і педагогів зосереджуються на окремих сегментах — транскрипціях, музиці XIX століття, новій камерній музиці, експериментальних практиках тощо — щоб окреслити власну художню ідентичність у дедалі насиченішому професійному середовищі. Попри виклики сучасної академічної освіти, зокрема фінансові обмеження, кількість студентів, які обирають гітару як основний інструмент, залишається стабільною, що свідчить про збереження її культурної привабливості та освітньої актуальності.

## **Висновки до Розділу 2**

Розгляд історії лютні, віуели та гітари в іспанському контексті засвідчує, що вибір струнного інструмента мав не лише естетичне, а й значне соціокультурне навантаження. Інструменти позначали класову, статеву або етнічну ідентичність, а також були символами належності до певної культурної традиції. В епоху Ренесансу віуела стала втіленням придворної культури та музичної освіченості, що відповідало аналогічному статусу лютні в інших європейських країнах. Натомість гітара, пов'язана з народними верствами, сприймалася як інструмент нижчого соціального щабля.

Водночас формування музичного репертуару для віуели та поширення табулатурного запису відображають глибші трансформації — технічні, комерційні й освітні, що сприяли демократизації музикування і появі нових типів виконавців. Нова пальцева техніка відкрила можливості для виконання багатоголосної музики солістами-виконавцями і розширила аудиторію музичних ентузіастів. Історичний розвиток цих інструментів

демонструє не лише зміну соціального статусу, а й поступову еволюцію і «злиття» гітари і віуели, у результаті яких гітара посіла провідне місце в музичній культурі Європи.

Франція XVII століття стала осердям розквіту барокової гітари. Цьому сприяли як політичні чинники (зокрема поразка Фронди та політика кардинала Мазаріні), так і культурна експансія — присутність при дворі іспанських італійських майстрів, таких як Луїс де Брісеньо та Франческо Корбетта. Особливою була роль Тіберіо Фьореллі — актора комедії *dell'arte*, творця образу Скарамуша з гітарою в руках, — а також видатних французьких музикантів, серед яких Етьєн Муліньє й Робер де Візе. Усе це сприяло формуванню оригінальної французької школи барокової гітари. Попри домінування лютні як престижного інструмента та провідну роль французької лютневої школи в Європі, саме пристрасть *roi joueur de guitare* (Ф. Боссан) — короля Людовіка XIV — відіграла вирішальну роль у піднесенні статусу гітари. Її «елітаризація» вийшла далеко за межі французького двору, ставши важливим чинником європейської музичної моди.

XVIII століття в історії гітари можна вважати перехідним періодом, що характеризується передусім у поступовому відході від п'ятиструнної барокової гітари з подвійними рядами до шестиструнної класичної гітари, яка знаменує нову епоху інструментального репертуару. Цей перехід супроводжується поступовою стандартизацією форми інструмента, яка розпочинається в останній третині століття і завершується у XIX столітті, а також трансформацією функцій гітари — від придворної «моди» до інструмента, доступного для буржуазного приватного музикування й концертної діяльності. Паралельно відбувається радикальна зміна в системі запису музики: табулатура поступається місцем звичайному нотному запису, що відповідає зростаючим технічним і музичним вимогам нового інструмента. Важливим аспектом переходу є також формування

нової гітарної виконавської техніки, яка включає використання нігтів правої руки, вдосконалену аплікатуру, а також акцент на інтонаційній чіткості та кантиленності. Ці інновації стають фундаментом класичної гітарної школи XIX століття, що розвиватиметься далі в умовах уже стабілізованої конструкції та нотної традиції. Таким чином, XVIII століття виступає своєрідним мостом між бароковою спадщиною і класичною музичною традицією, відкриваючи нові горизонти для розвитку гітарного мистецтва як жанру сольного виконання і культурного феномена.

Упродовж XIX століття гітарне мистецтво зазнає глибоких трансформацій, що закріплюють її статус як повноцінного сольного інструмента з усталеною конструкцією, технікою та естетикою. Завершується перехід від барокової п'ятирядної гітари до шестиструнного інструмента з одинарними струнами, чия форма канонізується в роботах іспанського майстра Антоніо де Торреса.

Кульмінацією шляху гітари в XIX столітті від маргінального інструмента побутового вжитку до повноцінного суб'єкта академічного музичного дискурсу постала діяльність Франсіско Таррегі, який не лише осучаснив техніку гри та розширив репертуар інструмента, а й заклав підвалини іспанської гітарної школи, що справила вирішальний вплив на подальший розвиток виконавства у XX столітті. Завдяки педагогічній спадкоємності, зокрема через постаті Мігеля Льобета та Андреса Сеговії, ця школа сформувала канон академічної гри, що зберігає актуальність донині. Таким чином, гітара XIX століття постає як складний соціокультурний феномен, що репрезентує не лише зміни у музичній мові, а й ширші трансформації художнього мислення й культурної ієрархії модерної Європи.

Упродовж XX–XXI століть гітарне мистецтво Західної Європи пройшло шлях від периферійного статусу до повноцінного включення в академічний музичний дискурс. Франція, Іспанія, Італія та Велика

Британія стали осередками паралельних, але взаємопов'язаних процесів: академізації інструмента, формування національних виконавських і композиторських шкіл, а також модернізації стилістичних і жанрових підходів. Поява харизматичних гітаристів — зокрема Андреса Сеговії (завдяки якому гітара вийшла з тіні маргінальності й отримала шанс на оновлену, модерну ідентичність, що відповідала викликам часу), Іди Престі, Джуліана Бріма — стала каталізатором не лише виконавського ренесансу, а й активізації композиторської творчості.

Особливістю французького контексту стала наявність потужного міжкультурного середовища, що сприяло культурному обміну та поєднанню традиції з новітніми мистецькими тенденціями. На тлі меншої питомої ваги гітари у французькій композиторській школі, саме Париж відіграв роль стратегічного майданчика для редакторської, виконавської та освітньої діяльності (від Емілію Пухоля до створення класу гітари в Паризькій консерваторії у 1969 році). У XX столітті гітара в Західній Європі перетворилася на інструмент діалогу — між культурами, жанрами, поколіннями та композиторськими школами.

На початку XXI століття гітара остаточно закріпилася як універсальний академічний інструмент, здатний інтегруватися в камерні, сольні, ансамблеві й мультимедійні форми. Вона стала ареною для розмаїтих виконавських практик і естетичних пошуків — від реконструкції старовинної спадщини до радикальних авангардних експериментів. Сучасна гітарна культура Європи свідчить про успішний синтез традиції та інновації, у якому гітара постає не лише як засіб виразності, а й як символ мобільності, відкритості та постійного оновлення академічного мистецтва.

## РОЗДІЛ 3

### СТАНОВЛЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ ГІТАРНОЇ ШКОЛИ: ІНТЕНЦІЇ ЗАХІДНИХ ТА СХІДНИХ ТРАДИЦІЙ

#### 3.1 Хордофонні інструменти Китаю: піпа у контексті історії, культури та міжкультурних паралелей із гітарою

Попри очевидну культурну віддаленість, що розділяє музичні традиції Європи та Китаю, порівняльний аналіз деяких типів щипкових хордофонів дозволяє виявити певні аналогії як на рівні конструктивних рішень, так і у сфері соціокультурного функціонування інструментів. Особливо примітною в цьому контексті постає паралель між піпою (琵琶), одним із провідних щипкових інструментів давнього та середньовічного Китаю, та гітарою, еволюція якої у Європі від XVI до XIX століття поступово вивела її на рівень сольного академічного виконавства.

Обидва інструменти — попри належність до різних цивілізаційних ареалів — демонструють схожість у морфологічній будові (наявність корпусу з деками, грифу з ладами, струн у діапазоні 4–6), техніці гри (щипковий спосіб, застосування плектру або нігтів), а також у способі побутування в художній культурі. Так, піпа з епохи Тан (VII–X ст.) стала елементом придворної музики, набула програмно-описового репертуару та згодом почала асоціюватися з вишуканим жіночим виконавством [167]. Подібна трансформація спостерігається в історії гітари, яка з середини XIX століття поступово звільнилася від ролі акомпануючого інструмента та увійшла до сфери високої мистецької практики.

Окрему увагу привертає історія формування піпи як запозиченого<sup>27</sup>, але китаїзованого інструмента: її прообрази (вертикальні лютні з

<sup>27</sup> Сучасні дослідження припускають, що власне назва ріра 琵琶 насправді є китайською транслітерацією іноземного слова – ймовірно перської *barbat* (*barbud*) або санскритської *vīṇā* (див. [184, с. 259])

Центральної Азії, наприклад, *barbat* ) надійшли до Китаю в період активних культурних обмінів уздовж Шовкового шляху, після чого інструмент зазнав суттєвих конструктивних і виконавських трансформацій, унаслідок яких остаточно вкорінився в китайській естетичній парадигмі<sup>28</sup>. Аналогічну динаміку можна простежити в історії гітари — від арабського *ūd* до ренесансної віуели, а згодом — до шестиструнної класичної гітари європейського зразка. Таким чином, попри відмінності у хронології, культурному середовищі та музичній системі, піпа і гітара можуть розглядатися як паралельні феномени у розвитку щипкових інструментів, що пройшли складний шлях еволюції — від транскультурного запозичення до статусу знакових символів національної музичної традиції.

Інтерактивні взаємини між піпою та класичною гітарою виникають у контексті глобалізації музичної культури та активного міжкультурного обміну, що особливо посилився в другій половині XX — на початку XXI століття. Ці взаємини проявляються як у прямому інструментальному впливі, так і в синтезі виконавських технік, композиційних підходів і естетичних концепцій. Взаємодія піпи та класичної гітари сприяє не лише розширенню музичного словника обох інструментів, а й формуванню нового музичного мислення, в якому органічно поєднуються традиційні східні та західні ідеї. У цьому контексті важливо звернути увагу на історичні процеси адаптації, трансформації і взаємозбагачення, що відображаються в репертуарі, техніці виконання та теоретичних концепціях, пов'язаних із цими інструментами. Отже, ґрунтовне вивчення зв'язків і спадкоємності між піпою та класичною гітарою має першорядне значення для розуміння сучасних тенденцій у розвитку музичної культури та її естетичного осмислення.

---

<sup>28</sup> Про іноземні витоки китайських хордофонів більш детально [168, с. 80–81].

Найдавніша збережена піпа – унікальний п’ятиструнний китайський інструмент епохи Тан, що зберігається у відомій колекції Сьосоін у місті Нара (Японія)<sup>29</sup>. Виготовлена з червоного сандалового дерева та прикрашена тонкою перламутровою інкрустацією, ця піпа втілює не лише високий рівень ремісничої майстерності VIII століття, а й складну систему культурних уявлень про музику, мандрівку та міжцивілізаційний обмін. Особливої уваги заслуговує образний декор інструмента: на верхній деці інкрустовано сцену, в якій чоловік, граючи на чотириструнній піпі з вигнутим грифом, сидить між горбами бактрійського верблюда. Цей візуальний мотив має виразне символічне навантаження: верблюд асоціюється з Шовковим шляхом, а отже — з культурною мобільністю, трансконтинентальними зв’язками та поширенням музичних практик, тоді як постать музиканта уособлює мистецтво як інструмент мандрівного обміну знаннями й образами. Таким чином, згадана піпа постає не лише матеріальним артефактом, а й візуальним текстом, що репрезентує складну семіотику доби Шовкового шляху й уможливорює прочитання музичного інструмента як носія культурної ідентичності та естетичної пам’яті.

Від третього століття нашої ери та протягом періодів династій Суй (581–618) і Тан (618–907) піпа здобувала дедалі ширшу популярність у Китаї. Її піднесення було тісно пов’язане з розповсюдженням буддизму та активними культурними і торговельними зв’язками Китаю з Індією через Центральну Азію, що проходили вздовж історичного Шовкового шляху. Особливо яскраві згадки про струнні інструменти, зокрема піпу, містяться у сутрах махаяни, де вони описуються як складова оркестрових ансамблів, що виконували розважальну функцію в буддійських раях. Цей образ міг значною мірою сприяти зростанню популярності інструменту, особливо у

<sup>29</sup> Shōsōin — імператорське сховище при головному буддійському храмі Тодай-дзі (Tōdai-ji) у Нарі (початок VIII ст.), що зберігає біля 9000 предметів, серед яких багато подарунків китайських імператорів, предметів торгівлі з Шовкового шляху, а також виробів японських майстрів.



столиці династії Тан — Чан'ані, де піпа стала центральним інструментом королівських ансамблів [184, с. 260-261].

Варто зазначити, що музиканти та танцюристи при імператорському дворі, а також у численних імператорських та публічних мистецьких осередках столиці, часто включали до складу ансамблів виконавців, запозичених із Кучі<sup>30</sup> та інших так званих «Західних регіонів» — території Центральної Азії, яка сьогодні відома як Сіньцзян. Цей культурний та етнічний плюралізм суттєво збагачував музичні традиції династії Тан, сприяючи взаємопроникненню музичних стилів і технік, у тому числі й у контексті виконавства на піпі.

Більшість поетів династії Тан у різні періоди зверталися до образу піпи, її музики та виконавців, що свідчить про глибоке символічне та культурне значення цього інструменту в епоху. Як зауважує один із сучасних дослідників, «в поемах були піпи, а в піпах — поеми», підкреслюючи взаємозв'язок між літературними текстами танської доби та музичними творами, виконуваними на цьому інструменті як у сольному, так і в ансамблевому виконанні, де він займав помітне місце [149, с. 3]. Ці поеми, наповнені образами танцюючих хлопчиків та екзотичних красунь, збагачували музичну практику піпи елементами таємничості та романтики, створюючи особливу естетичну атмосферу [204, с. 21].

Піпа часів династії Тан вже була не лише високорозвиненим інструментом у виконавському та естетичному сенсі, а й глибоко інтегрованим у систему традиційного китайського символічного мислення<sup>31</sup>. Письмові джерела того часу свідчать, що цей хордофон набув

<sup>30</sup> Куча (古國/龜茲, Guīcí) — історичне царство, розташоване в Центральній Азії, на території сучасного Сіньцзян-Уйгурського автономного району КНР. Воно займало стратегічне положення вздовж Шовкового шляху, що робило його важливим культурним і торгівельним центром у міжкультурних контактах між Китаєм, Індією та Західною Азією.

<sup>31</sup> Ці аспекти проаналізовано в дослідженні Джона Майерса, який зазначає: «Кілька письмових джерел періоду Тан також вказують на те, що піпа вже була наділена символікою чисел, що відображає її інтеграцію в давню китайську систему корелятивної космології, в якій числа, час, напрямки,

чітко структурованого числового значення, відповідного до принципів давньої китайської корелятивної космології. У межах цієї концептуальної моделі світ мислився як гармонійно впорядкована система, в якій числа, час, просторові орієнтири, кольори, звукові якості, інструменти та навіть політична ієрархія перебували у взаємному відповіднику. У цьому світогляді музика виконувала функцію медіатора між різними сферами — фізичною, соціальною та метафізичною.

Піпа як інструмент уособлювала низку таких зв'язків. Її чотири струни тлумачилися як символ чотирьох пір року — весни, літа, осені та зими — що вказує на циклічність і порядок у природі. Конструктивна довжина інструмента, яка дорівнює трьом на п'ять умовних одиниць, була інтерпретована як утілення концептів трьох космічних сил (*сань цай*, 三才) — неба (天), землі (地) й людини (人) — та п'яти елементів (*у сін*, 五行): дерева, вогню, землі, металу й води. Такий спосіб «вписування» музичного об'єкта в ширший культурно-космологічний контекст свідчить про надзвичайно високу семіотичну навантаженість піпи в епоху Тан. Інструмент був не лише засобом музичної репрезентації, а й символом впорядкованого всесвіту, у якому музика виконує роль гармонізуючої сили.

У процесі аналізу соціокультурної ролі піпи як знакового інструмента китайської традиції доцільним видається залучення до розгляду ще одного визначного зразка китайських хордофонів — гуціня (гуцінь, 古琴 або цінь 琴). Упродовж століть ці два інструменти співіснували у спільному музичному просторі, уособлюючи відмінні, але взаємодоповнюючі естетичні орієнтири. Залучення гуціня до порівняльного аналізу дозволяє краще зрозуміти внутрішню структурованість китайської музичної культури, зокрема напружене, але

---

інструментальний тембр, кольори, політика та багато інших явищ пов'язані один з одним традиційними віруваннями та ритуалами» [188, с. 30].

продуктивне співвідношення між інструментами, пов'язаними з різними соціальними верствами, філософськими школами та видами музикування. Така дихотомія — між піпою як інструментом зовнішньої експресії, театральності й професійного виконання, та гуцінем, що символізував інтелектуальну рефлексію, медитативність і конфуціанську вишуканість — має виразні паралелі в європейській музичній традиції. Зокрема, взаємовідносини між гуцінем і піпою в багатьох аспектах нагадують культурну ієрархію та діалог між лютнею, віуелою та ранньою гітарою. Звернення до гуціня як контрапункту до піпи відкриває можливості для ширшого культурно-типологічного аналізу та дозволяє простежити механізми внутрішньої диференціації у межах традиційної інструментальної практики Китаю.

Гуцінь (цінь, 古琴 / 琴) є семиструнною безладовою трубковою цитрою, що належить до найдавніших і найбільш шанованих хордофонних інструментів китайської традиції. Незважаючи на гіпотези про його можливе походження з кола західноазійських струнних, на відміну від піпи, чия «екзотична» історія була відома освіченим верствам у Китаї вже в давнину, гуцінь протягом століть сприймався як суто автохтонний інструмент, уособлення «китайськості» в її класичному розумінні. Лише новітні археологічні відкриття поставили цю інтерпретацію під сумнів, запропонувавши складнішу картину його генези [168, с. 79, 84].

До часів Східної Хань (東漢 Dōng Hàn, 25–220 р. н.е.) утвердилася думка, що Конфуцій грав на ціні, тим самим сакралізуючи його статус і закріплюючи за ним роль символу інтелектуальної, моральної й естетичної довершеності. Власне термін *qín* (琴) згодом набув значення родової назви для струнних інструментів у китайській мові, що засвідчується включенням цього ієрогліфа до назв низки традиційних і сучасних хордофонів, зокрема таких, як *erhu* (二胡, двострунна «шипова» скрипка),

*yangqin* (扬琴, молоточкові цимбали), а також *gangqin* (钢琴, фортепіано). Для розрізнення класичного інструмента від пізніших різновидів у сучасній термінології часто вживається уточнена форма *guqin* — «давній цінь».

Гуцінь у китайській культурі тісно пов'язаний із образом вченого — як чиновника, залученого до адміністративної діяльності, так і відлюдника, який обрав шлях самозаглибленого споглядання. Його звучання цінувалося за надзвичайну витонченість тонів, тонку й складну систему артикуляційних прийомів, що охоплюють як праву, так і ліву руку. Він функціонував не лише як засіб музичної виразності, а й як інструмент етичного та духовного самовдосконалення — з одного боку, у межах конфуціанської практики самодисципліни, з іншого — у контексті даоського усамітнення й внутрішнього очищення. У цьому сенсі гуцінь був обов'язковим елементом кабінету вченого чоловіка (文人齋, *wénrén zhāi*), незалежно від того, чи сам його власник володів технікою гри<sup>32</sup>.

Традиція передбачала виконання на гуціні виключно сольо, зазвичай без співу, в умовах, максимально наближених до гармонії з природним оточенням. Відповідно до багатовікової літературної і нормативної традиції, яка фіксувала етико-естетичні норми інструментальної практики, виконання на ціні мало відповідати низці чітко встановлених умов і заборон. Так, у трактатах періодів Мін і Цін

---

<sup>32</sup> 文人 (*wénrén*) — буквально «людина культури», «вчений», тобто освічена особа, що досконало володіє класичною літературою, каліграфією, поезією, музикою тощо; 齋 (*zhāi*) — «усамітнене приміщення», «келія», «кабінет», що у цьому контексті означає простір для навчання, роздумів і творчості. Цей термін позначає особистий кабінет, майстерню або кімнату для медитації й творчої праці освіченої особи — переважно конфуціанського вченого або даоського/буддійського інтелектуала. Такий простір був не просто функціональним місцем для письма й навчання, а й ідеалізованим простором внутрішнього вдосконалення й моральної самодисципліни. Класичний *wénrén zhāi* зазвичай включав набір «чотирьох скарбів кабінету» (文房四寶 *wénfáng sìbǎo*): пензель (筆 *bǐ*), туш (墨 *mò*), папір (紙 *zhǐ*), тушницю (硯 *yàn*). Гра на гуціні в такому кабінеті була формою духовного виявлення, способом налаштування свідомості на гармонію з природним і моральним космосом (детальніше у [243], [188]).

рекомендується грати лише за сприятливих обставин: у присутності особи, здатної глибоко зрозуміти музику; під час усамітнення у гірському павільйоні чи біля водойми; у лісі або на вітру при місячному сяйві. Навпаки, заборонялося грати під час грози; у судових залах, крамницях, тюрмах або в місцях із гучною атмосферою; перед людьми з низьким соціальним статусом або тими, хто вважався культурно вульгарним (зокрема торговцями, повіями чи «варварами»). Також вважалося недоречним торкатися інструмента в стані сп'яніння, одразу після статевого акту чи без попереднього ритуального очищення — миття рук і полоскання рота. Така сукупність норм свідчить про сакралізовану природу гуціня та його місце не лише в музичній, а й у філософсько-етичній системі традиційного китайського світорозуміння [154, с. 61–63].

Упродовж століть гуцінь (цінь) формувався не лише як музичний інструмент, а як складний культурний символ, глибоко вкорінений у класову, етнічну та гендерну структуру традиційного китайського суспільства. Його використання супроводжувалося чітко регламентованими ритуалами, що підкреслювали елітарний статус інструмента та його приналежність до кола конфуціанських інтелектуалів. У порівнянні з іншими музичними практиками, виконання на гуціні мало виразно індивідуалізований характер, призначений радше для самозаглиблення та духовної рефлексії, ніж для публічного представлення чи розваги.

Попри те, що деякі буддійські ченці опановували техніку гри на ціні, цей інструмент ніколи не був інтегрований до канонічної буддійської літургії. Аналіз візуальних і текстових джерел — зокрема сцен у настінному живописі печерних храмів від періоду Хань (до 220 р.) до Танської епохи (618–907) — не фіксує його в складі небесних музичних ансамблів або ритуальних дійств. У той час як багато інструментів використовувалися як частина публічного музикування або релігійних

церемоній, гуцінь зберігав статус інструмента інтимного, майже приватного [184, с. 266].

Гендерний аспект також відігравав значну роль у закріпленні статусу гуціня. Хоча відомі поодинокі приклади жінок-виконавиць, основну традицію, її збереження й трансляцію здійснювали чоловіки — представники освіченої еліти. У цьому контексті гуцінь поставав не лише як музичний інструмент, а як елемент чоловічої літератської ідентичності.

У цілому можна стверджувати, що гуцінь і піпа виконували різні — подекуди комплементарні, а подекуди діаметрально протилежні — соціальні функції в імперському Китаї. Якщо гуцінь символізував внутрішнє самовдосконалення, тишу й етико-філософське зосередження, то піпа репрезентувала публічну експресію, сценічну віртуозність і багатогарний жанровий спектр — від аристократичного мистецтва до театралізованих розваг. Така дихотомія відображала глибші соціокультурні уявлення про функції музики та її адресата, закорінені в уявленнях про статус, стать, етнічну приналежність і вид музикування.

Один із важливих викликів, з якими стикається історіографія піпи, полягає у складності реконструкції її детальної хронології від епохи Тан до династії Мін. Попри консенсус дослідників щодо загальних векторів розвитку інструмента — як еволюції виконавських практик, так і зміни його соціального статусу, — точна послідовність і специфіка перетворень залишаються неповною через фрагментарність джерел. Політичний і соціокультурний контекст, що змінився після Тан, суттєво позначився на положенні піпи у музичному житті Китаю. Якщо в період Тан вона посідала чільне місце у придворних ансамблях, то з подальшими змінами культурної політики, зокрема починаючи від династії Сун, інструмент поступово втрачає свій пріоритетний статус у імператорському середовищі.

Цікаво, що цей процес не був універсальним у регіональному вимірі: у Кореї та Японії, де традиції танської музики були інституціоналізовані ще в період активного культурного обміну з Китаєм, піпа (у формі *bipa*) зберегла своє сакральне й придворне значення аж до новітнього часу. Зокрема, вона продовжувала функціонувати в межах ритуальних практик, що включали музику танського типу — *Togaku* в Японії та *Tangak* у Кореї.

Окремі дослідники пояснюють маргіналізацію піпи в Китаї ідеологічним зсувом, пов'язаним із зростанням неоконфуціанського національного самоусвідомлення в епоху Сун. У цьому контексті інструмент, асоційований з іноземним (зокрема центральноазійським) походженням, поступово витісняється на периферію академічної та придворної музики. Така тенденція ще більше посилилася в постмонгольську епоху: за правління династії Мін (1368–1644), у рамках формування нового культурного канону, зростає ксенофобія щодо пам'яті монгольського панування, що, своєю чергою, зміцнює упередження щодо інструментів «чужоземного» походження [188, с. 35], [184, с. 267].

Треба зауважити, що ця ситуація вражаюче резонує з аналогічною європейською практикою: в Іспанії доби Реконкісти й після неї лютя — попри свою популярність у середньовіччі — поступово опиняється в стані символічної маргіналізації через своє мавританське коріння. У цьому контексті спостерігається характерне явище: музичні інструменти — поза межами суто звукової функції — виступають як маркери позамузичних ідентичностей: етнічних, національних, класових чи гендерних. Такі асоціації здатні спричиняти опозицію до певного інструмента, незалежно від його технічних чи художніх якостей, лише з огляду на символічну вмотивованість у конкретному історичному середовищі.

У позапалацовому музичному середовищі Китаю, зокрема в урбанізованих регіонах на півдні, піпа зберігала та активно розвивала свою життєздатність незалежно від того, якою мірою її витіснення з

імператорського двору було зумовлене ксенофобськими чи націоналістичними чинниками. У династії Юань<sup>33</sup> цей інструмент почав активно інтегруватися до оперних жанрів, беручи участь у музичному супроводі драматичних дійств. Поступово піпа закріпилася в складі місцевих інструментальних ансамблів, зокрема таких як «Цзяннаньський шовк і бамбук» (江南丝竹, *jiangnan sizhu*), що поєднував щипкові й духові традиційні інструменти. Саме в межах цих ансамблів сформувалися регіональні школи виконавства на піпі — як сольного, так і ансамблевого — з чітко вибудованими лініями педагогічної спадкоємності.

Поза оперною практикою піпа здобула широке застосування в жанрах оповідної пісенної традиції (说唱 *shuochang*), включаючи піджанри *taozhen* та *tanci*, де слугувала провідним інструментом акомпанементу. Ці форми наративної музики стали соціально значущими, адже давали можливість професійним виконавицям і виконавцям здобувати засоби до існування шляхом виконання історичних, моральних або сентиментальних сюжетів.

Особливу увагу дослідників привертає жанр *pipa ci* — пісенних творів із супроводом піпи, які, як свідчать джерела, переважно виконували жінки. У своїх нотатках Ся Тінджі згадує про співачку, відому під ім'ям «четверта сестра», яка не лише акомпанувала собі на піпі, а й на певний час стала провідною фігурою жанру, символічно «увінчаною короною». Подібні згадки фіксують і пізніші автори, зокрема Тянь Жучан (1503–1557), який у своєму путівнику по Західному озеру (*Xihu zhi*) зафіксував, що численні сліпі чоловіки та жінки в Ханчжоу опановували гру на піпі та

---

<sup>33</sup> Династія Юань (元朝) правила Китаєм у період з 1271 по 1368 рік. Вона була заснована монгольським ханом Хубілаєм, онуком Чингісхана, і стала першою іноземною династією, що повністю контролювала Китай.



виконання оповідних пісень, щоб забезпечити себе їжею й одягом. Ця форма музичного заробітку була відома під назвою *taozhen* [149, с. 14-15].

Наведені джерела дають підстави говорити про поступову, але стійку фемінізацію піпи — процес, що, попри поетичні алюзії доби Тан, де виконавиці на піпі були популярними фігурами (як, наприклад, у поемі Бай Цзюйї), все ж співіснував із паралельною традицією, згідно з якою інструмент асоціювався з чоловіками. Так, поет Ван Цзянь у IX столітті стверджував: «чоловіки обіймають піпу, а жінки танцюють» (男抱琵琶女作舞), фіксуючи певну ієрархію ролей у сценічному дійстві. Починаючи з періоду Сун, однак, піпа все частіше асоціюється з виконавицями, зокрема в контексті напівпрофесійного розважального середовища — винних будинків, театрів та елітних борделів великих міст, де музика слугувала водночас засобом комунікації, естетичного впливу та соціального позиціонування.

Ця зміна сприйняття інструмента особливо яскраво втілена у драматургії опери «Лютня» (*Pipa ji*) Гао Міна (XIV ст.). У цьому творі розгортається соціально-психологічний сюжет, у якому інструменти піпа та цінь (гуцінь) протиставляються як художньо-сміслові полюси двох життєвих шляхів, гендерних ролей і моральних моделей. Центральна сюжетна лінія розповідає про молодого вченого Цая Боцзе, який вирушає до Лояна складати імператорські іспити, залишивши вдома свою вірну дружину Чжао Вуньян з обов'язком доглядати за його старенькими батьками. Успішно склавши іспити, герой здобуває прихильність двору й одружується з дочкою прем'єр-міністра, не повідомивши про це свою дружину. Тим часом Чжао Вуньян, попри злидні, виконує свої сімейні обов'язки з чуйною жертівністю. Після смерті свекра та свекрухи вона вирушає до столиці, граючи на піпі та співаючи пісні, щоб заробити на прожиття. Зрештою вона опиняється в тому самому будинку, де живе Цай,

та з допомогою другої дружини, пані Ніу, відбувається возз'єднання родини [178, с. 64] .

В сюжеті «Лютні» значущим є зіткнення образів піпи та гуціня. Піпа, на якій грає Чжао, постає як інструмент жіночого голосу, нижчого соціального прошарку, скорботи, але й чесноти. Гуцінь, що з'являється у сценах із Цаєм, є інструментом інтелектуала, людини статусу й освіти, але морально слабшої. У сцені, коли Цай намагається заспокоїти себе, беручи в руки гуцінь, він не може відіграти жодної життєрадісної мелодії; замість цього з інструмента лунають лише пісні туги: «Самотній фенікс», «Самотній гусак», «Туга за поверненням», «Гусак пішов» і «Палацова образа Чжаоцзюнь» — алюзія на стародавню історію принцеси, що з піпою в руках залишає Китай задля політичного шлюбу з варварським володарем.

Таким чином, в опері Гао Міна відображена символічна опозиція: піпа — як втілення жіночої жертвовності, народної стійкості, гнучкості й морального благородства, та цінь — як уособлення конфуціанської ортодоксії, чоловічої гідності, але також емоційної ізоляції та безплідного естетизму. У цьому контексті інструментальні образи виходять за межі суто музичного контексту й стають культурними кодами, що віддзеркалюють соціальні й етичні зрушення доби. Таким чином, піпа втрачає статус придворного інструмента, однак набуває нового культурного значення як маркер соціальної мобільності, гендерної самореалізації та етичної суб'єктивності в мінливому міському ландшафті пізньоімперського Китаю.

За правління династії Мін (1368–1644) відбулися суттєві зміни у виконавській практиці гри на піпі, які свідчать про поступову еволюцію інструмента від ансамблевого чи придворного вжитку до сольного, насиченого віртуозною технікою інструмента з розширеними можливостями звукового та технічного вираження. Зростання ролі

сольного музикування — як із вокальним супроводом, так і без нього — призвело до формування нового способу тримання інструмента у вертикальному положенні, що, у свою чергу, стимулювало розвиток і стандартизацію пальцевої техніки.

Цей зсув у виконавській парадигмі певною мірою відображає процес китаїзації інструмента, який первісно мав іноземне походження. Аналогічні трансформації можна спостерігати в історії європейської лютні, віуели чи гітари XV століття — інструментів, що також набули власної локальної ідентичності в результаті тривалого переосмислення імпортованих зразків. Хоча оновлена пальцева техніка не була спрямована на створення поліфонії в західному розумінні — що було би чужим для китайської музичної традиції — вона дозволяла виконавцям гармонійно поєднувати мелодичну лінію з опорними тонами або виконувати швидко тремоло на високих струнах, зберігаючи водночас мелодичну лінію, що утримувалась великим чи вказівним пальцем. Подібна техніка надавала грі особливої віртуозності й виразності, перетворюючи піпу на сольний інструмент з яскраво окресленим драматургічним потенціалом.

Розвиток інструмента стосувався не лише виконавства, але й конструктивного удосконалення. Майстри почали додавати більше ладів, ніж було у традиційних зразках танського періоду (які зазвичай мали лише чотири-п'ять), розміщуючи їх безпосередньо на деці інструмента. Це фактично трансформувало піпу з короткогрифової лютні на інструмент із довгим грифом та розширеним ладовим рядом — близько десяти ладів у пізньосередньовічних зразках і до тридцяти одного в сучасних інструментах. Таке розширення суттєво збільшило діапазон піпи та дозволило виконання хроматичних пасажів. Першу письмову згадку про інструмент із подовженим грифом фіксує корейське джерело *Akhak Kwebom*, укладене Сон Хьоном у 1493 році [188, с. 35].

Упродовж періоду пізньої династії Мін (XVI – початок XVII ст.), на тлі активних соціально-економічних зрушень, піпа поступово набула нової культурної функціональності та виконавської спрямованості, трансформувавшись на інструмент музичного самовираження, що органічно відповідав запитам нової міської культури. У практиці сольного виконавства — як інструментального, так і вокально-інструментального — піпа виявила себе як універсальний акомпануючий та сольний інструмент, адаптований до нових моделей культурної рецепції.

Соціальний ландшафт XVI століття Китаю зазнав суттєвих змін, зумовлених стрімкою комерціалізацією, зростанням міського населення, посиленням торговельних мереж та активним обігом срібла, що надходило з Японії та Америки. У цьому контексті міста південного Китаю, передусім регіон Цзяннань, стали центрами нової урбаністичної ідентичності, в якій музика відігравала не лише розважальну, а й репрезентативну функцію. Торговельні еліти, незалежно від рівня їхнього культурного капіталу, виявляли зацікавлення до музичного патронажу як знаку соціального статусу. Піпа, хоч і не втратила повністю своєї приналежності до естетики елітарності, все більше включалася у сферу приватного музикування, зокрема в контексті жіночої домашньої освіти та професійного дозвілля.

Виразним свідченням зростання популярності піпи в новому соціальному середовищі є роман «Слива в золотій вазі» (*Jin Ping Mei*, опублікований 1610 року, хоча рукописні версії існували раніше), який фіксує численні епізоди музичного життя ранньомодерного китайського міщанства. В романі музика, а зокрема піпа, відіграє помітну роль у домашньому середовищі головного героя: його дружини та служниці навчаються гри на цьому інструменті, організовують імпровізовані ансамблі, в той час як інші персонажі — зять і друг — також долучаються до інструментального музикування. Поза межами дому піпа фігурує у

просторі громадських розваг — будинках веселощів, на вулицях під час святкових процесій, зокрема на фестивалі ліхтарів. Ілюстрації до друкованих версій роману надають додатковий аргумент на користь символічного статусу піпи: навіть у сценах, де в тексті йдеться про інші інструменти, зображення фіксують саме її, вказуючи на сприйняття піпи як культурного знаку музичного дозвілля епохи.

Таким чином, у культурному наративі «Сливи в золотій вазі» піпа постає як «перший серед рівних» (*primus inter pares*) у музичному світі нового міського класу. Примітно також, що провідний жіночий персонаж роману — Пані Цзіньлянь — грає саме на піпі, що додатково підтверджує фемінізацію інструмента та його інтеграцію до приватної, чуттєвої й побутової сфери, характерної для ранньомодерного китайського суспільства.

Аналіз паралельних процесів розвитку хордофонної культури в Іспанії та Китаї в ранньомодерну добу<sup>34</sup> демонструє не лише технічну та виконавську еволюцію інструментів, а й глибоке залучення струнних до ширших соціокультурних трансформацій. Урбанізація, комерціалізація та зростання освічених міських прошарків, які прагнули культурної легітимації та соціального престижу, стали тим ґрунтом, на якому інструменти типу піпи, віуели, гітари та лютні набули нової функціональності. Їхні виконавські практики відповідали запитам нової публіки — самодостатньої, прагматичної, зорієнтованої як на естетичну насолоду, так і на символічну репрезентацію статусу.

Технічні зрушення — зокрема перехід до пальцевої гри — стали не лише наслідком еволюції музичного смаку, а й передумовою зміни органологічної конструкції інструментів, що, у свою чергу, забезпечило ширший діапазон виразових можливостей. У випадку піпи, як і віуели, зміна способу звуковидобування вплинула на акустичні, ладові та

---

<sup>34</sup> див. розділ 2.1 даної роботи

формотворчі характеристики, інтегруючи інструмент у сольний і вокально-інструментальний простір нової міської культури.

Ключовою ідеєю є також те, що хордофони — як у Європі, так і в Китаї — функціонували як соціальні та культурні маркери. Їхня символічна навантаженість вказувала на приналежність до певного класу, статі чи етнічної ідентичності. Роль інструментів у художніх наративах, як і в реальному соціальному просторі, засвідчує наявність стійких асоціативних кодів, що структурували уявлення про музику як форму культурної ідентифікації. У цьому сенсі порівняльне вивчення пари піпа—цінь у Китаї та віуела—лютня в Іспанії дозволяє глибше осмислити функцію музичних інструментів як репрезентантів соціокультурних ієрархій і трансформацій.

До початку XX століття традиції гри на піпі зберігалися в межах родинних династій або передавалися у тісному колі наближених учнів. Незважаючи на розвиток друкарства в Китаї, збережених музичних джерел для піпи до модерної доби майже не залишилося. Найдавнішою з відомих колекцій є рукопис Gaohe Jiangdong (1528 р.), знайдений у Шанхайській бібліотеці в 1979 році, який датується періодом династії Мін (1368–1644). Наступною важливою збіркою є «Сяньсу Шисан Тао» (Тринадцять п'єс для струнних) з епохи Цін (1644–1911), що пізніше увійшла до ширшої антології «Сяньсу Бейкао» (Повне зібрання струнних п'єс, 1814), в якій поєднано камерні твори для піпи, сансяня (三弦, sānxián), хуціня (胡琴, húqín) та гуціня. Редактор цієї збірки Ронг Цзай, монгол за походженням, підкреслював давність і традиційність репертуару, попри присутність деяких пізніших композицій<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Крім згаданих рукописів, основними письмовими джерелами класичного репертуару піпи до Республіканської епохи є три антології, що походять із родинних усних традицій (цзяцюань) околиць Шанхаю: Хуаші Пу (Музика родини Хуа, 1819), Цзюші Пу (Музика родини Цзю, рукопис XVIII ст.) і Ліші Пу (Музика родини Лі, 1895). Попри різні дати друку, між цими збірками існує значна музична подібність і дублювання матеріалу, що свідчить про їх походження від спільного більш раннього джерела та активний культурний обмін між носіями цих традицій. Таким чином, ці антології

Як і для гітари, XX століття стало для піпи періодом глибоких трансформацій, що позначилися як на її акустичній природі, так і на соціокультурному статусі інструмента. Відбулися три взаємопов'язані й концептуально значущі зміни: по-перше, модифікація конструкції інструмента через розширення ладової системи, що забезпечило можливість повноцінної хроматизації; по-друге, інтенсивне залучення піпи до виконання музики, стилістично орієнтованої на західні композиційні моделі; по-третє, поступова інтеграція піпи в оркестр — насамперед як симфонічного інструмента. Ці процеси розгорталися паралельно з активною діяльністю, спрямованою на збереження традиційного сольного репертуару, зокрема таких зразків, як твори з колекції Хуа, що залишаються своєрідним кодексом канонічного виконавства<sup>36</sup>.

Впродовж XX–XXI століть піпа поступово виходить за межі національної традиції, вступаючи в продуктивний діалог із інструментами інших культур, серед яких особливе місце займає гітара. У світовому музичному просторі формується нова парадигма міжкультурної взаємодії, в межах якої традиційні інструменти отримують нове прочитання в контексті глобального мистецького обміну. Особливо виразним прикладом такої взаємодії є символічне та технічне зближення піпи й західної класичної гітари — інструментів, що хоч і походять із різних культурно-часових площин, демонструють низку перетинів у виконавстві, репертуарі, технічному вдосконаленні та семіотичному навантаженні.

Піпа активно входить до світового концертного обігу завдяки виконавській та педагогічній діяльності таких сучасних музиканток, як У Ман (Wu Man, нар. 1963), Ян Цзін (Yang Jing, нар. 1963), Мін Сяо-Фен (Min Xiao-Fen, рік народження невідомий). Їхня творчість сприяла появи

---

репрезентують багатопокілінну усну традицію, що була основою збереження та передачі музичного репертуару піпи в регіоні [188, с. 37].

<sup>36</sup> Про розвиток піпи у XX столітті див. [188, с. 42-49].

нового репертуару — сольного, камерного та оркестрового, в тому числі у співпраці з сучасними композиторами (Філіп Гласс, Тан Дун, Брайт Шен та ін.), що свідчить про глибоку адаптацію піпи до форматів західної академічної музики. У цьому контексті піпа функціонує не лише як екзотичний артефакт, а як повноцінний учасник глобального музичного дискурсу.

Одним із ключових моментів технічного зближення піпи й гітари стало створення у ХХІ столітті п'ятиструнної версії піпи, де найнижча струна налаштована на E2 — тон, ідентичний до шостої струни класичної гітари. Це не тільки розширює регістр інструмента, а й відкриває нові можливості для спільного музикування, аранжування та композиційного мислення. Подальший розвиток отримали електрифіковані модифікації піпи, які за допомогою магнітних звукознімачів інтегруються у системи звукопідсилення, фактично наближаючись до гітарного формату. У поєднанні з електрогітарами такі інструменти використовуються у світовій рок-, поп- та експериментальній сцені. Зокрема, піпа звучить у творах гуртів *Incubus* («Aqueous Transmission»), *Cold Fairyland*, а також у проектах з участю *Björk*, що працює з китайськими виконавицями у кросжанрових колабораціях.

Зі свого боку, гітара у ХХ столітті зазнала складного процесу одночасної академізації та популяризації. Вона утвердилася як повноцінний інструмент камерної, оркестрової музики та сольного музикування (зокрема, у творчості Андреса Сеговії, Мануеля Понсе, М. Кастельнуово-Тедеско), і водночас стала іконічним символом масової культури — від джазу до рок- і фолк-сцени. Цей подвійний статус гітари дозволяє їй органічно входити у міжкультурні діалоги та долучатися до транснаціональних музичних експериментів, у тому числі в поєднанні з інструментами східноазійської традиції.



Таким чином, на перетині культур піпи й гітари виникає особливий простір взаємного збагачення. Піпа освоює електричне звучання, жанрову багатовекторність і глобальний репертуар, тоді як гітара резонує з символікою традиційного інструмента, здатного транслювати глибокі культурні коди. У сучасному музичному світі ці два інструменти дедалі частіше постають не як антиподи, а як комплементарні голоси, що утворюють багатошаровий діалог між Заходом і Сходом, традицією та сучасністю, акустикою й електронікою.

### **3.2. Становлення гітарної школи в Китаї у XX ст.: життєтворчість Чен Чжі**

Яскравою ознакою мистецтва XX–XXI століття є унікальні культурні перетини, в контексті яких вагоме місце займають східноазійські впливи на західну культуру. Якщо на початку минулого століття ці впливи ще могли сприйматися крізь призму традиційного «екзотизму» чи «орієнталізму», то згодом вони почали сприяти формуванню принципово нової парадигми мислення європейського композитора, який прагнув розширити межі сприйняття звукових структур західної музики [31, с. 24]. У свою чергу, протягом XX століття східний світ також проходить процес культурної розгерметизації, демонструючи зростаючу відкритість до західних художніх практик та інструментів.

На тлі цього поступового й багаторівневого зближення культур особливої уваги заслуговує феномен проникнення класичної гітари до Китаю. Цей процес має довготривалу історію, що бере свій початок ще в добу перших контактів Китаю з європейською музичною традицією. Відкриття західної музики в Китаї розпочалося приблизно з XVII століття — з прибуттям єзуїтських місіонерів, насамперед італійців та португальців, таких як Маттео Річчі, Мікеле Руджері, Теодоріко Педріні та Томас Перейра. Ці місіонери, паралельно з поширенням християнства та

заснуванням Собору Непорочного Зачаття у Пекіні, здійснювали активну просвітницьку діяльність у сфері європейської музичної культури. Уже в 1601 році Річчі та Руджері подарували імператору Ваньлі клавесин, маленький орган і скрипки [100, с. 71], а в 1685 році було створено перший трактат із європейської музичної теорії, написаний китайською мовою — «Елементи музики» (律呂纂要)<sup>37</sup>, що є унікальним свідченням світового обігу музичних знань у XVII столітті.

Гітари, ймовірно, вперше були завезені до Китаю в XVIII столітті німецькими місіонерами Ф. Баром та Я. Вальтером у складі колекції західних музичних інструментів. Проте до кінця XIX століття європейська музична культура залишалася в межах імператорського двору й не набула широкого поширення серед населення.

Публічне «відкриття» західної музики в Китаї починається з кінця XIX століття. Експансія європейських музичних інструментів, поява в великих китайських містах симфонічних оркестрів, організація публічних концертів з класичною європейською програмою, навчання китайських музикантів в західних музичних освітніх інституціях призводить до поступового проникнення західної музики в китайський культурний простір. Важливою подією на цьому шляху стало відкриття в 1927 році Шанхайської національної консерваторії видатним китайським музичним діячем, педагогом і композитором Сяо Юмеєм (1884–1940), якій мав блискучу європейську освіту.

---

<sup>37</sup> Трактат був написаний португальським місіонером-єзуїтом Томасом Перейрою (1646–1708), який прибув до Пекіна в 1672 році та був призначений імператором Кансі (1654–1722) своїм музичним вчителем. «Елементи музики» були написані перш за все як підручник для уроків музики імператора. У ньому пояснюється західна музична нотація, гексахордна система та мензуральні знаки. Хоча трактат поширювався переважно в імператорському дворі, він свідчив про активний обмін музичними знаннями між Китаєм та Європою на початку Нового часу.

Після смерті Перейри в 1708 році італійський місіонер Теодоріко Педріні (1671–1746) відредагував трактат, і ця перероблена версія була включена до імператорського компендіуму «Юйчжі Люлі юаньюань» (御製律歷淵源) («Походження математичних гармоній та календарної астрономії, складених імператорським указом, 1723»). Про дослідження трактату Перейри більш детально у [163].

Попри стрімку популяризацію західних музичних інструментів у Китаї — зокрема фортепіано, скрипки, віолончелі — класична гітара тривалий час залишалася поза межами академічної музичної освіти та професійної виконавської практики. Її розвиток виявився значно пізнішим і складнішим, що пояснюється низкою історичних, соціокультурних та інституційних чинників. На відміну від європейських країн або Латинської Америки, де гітарна традиція формувалася поступово протягом кількох століть, у Китаї гітара практично не мала глибоко вкоріненого побутування в класичному чи народному середовищі. Водночас у музичному ландшафті Китаю існувала розгалужена й високо розвинена традиція гри на місцевих щипкових інструментах, зокрема на піпі<sup>38</sup>, яка вже упродовж тисячоліть посідала провідне місце в системі національного естетичного мислення. Саме ця глибоко закорінена культурна модель могла певною мірою уповільнювати рецепцію західного інструмента, подібного за зовнішніми ознаками, але іншого за структурною логікою звуку та виконавськими канонами. Таким чином, інтеграція гітари в китайську культуру вимагала не лише освітньої перебудови, а й ментального «переналаштування» системи музичного сприйняття.

Унікальність китайського гітарного мистецтва полягає в тому, що його становлення було нерозривно пов'язане з діяльністю однієї видатної постаті — педагога, виконавця і культурного реформатора професора Чен Чжі (Chen Zhi). Саме він не лише заклав основи професійної гітарної освіти в КНР, але й сформував потужну виконавську школу, яка на межі XX–XXI століть почала активно заявляти про себе на міжнародних конкурсах, фестивалях і сценах. Завдяки його наполегливій праці, гітара перестала сприйматися як периферійний інструмент у Китаї та набула статусу повноцінного академічного явища. Таким чином, постать Чен Чжі

---

<sup>38</sup> Докладніше про історико-культурне значення піпи (琵琶), її конструктивні та виконавські особливості, а також паралелі з європейською гітарою див. у розділі 3.1 цієї роботи.

є не просто символом національного руху, а й ключем до розуміння механізмів інституціоналізації гітари в Китаї та її успішної інтеграції у глобальний музичний простір.

Майбутній засновник китайської гітарної школи у 1936 році в родині високопоставленого чиновника в Шанхаї. Оскільки його мати сповідувала як буддизм, так і християнство, він з раннього віку мав можливість познайомитися як зі східною, так і зі західною культурами. У той час Шанхай був міжнародним мегаполісом з різноманітними культурами. Цей «рай для шукачів пригод» приваблював еліту з усього світу. В межах домашньої освіти, яку Чен Чжі отримав у дитинстві, він навчався грі на фортепіано та скрипці з раннього віку. Його вчителями музики були два емігранти з Російської імперії. У той час багато аристократів та заможних сімей іммігрували до Шанхаю через Жовтневу революцію, і гітара була серед них дуже популярною. Саме з того часу Чен Чжі познайомився з гітарою та закохався в інструмент. За його словами «Вони обидва вміли грати на гітарі, а один з них також грав на російській семиструнній гітарі. Їхні базові навички викладання справили глибоке враження на мене в дитинстві: сувора та повна технічна підготовка, а також захоплене, але непоказне виконання. Саме тоді я познайомився з гітарою» [130].

В студентські роки Чен Чжі проявляв неабияку здібність до точних наук і його батьки сподівалися, що він зможе стати інженером або науковцем, тому в коледжі Чен Чжі спеціалізувався на математиці. Після блискучого закінчення університету, він отримав можливість працювати в Інституті математики Китайської академії наук, однак через сімейне походження Чен Чжі було відмовлено. Він вирішив присвятити себе музиці і у 1950 році починає брати приватні уроки гри на гітарі. За словами Чен Чжі його вчитель викладав по «Школі гри на гітарі» Маттео Каркассі, яка була відома ще за японськими виданнями, які тоді існували в Китаї. Таким чином Чен Чжі розвивався як гітарист-самоучка, не

здобувши професійної музичної освіти в навчальному закладі. У 1958 році вступає до Університету Цінхуа, де водночас отримує професійну музичну освіту і викладає гітару, клавішні інструменти та історію музики. За словами Сунь Сюаньсюань, він стає у Китаї «першим учителем гри на гітарі у справжньому сенсі цього слова» [250, с. 1], розпочавши таким чином свою 50-річну викладацьку кар'єру. Заняття Чен Чжі користувалися великою популярністю серед студентів і завжди приваблювали велику кількість слухачів. Коли більшість китайців не знали, що таке гітара, в Університеті Цінхуа, який пропагував свободу та відкритість, було звичним явищем бачити молодих студентів, які тримали гітари та пристрасно співали на галявині. Згодом Чен Чжі доєднується до складу симфонічного оркестру China Tunyіng як професійний виконавець на класичній та гавайській гітарах.

Роки Китайської культурної революції стали важким випробуванням, як для всієї країни, так і особисто до Чен Чжі. У своїй книзі «50 років труднощів та поворотів: моя педагогічна кар'єра» він згадує: «Коли в Китаї почалася Культурна революція, майже вся західна музика та інструменти були заборонені. Викладання гри на гітарі вважалося поширенням декадентської західної капіталістичної культури, і будь-кого, хто викладав гру на гітарі, могли покарати та ув'язнити. Я був одним із переслідуваних і мене відправили на важку фізичну роботу: перевозити на триколісному велосипеді по 800 кілограмів овочів за раз» (цит. за [250, с. 2]).

Десять років Культурної революції припадають на 30-40 річний вік професора Чен Чжі, що є золотим періодом для виконавця. Протягом десяти років він не міг регулярно спілкуватися з гітарою та музикою, і за його словами душевний біль, який він переживав, був неймовірним. Однак, у таких суворих умовах професор Чен Чжі ніколи не відмовлявся

від свого музичного шляху і саме любов до музики допомогла йому пережити ті довгі та важкі роки.

Пройшовши десять років примусової фізичної праці, завдяки своїм невпинним зусиллям Чен Чжі подолав численні труднощі та поступово створив нові умови для популярності та розвитку класичної гітари в Китаї. У наступному десятилітті, з поглибленням реформ та відкритості, його робота в галузі гітари досягла низки визначних результатів. У 1982 році професор Чен Чжі відкрив першу в Китаї школу класичної гітари, а вісім років по тому — кафедру гітари в Центральній консерваторії музики у Пекіні. У 1984 році відбулася ще одна визначна подія в світі гітарної музики Китаю – професор Чен Чжі розпочав щотижневий курс лекцій про класичну гітару на Китайському національному радіо. Ці лекції, доступні для всієї країни, давали важливе послання десяткам мільйонів меломанів: гітара, яка вважалася капіталістичною музикою та була повністю заборонена, насправді є серйозним та вишуканим мистецтвом, і зараз вона відкрита для опанування. Таким чином, шлях для всезагального та швидкого розвитку гітари був відкритий по всій країні. У підсумку, по всій країні в різних містах було відкрито низку гітарних шкіл.

У цей період професор Чен Чжі приєднується до Пекінської асоціації музикантів і засновує Гітарне товариство за підтримки голови Пекінської асоціації музикантів Лу Суціна та інших керманічів. У 1987 році, зі збільшенням контактів із зарубіжними країнами, професор Чен Чжун провів перший Китайський міжнародний фестиваль гітарного мистецтва в Чжухаї. Такої масштабної міжнародної громадської діяльності в Китаї на той час ніколи не було. Фестиваль відвідали багато музикантів з Японії, Аргентини, США, Іспанії, Франції та Австрії. Завдяки цьому мистецькому заходу багато китайських любителів гітари вперше відчули та послушали високоякісне міжнародне гітарне мистецтво, що мало вирішальне значення для сприяння розвитку гітарної індустрії Китаю. У 1989 році за

підтримки Broadcasting Arts Troupe (Трупи мистецтв радіо та телебачення) професор Чен Чжі відвідує Сполучені Штати та читає серію лекцій про гітарне мистецтво та розвиток гітари в Китаї; водночас за його ініціативою створюється Гітарний оркестр радіо та телебачення.

Незважаючи на зростання суспільного інтересу до класичної гітари в Китаї у 1980-х роках, розвиток гітарного руху на цьому етапі характеризувався відносно повільною динамікою. Основними чинниками, що стримували прогрес, були низький рівень виконавської підготовки, відсутність систематизованої педагогічної бази та недостатня фахова компетентність викладачів. За оцінкою професора Чен Чжі, цей період можна охарактеризувати як аматорський етап у становленні китайського гітарного мистецтва [130]. Йшлося не лише про фрагментарність навчального процесу, а й про відсутність сталої інституційної підтримки, що робило неможливим формування повноцінної професійної школи.

Усвідомлюючи нагальну потребу в системному реформуванні, Чен Чжі ініціював низку заходів, спрямованих на інтеграцію гітари в академічний простір. Він згадував, що домовився з викладачами Центральної консерваторії про читання курсів гармонії, теорії музики та інших фундаментальних дисциплін для гітаристів, а також самостійно пройшов три педагогічні курси з метою підвищення кваліфікації [130]. Цей етап діяльності Чен Чжі демонструє не лише його особисту зацікавленість, а й стратегічне мислення, орієнтоване на створення повноцінного професійного середовища для гітарного виконавства.

Важливим кроком у цьому напрямі стало заснування у 1990 році кафедри класичної гітари в Центральній консерваторії музики – провідному вищому музичному закладі Китаю. Кафедру очолив професор Чен Чжі, а до навчального процесу було залучено учнів зі спеціалізованої музичної школи, що дало змогу сформувати безперервну систему підготовки гітаристів. Цей інституційний прорив став результатом

багаторічної послідовної роботи, яка заклала основи для академізації гітари в Китаї. Визнання гітари на рівні вищої освіти не лише підвищило її статус у національній музичній культурі, а й увиразнило її значення як повноцінного інструмента академічної традиції — поруч з фортепіано, скрипкою чи духовими інструментами. Таким чином, класична гітара, що має тривалу історію та високий мистецький авторитет як у західному, так і в китайському контекстах, нарешті була офіційно інтегрована у систему професійної музичної освіти КНР.

Після інституалізації спеціальності «класична гітара» у Центральній консерваторії музики в Пекіні, рівень професійної підготовки гітаристів у Китаї почав неухильно зростати. Впродовж 1990-х – початку 2000-х років було сформовано перше покоління виконавців, які репрезентували китайське гітарне мистецтво на міжнародній сцені, демонструючи високий технічний і художній рівень. Успішна реалізація навчальної моделі, розробленої під керівництвом професора Чен Чжі, засвідчила життєздатність створеної системи професійної підготовки гітаристів та заклала підґрунтя для розвитку виконавських шкіл нового типу в контексті глобального музичного простору.

Початок нової епохи в історії китайської класичної гітари був символічно позначений постаттю Ян Сюефей (Yang Xuefei, нар. 1977) — першої студентки, офіційно зарахованої до Центральної консерваторії музики у Пекіні на спеціалізацію з класичної гітари у 1990 році. Її вступ став історичним прецедентом, що відкрив шлях для наступного покоління музикантів і позначив початок системної академізації гітарної освіти в Китаї. Завдяки винятковій техніці та глибокій музичності Ян Сюефей швидко здобула міжнародне визнання: вона навчалася в Королівській академії музики у Лондоні (де згодом отримала почесне звання ARAM), виступала з провідними оркестрами світу, а також записала численні альбоми на провідних лейблах, зокрема *EMI Classics*. Сьогодні вона є не



лише виконавицею світового рівня, але й амбасадоркою китайської гітарної школи в Європі.

Яскравим свідченням якісного прориву китайських гітаристів на міжнародну сцену стало досягнення Ван Ямен (Wang Yameng, нар. 1981), яка у 1993 році, у віці лише дванадцяти років, стала переможницею Міжнародного гітарного конкурсу в Токіо — однієї з найпрестижніших подій у сфері академічної гітарної виконавськості. Її успіх в юному віці засвідчив рівень підготовки учнів професора Чен Чжі та виняткову ефективність нової виконавської школи. В подальшому Ван Ямен здобула ступінь магістра в Пібоді інституті Джонса Гопкінса (США), де навчалася під керівництвом Мануеля Барруеко. У співпраці з гітаристкою Су Мен вона утворила дует *Beijing Guitar Duo*, який виступає в найвідоміших концертних залах світу.

Серед інших представниць цієї генерації слід згадати Лі Цзе (Li Jie, нар. 1981), яка ще підлітком отримала широку популярність завдяки своїй феноменальній віртуозності та численним телевізійним трансляціям. Її виконавство — приклад поєднання технічної досконалості з художньою витонченістю, що відповідає естетичному ідеалу китайської гітарної школи. Інша учениця Чен Чжі — Чен Шаньшань (Chen Shanshan, нар. 1983) — також здобула міжнародне визнання, виступаючи як сольо, так і у складі ансамблів. Обидві виконавиці стали частиною квартету *Four Angels*, що популяризував китайське гітарне мистецтво за межами країни.

Окремої уваги заслуговує постать Су Мен (Su Meng, нар. 1988) — наймолодшої представниці цієї генерації, яка після блискучої перемоги на міжнародному конкурсі *Parkening Guitar Competition* продовжила навчання у Мануеля Барруеко в США та здобула визнання як сольо, так і в дуеті з Ван Ямен. Су Мен активно викладає, проводить майстер-класи та бере участь у складі журі міжнародних конкурсів, формуючи власну школу учнів у Китаї та за кордоном.

Загалом, щонайменше 27 учнів професора Чен Чжі здобули призові місця на провідних міжнародних конкурсах, тим самим засвідчивши не лише високий виконавський рівень, але й педагогічну сталість нової китайської гітарної традиції. Їхня діяльність не лише сприяла утвердженню Китаю як активного учасника світового гітарного руху, але й вказала на глибоку трансформацію статусу гітари — з інструмента маргінального в культурній політиці до повноцінного представника академічної музичної культури країни. У сучасному Китаї ці виконавиці не лише продовжують концертну діяльність, але й активно займаються педагогікою, очолюють гітарні факультети, проводять міжнародні фестивалі та формують нове покоління інтернаціонально орієнтованих виконавців.

Зростання професійної гітарної школи в Китаї в другій половині XX — на початку XXI століття супроводжувалося активним розвитком ансамблевого виконавства, що набуло особливої форми в жіночих камерних колективах, сформованих учнями професора Чен Чжі. Унікальним явищем став квартет «Чотири янголи» *Four Angels*, до складу якого увійшли вищезгадані Лі Цзе, Чен Шаньшань, Ван Ямен і Су Мен. У середині 2000-х років ансамбль здобув широку популярність завдяки виданню концертного DVD «Guitar Concert in Korea» (2006), що репрезентував високий рівень ансамблевої взаємодії, технічну досконалість і репертуарну різноманітність. «Чотири янголи» став знаковим прикладом становлення гітарного ансамблю як академічної форми в китайській музичній культурі.

У контексті розвитку ансамблевого гітарного виконавства в Китаї важливо зазначити, що «Пекінський гітарний дует» (*Beijing Guitar Duo*), утворений гітаристками Су Мен та Ван Ямен, є одним із провідних колективів, що репрезентує високий рівень китайської гітарної школи на міжнародній сцені. Обидві музикантки розпочали своє навчання в

Центральній консерваторії музики в Пекіні під керівництвом професора Чен Чжі, після завершення навчання вони продовжили освіту в консерваторії Пібоді при Університеті Джона Гопкінса в Балтиморі, де їхнім наставником став відомий гітарист Мануель Барруеко. За його порадою вони сформували свій дует у 2009 році<sup>39</sup>. З того часу *Beijing Guitar Duo* активно гастролює, виступаючи в престижних концертних залах світу, таких як Концертгебау (Амстердам), Палау де ла Музіка (Барселона) та Національний театр у Пекіні. Їхні виступи відзначаються високою технічною майстерністю та емоційною виразністю. Дует також активно займається педагогічною діяльністю, проводячи майстер-класи та суддівство на міжнародних конкурсах. Їхня дискографія включає альбоми «Maracaíre», «Bach to Tan Dun» та «China West», останній з яких є спільним проєктом з Мануелем Барруеко.

Високий рівень підготовки випускників Центральної консерваторії музики, які здобули визнання на провідних міжнародних конкурсах і фестивалях, спричинив значне посилення інтересу до китайського гітарного мистецтва з боку зарубіжних фахівців. Із другої половини 1990-х років Китай дедалі активніше почав інтегруватися в глобальний гітарний простір, що, своєю чергою, актуалізувало потребу в осмисленні специфіки китайської гітарної школи на сторінках професійної критики та фахової публіцистики. На перший план вийшло питання унікального поєднання національного культурного контексту й міжнародних виконавських стандартів, які визначали нову якість гітарного виконавства в КНР.

Одним із важливих індикаторів цієї уваги стала діяльність провідних міжнародних гітарних видань. Зокрема, британський журнал *Classical Guitar*, визнаний авторитетним фаховим періодичним виданням у галузі академічного гітарного мистецтва, неодноразово присвячував свої

---

<sup>39</sup> Для детальнішої інформації про діяльність дуету можна звернутися до їхнього офіційного сайту <https://www.beijingguitarduo.com/>

публікації темі розвитку гітари в Китаї. Протягом останніх трьох десятиліть *Classical Guitar* приділяє послідовну та поглиблену увагу розвитку гітарного мистецтва в Китаї, висвітлюючи як загальні тенденції формування національної виконавської школи, так і творчі біографії провідних китайських гітаристів. Такий інтерес зумовлений не лише стрімким зростанням технічного й художнього рівня виконавства, а й активним виходом китайських музикантів на міжнародну сцену, що засвідчило високий рівень професіоналізації гітарного руху в КНР.

Одним із ключових свідчень цієї уваги є ексклюзивне інтерв'ю з професором Чен Чжі, опубліковане у 2003 році [133], яке взяв Коллін Купер (Colin Cooper, 1926–2012) — головний редактор журналу *Classical Guitar* і знаний британський критик. Значення цього інтерв'ю важко переоцінити: воно фіксує педагогічну концепцію Чен Чжі, аналізує джерела його методики та окреслює внесок у становлення академічної гітарної освіти в Китаї. Ще раніше, у 1993 році, Купер опублікував розгорнуту статтю *A Star from the East* («Зірка зі Сходу»), яка стала першою спробою комплексного представлення феномена китайського гітарного виконавства в західному медіапросторі [250, с. 33].

Окрім зазначених публікацій, журнал *Classical Guitar* продовжує систематично висвітлювати сучасний стан гітарного мистецтва в Китаї, зокрема через рецензії, інтерв'ю, огляди фестивалів та конкурсів, а також добірки відео з виступами виконавців. Серед них – аналітична стаття *Boom Goes the Classical Guitar*, присвячена феномену зростання популярності гітари в Китаї<sup>40</sup>; численні інтерв'ю з Ян Сюефей, яка репрезентує успішний приклад інтеграції китайського музиканта у глобальний контекст; рецензії на її альбоми; огляди фестивалів у Чанші, конкурсів ICAS, виступів китайських гітаристів різних поколінь. Відео добірки,

<sup>40</sup> Classical Guitar, Winter, 2016, <https://classicalguitarmagazine.com/letter-from-china-boom-goes-the-classical-guitar/>

присвячені виступам Лійін Чжу, Сюаньсюань Сун, Су Мен тощо, формують візуальний архів, що супроводжує сучасний поступ китайської гітари.

Варто також відзначити, що *Classical Guitar* підготував кілька тематичних випусків, цілком присвячених китайській класичній гітарі. Це свідчить не лише про високий рівень зацікавленості міжнародної спільноти, але й про поступове утвердження китайського гітарного мистецтва як вагомого явища у світовому академічному контексті. Таке визнання з боку глобального професійного середовища засвідчує не лише успішну інституціоналізацію гітари в Китаї, але й її здатність продукувати нові художні смисли та виконавські практики, що мають універсальну цінність.

Водночас, обміни між іноземними колегами та міжнародними гітаристами стали частішими. Наприклад, Джон Вільямс, один з найвідоміших у світі викладачів гри на гітарі, багато разів відвідував Центральну консерваторію музики, щоб проводити майстер-класи та приймати участь у концертних програмах. Один з його візитів залишив тривале враження у міжнародній гітарній спільноті. Під час його першого візиту до Китаю у 1995 році після майстер-класу з учнями консерваторії, у тому числі Сюефей Ян та Ван Ямен, Вільямс, вражений їхнім рівнем гри та підготовки, він подарував Чен Чжі дві власні гітари виробництва Грега Смолмана. Як зазначає сам Чен Чжі, Джона Вільямса «глибоко зворушили виступи Ван Ямен та Сюефей Ян, а також двох інших моїх учнів. Потім він вирішив подарувати мені дві свої вживані гітари *Smallman*. Відтоді мої учні почали використовувати ці гітари – два чудові інструменти – на міжнародних змаганнях. Щедрість Джона Вільямса не лише дала нам дві найкращі гітари, але й зміцнила нашу впевненість, надихнуло нас на шлях до міжнародної арени. В історії гітари дуже незвично, щоб великий

майстер зі світовою славою дарував свої власні інструменти іншим» (цит. за [189, с. 56]).

Діяльність професора Чен Чжі як викладача гри на класичній гітарі та просвітника досягла плідних результатів не тільки у Китаї, вона також мала значний вплив на міжнародний музичний світ. Його запрошували читати лекції в багатьох країнах та регіонах, включаючи Францію, Німеччину, Іспанію, Італію, Швейцарію, Японію, Тайвань та Гонконг, а також проводити майстер-клас з викладання гітари в Паризькій консерваторії у Франції. На сьогодні Чен Чжі працює в гітарній індустрії вже понад 60 років і досі активно займається викладанням гри на гітарі. Його школа, яка має плідний розвиток завдяки його численним учням, продовжує виховувати видатні гітарні таланти, які знаходять свою професійну реалізацію як виконавці та викладачі в Китаї та далеко за його межами.

Наразі гітара широко розповсюджена в Китаї: налагоджено масове виробництво інструментів, проводяться різноманітні гітарні конкурси, юні музиканти мають можливість навчатися грі на гітарі в музичних школах по всьому Китаю та здобувати професійну освіту за класом гітари в десяти консерваторіях країни. У Китаї активно гастролюють та дають майстер-класи провідні музиканти світу – серед них американські гітаристи Скотт Морріс (Scott Morris, нар. 1976) та президент GFA Марта Мастерс (Martha Masters, нар. 1972), американо-кубинський гітарист Мануель Барруеко (Manuel Barrueco, нар. 1952), данець Фін Еліас Світ (Finn Elias Svit, нар. 1962), чорногорський гітарист Мілош Карадагліч (Miloš Karadaglić, нар. 1983) та багато інших.

Треба зазначити, що розвиток класичної гітари у Китаї безумовно безпосередньо пов'язаний з опануванням західної культури. Чен Чжі, через своє походження та освіту, міг з раннього дитинства долучитися до неї, що певним чином сформувало його світогляд. Гітара в Китаї довгий

час вважалася інструментом-чужинцем, який презентує усі вади капіталістичного суспільства і належить до неблагонадійних верств (на відміну від фортепіано чи скрипки, які вважалися елітарними європейськими інструментами і отримали поширення в Китаї ще на початку XX століття). В кінці 70-х років Чен Чжі зробив чимало зусиль, щоб довести, що академічне гітарне мистецтво відноситься до високих зразків світового культурного надбання і повинно розвиватися в Китаї.

На сьогодні китайська гітарна школа досягла значних успіхів як у виконавському, так і композиторському аспектах. З другого боку, інтерес до східної культури не згасає та продовжує надихати сучасних західних музикантів. В результаті поєднання китайських та західних музичних традицій

У китайському гітарному світі Чен Чжі безумовно можна вважати легендою. У 1980-х роках він першим почав читати лекції про гру на гітарі по телебаченню, сприяючи справжній «гітарній лихоманці», яка охопила всю країну. У 1990-х за ініціативою Чен Чжі був відкрита кафедра класичної гітари у Центральній консерваторії музики, що дозволило цьому інструменту, на якому на думку бюрократичних керівників китайської освіти 80-х років XX століття «грали лише маленькі хулігани», увійти в культурний музичний мейнстрім Китаю. За 60 років діяльності Чен Чжі виховав цілу низку видатних виконавців, які своєю блискучою грою привернули увагу світових музичних кіл.

Таким чином, китайська класична гітара пройшла довгий і складний шлях від заборони до поступового розвитку, і нарешті стала універсальним інструментом та отримала світове визнання. Завдяки високому професійному рівню та таланту китайських гітаристів та композиторів відбувається активний міжнародний культурний обмін та значно збагачується сучасний репертуар класичної гітари. Поява творів китайських та західних композиторів, таких як Стівен Госс (Stephen Goss),

Тан Дун (Tan Dun), Янфань Сюй (Yangfan Xu), Марк Хоутон (Mark Houghton) та інших, демонструє гармонійне поєднання техніки гри на гітарі та традиційних китайських музичних елементів та свідчить про глибоке та життєдайне взаємопроникнення традицій та культур.

### **3.3 Соціокультурні інтенції західних та китайських традицій в сучасній гітарній музиці.**

У сучасному музичному просторі дедалі активніше простежується взаємодія культурних кодів, зокрема в гітарному мистецтві. Сучасна гітарна музика виявляє не лише жанрову та технічну полістилістичність, але й відображає більш глибокі соціокультурні процеси – зокрема діалог культур, інтертекстуальність, переозначення національних стилів і традиційних інструментальних практик. У цьому контексті особливу увагу привертає вплив західної музичної традиції на формування китайської академічної культури, що передував зворотному процесу – входженню китайських елементів у західний музичний дискурс. Розгляд історії цього міжкультурного обміну дозволяє виявити його закономірності, глибину та напрямні, окреслюючи ширший контекст для аналізу сучасної гітарної творчості.

Проникнення західної музичної культури в Китай мало поступовий і багаторівневий характер. Починаючи з 1601 року, коли єзуїт Маттео Річчі (Matteo Ricci, 1552–1610) подарував клавикорд імператорові Ваньлі (万历皇帝, 1563–1620; правління: 1572–1620), музика Заходу почала інтегруватися у високі шари китайської культури. Згодом європейські техніки почали трансформувати традиційну китайську інструментальну практику, а освітні інституції — передусім консерваторії — впровадили західну нотацію та методологію у викладання традиційної музики. Такі ансамблі, як Китайський національний традиційний оркестр,



створювалися за західною моделлю симфонічного колективу, що вказує на глибоку адаптацію західної сценічної концертної практики, притаманної європейській філармонічній культурі. У результаті сформувалося нове уявлення про «традиційну» музику як інституціоналізований жанр, придатний для презентації на світових сценах. Упродовж останніх десятиліть спостерігається помітне зростання присутності китайських виконавців і композиторів на провідних міжнародних сценах, що супроводжується активною рецепцією з боку західної критики. У західному музикознавстві та професійному медіадискурсі дедалі частіше лунають тези про те, що майбутнє академічної музики значною мірою визначатиметься саме китайським культурним простором [182].

Зворотній рух — тобто вплив китайської музичної традиції на європейську — був менш інтенсивним, однак не менш значущим у мистецькому плані. Упродовж XIX–XX століть європейські композитори почали виявляти інтерес до китайських мелодій, поезії та філософії. Прикладом раннього звернення до «китайського» може слугувати Китайська увертюра Карла Марії фон Вебера (1804), побудована на мелодії, яку вважали китайською народною піснею, запозиченою з енциклопедичних праць місіонерів-єзуїтів. У подальшому ця ж тема була використана К. М. фон Вебером у музиці до п'єси «Турандот» Карло Гоцці (1762), що засвідчило зародження традиції театральної «китаїзації», яка згодом пошириться і в оперному жанрі.

Вебер творив наприкінці великої моди в Європі на китайську культуру і зокрема музику, коли видатні європейські інтелектуали, такі як Олівер Голдсміт, Вольтер та Гете, активно зверталися до китайської літератури та філософії, інтегруючи їхні ідеї у власні твори. Однак цей культурний тренд поступово згас із розвитком XIX століття, водночас частково відродившись у другій половині століття в контексті опіумних

воєн і посилення європейсько-американської комерційної та місіонерської діяльності в Китаї.

Паралельно збільшувалася кількість китайських мігрантів, що відвідували Європу, хоч і залишалася порівняно невеликою. Зокрема, у 1867 році в рамках Всесвітньої виставки в Парижі було організовано китайський павільйон, який включав меморіальну арку, чайний будиночок, ресторан, ринок та кантонську оперну трупу, що демонструвало прагнення представити китайську культуру європейській публіці у ширшому культурному й соціальному контексті. Для цього павільйону французькій композиторці австрійського походження Луїзі Генель де Кроненталь (Louise Haenel de Cronenthall, 1836–1896) було замовлено створити транскрипцію десяти китайських мелодій для фортепіано, які згодом щодня виконувалися на виставці. Вона аранжувала чайну пісню 18 століття на слова імператора Цяньлуна<sup>41</sup>, оду династії Тан та кілька танцювальних пісень. Пізніше критики визначили обробки Луїзи як «хвилясті лінії, що передвіщають вишивку Дебюссі» (цит. за [125, с. 35]). Ці китайські пісні виконувалися на виставці щодня, користувалися неабияким успіхом, а композиторка отримала за них медаль [182].

У цьому ж контексті зростання зацікавлення китайською культурою в Європі та прагнення представити її у звичних для Заходу формах вартий уваги приклад швейцарської компанії Bovet Fleurier SA — одного з перших європейських підприємств, що вийшли на китайський ринок на початку XIX століття. Заснована Едуардом Бове (Édouard Bovet, 1797–1849) у 1822 році, мануфактура спеціалізувалася на виробництві розкішних годинників для китайських клієнтів. Його небіж Фредерік Бове

<sup>41</sup> Імператор Цяньлун (Qianlong, 1711–1799, правління 1735–1796) був не лише талановитим поетом, але увійшов в історію як культурний реформатор, що розвинув традицію так званих «чайних віршів» (茶詩) — жанру, який поєднував літературну творчість, філософську рефлексію, чайну естетику та морально-етичні ініціативи. У центрі його практики стояла композиція «Сань-цин чха» (Три чистоти), що символізувала чистоту духу та стала основою для регулярних імператорських чайних церемоній. Ці поеми і практики відіграли значну роль не лише у художньому, але й у ритуальному та педагогічному аспектах культури чаювання в Qing-періоді.

(Frédéric «Fritz» Bovet, 1825–1913), професійний скрипаль і композитор, перебуваючи в Китаї з торговельною метою, водночас займався збиранням і транскрипцією місцевого музичного фольклору. Після повернення до Європи з цією колекцією родина Бове вирішила використати китайські мелодії як музичне наповнення для швейцарських музичних шкатулок, призначених для китайського ринку. Серед використаних мелодій була відома народна пісня «Квітка жасмину» (Mo Li Hua, 茉莉花) та еротична пісня «Вісімнадцять дотиків» (Shíbā Mō, 十八摸), яка асоціювалася з контекстом публічних домів. На початку XX століття італійський барон Едуардо Фассіні-Камоссі (Edoardo Fassini-Camossi), який перебував у Китаї у складі європейських військових контингентів, вивіз одну з таких музичних шкатулок до Італії. У 1920 році композитор Джакомо Пуччіні, працюючи над своєю останньою оперою «Турандот» (за мотивами однойменної п'єси Карло Гоцці), відвідав маєток Камоссі та почув звучання цієї шкатулки. Мелодія пісні «Квітка жасмину» справила на нього значне враження, і композитор використав її у опері, зробивши провідним лейтмотивом партитури.

Упродовж XX століття композитори Європи та США активно інтегрували китайські музичні елементи — зокрема традиційні мелодії, інструменти, а також філософські першоджерела (як-от Книгу змін і Книгу обрядів<sup>42</sup>) — у процес формування нових художніх стратегій. У творчості Гаррі Партча (*Harry Partch*, 1901–1974), Генрі Коуелла (*Henry Cowell*, 1897–1965), Джона Кейджа (*John Cage*, 1912–1992) та Лу Гаррісона (*Lou Harrison*, 1917–2003) китайська музика виступає не як маргінальна або

---

<sup>42</sup> *Книга змін* (易經, *Yì Jīng*) — орієнтовно XI–VIII ст. до н.е. (період Західного Чжоу), один із найдавніших китайських текстів, що поєднує космогонічні уявлення, символіку та гадальні практики. Визначив багато ключових понять китайської філософії (інь/ян, зміна, рівновага). Мав значний вплив на конфуціанство, даосизм, китайське мистецтво й музику. *Книга обрядів* (禮記, *Lǐ Jì*) — III–II ст. до н.е. (запис пізньої династії Чжоу, редагування — період Хань), один із класичних конфуціанських канонів. Містить описи ритуалів, моральних приписів, соціальних норм і структур управління. Є джерелом розуміння китайської етики, музичних і театральних практик, освітньої системи й обрядовості.

екзотична цитата, а як сутнісна, композиційно структурована складова цілого. Особливого значення ці інтенції набули у другій половині ХХ століття, коли західні митці — передусім Кейдж і Гаррісон — цілеспрямовано виходили за межі європоцентричного музичного світогляду, звертаючись до концептів тиші, пентатонічного ладу та ритуальної обрядовості, притаманних китайській естетиці.

Таким чином, вже на рівні історичних прикладів взаємопроникнення двох культур бачимо не лише запозичення тематичного чи інструментального матеріалу, а глибше — процеси зміщення художньої парадигми. Це створює міцну основу для сучасного діалогу, який найбільш інтенсивно виявляється в новітній академічній гітарній музиці, що стане предметом подальшого аналізу.

У контексті зростання взаємопроникнення китайської та західної музичних традицій у ХХ столітті закономірно постає питання про специфіку цього процесу в гітарному мистецтві. Хоча на відміну від оркестрової чи оперної творчості, синтез «Схід–Захід» у гітарному репертуарі тривалий час залишався радше винятком, саме камерні форми — зокрема вокально-інструментальні ансамблі — виявилися надзвичайно чутливими до культурних інтенцій нової доби. Показовим у цьому контексті є цикл Бенджаміна Бріттена «Пісні з Китаю» (*Songs from the Chinese*, op. 58, 1957), що постає не просто поодиноким спробою звернення до китайської поезії: це один із перших у європейській академічній традиції зразків, у якому гітара виступає повноцінним медіумом міжкультурного діалогу. Звернення до китайських поетичних джерел не обмежується стилізацією або декоративною функцією, натомість формує концептуальну вісь твору, в якій зміст і форма взаємно віддзеркалюють філософію Сходу. Саме тому *Songs from the Chinese* можна вважати своєрідним рубіжним моментом — подієвим і

символічним — у формуванні «східно-західної» парадигми академічної гітарної музики.

Характерною рисою гітарної творчості Бенджаміна Бріттена є її парадоксальне походження: попри те, що композитор не володів інструментом і, за власними словами, не відчував до нього особливого потягу, завдяки співпраці з Джуліаном Брімом він залишив помітний внесок у гітарний репертуар XX століття. Його інтерес до гітари не був наслідком естетичної зацікавленості чи виконавської практики, а радше продиктований обставинами професійного життя. Показовим у цьому є запис у щоденнику від 3 квітня 1934 року, де Бріттен занотовує враження від концерту Андреса Сеговії: «Ми йдемо на концерт Сеговії в палаці Патті о 9.0; але нудьгуємо і йдемо після третини... звичайно, він чудовий гравець, але мені не подобається гітара як сольний інструмент»<sup>43</sup> [145, с. 206]. Подібне зізнання навряд чи можна вважати словами майбутнього автора низки найзначущіших гітарних творів свого часу — і водночас воно яскраво ілюструє дистанційованість Бріттена щодо гітари, яка зберігалася впродовж більшої частини його творчості.

Рішення композитора звернутися до гітари значною мірою було продиктоване професійною необхідністю. У міру зростання його композиторської активності він мав дедалі менше змоги супроводжувати свого постійного партнера, тенора Пітера Пірса, в концертах. У пошуках альтернативних акомпаніаторів Пірс співпрацював з піаністом Ноелем М'ютон-Вудом, арфістом Осіаном Еллісом та гітаристом і лютністом Джуліаном Брімом. Саме останній став ініціатором та натхненником появи гітарної музики в творчості видатного англійського композитора. Брім згадував: «Я запитав його (*Бріттена* – Ц. С.) в середині п'ятдесятих, чи не напише він для мене сольний твір... Він сказав, що напише, хоча

---

<sup>43</sup> Оригінал тексту: «We go to a Segovia recital at Patti palace at 9.0; but get bored and leave after one third of it...of course he is a superb player, but I don't like the Guitar as a solo inst[rument]».

насправді я чекав на нього майже десять років... Я підозрюю, що для Бріттена гітара була не більше, ніж “цікавим” інструментом, навіть занадто екзотичним. Арфа, як щипковий інструмент, була набагато більш до смаку Бріттену — більш абстрактною <...>. Спочатку він думав, що може написати для мене п'єсу для лютні. Він обожнював лютню. Я сказав, що це було б чудово, але навколо не так багато лютністів, тож якщо ти збираєшся написати твір, який має шанс бути почутим і виконуваним регулярно, то гітара - саме той інструмент. Він теж був дуже практичною людиною, і я думаю, що він вловив суть» [191, с. 87].

Історично Англія завжди мала складні стосунки з гітарою. На відміну від лютні, яка впродовж століть залишалася домінантним щипковим інструментом у Північній Європі, гітара сприймалася як щось південноєвропейське, «екзотичне», з культурною конотацією, що видавалася чужою для англійської традиції. Саме ця «інакшість» значною мірою зумовила майже повну відсутність гітари в музичному житті Англії протягом епох Ренесансу, бароко та класицизму. Винятки були поодинокими: зокрема, відомо, що Карл II був захопленим аматором гри на цьому інструменті [143, с. 10].

Цей культурний «спадок» мало вплив і на ставлення Бенджаміна Бріттена до гітари. Як зауважує Бенджамін Двайєр, композитор поділяв традиційне англійське бачення гітари як інструмента «чужорідного» й доволі екзотичного. Ймовірно, якби не тісний особистий і творчий зв'язок Бріттена з Пітером Пірсом і Джуліаном Брімом, композитор узагалі не звернувся б до гітари як до засобу музичного висловлення. Варто зазначити, що характерною рисою творчої стратегії Бріттена було формування довготривалих партнерств із обмеженим колом виконавців, для яких він створював значні за масштабом і художнім значенням твори. Саме ця особливість дозволила гітарі, що видавалася йому зовні

«неприродним інструментом», посісти своє місце в творчому доробку композитора [143, с. 15].

Хоча й нечисленна, гітарна спадщина Бенджаміна Бріттена посідає вагоме місце в репертуарі академічної гітари другої половини XX століття. До неї належать: «Друга лютнева пісня графа Ессекса» (*Second Lute Song of the Earl of Essex*) з опери «Глоріана» (*Gloriana*, 1953), вокальний цикл «Пісні з Китаю» (*Songs from the Chinese*), оп. 58 (1957), «Придворні танці» (*Courtly Dances*, ольденбурзька версія) з тієї ж опери (1957), «Обробки народних пісень» (*Folk Song Arrangements*, Vol. VI, 1961), а також сольна п'єса «Ноктюрнал за Джоном Доулендом» (*Nocturnal after John Dowland*), оп. 70 (1963)<sup>44</sup>. Особливу зацікавленість у контексті даного дослідження викликає цикл «Пісні з Китаю», що репрезентує ранній приклад звернення європейського композитора до китайських поетичних джерел у жанрі вокальної гітарної музики.

Вокальний цикл *Songs from the Chinese*, оп. 58 (1957) — один із найвишуканіших прикладів звернення Бенджаміна Бріттена до східної тематики. Цей твір, створений для голосу та гітари, об'єднує шість пісень на вірші давньокитайської поезії у перекладі видатного синолога Артура Вейлі (Arthur Waley, 1889–1966). Більшість текстів було запозичено з його збірки *Chinese Poems*, вперше опублікованої у 1946 році, яка мала суттєвий вплив на формування європейського бачення китайської поетичної традиції. Два вірші — перший і останній — належать до найдавнішої пам'ятки китайської літератури, *Книги пісень* (詩經, *Shī Jīng*; англ. *Classic of Poetry* або *Book of Songs*), що вказує на навмисне драматургічне окреслення циклу рамкою з анонімних, архаїчних текстів. Решта чотири поезії належать видатним авторам: імператору династії Хань

<sup>44</sup> Аналітичний нарис, присвячений «Ноктюрналу» Бріттена — «шедевр гітарного мистецтва XX століття», див. в монографії Т. Іваннікова [43, с. 145-158].

У-ді (漢武帝, *Hàn Wǔdì*, у застарілій транскрипції<sup>45</sup> — *Wu-ti*, 156–87 pp. до н.е.) — *The Autumn Wind* («Осінній вітер»); Бай Цзюйї (白居易, *Bái Jǔyì*, також відомий як *Po Chü-i*, 772–846) — *The Old Lute* («Стара лютня») та *Depression* («Депресія»); Лу Ю (陸游, *Lù Yóu*, у старій транскрипції — *Yu Lu*, 1125–1209) — *The Herd-boy* («Пастушок»).

Історія створення циклу *Songs from the Chinese*, оп. 58, нерозривно пов'язана з п'ятимісячним турне Бенджаміна Бріттена до країн Далекого Сходу у 1955 році, яке він здійснив разом із тенором Пітером Пірсом, а також принцесою Маргаритою та принцом Людвігом Гессенським і Рейнським («Пег і Лу», яким було присвячено цей твір [143, с. 70; с. 116]).

Першою художньою рефлексією Бріттена на враження від подорожі став балет «Принц Пагод» (*The Prince of the Pagodas*, 1956). У цьому масштабному сценічному творі вперше простежуються спроби Бріттена інтегрувати елементи східної естетики — насамперед китаїстичні алюзії — у європейську музичну традицію. Уже наступного року після балету з'являються його «Пісні з Китаю» для голосу та гітари, які засвідчують подальше поглиблення композиторського інтересу до китайської культури. Водночас це зацікавлення не обмежувалося лише художньою реакцією на подорож: воно має глибше підґрунтя, про що свідчать читачські уподобання композитора. У бібліотеці Червоного дому Бріттена зберігалася значна кількість книг на цю тематику, серед них *Dance and Drama in Bali*, *Translations* Езри Паунда та п'ять книг Артура Вейлі: *The No Plays of Japan*, *The Life and Times* (Бай Цзюйї), *Monkey* (Бу Чен'ень), *Ballads and Stories from Tun-huang* і *Chinese Poems*. Саме остання стала безпосереднім джерелом текстів для циклу. На сторінках цього видання

<sup>45</sup> Мається на увазі транскрипція Wade–Giles – система романізації китайської мови, тобто передавання китайських слів латинськими літерами. Вона була найпоширенішою в англomовному світі з XIX століття до середини XX століття, до впровадження системи пін'їнь (Pinyin), яка нині є офіційною в Китаї та міжнародним стандартом. Транскрипція імен в оригіналі перекладу Артура Вейлі, використаного Б. Бріттенom була саме в системі Wade–Giles.



виявлено численні нотатки Бріттена — зокрема олівцеві позначки навпроти віршів № 1 та № 6 із розділу *The Book of Songs*, що дає підстави припускати: композитор ще на початковому етапі замислював цикл з шести пісень, обрамлений двома найдавнішими зразками поезії з «Книги пісень» [143, с. 72-73].

Пісенний цикл «Пісні з Китаю» становить витончену драматургічну цілісність, у якій поєднуються філософська рефлексія, психологічна крихкість і світла іронія. Попри зовнішню лаконічність (загальна тривалість циклу становить близько 10–11 хвилин залежно від темпу виконання),<sup>46</sup> твір пронизаний глибокою емоційною динамікою. Різкі переходи від меланхолії до неспокійного піднесення органічно вплетені в концептуальну тканину циклу, у якій розгортаються ключові теми: смерть, плин часу, внутрішній спротив новим художнім тенденціям, смуток за втраченою юністю та марність офіційного покровительства й бюрократії [143, с. 76].

Особливий інтерес для нашого дослідження становить пісня «Стара люття», оскільки її тема безпосередньо порушує питання історичних проєкцій та соціокультурних інтенцій західних і китайських традицій. Саме тому подальший аналіз зосереджується на «Старій лютні», яка відкриває важливий діалог між минулим і сучасним, традиційним і новаторським, місцевим і чужим.

Варто зауважити, що в китайському оригіналі мова йде не про люття (адаптований переклад англійською Артура Вейля), а про цінь — один із давніх символів традиційної китайської музики.<sup>47</sup> Бріттен, використовуючи метафору старого англійського інструмента, створює

<sup>46</sup> Цикл складається з вокальних мініатюр, тривалість кожної з яких не перевищує двох хвилин: *The Big Chariot* — приблизно 1:30; *The Old Lute* — 2:00; *The Autumn Wind* — 1:30; *The Herd-boy* — 1:30; *Depression* — 2:00; *Dance Song* — 1:30. За спостереженням Двайєра, однією з причин, чому Бріттен звернувся саме до найкоротших віршів із «Книги пісень», було усвідомлення того, що «гітара як акомпануючий інструмент не має достатньої резонансності або гармонійної широти, аби підтримати пісні значної тривалості» [143, с. 76].

<sup>47</sup> Більш детально див. в главі 3.1 даної роботи.

своєрідний образ ностальгії за втраченими традиціями. За словами Вейля, Бай Цзюйї, китайський поет VIII століття, автор першоджерела «Старої лютні», негативно ставився до виступів іноземних музикантів, наприклад бірманського оркестру, який прибув до столиці Чан-ан (唐朝, Tang chao) у 801–802 роках, вважаючи, що такі вистави відволікають імператора від його державних обов'язків. Поет також підкреслював відповідальність Ради, яка визначала музику для церемоній поклоніння предкам, за занепад традиційної музики та вважав, що введення іноземної музики до придворних вистав 755 року стало причиною іноземного вторгнення в Китай 756 року [143, с. 98].

Бай Цзюйї також висловлював сум з приводу того, що в епоху Тан популярність здобували «сучасні» інструменти — флейта цянь (羌笛, qiāng dí - бамбукова флейта народу цянь) і вже згадувана в роботі піпа, запозичені з Центральної Азії у VIII століття, і чий «блискучий» звук швидко витіснив традиційну китайську цінь. В цьому поет бачив не лише зміну музичних смаків, а й символічний розпад соціальних звичаїв та цінностей.

Ця тема «занепаду» і «трансформації» глибоко резонувала з Бріттенем, котрий мав власне неоднозначне ставлення щодо гітари. Як було зазначено вище, він надавав перевагу лютні, інструменту, що в його часи вважався застарілим і був витіснений модною, але «іноземною» гітарою. Тож можна припустити, що Бріттен бачив у «Старій лютні» своєрідний паралелізм із занепадом китайської цінь — сум за втраченими традиціями й водночас тривогу щодо нового, що витісняє традиційне.

Вірш Бай Цзюйї за структурою не строфічний у класичному сенсі — він розгортається як безперервна поетична сцена, не поділена на рівні повторювані строфи. Спираючись на текст, Бріттен конструює багат шарову музичну структуру, в якій модерні техніки XX століття

поєднуються з алюзіями на ренесансну лірику, модальність давньої музики та фактурні моделі, що асоціюються як із англійською лютневою піснею, так і з індонезійським гамеланом. На думку Двайєра, пісня вибудовується з п'яти фрагментів-модусів на основі лідійського ладу з тонікою на Е, що представлені як у вокальній партії, так і в різних регістрових шарах гітари. Обраний композитором лідійський лад не є випадковим: у музиці Відродження та Бароко модуси трактувалися як носії емоційного змісту (афектів). Так лідійський лад асоціювався з урочистістю та серйозністю і вважалося, що це заражає розум своєрідним неконтрольованим екстазом. Його інтуїтивне застосування Бріттеном виступає своєрідним риторичним прийомом, який найбільше відповідає «урочистій природі слів, що говорять про втрату та розпад» [143, с. 81].

Фактура «Старої лютні» постає як своєрідна «поліфонічна стратифікація»: окремі лінії вокальної партії та партії гітари існують не як гармонічне підґрунтя і мелодія, а як взаємопроникні самотійні голоси, що утворюють складну багат шарову текстуру. Такий принцип письма — пряма стилістична алюзія на жанр пісні для лютні доби ренесансу, передусім творчість Джона Доулєнда. У його творах акомпанемент не лише супроводжував голос, а й випереджав, перегукувався, імітував чи дублював вокальну лінію, формуючи єдине поліфонічне ціле. За свідченням Пітера Пірса, Бріттен цілеспрямовано відтворював цю техніку, як пряме звернення до жанру лютневої пісні у його класичному доулендівському варіанті, опосередковано підкреслюючи, що в піснях наступників Доулєнда інтерес до складної поліфонії поступово зменшувався.

До музичної риторики можна віднести і акцентоване використання низхідних терцій у вокальній партії на кінці фраз (див. додаток А, Приклад 1.1: тт. 8, 12, 14, 21, 26,). Згідно з настановами доби Ренесансу (як, наприклад, у Томаса Морлі), спад є звуковим еквівалентом таких понять,

як «глибина», «занепад», «пекло», «забуття» [143, с. 82]. Вочевидь у «Старій лютні» такі низхідні терції, повторювані у фразах, символізують падіння лютні з висот колишньої слави — як у реальному, так і в метафізичному сенсі.

У кодї пісні Бріттен застосовує несподіваний контраст темпу та характеру (перехід до швидкого руху з  $\text{♩}=44$  до  $\text{♩}=104$ , маркування *Quick*, після *Slow and remote* основної частини твору (див. додаток А, Приклад 1.2, 1.3), з використанням флажолетів у гітарній партії. Цей епізод начебто символізує появу новітніх інструментів, що вражають ліричного героя своєю строкатістю, гучністю та поверховістю. Особливий риторичний ефект досягається тим, що типові низхідні терцові інтонації вокальної партії в кодї обертаються заключною висхідною малою терцією (див. додаток А, Приклад 1.4), що буквально втілює образ зруйнованого світу, де змінюються не лише смаки, а й цінності.

Двайєр влучно зауважує, що в «Старій лютні» замість традиційної гармонії Бріттен вдається до гетерофонної організації звуку, подібної до індонезійського гамелану. Тут маємо приклад комплексної монодії, у якій окремі варіанти одного ладу (модальні фрагменти) розгортаються у різних регістрах, із різною ритмікою [143, с. 99]. Така гетерофонна фактура, підсилена маркуванням *Slow and remote*, створює відчуття закам'янілої пам'яті, «припорошеної пилом» — образ, що глибоко резонує з рядками вірша *Dust has covered the rose-red strings* (тт. 17-18).

Отже, «Стара лютня» — це не просто зразок вокальної мініатюри Бріттена, а складний соціокультурний текст, у якому західні традиції музичної риторики, модальності та поліфонічної поетики накладаються на східний поетичний зміст. Багатошаровість, модальна статичність і риторичне спадання утворюють складну музичну метафору —

ностальгійного спогаду про зниклу традицію, що перегукується з історією самої лютні як символу «минулої епохи» — як у Китаї, так і в Європі.

Приклад розглянутої пісні наочно демонструє поєднання західних музичних традицій (лідійський лад, поліфонічне «розшарування», музична риторика спадання) з китайською тематикою через інтертекстуальне звернення до поезії Бай Цзюйї та культури лютні як символу забутого минулого. Якщо у Бріттена ця китайська тема проявляється через натяки, алюзії та глибоко символічні музичні жести, то вже наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття у гітарному мистецтві відбувається якісний зсув: від умовного «екзотизму» — до послідовної і свідомої музичної інтеграції китайського матеріалу.

Починаючи з 1990-х років, і особливо після 2000 року, низка провідних композиторів — як західних, так і китайських — звертаються до китайської тематики у творах для гітари в різних складах. Знаковими прикладами є:

– *Concerto for Guitar and Orchestra (Yi2)* (1996) і *Seven Desires for Guitar* (2002) Тан Дуна (谭盾);

– цикл *The Chinese Garden* (2007) Стівена Госса (Stephen Goss);

– твір *Dance of the Orient* (2013) Марка Хаутона (Mark Houghton);

– програмна п'єса *The Flow* (2016) Вейнана Ся (夏维南 / Weinan Xia);

– твори Янфань Сюй (许洋凡 / Yangfan Xu) для гітари соло та у складі з квартетом (*Soberless Dance in the Mountains, Ecstatic Burial*);

– а також китайські проекти Сержіо Ассада (Sérgio Assad) (*Mulan*) і Мат'є Дюплесі (Mathias Duplessy) (*Zhong Kui's Regrets, Zhong Kui's Journey*) у жанрі гітара + гучжен (гуслі).

Суттєву частину гітарного репертуару останніх десятиліть становлять аранжування китайських народних мелодій — як-от 茉莉花 (*Jasmine Flower*), 凤阳花鼓 (*Feng Yang Flower Drum*), 高山青 (*High Green*

*Mountain*), *The Moon Represents My Heart* (月亮代表我的心), *Butterfly Lovers* тощо. Ці твори адаптували для гітари такі виконавці, як Сюйфей Ян (Xuefei Yang), Роланд Дьєнс (Roland Dyens), Девід Рассел (David Russell) — здебільшого у форматі сольної інструментальної мініатюри або авторських концертних транскрипцій.

Показовим прикладом глибокого художнього синтезу, в якому гітарна музика слугує інтермедіальним простором між традицією та сучасністю, Заходом і Сходом може слугувати альбом Сюйфей Ян *Sketches of China* (2020), який критика визнала «magnum opus» виконавиці у справі популяризації китайської музики [240]. Альбом охоплює широкі історичні та жанрові горизонти китайської музики — від доби династії Хань (206 р. до н. е. – 220 р. н. е.) до сучасності, а також демонструє жанрове розмаїття, «включаючи стародавню класику, фольклор та сучасність, з використанням музично значущих творів» [там само].

До альбому увійшли як транскрипції традиційних мелодій, адаптованих для гітари, так і оригінальні гітарні твори сучасних китайських композиторів. Важливою рисою проєкту є акцент на універсальності гітари, яка розкривається через різні виконавські ролі: від сольної гітари — до творів для гітари з оркестром (*A Lovely Rose* / Renchang Fu, аранж. Renchang Fu) та *Dreams of Gulangyu Island* — виконані з Оркестром Філармонії Сяменю під орудою Fu Renchang) і камерних ансамблів із традиційними китайськими інструментами (наприклад діалоги гітари з гучженом в творах *Kunqu opera: Everlasting Longing* та *Fisherman's Song by Moonlight*). Таким чином, *Sketches of China* не лише репрезентує індивідуальне виконавське бачення Сюйфей Ян, а й засвідчує потенціал гітари як інтеркультурного інструмента, здатного інтегруватися в різні стилістичні й естетичні системи без втрати власної ідентичності, де сучасна авторська мова, китайська традиція та європейська інструментальна форма перебувають у гармонійному діалозі.

Таким чином, від «Старої лютні» Бріттена з її умовним інструментальним «цитуюванням» китайського символу до сучасних гітарних творів із залученням живої китайської інтонаційної моделі — відбулася трансформація: від екзотизму до культурного внутрішнього слухання, від поверхневої алюзії — до глибокого стилістичного симбіозу. Особливо показовим у цьому контексті є твір *Ecstatic Burial* («Екстатичне поховання», 2023) молодшої китайської композиторки Янфань Сюй (Yangfan Xu, р. н. 1998), написаний для гітари та струнного квартету.

Янфань Сюй — китайсько-американська композиторка, що походить із музичної родини міста Ланьчжоу (провінція Ганьсу). Її музична освіта почалася у музичній школі при Центральній консерваторії Китаю, де вона здобувала фундаментальні знання з музикознавства. Подальше професійне становлення відбулося у США: ступінь бакалавра з композиції Сюй отримала в консерваторії музики Сан-Франциско, а магістерський рівень — у престижній Джульєрдській школі (The Juilliard School). Наразі вона продовжує науково-творчу діяльність, здобуваючи ступінь доктора музичного мистецтва (DMA) з композиції у Новій Англійській консерваторії музики в Бостоні [239].

У царині сучасної академічної музики Янфань Сюй відзначена низкою важливих премій і стипендій, що підтверджують високий рівень її композиторської майстерності. Серед них — нагорода Society for New Music (Israel/Pellman Award, 2021), перемоги в конкурсах New Juilliard Ensemble (2021), Boston New Music Initiative (2023) та Quarantine Composition Competition квартету Hausmann (2020). Її творчість користується попитом: Сюй отримувала комісії від таких впливових організацій, як Impulse New Music Festival, Boston New Music Initiative, Нью-Йоркський хореографічний інститут при New York City Ballet тощо [там само].

Виконання її творів здійснювали провідні музичні колективи сучасності, зокрема New Jersey Symphony Orchestra, Sydney Contemporary Orchestra, New England Philharmonic, New Juilliard Ensemble, а також камерні ансамблі, зокрема квартети Friction і Hausmann [там само]. Водночас у доступних авторитетних джерелах немає відомостей про інструментальну спеціалізацію Янфань Сюй; зокрема, вона не фігурує як гітаристка чи виконавиця на будь-якому іншому інструменті. Тож можна стверджувати, що Янфань Сюй належить до категорії композиторів, які не є виконавцями на гітарі, але пишуть для цього інструменту.

Зокрема, до таких творів належить «Екстатичне поховання» — твір, що був спочатку створений у 2017 році для піпи та струнного квартету, а у 2023 році сама композиторка аранжувала його для гітари та струнного квартету на замовлення гітариста Іфана Чжана (Yifan Zhang). Цей приклад свідчить про її творчий підхід до розширення гітарного репертуару через адаптацію власних композицій, не будучи водночас виконавицею на цьому інструменті.

«Екстатичне поховання» відкривається епіграфом: «Ми оглушливо сміємося, співаємо і музикуємо, святкуючи свою смерть». Ці слова одразу налаштовують слухача на особливий філософський контекст твору, що базується на історії стародавнього китайського філософа майстра Чжуана (Чжуан Цзі). У розгорнутій передмові до композиції авторка пояснює, що ця музика натхненна оповіддю про те, як після смерті дружини майстра Чжуана відвідав майстер Хуей, аби підтримати його, але, на диво, Чжуан сидів, невимушено співаючи й б'ючи по мисці, виглядаючи щасливим [245, с. 39].

Збентежений майстер Хуей запитав, як Чжуан може так поводитися після втрати коханої людини, з якою прожив усе життя. Чжуан відповів, розкривши свою даоську філософію: люди є частиною природи, і смерть — це повернення до неї, природний і щасливий процес. Хоча він сумував



за дружиною, майстер свідомо обирав дивитися на красу природного циклу життя, уникати суму і думати про те, що вона продовжує жити щасливою як частина прекрасної природи, звільненої від життєвих страждань. Як сам Чжуан висловився: «Коли життя добігає кінця, воно повертається туди, звідки почалося, тобто до смерті. Колесо життя обертається вічно».

За словами Янфань Сюй, цей твір — її особиста спроба осмислити і прийняти філософські ідеї майстра Чжуана, адже вона не може так легко сприйняти смерть, як це пропонує даоське вчення. Вона наголошує, що багато людей переживають подібні внутрішні конфлікти, оскільки смерть є надзвичайно складною подією, що породжує широкий спектр емоцій — від смутку і гніву до страху, болю, збудження, спогадів і розпачу. Саме ці протиріччя Янфань Сюй прагнула відобразити у музичній драматургії твору, розкриваючи через звук складність і багатогранність людського ставлення до смерті.

*Ecstatic Burial* є не лише технічно інноваційним, а й естетично концептуальним прикладом соціокультурного синтезу, що актуалізує діалог західної камерної традиції з китайською філософією звуку, ритуальності та уявлень про смерть. У самому заголовку закладено парадоксальне поєднання: «екстатичне поховання» — образ, глибоко вкорінений у китайській обрядовості, де смерть мислиться не як кінець, а як перехід у стан трансцендентного існування. Ця концепція відтворюється не лише на символічному рівні, а й через музичну драматургію, у якій гітара — інструмент західного походження — функціонує як ритуальний медіатор, що вступає у складний діалог із темброво-обмеженим, але напружено поліфонізованим звучанням струнних.

П'єса побудована як масштабна тричастинна композиція із вступом. Середня частина має два епізоди, які певною мірою найважливішими для

концепції твору. Перший — умовно повільний, скорботний; другий є жанровою замальовкою з звукозображенням специфічної пісні із супроводом екзотичних інструментів, що передаються піщикато і *collegno* струнними. Саме цей епізод композиторка описує в передмові: «На диво, майстер Чжуан виглядав абсолютно щасливим. Він сидів, невимушено співаючи і б'ючи по мисці. У середині твору, з 7'35 до 9'35, піпа і струнні інструменти, граючи *pizz.* або *Col Legno*, імітують веселу і грайливу науку Чжуан Цзі, який б'є по мисці в різних ритмах і час від часу співає (струнні інструменти *arco*)».

Композиція всієї п'єси наповнена варіаційним розвитком. Фактично, відсутні точні повтори і перша та третя частини представляють безперервний рух основної теми. Як зазначає авторка в передмові, основною темою є мелодична лінія *A-C#-D#-F#-D#-C*, на якій будується вся фактура крайніх розділів. Також композиторка виділяє два мотиви - *A-G#-A* та *A-C-A*, які фактично є підґрунтям основної мелодичної лінії, а також за її словами, символізують коло і колесо. Підкреслимо, що графічне зображення матеріалу в кожній партії є дуже важливим і проявляє інтерес композиторки до того, як мелодична лінія виглядає як малюнок. Часто саме графічне вираження лінії в нотному тексті стає важливим моментом у викладенні матеріалу.

В аспекті фактури зазначимо, що гітара не виступає солістом. Вона певною мірою створює додатковий колорит звучання до струнного квартету. Дане авторське перекладення для гітари створює новий нюанс співвідношення гітари і струнних. В оригіналі піпа звучить набагато більш контрастно до струнних, ніж гітара в перекладенні, але саме гітарне європейське звучання є більш однорідним, хоча деякою мірою і втрачає колорит оригіналу.

Треба зауважити, що струнний квартет трактований композиторкою ніби як один струнний інструмент, що має великий діапазон. В середині

звучання струнних може бути і діалогічність, і імітація, і передавання сегментів пасажів від одного інструменту до другого, але для авторки – це все одне звучання струнних інструментів. Саме такий підхід певною мірою підкреслює контраст гітари і струнних інструментів.

Композиторка звертається до великого спектру штрихів і артикуляцій струнних інструментів: від традиційного *arco* до *Col Legno*, *gliss.* та ін. Це посилює колористику звучання і створює «екзотичність» матеріалу. Вступ (тт.1-16) генерує основні інтервальні мотиви і звукоряди. Він починається у струнних з яскравого мотиву у першій скрипці *ля-соль-ре* тридцять другими і з різкою динамічною шкалою: якщо перші два звуки граються на фортіссімо, то третій звук на піаніссімо. Це створює ефект жесту крику і завмирання. Підкреслимо, якщо альт і віолончель подвоюють *ля*, то друга скрипка викладає той самий мотив секундою нижче від *соль*, чим створює ефект дисонантного звучання. Наприкінці всі струнні утворюють мікрокластер *сі-до-ре бемоль-ре*, в якому крайні звуки окреслюють малу терцію, що є одним з найважливіших інтервалів всієї п'єси (майбутнє *ля-до*, як вказує композиторка в передмові).

В другому і третьому тактах посилюється колористика звучання: скрипки *gliss.* виконують мотив малої терції (та сама терція в горизонтальній проєкції), а віолончель повторює звук *до Col Legno* (див. додаток А, Приклад 2.1). В тт.4-6 перший мотив розвивається за рахунок іншої звуковисотності, а в тт.5-6 у скрипки в своєму характерному ритмі «дві тридцять другі-шістнадцята» з'являється основний інтервал малої секунди *ля-соль дієз*. Так починається друге проведення цих інтонацій у вступі. В 7 такті вступає гітара. Її мелодичний рух також побудований на інтонації *ля-соль дієз*, а вертикаль *соль дієз-до-ре-ля*, що періодично з'являється на фоні репетицій, є синтезом умовно основної квінти *ре-ля*, сексти (як обернення терції *ля-до*) і малої секунди *ля-соль дієз*. При цьому струнні продовжують варіативний розвиток свого матеріалу також з

підключенням гри *Col Legno tratto* у скрипки і альту (див. додаток А, Приклад 2.2). Третє проведення цих мотивів починається з 11 такту і продовжується до кінця вступу (до 16 т.). Тут оновлення відбувається за рахунок того, що всі партії струнних побудовані на першому мотиві.

**Перша частина** (тт.17-127) має тричастинну побудову. Вона починається двома основними мотивами в партії першої скрипки: *ля-соль дієз ля* і *ля-до-ля*, з яких виростає основна мелодична фраза *ля-до дієз-ре дієз-фа дієз-ре дієз-фа дієз-до дієз* (див. додаток А, Приклад 2.3). Подальший розвиток побудований на співставленні цієї основної фрази з мотивами вступу і різними їх поєднаннями. Так, наприклад, в такті 24 основна фраза звучить скорочено у зменшенні тріолями, а в цей момент скрипки починають викладати її в іншому ритмічному оформленні і в збільшенні. А перший мотив вступу стає межею різних хвиль цього розвитку, як наприклад, у 29 такті. Друга хвиля розвитку (тт.30-50) виділяються різними поліфонічними імітаціями у всіх інструментів і постійним синтезом основної фрази з мотивом *ля-до дієз-ля*.

Середній розділ (див. додаток А, Приклад 2.4, тт.51-89) першої частини контрастує появою нових квартових інтонацій у скрипок і альту *піццікато*, а у віолончелі *Col Legno*. Сам цей розділ окреслює двочастинність, де у другій половині (від т.71) мотиви розділу поєднуються з двома основними мотивами першої частини.

Реприза (тт.90-127) значно динамізована. Вона побудована на низхідному мотиві, який на перший погляд є новим, а насправді, органічно пов'язаний з матеріалом першої частини, тому цей розділ можна вважати репризою. Рух матеріалу побудований як кресендо динамічне і фактурне, чому сприяють репетиції багатозвучними акордами у гітарі, а також фігурації по звуках цих акордів. На самому кінці звучання «завмирає» на терції *ля-до* з колористичними звуковими ефектами у гітарі. Поступово

нижнє *ля* переходить на *ля бемоль*, а згодом і на *соль бемоль*, чим готує середню частину всієї п'єси.

**Середня частина (т.128-177)** складається з двох контрастних розділів. Перший розділ (тт.128-160) умовно повільний і ламентозний. Як зазначає сама композиторка в передмові, це «найчутливіша частина всього твору, оскільки вона символізує красу смерті та природи» (див. додаток А, Приклад 2.5).

В основі розділу – красива і щемлива мелодія. Композиторка посилює контраст: сама мелодична лінія розгортається повільними тривалостями, з мікродинамікою та паузами, а в її основі пентатонічний звукоряд *соль бемоль-ля бемоль-сі бемоль-ре бемоль-мі бемоль*. Цікавим тут є фактурне рішення. Авторка певною мірою використовує сонорну і мікрополіфонічну техніки, коли звуки мелодичної лінії у гітарі сонорно застигають в партії струнних, що типово для сонорної техніки. Але при цьому голоси вступають не разом, а з над-мінімальною відстанню, що характерно для поліфонії. Треба підкреслити, що струнні в основному грають нерегульованим тремоло, що посилює екзотичність звучання.

До того ж композиторка фактурно-динамічними засобами диференціює музичну тканину: гітара грає на *мецо-форте*, обидві скрипки на *p-pp*, альт і віолончель на *pp*. Такий динамічний акцент на партії гітари подекуди порушується динамічними акцентами у всіх струнних (максимально *мецо-форте*). Все це створює об'ємний рухомий простір мелодії і виразний стереофонічний ефект.

Весь цей розділ побудований як безперервне варіювання звукоряду мелодичної лінії, який поступово охоплює все більший діапазон, але без крещендо, що надає звучанню ефект медитативного роздуму. Закінчення застигає на двох терціях: *фа-ля* другої октави у скрипок, *ля-до* (один з основних елементів першої частини) в першій октаві у альту і віолончелі.

Перехід до другого розділу середньої частини композиторка виділяє поверненням основної інтонації першої частини (тт.158-160), яка створює арку і нагадує про основний образ твору.

Другий розділ (тт.161-177 – див. додаток А, Приклад 2.6) контрастний всьому попередньому матеріалу. Композиторка так пояснює його програму: «На диво, майстер Чжуан виглядав абсолютно щасливим. Він сидів, невимушено співаючи і б'ючи по мисці. У середині твору, з 7'35 до 9'35, піпа і струнні інструменти, граючи *pizz.* або *Col Legno*, імітують веселу і грайливу науку Чжуан Цзі, який б'є по мисці в різних ритмах і час від часу співає (струнні інструменти *arco*)».

Характер звучання змінюється. Це дійсно певною мірою пісня-танок, де мелодію знов веде гітара, а струнні створюють колористичний супровід і в основному виконують висотно не визначені звуки *col legno*, що створює яскравий екзотичний ефект звучання китайських народних інструментів. Окремі звукові акценти, які граються *arco*, і короткі мотиви *gliss.* лише підкреслюють загальний образ.

На відміну, від попередніх частин майже у кожному такті змінюється розмір, що дозволяє уникати регулярності ритмічних акцентів і створює додаткове відчуття безперервного руху. Мелодична лінія у гітарі виростає з мотиву *соль-ля-до-ля*, який далі транспонується від звуку *сі*. Це створює звукоряд *соль-ля-сі-до-до дієз*, який стає основою для подальшого руху матеріалу.

В цьому розділі можна виділити три проведення теми. Перше, що експонує тему (тт.161-165). Друге презентує варіант проведення теми (тт.166-169). І третє проведення теми значно розвиває матеріал (тт.170-177). Перед репризою композиторка додає каденцію соліста (тт.178-193). Вона побудована як імпровізація з досить віртуозною технікою (гра флажолетами, тремоло в мікродинаміці і пасажі). Наприкінці до соліста

приєднуються струнні інструменти, які лише «підсвічують» мелодичну лінію і створюють екзотичне звучання.

Реприза (тт.194-237) починається з матеріалу середнього розділу першої частини. Це привносить відчуття концентричності форми, коли в центрі композиції знаходиться середня частина з її двома контрастними розділами – ламентозним і умовно-танцювальним. Треба зазначити, що у першому розділі репризи відбувається синтез мотивів з усіх частин, що проявляє безперервний варіаційний рух матеріалу. Другий розділ (реприза першого розділу першої частини) починається яскравим динамічним акцентом на фортіссімо і поверненням початкової інтонації твору, а також основних мотивів *ля-соль дієз-ля*, *ля-до-ля*. Починаючи з цього моменту відбувається безперервне крещендо, як динамічне так і фактурне.

В 237 такті на п'ять форте реприза обривається і в наступному такті з *pp* з репетиції квінти *ля-мі*, яке підтримано до великої октави у віолончелі, починається **Кода** (див. додаток А, Приклад 2.7). Власне кода також побудована як стрімке крещендо з репетиціями окремих звуків, інтервалів та акордів, в якому можна виділити мотив *ля-соль-ля tutti* в 247 такті, що є одним з основних для всього твору. Твір закінчується символічно на співзвуччі, що поєднує дві квінти *ре-ля* та *ля-мі* і має звучати на крещендо так довго, як можливо (авторська ремарка), створюючи відчуття відкритого простору.

*Ecstatic Burial* виділяється трактуванням струнного квартету, в якому традиційні прийоми гри як *pizzicato*, *glissando* і *col legno* використовуються для створення екзотичного звучання і східного колориту. Також треба підкреслити складність партії гітари і максимальне наближення її тембро-образу до східного.

При втіленні такого складного композиторського задуму з філософською програмою авторка звертається до традиційної тричастинності, але максимально її порушує на користь процесуальної

структури, у якій час сприймається не як лінійне розгортання, а як розширене модальне коло. Це проявляється по-перше, в певній концентричності форми (композиторка виділяє середній розділ сам по собі контрастний і такий, що представляє і ламентозний образ, і пісню-танок як втілення китайської філософії смерті). По-друге, постійне варіювання досить традиційне для європейської культури тут динамізовано безперервним кресендо, яке охоплює всю репризу і коду. Авторка послідовно використовує два мотиви і одну фразу, які мають для неї символічне значення. Це цементує всю форму і обумовлює інтонаційну спорідненість всього матеріалу, навіть контрастного.

Музичні події не змінюють одна одну, а нашаровуються й зростають у внутрішній напрузі, чим викликають асоціації з принципом «дзен-часу», де ритуал має тривати рівно стільки, скільки триває усвідомлення його змісту. Гітара тут не виконує функцію акомпанементу чи сольного центру — вона інтегрується в ансамблеву текстуру як внутрішній голос, як звук пам'яті, дотику, порожнечі, що репрезентує «невидиме» у структурі звучання.

Західна традиція камерного ансамблю, з її увагою до взаємодії інструментальних тембрів, зливається у цьому творі з китайською концепцією тонального резонансу, у якій вплив звучання визначається не гучністю, а його «тривалістю у свідомості слухача». У цьому розумінні *Ecstatic Burial* є показовим прикладом історичної проєкції культурної спадщини Китаю в рамки європейського музичного жанру, при чому гітара стає мостом між інтонаційною природою гуціня, ідейним спокоєм буддистської філософії та аналітичною конструкцією камерної партитури.

Таким чином, твір Янфань Сюй не просто демонструє «вплив» китайської тематики, а пропонує нову модель музичної взаємодії традицій — таку, в якій європейський інструмент адаптується до китайського способу мислення, а не навпаки. Це вже не екзотика, і навіть не діалог — а



вкорінена культурна гібридність, що постає як наслідок глибокої внутрішньої роботи з обома контекстами — західним і східним — у межах новітнього глобального музичного дискурсу.

### **Висновки до Розділу 3**

Паралельний аналіз піпи та європейської гітари дозволяє виявити низку універсальних закономірностей у розвитку струнних інструментів, які були зумовлені спільними соціокультурними процесами. Урбанізація та зростання міських культурних еліт сприяли формуванню нових аудиторій і музичних смаків, що вимагали більш інтенсивного розвитку інструментальних технік і репертуарів. Комерціалізація музичної культури відкрила нові можливості для інструментального самовираження і позиціонування, внаслідок чого піпа і гітара стали не лише музичними засобами, а й важливими маркерами соціального статусу, гендерної ідентичності та культурної приналежності.

Технічні інновації, зокрема перехід до пальцевої гри та розширення ладової системи, істотно вплинули на еволюцію виконавської практики обох інструментів. Вони сприяли появі нових стилів виконання, які поєднували мелодійність із гармонійністю, а також розширенню музичних можливостей, що відповідають вимогам зростаючої публіки. Ці зміни також віддзеркалилися у конструктивних особливостях інструментів, що, з одного боку, підтримувало їх традиційний характер, а з іншого — відкривало шлях до інтеграції у більш широкі музичні контексти, включно із сольним виконанням і оркестровими форматами.

У контексті міжкультурного діалогу піпа і гітара, незважаючи на відмінності у походженні та культурних традиціях, набули статусу комплементарних музичних голосів. Вони не тільки зберегли свої національні ідентичності, а й стали активними учасниками глобального музичного обміну, що включає впливи як традиційної, так і сучасної

академічної та популярної музики. Ця взаємодія відкриває нові перспективи для інтерпретації, аранжування і композиції, сприяючи виникненню багатовимірного музичного простору, у якому традиція й інновація, східна та західна культури діють у взаємозбагачувальному діалозі.

Таким чином, міжкультурна взаємодія, яка окреслилася через символічне зіставлення піпи та гітари, знаходить своє глибоке втілення і в конкретній історії становлення класичної гітари в Китаї. Якщо піпа репрезентує тисячолітню традицію, глибоко вкорінену в естетиці Сходу, то гітара, попри свій західноєвропейський ґрунт, зуміла адаптуватися до нових культурних обставин і знайти у Китаї сприятливе середовище для розвитку. Це дозволяє говорити не лише про співіснування, а про продуктивний синтез інструментальних традицій, у якому зберігається національна ідентичність і водночас відбувається вихід на глобальний рівень художнього мислення.

Узагальнюючи, варто підкреслити, що становлення гітари як академічного інструмента в Китаї було б неможливим без постаті професора Чен Чжі, який не тільки започаткував професійну гітарну освіту в країні, а й сформував перше покоління віртуозів міжнародного рівня. Його учні — зокрема Ян Сюефей, Ван Ямен, Су Мен, Лі Цзе та інші — стали не просто носіями європейської гітарної традиції, а й творцями оригінального художнього напрямку, що поєднує глибоку технічну школу з ментальною вкоріненістю у китайському культурному просторі. Через їхню діяльність інструмент, який ще у другій половині XX століття перебував на маргінесі музичної освіти, був інтегрований у структуру національних мистецьких інституцій. Від локального ентузіазму до глобального визнання — саме так можна охарактеризувати шлях китайської гітари, яка сьогодні постає як вагомий і впливовий чинник у

розвитку сучасного світового гітарного мистецтва, що не лише віддзеркалює глобальні процеси, а й активно їх формує.

Простежено, що в другій половині XX століття розгортаються два зустрічних процеси: гітара як європейський інструмент поступово прокладає свій шлях до Китаю, а китайська тематика починає проникати в гітарну музику Заходу. Симптоматичною в цьому контексті постає вокальна мініатюра «Стара лютня» з циклу Бенджаміна Бріттена «Пісні з Китаю», в якій цінь в англійському перекладі видатного синолога Артура Вейлі трансформується в образ лютні. Водночас саме лютня була для Бріттена символом ідеалізованого минулого, носієм культурної туги за втраченим — і, таким чином, набула нової, метафоричної функції. Ця художня трансформація не лише репрезентує суб'єктивне бачення композитора китайського світу, а й відкриває простір для діалогу, де інструментальні образи виступають засобами транснаціональної культурної комунікації.

Досліджено, що вокальний цикл «Пісні з Китаю» окреслює складний інтеркультурний простір, у якому західна риторика музичної мови, поліфонічне мислення та модальна структура накладаються на поетичні образи китайської класики. У Бріттена китайська тема втілюється через алюзивність, символіку та умовні стилістичні паралелі, що відповідає загальній тенденції західного екзотизму середини XX століття.

Протягом наступних десятиліть цей підхід зазнає якісної трансформації: від зовнішньої стилізації — до глибинної інтонаційної та концептуальної інтеграції китайського матеріалу у гітарне мистецтво. Особливо показовим у цьому контексті є твір *Ecstatic Burial* (2023) молодої китайської композиторки Янфань Сюй — зразок нової парадигми, в якій європейський інструмент не просто «цитує» китайські образи, а функціонує у межах китайського світоглядного й звукового простору. Створений для гітари та струнного квартету, твір поєднує камерну логіку

західної традиції з ритуальною та резонансною естетикою Сходу, втілюючи філософське осмислення звуку, тиші, руху та згасання.

Таким чином, від алюзії Бріттена до символіки минулого — до концептуальної глибини твору Янфань Сюй — простежується еволюція гітари як засобу міжкультурної комунікації: від носія чужого стилістичного коду — до інструменту вкоріненої культурної гібридності. У цій новій моделі саме гітара, поряд з іншими європейськими інструментами, стає посередником творення автентичного китайського звукового простору у глобальному музичному дискурсі.

## ВИСНОВКИ

Осмилення феномену гітари в контексті європейської та китайської музичних традицій — як у їхній історичній глибині, так і в актуальному стані сьогодення — дозволяє виявити її здатність виступати не лише засобом музичного висловлення, а й маркером культурної ідентичності, інструментом мультикультурного діалогу та резонатором глобальних естетичних трансформацій. Еволюція гітари зумовила кардинальне переосмилення інструменту як динамічного культурного феномена, що формується на перетині локальних традицій і транснаціональних впливів, і водночас засвідчила здатність гітари інтегрувати нові художні смисли, залишаючись водночас упізнаваною у різних виконавських, стилістичних та культурних контекстах.

Місце гітари в родині хордофонних інструментів визначається не лише її конструктивними особливостями, а передусім соціокультурною значущістю, яка постійно переосмислюється в історичному контексті. Як винятково пластичний інструмент, гітара упродовж своєї тривалої еволюції демонструє здатність адаптуватися до різних музичних, технологічних і соціальних парадигм. Від архаїчних форм багаторядних лютнеподібних інструментів античності та середньовіччя до канонічної шестиструнної моделі XIX століття — її шлях є свідченням поступової стандартизації акустичних властивостей і, водночас, розширення художніх функцій.

Цей процес трансформації був зумовлений не лише зміною конструктивних параметрів, а й глибокими зсувами у музичному мисленні: гітара пройшла шлях від функціонування в межах модальної монодії до інтеграції в мажорно-мінорну ладотональну систему та упорядковану метроритмічну організацію, які визначають стиль європейської класичної традиції. У XX–XXI століттях її подальша

еволюція відбувається в умовах дедалі складніших викликів — зростання ролі електронних і цифрових технологій в музиці, розширення композиторських технік, розмиття жанрових меж. Проте гітара зберігає свою релевантність завдяки здатності одночасно підтримувати традиційні практики та інтегруватися в новітні естетичні контексти.

Поліфункціональність гітари полягає в її здатності одночасно бути інструментом народного та побутового музикування, академічного виконавства, індивідуального художнього висловлення та мистецького експерименту. Завдяки такій багатовекторності функцій і контекстів доцільно розглядати гітару не лише як музичний інструмент, а як знаковий культурний феномен, що акумулює естетичні, ідентифікаційні та комунікативні смисли.

У глобалізованому музичному світі гітарне мистецтво постає як особливо чутливий до міжкультурних імпульсів простір. Воно здатне синтезувати різноманітні естетичні моделі, зокрема натхненні східними традиціями, і водночас активно інтегруватися в музичну культуру Китаю. Це свідчить, що гітара є не просто об'єктом реценції, а активним учасником міжкультурної взаємодії. Таким чином, гітарне мистецтво набуває значущості як чинник формування нових художніх синтезів і виступає репрезентантом глобального музичного діалогу, у якому переплітаються локальні ідентичності, транскультурні обміни та сучасні засоби музичного висловлювання.

Вищезазначене відкриває перспективи для формування нових дослідницьких підходів у гітарознавстві — напрямі, що оформився в межах музикознавства впродовж XX століття в контексті подолання тривалої периферійності гітари в академічному середовищі. Початковий етап його становлення пов'язаний із дослідницькими ініціативами Йозефа Цута та Еміліо Пухоля, які заклали два фундаментальні вектори: історико-генетичне вивчення гітарної традиції та реконструкцію репертуару, тісно

пов'язану з педагогічною діяльністю. Ці підходи визначили парадигму джерелознавчо-історичного гітарознавства, що домінувала протягом першої половини XX століття.

Наступний етап — 1970-ті роки — ознаменувався зростанням академічної уваги до гітари. Ключовим рубежем стала докторська дисертація Томаса Гека про творчість Мауро Джуліані [158], яка вперше інтегрувала гітару в контекст європейської музичної історіографії. Паралельно з академічними дослідженнями виникає хвиля високопрофесійних науково-популярних видань, зокрема монографія Елен Шарнассе *La guitare*, що сприяла популяризації гітарної тематики без втрати її дослідницької глибини [126].

З 1990-х років спостерігається інтердисциплінарний зсув у гітарознавстві: воно виходить за межі традиційного біографізму, органології та історіографії. У працях Кевіна Доу та Ендрю Беннетта [116], Бенджаміна Двайєра [143], а також у студіях, присвячених творам циклу *Songs from the Chinese* Бенджаміна Бріттена й порівняльних розвідках Джеймса Мілворда [184], гітара постає не лише як музичний інструмент, а як складне соціокультурне явище — носій ідентичностей, медіатор міжкультурних процесів, locus перетину локального й глобального, академічного й популярного. Такий підхід знаменує перехід до аналітично-критичної, герменевтичної та культурологічної парадигми гітарознавства.

Українське гітарознавство останніх десятиліть демонструє тенденцію до наукового самоусвідомлення та концептуальної автономізації. Воно дедалі виразніше виходить за межі педагогічно-методичного чи виконавсько-прикладного виміру, набуваючи рис повноцінної академічної дисципліни. Сучасні українські дослідження охоплюють широкий спектр тем: від історіографії та органології — до стильового аналізу, інтерпретології й філософсько-естетичних підходів.

Важливою віхою стали дослідження Тимура Іваннікова [41–52], які започаткували осмислення гітарного мистецтва як самодостатнього філософсько-культурного феномена, тим самим утвердивши гітарознавство в українському академічному просторі.

Попри значні досягнення, у сучасному гітарознавстві зберігаються дослідницькі лакуни. Зокрема, майже не розробленою залишається тема китайсько-європейських перетинів у гітарному мистецтві. Хоча окремі аспекти цього вектора вже окреслені у працях останніх років, його системне опрацювання залишається нагальною потребою. Вивчення гітари в контексті китайсько-європейських міжкультурних взаємодій не лише розширює горизонти академічного дискурсу, а й відповідає глобальним трендам гуманітарного знання, сприяючи розвитку українського гітарознавства в міжкультурному вимірі.

Історія гітари в європейському культурному просторі є багатовимірним процесом, що охоплює соціальні, естетичні та технологічні трансформації. Починаючи з ранньомодерної доби, вибір струнного інструмента (лютні, віуели, гітари) мав не лише естетичне, а й соціокультурне значення, позначаючи класову, статеву або етнічну ідентичність. Так, віуела в епоху Ренесансу стала уособленням придворної культури та освіченості, тоді як гітару пов'язували з народними верствами. Проте вже в цей період починають виявлятися загальні тенденції до демократизації музикування: поширення табулатур, розвиток пальцевої техніки й створення нових типів репертуару розширили виконавську аудиторію.

XVII століття відзначається розквітом барокової гітари, особливо у Франції, де цей інструмент здобув виняткову прихильність короля Людовіка XIV. Завдяки особистій любові монарха до гітари, що сприяло її популяризації, інструмент здобув статус елітарного, ставши гідним конкурентом лютні при королівському дворі. Політичні та культурні



чинники, а також активна участь видатних італійських, іспанських і французьких музикантів, закріпили гітару як знаковий елемент європейської музичної моди цього періоду.

XVIII століття становить перехідний етап в історії гітари, коли п'ятиструнна барокова модель з подвійними рядами поступово витісняється шестиструнною гітарою, що відкриває нову фазу в розвитку інструментального репертуару. У цей період розпочинається процес стандартизації конструкції гітари, який триває до XIX століття. Паралельно відбувається трансформація її соціальної ролі: якщо раніше гітара була поширена як у придворному середовищі, так і серед народних верств, то від останньої третини століття дедалі активніше входить у побут буржуазії, що набувала зростаючого суспільного впливу, — як інструмент приватного музикування та концертної практики.

Ці процеси підготували ґрунт для піднесення гітари у XIX столітті, яке можна вважати етапом її академічного визнання. Остаточна канонізація конструкції інструмента — завдяки роботам Антоніо де Торреса — супроводжувалася розширенням репертуару та вдосконаленням виконавської техніки. Вершиною цього розвитку стала діяльність Франсіско Таррегі, який не лише модернізував виконавство, а й започаткував академічну іспанську гітарну школу, що згодом набула міжнародного значення завдяки учням і наступникам, зокрема Мігелю Льобету та Андресу Сеговії. Гітара остаточно увійшла до академічного дискурсу як повноцінний сольний інструмент і представник нових художніх тенденцій Європи доби модернізму.

У XX столітті гітарне мистецтво Західної Європи зазнає суттєвих змін: відбувається професіоналізація гітарного виконавства, формуються національні виконавські та композиторські школи (зокрема в Іспанії, Франції, Італії, Великій Британії), а сам інструмент виходить за межі традиційного, стереотипного сприйняття як «периферійного» чи

«екзотичного», долучаючись до міжкультурного діалогу. Постаті Сеговії, Престі, Бріма стали не лише видатними виконавцями, а й символами нової епохи в історії гітари, що стимулювало зростання інтересу композиторів до інструмента.

Можна сміливо припустити, що чи не ключову роль у переосмисленні гітари у XX столітті відіграла Франція (як і в XVII столітті!) — передусім Париж, який до 30-х років зберігав статус культурної мекки світу і став значущим майданчиком для популяризації гітари. Саме тут 1924 року відбувся перший публічний виступ Андреса Сеговії, що став не лише початком його міжнародної кар'єри, а й знаковим моментом у процесі легітимації гітари в академічному музичному просторі. Париж виступив тим інтелектуальним і мистецьким середовищем, у якому відбулася символічна інтеграція гітари в культурну парадигму європейського «високого стилю». Навіть попри те, що інструмент не посів провідного місця у французькій композиторській традиції, він зайняв тут виразну культурну нішу — прикладом чого є постать Іди Престі, чия виконавська діяльність справила значний вплив на міжнародний розвиток гітарного мистецтва.

На початку XXI століття гітара постає як універсальний академічний інструмент із гнучкою репертуарною політикою, здатною охоплювати як реконструкції давньої спадщини, так і експериментальні мультимедійні практики. Вона виступає ареною для синтезу традиції та інновації, символом мобільності, відкритості та трансгресивності сучасного академічного мистецтва. У цьому контексті особливої уваги набуває міжкультурний вимір гітарного мистецтва, який розкривається через зіставлення з іншими традиціями — зокрема, з китайськими хордофонними інструментами. Паралельний аналіз дозволяє виявити спільні вектори розвитку, зумовлені глобальними соціокультурними процесами: урбанізацією, комерціалізацією музичного життя, зростанням

ролі виконавця як індивідуального артиста. Наприклад, так само, як і європейська гітара, китайська піпа пережила модернізацію техніки гри (перехід до пальцевої техніки, розширення ладової системи), що призвело до трансформації виконавських стилів і збільшення музичних можливостей. Обидва інструменти стали не лише носіями традиції, а й маркерами соціального статусу, гендерної ідентичності та культурної приналежності.

Незважаючи на відмінності у походженні та історичному контексті, гітара і піпа сьогодні функціонують як комплементарні голоси у глобальному музичному просторі. Вони зберігають свою національну ідентичність, але водночас активно залучені до міжкультурного обміну, в якому східна й західна естетики не протистоять, а взаємозбагачуються. Символічне зіставлення цих інструментів дозволяє не лише осмислити глибину їхньої традиції, а й простежити шляхи художнього синтезу, в якому гітара, попри своє західноєвропейське походження, природно інтегрується у китайський академічний контекст, тоді як піпа, навпаки, дедалі частіше з'являється на західних сценах. У цьому діалозі народжується новий тип музичного мислення — відкритий, гнучкий і транскультурний.

Процеси міжкультурного обміну, раніше окреслені через символічну опозицію піпи та гітари як знакових інструментів Сходу і Заходу, набувають особливої конкретизації у процесі становлення класичної гітари в Китаї. Піпа, глибоко вкорінена в естетичних засадах китайської традиції, слугує втіленням історичної спадкоємності, тоді як гітара, маючи європейське походження, демонструє потенціал до успішної адаптації в іншому культурному середовищі. Така трансформація вказує не лише на можливість співіснування інструментальних культур, але й на виникнення якісно нового художнього явища, що поєднує локальну ідентичність з елементами універсального.

У цьому контексті вирішальна роль у формуванні академічної гітарної традиції Китаю належить професору Чен Чжі — ключовій фігурі в історії національного гітарного виконавства. Саме завдяки його ініціативі було започатковано системну професійну підготовку гітаристів, а також закладено основи репертуарної та педагогічної моделі, що відповідає світовим стандартам. Учні Чен Чжі — зокрема всесвітньо відомі гітаристки Ян Сюефей, Ван Ямен, Су Мен, Лі Цзе — не лише опанували західноєвропейський гітарний репертуар і глибоко засвоїли принципи його інтерпретації, а й стали представниками нової виконавської парадигми, де віртуозна техніка поєднується з естетичними орієнтирами, вкоріненими у китайській культурній традиції.

Інструмент, що ще у другій половині XX століття залишався на периферії китайської системи музичної освіти та концертного простору, сьогодні є інтегрованим у структуру національних мистецьких інституцій та активно репрезентованим на міжнародних сценах. Формування академічної гітарної школи в Китаї, що охоплює як виконавський, так і композиторський вектори, засвідчує глибоку трансформацію статусу гітари — від символу зовнішнього, запозиченого досвіду до одного з чинників національного культурного поступу. Шлях китайської гітари — від локального ентузіазму до визнання у світовому масштабі — виразно окреслює один із векторів сучасної музичної глобалізації, де взаємодія традицій і новаторства реалізується на поліфонічному ґрунті міжкультурного діалогу.

Таким чином друга половина XX століття постає періодом формування двонаправленого процесу: з одного боку, гітара як західний інструмент поступово входить у художній простір Китаю, з іншого — китайська тематика починає проникати в гітарну музику Заходу. Показовою в цьому сенсі є вокальна мініатюра «Стара лютня» з циклу Бенджаміна Бріттена «Пісні з Китаю», в якій давньокитайський поетичний

образ ціня (у перекладі Артура Вейлі) трансформується в символ лютні — інструмента, що у творчій уяві композитора уособлює втрачений ідеалізований культурний часопростір. Лютня як образ набуває метафоричної функції — не лише втілення відлуння давнини, а й засобу оприявлення внутрішнього естетичного діалогу між культурами.

В «Піснях з Китаю» бріттенівська концепція «китайськості» реалізується не через прямі цитати, а через алюзії, символічні асоціації, умовні паралелі — що відповідає естетиці середньої хвилі західного музичного екзотизму. Водночас із плином часу цей підхід зазнає якісної еволюції: від декоративної стилізації до інтонаційно-семантичної інтеграції східного матеріалу у структурі гітарного музичного тексту.

В процесі дослідження виявлено, що на рубежі XX–XXI століть окреслюється нова тенденція, в межах якої композитори не просто вводять національні китайські елементи у західну інструментальну традицію, а переосмислюють європейські засоби виразності з урахуванням традиційного філософського, звукового й естетичного горизонту. Показовим у цьому сенсі є твір *Ecstatic Burial* (2023) молодшої композиторки Янфань Сюй. Написаний для гітари та струнного квартету, він постає як втілення нової мистецької парадигми, де європейський камерний інструмент функціонує в межах китайського звукового мислення. Тут поєднуються західна логіка формоутворення й східна ритуальна образність; структурна продуманість — з філософським спогляданням тиші, звуку, їх пульсацій, згасань та інтонаційного відлуння. Гітара в цьому контексті вже не є носієм «іншої» стилістики — вона вкорінена у світоглядний ландшафт композиторки.

Явище, проілюстроване твором *Ecstatic Burial*, не є винятковим: подібні пошуки простежуються і в інших сучасних авторів, зокрема Стівена Госса, Тана Дуна, Марка Хаутуна, Вейнана Ся. У їхній музиці китайська культурна традиція не функціонує як зовнішній ознаковий

елемент, а слугує основою для формування нової художньої мови, що вбирає в себе темброву чутливість, ладові структури, поетичні алюзії й принципи звукової організації, властиві східній естетиці.

Розгляд феномену гітари в ракурсі історичних проєкцій дозволив виявити глибинну зумовленість сучасних процесів історико-культурними передумовами та простежити, як спадкові історико-стильові парадигми минулого продовжують діяти в актуальному мистецькому контексті. Завдяки цьому підходу вдалося окреслити двосторонню динаміку міжкультурної взаємодії: з одного боку — інтеграцію китайської традиції у світовий гітарний простір, з іншого — засвоєння і переосмислення західного репертуару та виконавських практик у китайському культурному середовищі. Така аналітична перспектива виявилася продуктивною для виявлення поліфонічної природи сучасного гітарного дискурсу, в якому національне і глобальне не протиставляються, а вступають у складну взаємодію, породжуючи нові художні смисли.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнонкур Н. Музыка бароко: шлях до нового розуміння. Москва: Пальміра, 2019. 247 с.
2. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
3. Барзишена В. Неоромантизм як стильова тенденція в сучасній українській гітарній музиці (на прикладі творів А. Шевченка). Музична наука на початку третього тисячоліття. 2017, Випуск № 4. URL: Режим доступу: <http://musikology.com.ua/program/82/> (дата звернення: 17.04.2021).
4. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019. 20 с.
5. Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень: дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2019. 205 с.
6. Білецька М., Сопіна Я. Історіогенеза класичної гітарної школи в Україні. Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія : Педагогіка. 2018. № 1. С. 23-28.
7. Блажевич В.О. Музично-виконавські традиції західноєвропейської гітарної школи. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, 14–15 квітня 2016 року, м. Київ. Київ, 2016. С.353-360.
8. Блажевич В. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурно-освітньому просторі. Естетика і етика педагогічної дії. Київ-Полтава, 2017. Вип. 15. С. 107-115.
9. Богатырев В. А. Жанрово-стилевые особенности гитарного творчества М. Понсе. Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (21–22 квітня 2016 року). МКУ ХНАМУ, Інститут культурології. Харків, ХДАК, 2016. С. 166.
10. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі. *Cantabile e ritmico.* / пер. з нім. Л. Мельник. Львів: БаК, 2006. 284 с

11. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в новой культурной парадигме. Музично-творчий процес: наукові рефлексії : Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 72. С. 3–8.
12. Герасимова-Персидська Н. О. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–39
13. Гітара.ua: журнал / ред. Ю. В. Ніколаєвська. Харків: Сучасний друк, 2008. 53 с.
14. Гриненко С. М. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії з муз. мистецтва : 025 – Культура і мистецтво. Музичне мистецтво ; Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 223 с.
15. Гриненко С. М. Гітарні конкурси та фестивалі в українському музичному просторі кінця ХХ ст.-початку ХХІ ст. Науковий вісник 197 Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка Карого. Київ, 2019. Вип. 25. С. 33–36.
16. Гриненко С. М. Значення майстер-класів для формування вітчизняних гітарних шкіл (на прикладі Півдня України). East European Scientific Journal, 2020 № 9 (61), part 1. С. 15-18.
17. Гриненко С. М. Різновиди акустичної гітари. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: РДГУ, 2018. Вип. 26. С. 163- 167.
18. Гриненко С. М. Розвиток конкурсно-фестивального руху в гітарному мистецтві України. Модернізація та наукові дослідження: інтеграція науки та практики: зб. матеріалів наук.-практ. конф., Одеса, 26-27 липня 2019 р. Херсон: вид. Молодий вчений, 2019. С.12-16.
19. Гриненко С. М. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2018. Вип. 20. Т. 1. С. 39–42.
20. Грищенко В. І. Методика організації та роботи підліткового класичного ансамблю гітаристів : автореф. Дис ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2003. 23 с.



21. Дедусенко Ж.В. Школа і традиція у виконавському мистецтві. *Культура України*. Х., 2000. Вип. 7: Мистецтвознавство. С. 158-166.
22. Дембіцький С.С. Крос-культурні дослідження // *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт]* / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=2131](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=2131) (дата звернення: 10.10.2024)
23. Доценко В. Мій Брауер (нотатки виконавця). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. «Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття». ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: С.А.М., 2011. Вип.31. С. 8–10.
24. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії: збірка статей*. Вип. 18. Львів: «Сполом», 2008. С. 11–17.
25. Дроздова О.О. Особливості виконавського прочитання лютневої музики в гітарній інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Гельветика, 2022. Вип. 34. Кн. 2. С. 127–138.
26. Дроздова О.О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 190 с.
27. Дувірак Д. А. Мистецтво постмодерної епохи. *Syntagmation*. Львів : Сполом, 2000. С. 52–60
28. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис... докт. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 360 с.
29. Єргієв І. Д. Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики» (нарис на основі аналізу власного артистично-музикознавчого досвіду). «Музичне мистецтво і культура». Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса. Видавничий дім «Гельветика», 2022. Том 1 (№35), с. 94–105. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-8>
30. Жаркова В. Історія західної музики: Номо Musicus від античності до бароко : навч. посібник. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2023. 548 с.
31. Жаркова В. Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: звук як Всесвіт. Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І.

- Чайковського: зб. статей. Київ, 2024. Вип. 139. С. 22–38. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.300957>
32. Жерздев А. В. Гитарные исполнительские стили второй половины XX – начала XXI века: основные тенденции. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 23: Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С. 165–173.
  33. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 18 с.
  34. Жовнір С. Актуалізація творчості Ейтора Вілла-Лобоса в сучасному гітарному мистецтві. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: зб. наук. пр. Рівен. держ. гуманіт. ун-т мистецтв; редактор-упорядник Л.І. Горіна. Рівне: Волин. обереги, 2019. С. 64–70.
  35. Жовнір С. Гітарне мистецтво XX століття: національні, регіональні і персональні практики. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30, кн. 2. С. 414–428.
  36. Жовнір С. Жанр Концерту для гітари з оркестром у творчості латиноамериканських композиторів. Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного 177 мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка [загальна редакція та упорядкування А. Душного]. Дрогобич– Кельце–Каунас–Алмати–Банська Бистриця: Посвіт, 2020. Вип. 6. С. 201–207.
  37. Жовнір С. Жанри народної латиноамериканської музики та їх репрезентація у творчості латиноамериканських композиторів для гітари. Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка [загальна редакція та упорядкування А. Душного]. Дрогобич–Кельце–Каунас–Алмати–Баку: Посвіт; 2019. Вип. 5. С. 369–375.

38. Жовнір С. Звукозаписна репрезентація творів латиноамериканських композиторів для гітари. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність: зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л. І. Горіна. Рівне: Волин.обереги, 2017. С. 135–141.
39. Жовнір С. Репрезентація творчості Астора П'яццолли у сучасній виконавській практиці гітаристів. Музичне мистецтво ХХІ століття—історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка [загальна редакція та упорядкування А. Душного]. Дрогобич—Кельце—Каунас—Алмати: Посвіт, 2018. Вип. 4. С. 257–261.
40. Жовнір С.С. Творчість латиноамериканських композиторів для гітари: теорія, історія та виконавська практика: дис. ... докт. філос.: 025. Ів.-Франківськ, 2022. 168 с
41. Иванников, Т. П. О перспективах феноменологического исследования современной гитарной музыки (к постановке проблемы). Мистецтвознавчі записки. 2015. Вип. 27. С. 123-135.
42. Иванников Т. П. Постмодернистские тенденции в гитарной музыке. Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Донецьк-Львів : Юго-Восток, 2010. С. 185–196.
43. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський: Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
44. Іванніков Т. Еволюція творчості Лео Брауера у контексті динаміки оновлення гітарного мистецтва ХХ століття. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття». ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: С.А.М., 2011. Вип.31. С. 11–26.
45. Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 498 с.
46. Іванніков Т. П. Про перспективи феноменологічного дослідження сучасної гітарної музики (до постановки проблеми). Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 27. К. : Міленіум, 2015. 14-23 123–135

47. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010 років: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 . Харків, 2012. 255 с.
48. Іванніков Т. Українська гітарна музика: стильові проекції творчості. Музичне мистецтво, 2013. Вип. 13. С. 178-184.
49. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Венесуельська гітарна музика XX століття: Антоніо Лауро, Аліріо Діас. С. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 3 (44). С. 33–55. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189614](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189614)
50. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Гітарна творчість Агустіна Барріоса у контексті розвитку парагвайської музики. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 124. С. 86– 102. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165413>.
51. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Куатро як історичний феномен венесуельського гітарного мистецтва. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 4 (45). С.7–18. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(45\).2019.189778](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(45).2019.189778)
52. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Чилійський гітаррон як інструмент народного та культового побуту. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 128: Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 80–93. Київ, 2020. С. 80–93. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215198>
53. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. Київ ; Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
54. Коваленко А. Розвиток вітчизняної інструментальної гітарної освіти другої половини XX – початку XXI століття. Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology. V (61), Issue: 141, 2017. С. 34–38.
55. Коваленко А. Тенденції розвитку вітчизняної інструментальної гітарної освіти у другій половині XX століття : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Умань : Уманський держ. пед. ун-т ім. П. Тичини, 2019. 265 с.
56. Козлін В. Й. Теоретичні основи структурно-функціональної організації опорно-рухового апарату гітариста: автореф. дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 1996. 32 с.

57. Косинець І.І. Репертуар виконавця-гітариста в ігровій комунікативній системі музики. Одеса: Гельветика, 2022. Вип.34 Кн. 2. С. 146-152
58. Косинець І.І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості: наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту: 025. Одеса, 2022. 127 с.
59. Кригін О. І. Виконавська інтонація в творчості А. Сеговії. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти. Харків, 2011. Вип. 31 : Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття. С. 142–155.
60. Кригін О.І. Становлення творчої індивідуальності Андреса Сеговії. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті, 2018. Вип. 1. С. 75-78.
61. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2014. 16 с.
62. Кригін О. І. Феномен тріумфу Андреса Сеговії: Випадковості і закономірності прогресу. Культура України. Харків, 2010. Вип. 30. С. 228–235.
63. Кулик А. Г. Парадоксальность и закономерность явления «гитарного классицизма». Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 23: Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. С.64–73.
64. Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття: Збірник наукових статей. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Випуск 31. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського: С.А.М., 2011. 240 с.
65. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній музиці. Українська музика, 2016. № 4 (22). С.78–83.
66. Лу Цзе. Категорія «концепту» в парадигмі європейської та китайської музичної культури. Наукові збірки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса : ОНМА, 2015. Вип. 21. С. 305–316.
67. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. :

- 17.00.03 – музичне мистецтво; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 19 с.
68. Лю Бінцян Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи. Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 27. К. : Міленіум, 2015. с. 14-23
  69. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій: кваліфікац. наук. праця на здобуття ступеня д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 220 с.
  70. Лю Сяосі. Музика китайських композиторів для дуєтів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти : кваліфікац. наук. праця на здобуття ступеня д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 218 с.
  71. Лю Сяосі. «Distant bells» Фанк Кок Юна: камерно-інструментальна версія діалогу китайських та європейських традицій. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 128. С. 129–141.
  72. Лю Юй. Гітарний концерт як жанровий феномен у контексті історико-стильової еволюції: дис. на здобуття док філос.: 025 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 220 с.
  73. Ма, Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А.Н. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
  74. Михайленко М. П. Про гітару та гітаристів : [монографія]. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2021. 365.
  75. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2011. 18 с.
  76. Мошак Є. Г. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини ХХ століття. автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Є. Г. Мошак; Одес. держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. О., 2012. 16 с.
  77. Ніколаєвська Ю.В. Інтерпретативна теорія музичної комунікації (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.): дис. ... докт. мист.:

- 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 396 с.
78. Паламарчук В. А. Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз : дис. ... д-ра філософії з муз. мистецтва : 025 – Музичне мистецтво ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2023. 223 с
  79. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука» : зб. наук. праць / ред.-упоряд. В. І. Доценко. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 23. 232 с.
  80. Різаєва Г.Є. Опері Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 251 с.
  81. Рогоза О. С. Методика розвитку музичного мислення молодших школярів у процесі навчання гри на гітарі: дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2011. 267 с.
  82. Салій В., Сторонська Н., Душний А. Історія походження та еволюції гітари як самостійного музичного інструменту родини лютневих Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. 71. Т. 3. С. 57-67.
  83. Северинова М. Музичний полістилізм як культурний феномен доби постмодернізму. Київське музикознавство. Київ, 2006. Вип. 20. С. 47-57.
  84. Северинова, М. Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту». *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, Вип. 18, 2022. С. 295-304. doi:10.31500/2309-8813.18.2022.273811. URL: <http://sm.mari.kiev.ua/article/view/273811>
  85. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 16 с.
  86. Сидоренко В. Тенденції сучасної української наукової думки про гітару (музикознавство, педагогіка, методика, дидактика. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2011. Вип. 31. С. 188-197.

87. Солдатенко О. І. Історичні витоки європейської школи підготовки гітаристів, започатковані у XVIII–XIX століттях. Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки. 2013. Вип. 108.1.
88. Сомик О. М. Історія становлення музичного інструменту класична гітара в контексті європейської музичної культури. Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. 2017. Вип. 49. С. 277-279.
89. Тітаренко Л. С. Фітцвільямова вірджинальна книга як жанровостильова антологія англійської клавірної музики другої половини XVI – початку XVII століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 335 с.
90. Тихонравова А. В. Семиструнна гітара в часі і просторі музичного мистецтва: органологічні і виконавські аспекти: дис. ... канд. мист. Харків, 2014. 319 с.
91. Ткаченко В.Н. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880 - 1990 років: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ХНУМ імені І.П. Котляревського. Х., 2013. 188 с.
92. Трянов М. А. Гітарний ансамбль як явище академічного музичного мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. : дис. ... д-ра філософії з муз. мистецтва : 025 Музичне мистецтво / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2025. 271 с.
93. Фан, Дінг Тан. Орієнталістика як фактор формування неосинкретизму (до проблеми «Схід–Захід») / Науководослідний інститут «Проблеми людини» Міністерство культури та мистецтв України. Людина і духовність. Уряду України, Президенту, законодавчій, виконавчій владі «Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньоестетична культура. Аналітичні розробки, пропозиції наукових та практичних працівників. Том 14. Київ, 1999. С. 55–565.
94. Ходаковський О. Традиції та авангард у сучасних композиціях для гітари. Збірник наукових праць. Харків, 2011. Вип. 31. С. 107–113.
95. Хорошавіна О. А. Творча особистість Уроша Дойчиновича в контексті сучасного гітарного мистецтва: дис. ... канд. мист. Одеса, 2017. 196 с.
96. Цянь Сюй. Гітара і віуела як соціокультурний феномен Іспанії XV–XVI століття. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. 79. Т. 2. с. 129-135.



97. Цянь Сюй. Гітара у Франції доби Людовика XIV: місце та роль інструменту при королівському дворі. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. Вип. 86. Т. 3. с. 112-118. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-16>
98. Цянь Сюй. Становлення гітарної школи у Китаї: шлях Чен Чжі. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. Вип. 87. Т. 3. с. 110-115.
99. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
100. Шанмін, Сюй. Історичні передумови становлення симфонічної музики в Китаї // Музикознавчий універсум молодих: матеріали Міжнародного наукового форуму (Львів, 2022). Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2022. С. 71–73. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/1%D0%A2%D0%95%D0%97%D0%98-2022.pdf>
101. Шевченко А. А. Формування гітари в контексті загального процесу музичної культури. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука» : зб. наук. праць / ред.-упоряд. В. І. Доценко. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. Вип. 23. С. 5-9.
102. Ялоза А. Г. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва: кваліфікац. наук. праця на здобуття ступеня д-ра філософії. 025. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023, 178 с.
103. Янь Чжихао. Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2017. № 2. Вип 37. С. 51–57.
104. Alcazar, Miguel. The Segovia – Ponce Letters, Editions Orphée, Inc., Columbus 1989. 290 p.
105. Alves J. R. The History of the Guitar: Its Origins and Evolution. Hutington: Marshall University, 2015. 170 p.
106. Amersfoort van, Jelma. Miss Sara Burgerhart's English Guittar: The «guitarre Angloise» in Enlightenment Holland. Tijdschrift van de

- Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, vol. 64, no. 1/2, 2014, pp. 76–102.
107. A new dissertation on the guitar // Guitar News : the official organ of the International Classic Guitar Association. 1971. No. 112 (Apr./June). P. 3–5. URL: <https://www.digitalguitararchive.com/wp-content/uploads/2019/12/112-1971-Guitar-News.pdf>
  108. Annala Hannu, Mätlik Heiki, Handbook of guitar and lute composer, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2007. 172 p.
  109. Atademo, L. Segovia's Choices: Observations on Segovia and His Repertoire in Our Time. Soundboard, Vol. 36, No. 2, 2010.
  110. Baker, E. Fingers on the Strings. Gramophone. Vol. 84, No. 1014. 2007.
  111. Bayat B. Cultural selection and evolution of forms of lutes and other stringed instruments along the Silk Roads [Электронный ресурс]. – С.К.: UNESCO, 2024. Режим доступа: <https://en.unesco.org/silkroad/content/cultural-selection-evolution-forms-lutes-and-other-stringed-instruments-along-silk-roads>
  112. Baron, John H. ed.: Les Fées des Forests de S.Germain, ballet de cour, 1625. In Dance Perspectives 62, Vol. 16, Summer 1975. p. 1-53.
  113. Bazzotti, M. V. The Guitar in Italy in the Nineteenth Century: Sixty Biographies of Italian Composers and Guitarists [PDF]. Ebookcafe. 2005. URL: <http://pop-sheet-music.com/Files/d812f9e4876e7e792d2d036cad84d2d6.pdf>
  114. Beavers S. Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens. The Florida State Univ. College of music, cop. 2006. 109 p.
  115. Beaussant, Philippe. Louis XIV, artiste. Paris : Payot, 1999, 287 p.
  116. Bennett, A., Dawe, K. Guitar Cultures. London: Routledge. 2001. 224 p.
  117. Benoit, Marcelle (ed.). Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIIIe siècles. Paris: Fayard. 1992, 820p.
  118. Berezutska, M. The Development of Bandura Music Art Between the 1920s and 1940s. Journal of Ethnology and Folkloristics14(2), 2020. P. 44–66. <https://doi.org/10.2478/jef-2020-0015> [accessed on 2023 07 07]
  119. Bláha V. Dějiny kytary. s přihlédnutím k literatuře nástroje. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013. 272 p.
  120. Bran-Ricci, Josiane. *La guitare*, by H. Charnassé. *Revue de Musicologie*, vol. 72, no. 2, 1986, pp. 284–85. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/928374>.
  121. Botvyn, T., Aleksandrova, M., Krymets, L., Dobrovolska, R., Rudenko, O. Philosophical comprehension of the formation and development of Ukrainian culture in the context of military realities: the geopolitical

- aspect. Amazonia Investiga 11(58). 2022. P. 84-92.  
<https://doi.org/10.34069/AI/2022.58.10.9>
122. Caboverde E. Graduate guitar recital consisting of works by Leo Brouwer and Mario Castelnuovo-Tedesco with extended program notes / Miami : Florida International University, 2012. URL:  
<http://digitalcommons.fiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1742&context=etd>
123. Carfoot, Gavin. Acoustic, Electric and Virtual Noise: The Cultural Identity of the Guitar. *Leonardo Music Journal*, vol. 16, 2006, pp. 35–39.  
<https://research-repository.griffith.edu.au/server/api/core/bitstreams/6b88e239-6381-5c96-83fd-159a5b4705a2/content>
124. Castiglione, Baldassarre *Il libro del Cortegiano* / ed. Preti, Giulio. Progetto Manuziolo, 1999, 191p.  
<https://pierre-lamble2.eu/resources/livre%20du%20courtisan.pdf>
125. Chaloupková, L. Zpátky k asijským kořenům? Dílo Clauda Debussyho (1862–1918) v kontextu čínské hudební modernizace = Back to Asian roots? The work of Claude Debussy (1862–1918) in the context of Chinese musical modernization: дисертація доктора філософії / Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra sinologie; наук. керівник проф. PhDr. Olga Lomová, CSc. Прага: Univerzita Karlova, 2024, 224 с.
126. Charnassé H. *La guitare*. Paris : Presses universitaires de France, 1985. 127 p.
127. Charnassé, H., Rebours, G., And Andia, R. (eds.). *Robert de Visée, Les deux livres de guitare, Paris 1682 et 1686 (tablature, transcription, interpretation)*. Paris: Editions Transatlantiques. 1999, 238p.
128. Chen Huiqing. *Pipa yishu fazhan wanshan de lishi guiji*. [The Historical Trajectory of the Perfection of the Pipa's Artistic Development], *Yinyue yanjiu* [Ethnic Arts] 4.1996. P. 128-133
129. Chen Zhi. *Classical guitar. Technique and expressiveness*. Oriental Press, Pekin, 1993. 112 p.
130. Chen Zhi. *My feelings and learning experience*, Guitarchina, 2002. Available at: <http://www.guitarchina.com/old/htm/lesson/chenzhi.htm>
131. Clark, J.N. Music, Resilience and ‘Soundscaping’: Some Reflections on the War in Ukraine. *Cultural Sociology* 0(0). 2023.  
<https://doi.org/10.1177/17499755231151216>

132. Clark, Walter Aaron. Francisco Tárrega, Isaac Albéniz, and the Modern Guitar, *Soundboard*, Vol. 36, No. 1, 2010.
133. Cooper, Colin. Chen Zhi: China's Foremost Classical Guitar Teacher Talks To Colin Cooper. *Classical Guitar Magazine*, December, 2003.
134. Carlo Domeniconi: A Force from Italy." *Classical Guitar* 7, no. 8 (April 1989):
135. Croton P. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar: a practical handbook based on historical sources*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. 240 p.
136. Danner, Peter. The Guitar. *The Musical Times*, vol. 116, no. 1590, 1975, pp. 709–709.
137. Dawe, Kevin. *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance*. Farnham: Ashgate, 2010. 227 pp.
138. Denning, Darryl. The Vihuela - the Royal Guitar of 16th Century Spain. *Music Journal* 35, no. 10 New York. (197). Pp. 19–22.
139. Dobney, Jayson Kerr. Guitar heroes: legendary craftsmen from Italy to New York. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 68, no. 3, 2011, pp. 1–48.
140. Donis J. A. *The musicologist behind the composer: the impact of historical studies upon the creative life in Joaquin Rodrigo's guitar compositions*. Tallahassee : The Florida state university, 2005. 123 p.
141. Duarte, John. *Andrés Segovia, As I Knew Him*. Pacific, Missouri: Mel Bay, 2009. 136 p.
142. Duncan C. *A Modern Approach to Classical Guitar*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1996. 64 p.
143. Dwyer, Benjamin: *Britten and the Guitar: Critical Perspectives for Performers*. Dublin: Carysfort Press, 2016. 274 p.
144. Evans, Tom; Evans, Mary Anne. *Guitars: Music, History, Construction and Players – From the Renaissance to Rock*. Oxford: Oxford University Press, 1977. 479 p.
145. Evans, John. ed., *Journeying Boy: The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928-1938*. London: Faber & Faber, 2009, 608 p.
146. Fourie-Gouws J.N. (2017). *The solo classical guitar concerto: A soloist's preparatory guide to selected works*. Mini Dissertation (MMus). University of Pretoria, 2017. 218 p.
147. Gardiner D. R. *The classical guitar in Paris: composers and performers c.1920–1960 : thesis (B.Mus. Hons.)*. Edith Cowan University, 2006. 77 c. Режим доступа: [https://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/1269](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1269)

148. Geertz, C. *The Interpretation of Cultures*. New York, USA: Basic Books. 1973. 470 p.
149. Genwan, Li. *Pipa yu Zhongguo wenhua*. Xinjiang yishu 1. 1997.
150. Gill, Donald. Vihuelas, Violas and the Spanish Guitar. *Early Music*, vol. 9, no. 4, 1981. P. 455–62. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3126688>.
151. Glise, Anthony LeRoy. *The Guitar in History and Performance Practice from 1400 to the 21st Century. A University Textbook for the Historical Study of the Guitar*. 2016, 310 p.
152. Grunfeld, Frederic V. *The Art and Times of the Guitar: An Illustrated History of Guitars and Guitarists*. New York: Collier Books, 1969. 340 p.
153. Guitar / Harvey Turnbull [etc.]. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London, Vol. 3. 1954. P. 597–561.
154. Gulik, van R. H. *The Lore of the Chinese Lute*. Orchid Press, 2010. 312 p.
155. Guzmán-Bravo, José-Antonio «Mexico, Home of the First Musical Instrument Workshops in America» *Early Music* 6, no. 3. 1978. P. 350-355. <https://doi.org/10.1093/earlyj/6.3.350>
156. Harper, Nancy Lee: *Manuel de Falla – His life and Music*. Maryland: Scarecrow Press, 2005. 544 p.
157. Heck, Thomas. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus, OH: Editions Orphée, Inc., 1995. 289 p.
158. Heck, T. F. *The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna Reflected in the Career and Composition of Mauro Giuliani*. Fitzsimons ProQuest Dissertations and Theses (PQDT), 1970. 534 p.
159. Hindrichs, Thorsten. Review of *The Guitar and its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. *Music and Letters*, vol. 85 no. 3, 2004. P. 424-427. *Project MUSE* [muse.jhu.edu/article/178692](https://muse.jhu.edu/article/178692).
160. Iergiiev I., Severynova M., Voskoboinikova Y., Bondar I., Savenko S. Author-Artist: Horizons Of Contemporary Academic Musical Creativity. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2022. Vol. 12. Issue 1. Special Issue 25. P. 193–196. (Web of Science) DOI: — [https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120125/papers/A\\_35.pdf](https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120125/papers/A_35.pdf)
161. Isaacson, Ch. A new musical outlook – and the war. *The Musical Quarterly* VI(1). 1920. P. 1–11. <https://doi.org/10.1093/mq/VI.1.1>
162. Jeffery B. *Fernando Sor: Composer and Guitarist*. 3rd ed., rev. and expanded. London: Tecla Editions, 2020. 284 p.
163. Jiang, Qingfan. Thomas Pereira's «Lülü Zuanyao» 律呂纂要 (ca. 1685): A Jesuit Music Theory Textbook for the Chinese Emperor. *Yale Journal*

- of Music & Religion: 2024 Vol. 10: No. 2, Article 3. DOI: <https://doi.org/10.17132/2377-231X.1306>
164. Jingyuan, Zhang. Lun pipa de chansheng ji gi fazhan (On the Pipa's Creation and Development), *Xihua daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)*, no. 2, 2006. P. 98-100
  165. Kishhibe, Shigeo. The Origins of the Pipa. *Transactions of the Asiatic Society of Japan (Memories of the Toyo Bunko)*, 2nd ser., 19. 1940. 259-304 pp.
  166. Kotzia, Eleftheria. Wish You Were Here: Ida Presti (1924–1967). *Classical Guitar*, vol. 10, no. 8, May 1992, pp. 32–34.
  167. Lau Cheungkong Frederick. Music and Musicians of the Traditional Chinese Dizi in the People's Republic of China. D.M.A. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991.
  168. Lawergren, Bo. Western Influences on the Early Chinese Qin-Zither. *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 75, 2003. P. 79–109. <https://www.hunter.cuny.edu/physics/faculty/lawergren/repository/files/Western%20Influences%20on%20the%20Early%20Chinese%20Qin-Zither%20BMFEA3%20-Lawergren- small.pdf>
  169. Lee Hsien Loong. About the art of teaching classical guitar playing by Chen Zhi. *Zhurnal Tyan'tszin'skoi konservatorii* [Journal of the Tianjin Conservatory], no. 3, 2008, pp. 104-109. DOI: 10.3969/j.issn.1008-2530.2008.03.018
  170. Lee Yong Sik. How Professor Cheng Zhi improves the musical expressiveness of students when learning to play the guitar. *Dramaticheskii dom* [Drama House], Issue 3X, 2015.
  171. Lesinski, Jeanne M. Andres Segovia. *Encyclopedia.com*. Jun 08 2018. <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/andres-segovia>
  172. Lesure, François. Pierre Trichet's *Traité Des Instruments de Musique: Supplement*. *The Galpin Society Journal*, vol. 15, 1962, pp. 70–81. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/842042>. Accessed 21 Apr. 2025.
  173. Levin, I. Dan M. Culture and Society in the Digital Age. *Information* 12(2):68. 2021.P. 1-13. <https://doi.org/10.3390/info12020068>
  174. Levitin, Daniel J. *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. New York: Plume, 2007. 322 p.
  175. Liu C. C. *A Critical History of New Music in China*. Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 2010. 960 p.



176. Lo, Wen-Tzu. A Comparative Study of the Guitar and the Chinese Lute-Pipa: An Overview of their Origins, Construction, and Techniques. D. A. diss., Ball State University, 1999.
177. Lau, F. Music in China. Oxford University Press. 2008, 182 p.
178. Mackerras, Colin. Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day. University of Hawaii Press, 1983. 232 p.
179. Man, Wu. The Pipa: Its Past, Present and Potential. Music from China Newsletter 4, no. 1. 1995.
180. Martin, Darryl. Innovation and the Development of the Modern Six-String Guitar. The Galpin Society Journal, vol. 51, 1998, pp. 86–109.
181. Martin, Darryl. The Early Wire-Strung Guitar. The Galpin Society Journal, vol. 59, 2006, pp. 123–256. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25163862>. Accessed 12 Mar. 2024.
182. Melvin, Sheila. How China Influenced Western Classical Music // Caixin Global. 07.05.2016. URL: <https://www.caixinglobal.com/2016-05-07/how-china-influenced-western-classical-music-101052970.html>
183. Michael Kasha. A New Look at the History of the Classic Guitar. Guitar Review No.30. August, 1968.
184. Millward, James A. Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: ‘A Pipa-Vihuela’ Duet. Journal of World History, vol. 23, no. 2, 2012. P. 237–78.
185. Moore, J. Kenneth. Music and Art of China. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, September 2009. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/much/hd\\_much.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/much/hd_much.htm)
186. Moore, J. Kenneth. The Pipa. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, October 2003. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/pipa/hd\\_pipa.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/pipa/hd_pipa.htm)
187. Myers, John. Instruments Pipa. The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 7: East Asia: China, Japan, and Korea. New York and London: Routledge, 2002. 167-70 pp.
188. Myers, John. The Way of the Pipa: Structure and Imagery in Chinese Lute Music. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1992. 155 p.
189. O’Toole, Michael. John Williams: An evaluation of his impact upon the culture of the classical guitar. Doctoral thesis, DIT, 2018. [doi:10.21427/D70129](https://doi.org/10.21427/D70129)
190. Östersjö, S. 2020. Listening to the Other. Leuven University Press/ <https://doi.org/10.2307/j.ctvswx7qg>

191. Palmer, Tony. Julian Bream: A Life on the Road. London: MacDonald & Co, 1982.
192. Pham, Alexandre. Interview with Miguel Serdoura, lutenist, about the lute in France in the 17th century. *Classiquenews*, 13 novembre 2014. <https://www.classiquenews.com/interview-with-miguel-yisrael-lutenist-about-the-lute-in-france-in-the-17th-century/>
193. Picken, Laurence. The Origins of the Short Lute. *Galpin Society Journal* 8. 1955. P. 32-42
194. Poggi, Christine. Picasso's First Constructed Sculpture: A Tale of Two Guitars. *The Art Bulletin*, vol. 94, no. 2, 2012, pp. 274–98. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23268315>. Accessed 12 Mar. 2024.
195. Poulton, D. Vihuela. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v. 19.
196. Qinghua, Chen; Yang Jienping. Vibration properties of the pipa. A Chinese musical instrument. *The Journal of the Acoustical Society of America*, Vol.80. 1986. P. 117.
197. Reimer, Bennett. *Philosophy of Music Education*. Pearson College Div; 2nd edition, 1988. 240p.
198. Rismondo, Paolo Alberto. The Chitarra Spagnola In Venice And The Veneto: Evidence From The Musical Sources. *Fontes Artis Musicae*, vol. 65, no. 4, 2018, pp. 258–75.
199. Rodriguez M. *The Art and Craft of Making Classical Guitars*. Milwaukee: Hal Leonards books, 2009. 178 p.
200. Romanillos J. L. Antonio de Torres: Guitar Maker – His Life and Work. Shaftesbury: Element Books, 1987. 240 p.
201. Romanillos, José L.; Winspear, Marian. *The Vihuela de Mano and the Spanish Guitar: A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002): String Makers, Shops, Dealers & Factories*. Sanguino Press, 2002. 585p.
202. Saba, Thérèse Wassily. Xuefei Yang. A Classical Guitar Role Model for International Success. *Classical guitar magazine*, September 25, 2019. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/xuefei-yang-a-classical-guitar-role-model-for-international-success/>
203. Sage, Jack. A New Look at Humanism in 16th-Century Lute and Vihuela Books. *Early Music*, Nov., 1992, Vol. 20, No. 4, Iberian Discoveries I, Oxford University Press, 1992. P. 633-645. <https://doi.org/10.1093/em/XX.4.633>



204. Schafer, Edward. *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of Tang Exotics* (Berkeley: University of California Press, 1963, 399 p.), 399 p.
205. Segovia, Andrés. *Segovia – An Autobiography of the Years 1893-1920*. London: Calder & Boyers, 1976. 234 p.
206. Shearer A. *Learning The Classic Guitar: Part 1*. USA: Mel Bay Publications, 2016. 160 p.
207. Shicheng, Lin. *Pipa de xingcheng yu fazhan: Lin Shicheng jiang pipa, di er jiang*. [The Formation and Development of the Pipa: Lin Shicheng's Talks on the Pipa, Talk 2], *Yueqi kanshou* 2000, no. 2. 50-51 p.
208. Sor, Fernando. *Method for the Spanish Guitar: A complete reprint of the 1832*. English translation with a preface by Brian Jeffery. London: Tecla Editions, 1995.
209. Sparks, P. In Memoriam – Thomas F. Heck (10 July 1943 – 3 October 2021) [Electronic resource] // The Cambridge Consortium for Guitar Research., January 10, 2022. Access mode: <https://guitarconsortium.org/2022/01/10/in-memoriam-thomas-f-heck-10-july-1943-3-october-2021/>
210. Stars from the East. Colin Cooper interviews Wang Yameng and her teacher Chen Zhi. *Classical Guitar Magazine* July, 1999.
211. Stover, Richard: *Six Silver Moonbeams: the life and times of Agustín Barrios Mangoré*. California: Querico. 1992. 271 p.
212. Summerfield M. *The classical guitar (its evolution and its players since 1800)*. Published by Ashley Mark Publishing. 1997. 384 p.
213. Tan Dun. *Concerto for Guitar and Orchestra (Yi2)*. Wise music classical, 1996. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33548/Concerto-for-Guitar-and-Orchestra-Yi2--Tan-Dun/>
214. Tan, Leonard. Lu, Mengchen. 'I Wish to Be Wordless': Philosophizing through the Chinese Guqin. *Philosophy of music education review* 26, no. 2 (Fall, 2018): 139–154.
215. Tanenbaum D. Perspectives on the classical guitar in the twentieth century. In: Coelho VA, ed. *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge Companions to Music. Cambridge University Press; 2003. p. 182-206.
216. Taylor J. *Tone production on classical guitar*. London : Musical News Services Ltd, 1978. 80 p.
217. Tkachenko, V. *Guitar image in the Works of A. Andrushko* // *The European Journal of Arts*, Premier Publishing s.r.o. Vienna. №1, 2021. Pp. 120-125.

218. Torner, Eduardo M. Narvez, El Delphin de Música (1538), in Colección de Vihuelistas Españoles del siglo XVI: Estudio y transcripción de las ediciones originales. Madrid: Unión Musical Española, 1965. 76 p.
219. Trend, J. B. (John Brande). Manuel de Falla and Spanish Music. New York: Alfred A. Knopf, 1929, 184 p.
220. Turnbull, Harvey; Sparks, Paul. The Early Six-String Guitar. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. — 2nd ed. — Vol. 10. — Oxford: Oxford University Press, 2001.
221. Turnbull, H. The Guitar from the Renaissance to the Present Day. New York: Charles Scribner's Sons, 1991. 167 p.
222. Tyler, J. Sparks, P. The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era .Oxford, 2007, 322 p.
223. Tyshko S., Severynova M., Tymchenko-Bykhun I., Kharchenko P. Musical culture: multiculturalism and identification/ AD ALTA-JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH. №11, 2021, issue 1, special XVIII. Pp. 82–87. <http://www.magnanimitas.cz/11-01-xviii> (Web of Science). WOS:000652568700014
224. Vaccaro, Jean-Michel. La Musique de luth en France au XVI siècle. Paris: CNRS, 1981, 1081 p.
225. Wachsmann, Klaus, McKinnon, James W., Anderson, Robert, Harwood, Ian, Poulton, Diana, Edwards, David van, Sayce, Lynda, Crawford, Tim. Lute. Grove Music Online: Oxford University Press, 2007-2009. ed. L. Macy. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40074>.
226. Wade Graham. A concise history of the classic guitar. Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2001. 224 p.
227. Wade, Graham. Segovia: A Celebration of the Man and His Music. Great Britain: The Camelot Press, 1983. 153 p.
228. Wade Graham. Maestro Segovia. Robson Books, London 1986. 111 p.
229. Wade G. Tradition of the classical guitar. London: John Calder Ltd., 1980. 270 p.
230. Wierzbicka, A. Understanding Cultures through their Key Words. New York: Oxford University Press. 1997. 317 p.
231. Wheeldon D. The Spanish Guitar // Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art, 2017.  
URL: <https://www.metmuseum.org/essays/the-spanish-guitar>
232. White, L. The Science of Culture: A Study of Man and Civilization. Percheron Press/Eliot Werner Publications. 2005. 502 p.

233. Witte M., Pinho A., Stams G., Moonen X., Hooren S. Music therapy for stress reduction: a systematic review and metaanalysis. *Health Psychology Review* 16(1). 2022. P. 134–159.  
<https://doi.org/10.1080/17437199.2020.1846580>
234. Witzleben, J. Lawrence. Section 1: Issues and Processes in Chinese Music. *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 7: East Asia: China, Japan, and Korea*. New York and London: Routledge, 2002. 95-135 pp.
235. Wojtuch W. Guitar – a sound episode in the output of Les Six group. *Edukacja Muzyczna*, 2020, no. 15, pp. 121–135.
236. Wolpert, Rembrant F. The Five-Stringed Lute in East Asia, *Musica Asiatica* 3. 198. Pp 97-106.
237. Wu Man. The Pipa: Its Past, Present and Potential. *Music from China Newsletter* 4, no. 1, 1995.
238. Xu Qian. Guitar Concept in the Modern Art Space: Music, Literature, Media. *A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*. Visuomeninė organizacija «LOGOS», April 2024. P. 190-199  
DOI: [10.24101/logos.2024.19](https://doi.org/10.24101/logos.2024.19)
239. Xu, Yangfan. Official Website [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.yangfanxu.com>
240. Xuefei Yang. Sketches of China [Електронний ресурс]. Available at: <http://www.xuefeiyang.com/albumsSketches.html>
241. Yuzhong, Kuang. Ershi shiji houbanye pipa de sanxiang zhongda gaige. [Three Great Reforms of the Pipa in the Latter Half of the Twentieth Century], *Renmin yinye* 11 (2003). p. 28-30
242. Zhang, B. Guqin: the Path of music. *LogosVilnius* 115. 2023. P. 119–130.  
<https://doi.org/10.24101/logos.2023.36>
243. Zhang M. The Qin and Literati Culture in Song China: dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Asian Languages and Cultures. University of California, Los Angeles, 2019. 199 p.
244. Zhang, Yifan. East Meets West: A Recording of 21st Century Works for Guitar. Doctor of Musical Arts, Tempe (AZ): Arizona State University, December 2024. 73 c.
245. 王次沼. 中国传统音乐文化中的人文精神 音乐研究 1991年第4期, 页 66–68 / Ван, Цичжао. Дух гуманності в традиційній китайській музичній культурі. Музичні дослідження. 1991. № 4. С. 66–68.

246. 李岚清.李岚清中国近现代音乐笔谈 北京：高等教育出版社，2009. 423 页. / Лі Ланьцін. Есе про сучасну китайську музику. Пекін: Видавництво вищої освіти, 2009. 423с.
247. 李 诗原. 中国现代音乐：本土与西方的对话.上海：上海音乐学院出版社, 2004. 303 页 / Лі Шіюань. Китайська сучасна музика: діалог між місцевою музикою та Заходом. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії музики, 2004. 303 с.
248. 李姝. 中西音乐美学比较研究 博士 艺术学 成都 四川大学, 2007. – 179 页 / Лі, Шу. Порівняльні дослідження китайської та західної музичної естетики.: дис... канд. мистецтвознавства / Ченду, 2007. 179 с.
249. 卢洁. 中国诗歌音乐传统的 哲学美学原则及其在 20 世纪后半段的演化 卢洁 //北方音乐.- 黑龙江, 哈尔滨, 2015. No 13 (277). 页4–5. / Лу Цзе. Філософсько-естетичні принципи китайської поетичної музичної традиції та її еволюція у другій половині ХХ століття Лу Цзе // Північна музика. - Хейлунцзян, Харбін, 2015. № 13 (277). с. 4–5.
250. 孙绚绚. 中国著名古典吉他教育家 陈志教授 及其教学方法 的初步探讨 [Сунь Сюаньсюань. Попереднє дослідження про відомого китайського викладача класичної гітари професора Чен Чжі та його методики викладання. Магістерська дисертація. Центральна музична академія. 2012. 40 стор.
251. 杨育林从古典吉他艺术发展史看我国古典吉他演奏和教育事业的发展（此文已发表在齐齐哈尔大学学报哲学社科版2011/ Юлін Ян. Про розвиток класичної гітари в Китаї, вивчення історії розвитку мистецтва класичної гітари. Журнал Університету Ціцзіхар (філософія та соціальні науки). 2011 р. <http://www.feishengjita.cn/read.asp?fileid=1011>

# ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

### НОТНІ ПРИКЛАДИ

#### Приклад 1.1 Б. Брігген «Стара Лютня», тт.1-11

т. 7 (an) - - - - - cient mel - o - dies

т. 11 Not ap - peal - ing to pre - sent men's taste

т. 13 Light and col - our are fad - ed from the jade stops

т. 15 Dust has cov - ered the rose\_\_ red\_\_ strings

т. 20 But the sound that is left is still cold\_\_\_\_\_ and clear

т. 25 play peo - ple\_\_\_\_\_ will not list - en

### Приклад 1.2 Б. Бріттен «Стара Лютня», тт. 1-3

Slow and remote (♩ = 44) *always p and 'parlando'*

Of cord and

*ppp (smooth and unbroken)* B II

### Приклад 1.3 Б. Бріттен «Стара Лютня». Кода

*ad lib.* Quick (♩ = 104)

How did it come to be ne-glect-ed so?

Harmonics

*pp cresc.*

*pp XII 3 VII 3 V 3 VII 3*

### Приклад 1.4 Б. Бріттен «Стара Лютня».

т. 30 *pp cresc.*

Voice: Be-cause of the Ch'i-ang flute and the zi-thern of Ch'in

Guitar: *cresc.* *ff*

Приклад 2.1 Янфань Сюй «Екстатичне поховання».

$\text{♩} = 36$

Guitar

*\*(a).Scratch Tone: Bowing the instrument in normal playing position, but pressing down hard on the string with the bow to produce a extremely loud rasping.*

Violin I

*ff > pp mp sff*

Violin II

*ff > pp mp sff*

Viola

*ff > pp mp sff*

Violoncello

*ff > pp sff*

Col Legno battuto

Normal P

Приклад 2.2 Янфань Сюй «Екстатичне поховання».

*\* Rapid strum*

Guitar

*ff*

Vln. I

*ff*

Col Lengno tratto

Vln. II

*ff*

Col Lengno tratto

Vla.

*ff*

Col Lengno tratto

Vc.

*f*

Col Legno battuto

### Приклад 2.3 Янфань Сюй «Екстатичне поховання».

17 ♩. = 58

Guitar

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

### Приклад 2.4 Янфань Сюй «Екстатичне поховання».

[illegible]



### Приклад 2.5 Янфань Сюй «Екстатичне поховання».

128 \* Unmeasured

Guitar *mp* < >

Vln. I *p* *pp* \* Unmeasured tremolos *p* *p*

Vln. II *p* *pp*

Vla. \* Unmeasured tremolos *pp* *mf* *p* *pp*

Vc. *pp*

### Приклад 2.6 Янфань Сюй «Екстатичне поховання».

159 ♩ = 96

Guitar *ff* *f*

Vln. I *ff* Col Legno \* Hit random open strings; Don't roll

Vln. II *ff* Col Legno *arco* \* Hit random open strings; Don't roll

Vla. Col Legno \* Hit random open strings; Don't roll

Vc. Col Legno \* Don't roll

Приклад 2.7 Янфань Сюй «Екстатичне поховання».

237

Guitar

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*fff* *mp* *fff* *sp* *ff* *fff* *sp* *ff* *fff* *sp* *ff*

Detailed description: This musical score snippet covers measures 237 to 240. The Guitar part begins in measure 237 with a dense, tremolo-like texture of chords, marked *fff*. In measure 238, it transitions to a melodic line marked *mp*. The Violin I and Violin II parts play a rhythmic, eighth-note pattern in measure 237, marked *fff*, and then continue with a similar pattern in measure 238, marked *sp*. The Viola part plays a rhythmic, eighth-note pattern in measure 237, marked *fff*, and then continues with a similar pattern in measure 238, marked *sp*. The Violoncello part plays a rhythmic, eighth-note pattern in measure 237, marked *fff*, and then continues with a similar pattern in measure 238, marked *sp*. The score is written for five instruments: Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The measures are numbered 237, 238, 239, and 240.

## ДОДАТОК Б

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Публікації у фахових наукових виданнях України

1. Цянь Сюй. Гітара і віуела як соціокультурний феномен Іспанії XV–XVI століття. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. 9. Т. 2. С. 129–135. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-19>
2. Цянь Сюй. Гітара у Франції доби Людовика XIV: місце та роль інструменту при королівському дворі. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. Вип. 86. Т. 3. С. 112–118. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-16>
3. Цянь Сюй. Становлення гітарної школи у Китаї: шлях Чен Чжі. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2025. Вип. 87. Т. 3. с. 110–115. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/87-3-16>

#### Публікації у закордонних фахових виданнях:

4. Xu Qian. Guitar Concept in the Modern Art Space: Music, Literature, Media. A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art. Visuomeninė organizacija «LOGOS», April 2024. P. 190–199 DOI: [10.24101/logos.2024.19](https://doi.org/10.24101/logos.2024.19)

## АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ

### Участь у конференціях:

1. «Гітара та війна : фестивальний рух в Україні» [доповідь] — НАМУ: Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу», Київ, 3 жовтня 2023 року.
2. «Розвиток гітарного виконавства в Китаї (до історії питання)» [доповідь] — Національна філармонія України, Президія НАМ України та відділення музичного мистецтва і теорії та історії мистецтв: Круглий стіл

«Про стан сучасного виконавського мистецтва», Київ, 27 жовтня, 2023 року.

3. «Гітарні школи Китаю: національне переосмислення європейських традицій» [доповідь] — НМАУ ім. П.І. Чайковського, VII Міжнародна наукова конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 2–4 листопада, 2023.

4. «Роль гітари у розвитку міжнародній культурній комунікації Китаю та Європи» [доповідь] — V Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Київ, 15-16 листопада, 2023.

5. «Китайське академічне гітарне виконавство: традиції та досягнення» [доповідь] — XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни», Рівне, 16–17 листопада, 2023 року.

6. «Феномен гітари у культурному просторі Китаю» [доповідь] — НМАУ ім. П.І. Чайковського, кафедра ЮНЕСКО: Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку», Київ, 7 грудня 2023 року.

7. «Сучасна гітарна музика Китаю та Європи – шляхи взаємодії» [доповідь] — ХНУМ ім. І. П. Котляревського: Міжнародна конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика», Харків, 13–14 лютого 2024 року.

8. «Історичні витоки хордофонної культури та її розповсюдження в країнах Сходу та Європи (до проблеми культурного обміну в ранньомодерних суспільствах)» [доповідь] — НМАУ ім. П.І. Чайковського, кафедра ЮНЕСКО: Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом», Київ, 25 квітня 2024 року.

9. «Акустична та електрогітара у контексті розвитку гітарної музики сучасного Китаю». [доповідь] — НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра теорії музики: Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика», Київ, 26–27 квітня 2024 року.

10. «Концепт гітари у викликах сучасності» [доповідь] — Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» Національна Академія Мистецтв України, 26 вересня 2024 року.

11. «Хордофонні інструменти ранньомодерної Європи та Китаю династії Мін». [доповідь] — НМАУ ім. П. І. Чайковського, кафедра історії української музики і фольклору: VIII міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ», Київ, 7-9 листопада 2024 року.

12. «Питання методики гри на гітарі у сучасному Китаї» [доповідь] — VI Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», Київ, 13–14 листопада 2024 року.

13. «Гітара при дворі Людовика XIV: портрет короля-гітариста» [доповідь] — XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці», Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 28–30 березня, 2025 року.

14. «Культурні взаємовпливи європейського гітарного виконавства у добу Бароко» [доповідь] — Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект», Київ, 5–7 травня, 2025 року.

15. «Сучасна гітарна музика на стику західних та східних традицій» [доповідь] — Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві», Київ, 5 червня, 2025 року.