

УДК 78.03»16»:780.614.131(44)(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-3-16>

Цянь СЮЙ,

orcid.org/0009-0000-2600-1763

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) xuq9191@gmail.com

ГІТАРА У ФРАНЦІЇ ДОБИ ЛЮДОВИКА XIV: МІСЦЕ ТА РОЛЬ ІНСТРУМЕНТУ ПРИ КОРОЛІВСЬКОМУ ДВОРІ

В статті досліджено історичне місце та роль гітари при дворі Людовика XIV. Простежено еволюцію гітари у Франції XVI–XVII століть: від захоплення ренесансною гітарою і створення для неї різноманітного репертуару завдяки численним друкованим публікаціям, через її «занепад» та перевідкриття вже як п'ятихорної барочної гітари на початку XVII століття, до ролі найулюбленішого інструменту «короля-сонця», що безпосередньо вплинуло на престиж гітари не тільки у Франції, але й у європейських королівських дворах та аристократичних колах. Охарактеризовано особливості співіснування французьких лютневої та гітарної шкіл, означено глибокий взаємовплив їх стилів гри та репертуару; відмічено появу виконавців та композиторів лютністів-гітаристів. Підкреслено, що тогочасні музичні практики гри на гітарі Іспанії, Італії та Франції у сукупності утворюють, за Дж. Алвесом, певний «космополітичний», «вавилонський контекст». Методологія дослідження спирається на історіографічний, компаративний та біографічний методи. Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві досліджено місце та роль гітари при королівському дворі Франції XVII століття, простежено еволюцію інструменту у Франції XVI–XVII століть та визначено причини кардинальної зміни його соціального становища в Європі. Висновки. Франція XVII століття стала місцем розквіту барокової гітари. Політика (поразка Фронди та діяльність кардинала Мазаріні), культурна експансія (присутність видатних іспанських та італійських віртуозів-гітаристів при французькому дворі – Луїса де Брісеньо та Франческо Корбетти), популярність і особлива прихильність Людовика XIV до Тіберіо Фьореллі, творця персонажа комедії dell'arte Скарамуша з його незмінною гітарою, поява французьких видатних лютністів-гітаристів, таких як Етьєн Муліньє та Робер Візе, формувало специфіку формування французької барочної гітарної музики. Незважаючи на високий статус лютні, як аристократичного інструменту та ствердження у Франції провідної школи лютністів в Європі, пристрасть «короля-гітариста» (Ф. Боссан) Людовика XIV дала відчутний поштовх до «елітаризації» гітари далеко за межами французького двору.

Ключові слова: історія гітари, барочна гітара, французька музика XVII століття, французька культура, Людовик XIV, лютня.

Xu QIAN,

orcid.org/0009-0000-2600-1763

Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music Performance
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) xuq9191@gmail.com

THE GUITAR IN FRANCE IN THE AGE OF LOUIS XIV: THE PLACE AND ROLE OF THE INSTRUMENT AT THE ROYAL COURT

*The article is aimed at investigating the place and role of the guitar at the court of Louis XIV. The evolution of the guitar in France in the 16th–17th centuries has been traced: from the fascination with the Renaissance guitar and the creation of a diverse repertoire for it through numerous printed publications, through its «decline» and rediscovery as a five-course Baroque guitar at the beginning of the 17th century, to the role of the most beloved instrument of The Sun King, which influenced the prestige guitar not only in France, but also in other European royal courts and aristocratic circles. The features of the coexistence of the French lute and guitar schools have been characterized, the deep mutual influence of their playing styles and repertoire has been noted; the emergence of performers and composers who are lute-guitarists has been noted. It is emphasized that behind the new social status of the baroque guitar are significant changes in the musical practices of Spain, Italy and France, which together form a certain «cosmopolitan», «Babel-like context» (J. Alves). The methodology of the research is based on historiographical, comparative and biographical methods. The scientific novelty. For the first time in Ukrainian musicology the place and role of the guitar at the royal court of 17th-century France have been researched, the evolution of the instrument in France in the 16th–17th centuries is traced and the reasons for the radical change in its social status in Europe are identified. **Conclusions.** France in the 16th century became the place of the heyday of the baroque guitar. Politics (the defeat of the Fronde and the activities of Cardinal Mazarin), cultural expansion (the presence of outstanding Spanish and Italian virtuoso guitarists at the French*

court – Luis de Briceño and Francesco Corbetta); the popularity and special affection of Louis XIV for Tiberio Fiorilli creator of the commedia dell'arte character Scaramouche with his ever-present guitar; the emergence of outstanding French lutenist guitarists, such as Etienne Moulinié and Robert de Visée, shaped the specifics of the formation of French baroque guitar music. Despite the high status of the lute as an aristocratic instrument and the establishment in France of the leading school of lutenists in Europe, the passion of the «roi joueur de guitare» (F. Bossan) Louis XIV gave a tangible impetus to the elitization of the guitar far beyond the French court.

Key words: history of the guitar, baroque guitar, 17th century French music, French culture, Louis XIV, lute.

Постановка проблеми. Іспанія ранньомодерної доби стала каталізатором розвитку та популяризації ренесансної чотирьоххорної гітари. Протягом XVI століття через іспанську культурну експансію, пов'язану з політичними рухами та активною взаємодією королівських та аристократичних дворів Європи, гітара впевнено зайняла місце серед популярних хордофонних інструментів Італії і Франції. Сприймаючись перш за все екзотичним, з ярко вираженою етнічною складовою «іспанським інструментом», ренесансна гітара органічно стала частиною «моди на усе іспанське». З розвитком інструменту і появою п'ятихорної барокової гітари вона поглиблює свій вплив на французький королівський двір. У той час справжня гітароманія XVII ст. у Франції істотно вплинула на розповсюдження гітари по всій Європі. Таким чином, мода на гітару отримує для французів та європейців «подвійне відображення» – у ній бачиться та відчувається «іспанська мода», водночас ця мода виявляється «пропущеною» крізь придворне французьке мистецтво. У самій Франції гітара стала невід'ємною складовою королівських балетів Людовіка XIII та Людовіка XIV. Незважаючи на відсутність окремого дослідження, присвяченого виключному значенню французького періоду барокової гітари, частково ця проблема розглянута в роботах західних музикологів та інструменталістів, спеціалістів барокової культури Філіпа Боссана (Philippe Beaussant), Джеймса Тайлера (James Tyler), Джуліо Рібейро Алвеса (Júlio Ribeiro Alves) та інш. В українському музикознавчому просторі ця тема до сьогодні залишається terra incognita.

Мета статті – визначити історичне місце та роль барокової гітари при дворі Людовіка XIV та з'ясувати причини кардинальної зміни її соціального становища в Європі. **Методологія дослідження** спирається на історіографічний, компаративний та біографічний методи.

Наукова новизна – вперше в українському музикознавстві досліджено місце та роль гітари при королівському дворі Людовіка XIV та простежити еволюцію інструменту у Франції XVI–XVII століть.

Виклад основного матеріалу. Політична та культурна експансія Іспанії з кінця XV століття

визначила стрімкий ріст інтересу до гітари в Італії та Франції.¹ На відміну від Іспанії, у Франції середини XVI століття музиканти, друкарі та поети, пов'язані з французьким королівським двором, розробили значний репертуар для чотирьоххорної гітари, що сприяло величезній популярності інструмента протягом десятиліть. Важливим чинником у розвитку музичних публікацій у Франції було монарше заступництво – король Генріх II любив музику та благоволив музичним друкарням. За словами Джеймса Тайлера «У той час як в Іспанії музика для гітар було представлено лише кількома творами, знайденими у книгах для віуели, французькі видавці випустили значні колекції, призначені виключно для гітари» (Tyler; Sparks, 2007: 12). В результаті дослідження архівних джерел, Тайлер приходять до висновку, що французький репертуар XVI століття був не тільки значно більшим за обсягом, але й значно різноманітнішим ніж іспанський. Він складався з фантазій, перекладення (інтабуляцій) вокальної музики, пісень для гітари та танцювальної музики, «створеного з набагато більшим ступенем орнаментальної пасажної роботи, ніж в іспанських джерелах» (там само).

Завдяки французьким друкованим виданням Морл'є (Guillaume Morlaye), Горл'є (Simon Gorlier), Ле Руа (Adrian Le Roy) та Брейссінга (Gregoire Brayssing) був створений широкий і різноманітний вибір музики для гітари, що певним чином визначило музичне життя Франції XVI. Гітара в той час стає настільки популярною, що автор анонімного трактату «Discours non plus mélancoliques que divers de choses qui appartiennent à notre France» (1557) зауважує: «У мої ранні роки лютню 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» (Vassago, 1981: 450). Така популярність гітари призводить до того, що з другої половини століття у Франції цей інструмент стає предметом активної торгівлі. Саме з цього часу починають з'являтися імена

¹ Про місце та роль гітари в Іспанії XV–XVI століть детальніше у статті «Гітара і віуела як соціокультурний феномен Іспанії XV–XVI століття» (Цянь Сюй, 2024).

майстрів музичних інструментів, що здобули широку популярність як виробники гітар.

XVII століття стає якісно новим етапом в еволюції гітари. Віуелу де мано і ренесансну гітару починає замінювати барочна п'ятихорна гітара. За цим типом гітари, як і за ренесансною, в Європі закріплюється визначення «іспанська» (яке згодом перейшло на шестиструнну гітару). На вигляд барочна гітара вже доволі нагадує сучасну класичну гітару, вона більша і об'ємніша за ренесансну, хоча її розміри могли варіюватися. Термінологічно назва «барочна» по відношенню до п'ятихорної гітари відповідає епосі бароко, пояснює складність та вигадливість оформлення інструменту. Гітари XVII століття, що збереглися до наших днів, відрізняються незвичайною вишуканістю і чудовою обробкою, що включає інкрустацію, орнаментальні арабески. У їхньому виготовленні використовували рідкісні породи дерев, платівки срібла, слонової кістки та черепахового панцира.

Через еволюційні зміни конструкції інструменту на початку XVII століття ренесансна гітара у Франції практично повністю вийшла з моди і гітару, вже як п'ятиструнну іспанську, фактично прийшлося опановувати заново. Вважається, що провідну роль в цьому процесі відіграв відомий іспанський гітарист Луїс де Брісеньо. Після заручин десятирічного Людовика XIII (1601–1643) і десятирічної іспанської інфанти Анни Австрійської (1601–1666), дочки Філіпа III, іспанська присутність при французькому дворі помітно зросла. Луїс де Брісеньо, згідно джерел, був прийнятий у високих придворних колах обох країн. Вперше музикант згадується у зв'язку з іспаномовною книгою «Le Sieur de Moulègue», написаною для Людовика XIII, що була опублікована в Парижі в 1614 році (Tyler; Sparks, 2007: 100). Весілля короля та інфанти відбулося в 1615 році, і цілком можливо, що Брісеньо був частиною делегації, надісланої до Парижа для підготовки до прибуття нареченої.

У 1626 році Луїс де Брісеньо опублікував у Парижі книгу про гітару, яка також була іспанською мовою. Його «Metodo muy facillissimo para arprene a tañer la Guitarra a lo español» («Дуже простий спосіб навчитися грати на гітарі в іспанському стилі»), присвячений французькій дворянці мадам де Шаль, представляє запис музики в акордовій нотації, схожій на *italian alfabeto*, але з акордами, записаними системою знаків, очевидно, власної розробки Брісеньо. Згідно інформації, наданої автором у передмові, до збірки входять романси, сегідильї, чакони, пасакалії, романські

гальярди, сатири, ліри, пісні, павани та багато інших популярних танцювальних пісень з іспанськими текстами.

В той самий час при французькому дворі розквітає шляхетна французька школа лютністів, заснована Еннемоном Готьє (1575–1651), першим з сім'ї видатних лютністів XVII століття. За лютнею доволі швидко закріплюється статус «інструменту королів і короля інструментів» (Pham, 2014). Мати Людовика XIII, Марія Медічі, з дитинства грала на лютні, а коли вона стала королевою Франції, лютністи постійно перебували серед її наближених. Жан Еруар, лікар, якому було доручено доглядати майбутнього Людовика XIII з моменту його народження, в своєму щоденнику приводить численні історії, що показують важливість цього інструменту в приватному житті королів Франції. Так, Жан Еруар пише, що однією з перших іграшок маленького принца була лютня. У три роки, в 1604 році, «він просить свою лютню, приносить її о десятій годині королеві, щоб показати їй, як добре він уміє грати» (Pham, 2014). Камер-юнкер Флоран Індре був зобов'язаний співати і грати на лютні, щоб приспати дитину-короля. Через два роки король «бере велику лютню і змушує Індре затискати струни на грифі, поки він перебирає струни» (там само). Коли молодий Людовик XIII повернув собі владу, яку відібрала в нього його мати, він замінює іспанських придворних та їхніх дам, що оточували його дружину, французьким двором. Саме Еннемон Готьє був обраний для навчання грі на лютні молодій королеві Анни Австрійської, яка до того грала лише на гітарі, суто іспанському інструменті.

В цьому контексті природно виникає питання, як французькі придворні реагували на діяльність Луїса де Брісеньо, його музику в популярному стилі та іспанську гітару. Як показують численні аранжування п'єс для французької лютні, знайдені в рукописах для гітари, стиль французької лютні з часом увійшов у гітарну музику, і деякі французькі лютністи стануть і гітаристами, що свідчить про активний обмін та взаємопроникнення двох інструментальних шкіл.

Одним із таких лютністів-гітаристів був Етьєн Муліньє (1599-1676), який опублікував п'ять збірок *Airs de cour* для сольного голосу та лютні. До однієї з них, під назвою «Airs de cour avec la tablature de luth et de guitarre» (Париж, 1629), він включив одну французьку, п'ять іспанських та п'ять італійських пісень із гітарним акомпанементом. Ці акомпанементи виконані у лютневій табулатурі у французькому стилі з мензуральними нотами над п'ятилінійним нотним станом для

вказівки ритму. Хоча фактичних знаків штрихів немає, наявність повних акордів практично протягом усіх цих пісень передбачає спробу нотного запису техніки гри на струнах. Здебільшого гітарні пісні Мулиньє такі ж чудові, як і його лютневі пісні. Цікаво, що деякі з них вимагають стилю виконання з *sprezzatura*, як його описували італійці, – тобто з ритмічною свободою та виразністю, що очікуються від сольного співака, який акомпанує собі.

Відомий французький музиколог, експерт з французької барочної музики, засновник Центру барокової музики Версалу, Філіпп Боссан впевнено говорить про привілейоване положення аристократичної лютні та зневагу по відношенню до гітари при французькому дворі першої половини XVII століття. Ще починаючи з вихвалання лютні в трактаті «пристойностей» Бальтазара Кастільйоне «Придворний» (Castiglione, 1999), вона незмінно «супроводжувала прагнення довести свою витонченість та близькість тому, що ми називаємо культурою» (Beaussant, 1999: 13–14). Гравюри Абрахама Босса (1603–1676) свідчать, що з 1630 року лютня стала преціозним інструментом. На думку Боссана, на той час гітара у Франції була майже екзотичним інструментом, який сприймався як «народний» та «екстравагантний». У Парижі близько 1650 року «вона несла з собою цілком певний набір асоціацій: Іспанія, Італія, комедія dell'arte, цигани, яких на той час звали іспанцями, чи єгиптянами, музика вогненна і весело ритмічна, або, навпаки, лірична серенада під вікном прекрасної дами» (Beaussant, 1999: 14–15). Певна зверхність до гітари була породжена двома причинами: технічною та соціальною. Техніка гри на гітарі сама по собі якщо не елементарна, то принаймні дуже проста і в той же час дуже характерна: це те, що називають стилем *battuto* – гра енергійними акордами, що підкреслюють ритм танцю, якому акомпанують; на лютні, навпаки, грають завжди м'яко, арпеджуючи акорди так, щоб гармонія ковзала нота за нотою. Автори тієї епохи стверджують, що гітара є «у великому вживанні серед французів» щоб «грати, скакати, танцювати, тупотіти ногами» (Beaussant, 1999: 15). Що стосується соціального аспекту – виключно лютня мала статус шляхетного інструменту, що гідний придворних. Близько 1640 року П'єр Тріше у своєму *Le Traité Des Instruments de Musique* («Трактат про музичні інструменти») дає волю обуренню тим, що з'явилися «придворні дами, які, захопившись іспанськими піснями, намагаються наслідувати їх» (Lesure, 1962: 78). Мода на «усе іспанське» при французькому дворі продовжувалася до часів

корнелівської «героїчної» п'єси «Дон Санчо Арагонський» (1649), але після поразки Фронди вона сходить нанівець.

Попри це, протягом усього правління Людовика XIII гітару можна було побачити і почути як у камерних концертах, так і в придворних балетах, які були важливою частиною соціального і політичного ритуалу, встановленого королем та його радою (Tyler; Sparks, 2007: 107). Відповідно до тогочасних придворних записів та зображальних доказів, у цих постановках часто брали участь гітаристи. Малюнок одного з номерів балету «Феї лісів Сен-Жермена» 1625 року показує вісім гітаристів у сучасних іспанських костюмах, що крокують по сцені парами. Підпис свідчить: «*Entrée des Espagnolz joueurs de guitare*» (Baron, 1975: 31). Очевидно, одним із гітаристів був сам король (Baron, 1975: 13). Тому стверджувати про повну зневагу до гітари при дворі Людовика XIII було б некоректно.

Але безумовно, в історії гітари та її соціального положення відбулися карколомні зміни з захопленням інструментом «короля-сонця» Людовика XVI. Архівні документи свідчать, що перші кроки в музиці майбутнього короля були пов'язані з лютнею. З дев'яти до вісімнадцяти років його навчав Жермен Пінель (1600–1661) – придворний лютніст Людовика XIII. Пінель до самої своєї смерті залишався при дворі Людовика XIV. На думку відомого сучасного лютніста Мігеля Сердурра (доречі, з академічною освітою гітариста) музика Пінеля зовсім не схожа на музику його сучасників (наприклад, Еннемона Готьє). Ну думку сучасних спеціалістів з барочної музики, його музика, без перебільшення найвишуканіша і найелітарніша з усіх, що були написані для французької лютні. «Кожна нота не має значення, якщо вона не є суттєвою після повного аналізу звучання та стилю твору» (Pham, 2014). Мігель Сердурра порівнює значення Пінеля та його барокової лютні для французької музики зі значенням Хорхе Луїса Борхеса для сучасної літератури: крайня вишуканість, гра з великою кількістю послань, що претендує на неповторний і складний стиль. Так само музична мова Пінеля багата, іноді заплутана, але завжди наповнена глибоким змістом (Pham, 2014). Сердурра згадує ще одного зіркового придворного лютніста Людовика XIV – Робера Візе (1665–1732), зазначаючи, що на відміну від музики Пінеля його музика пряма та елегантна, набагато легша для розуміння слухачем. І тут доречно було б додати важливу інформацію про Візе, яка певним чином може пояснити відмінність лютневого стилю цих двох музикантів.

Робер Візе, на відміну від Жермена Пінеля, був не тільки лютністом, а й відомим гітаристом та теорбістом, який отримав значне визнання в колі таких відомих придворних музикантів, як Франсуа Куперен, Антуан Форкере (віола да гамба), Філібер Ребіле (флейта) і Жан Фері Ребель (скрипка). Разом з ними він неодноразово виступав не лише при дворі, але й у салонах герцога де Бурбона, принца де Конде та мадам де Ментенон, коханки Людовіка XIV. Він уже був одним із видатних камерних музикантів короля, коли опублікував свою *Livre de guitare dédié au roi* («Книга про гітару, присвячена королю» Париж, 1682), яка безсумнівно, уособлює ту інтимну камерну музику, яку Візе виконував для короля у Версальському палаці (Benoit, 1992: 728–729).

Отже, в 1647 році дофін починає навчатися гри на лютні у Жермена Пінеля, а вже через 3 роки, у віці 12 років, обирає для себе гітару і його вчителем стає Бернар Журдан де ла Саль (Benoit, 1992: 320; Beaussant, 1999: 16), який буде обіймати посаду королівського гітарного майстра з 1650 до 1656 року. Молодий король настільки захопився інструментом, що кардинал Мазаріні змусив приїхати з Мантуї найбільшого віртуоза свого часу Франческо Корбетту, щоб викладати королю гру на гітарі. Достеменно відомо, що Корбетта знаходився в Парижі в 1656 і 1657 роках, коли королю було вісімнадцять років. Крім того, залишилися зображення їх разом граючих і танцюючих у балетах. Через п'ятнадцять років, у 1671 році, Корбетта присвятив Людовіку свій трактат *La Guitarre royalle* («Королівська гітара»)², де у передмові він посилається на іншу свою книгу, нині втрачену, «яку було надруковано у Парижі, у 1656 році, коли його величність дозволив мені взяти участь у антре з кількома гітарами для балету, складеного найвідомішим сеньйором Жаном Баттістом Люллі» (цит. за Tyler; Sparks, 2007: 108). Балет, про який згадує Корбетта, – *La Galanterie du temps*, був представлений під егідою

² 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 (*contrapartie*) для перших дванадцяти сольних п'єс, що означає, що їх також можна грати дуетами (більш детально Tyler; Sparks, 2007: 110).

кардинала Мазаріні, і в якому одним із танцюристів був сам Людовик XIV.

У виборі гітари улюбленим інструментом, на думку Філіппа Боссана, Людовик XIV продемонстрував свою незалежність. У своїх «Відомих мемуарах супутниці та довіреної особи Анни Австрійської, що охоплюють 1615–1666 роки, про королеву, її приватне життя та таємні джерела двору під час Фронди» мадам Франсуаза Берто де Моттевіль згадує, що концерти для гітари влаштовували майже щодня, що «в один з перших днів, коли король став відвідувати раду, на засіданнях якої він досить часто нудьгував, він прочинив двері кімнати, де знаходилися тільки він сам, королева та кардинал, побачив у передній залі мого брата, зробив йому знак і сказав йому слідувати за ним в умивальну кімнату, куди можна було пройти тільки цим шляхом, і став говорити йому про задум балету, який би підходив його гітарі, і ще про всяку дрібницю і таким чином залишався з ним весь час, поки рада тривала ...» (цит. за Beaussant, 1999: 16–17). Було б природно вважати, що любов до гітари прийшла до Людовика XIV від матері Анни Австрійської, але, як було зазначено вище, в 40-х роках XVII століття «іспанське» у Франції стало не в моді, натомість у цей час відбувається справжня експансія італійців завдяки впливу кардинала Мазаріні. Вважається, що Мазаріні був «одним з найбільших меценатів усіх часів і прагнув здійснити в Парижі своєрідну трансплантацію барокового Риму Урбана VIII» (цит. за Beaussant, 1999: 18). Тому італійські художники, скульптори, архітектори, майстри мозаїки, ювеліри, співаки, актори, композитори, прелати, дами великих та малих чеснот, емісари, секретарі, поети заповнили Париж. Серед них кілька видатних імен: співак Атто Мелані зі своїм братом-лютністом; Луїджі Россі, найвідоміший композитор свого часу; співачки Франческа Коста і Леонора Бароні, *la piu virtuosa dama d'Italia*, «диво світу»; художники Романеллі та Гримальді; секретар Мазаріні абат Буті, поет, лібретист, «сірий кардинал»; та Тореллі, «великий чарівник», театральний декоратор та машиніст сцени. Разом з ними, у Францію приїжджають видатні актори комедії *dell'arte*, яка починаючи з 1645 почувається в Парижі як вдома.

Філіпп Боссан наводить цікаву історію про дивну «дружбу» між Тіберіо Фьореллі, творця ключового персонажу комедії *dell'arte* Скарамуша та дофіном. «Щотижня він прибуває до Лувра з собакою, котом, лебедем, папугою і, звичайно, зі своєю гітарою. Він бренчить на ній, акомпануючи улюбленій пісеньці, слова якої складають назви нот *La mi fa sospirar la notte e il di, La fa far ogni canto, sol per mi...*»

(Beaussant, 1999: 19). Боссан вважає, що саме в ті часи формується особливе ніжне ставлення маленького Луї до Фьореллі. Через шістнадцять років, у першому балеті написаним Ж. Б. Люллі – *La Galanterie du temps* («Балет Галантності Часу», 1856), буде брати участь вісімнадцятирічний король, який буде танцювати з гітарою в руках поряд з віртуозом Корбеттою, тоді як сам Люллі пародіює Скарамуша, а Тіберіо Фьореллі вибігає на сцену, «щоб віддубасити всю компанію» (там само).

Очевидно, що король замість преціозної лютні, на якій грали всі молоді люди в його оточенні, віддав перевагу гітарі Скарамуша з комедії *dell'arte*, на якій навчався і довгий час грав. Боссан наводить цікавий факт особливого зв'язку між вже п'ятидесятирічним Людовіком XIV та гітарою: честь бути постійно присутнім в покоях короля, коли він хворіє, є тільки у драматурга, королівського читця Жана Расіна, та придворного гітариста Робера де Візе (Beaussant, 1999: 78). Любов Людовика XIV до гітари була настільки велика, що він наказав заснувати посаду «королівського вчителя гри на гітарі», що проіснувала при королівському дворі до середини XVIII століття. Особлива пристрасть Людовика XIV до гітари та балету спровокувала отруйну і досить несправедливу репліку Вольтера, спрямовану проти «короля-сонце»: «Його не вчили нічого, крім танців та гри на гітарі».

Смаки короля та його двір протягом кількох десятиліть визначали моду (в тому числі музичну) в європейських країнах, тому не випадково барокова гітара у другій половині XVII століття стає «гідною королів та принцес». Вона стрімко розповсюджується і її можна буде побачити всюди, про що навіть через п'ятдесят років будуть свідчити картини Антуана Ватто. За новим соціальним статусом барокової гітари стоять суттєві зміни музичних практик Іспанії, Італії та Франції, що у сукупності утворюють певний «космополітичний», «вавилонський контекст» (Дж. Р. Алвес, 2015: 47). Як викладено вище, у пошуках слави

і покровителів багато італійських, французьких та іспанських композиторів і гітаристів мандрують з однієї країни в іншу, завдяки чому барокова п'ятихорна гітара опиняється на перехресті різних стилів і видів мистецтв, пов'язаних з різними країнами. Сучасний американський гітарист, виконавець барокової музики на барочній гітарі Майкл Лорімер із цього приводу пише: «Іспанські композитори черпали натхнення з самих інструментів; у випадку з гітарою, це створювало цікаві, незвичайні кольори та гармонії. Іспанська музика була, як і донині, екзотичним гібридом – буйною, ідіоматичною, безпосередньою, чуттєвою та життєвою. Італійський стиль корінився в пісні: він був віртуозним, екстравертним, експресивним і схильним до прямолінійних, жвавих ритмів, драматизму та контрасту. Французький стиль відображав танець: він був стриманим, граціозним, імпресіоністичним і схильним до складних ритмів, елегантності, натяків, нюансів та рівноваги без симетрії. Виходячи з цих характеристик, барокова гітара народилася в Іспанії, виросла в Італії та розквітла у Франції» (цит. за Alves, 2015: 45–46).

Висновки. Франція XVII століття стала місцем розквіту барокової гітари. Політика (поразка Фронди та діяльність кардинала Мазаріні), культурна експансія (присутність видатних іспанських та італійських віртуозів-гітаристів при французькому дворі – Луїса де Брісеньо та Франческо Корбетти), популярність і особлива прихильність Людовика XIV до Тіберіо Фьореллі, творця персонажа комедії *dell'arte* Скарамуша з його незмінною гітарою, поява французьких видатних лютнистів-гітаристів, таких як Етьєн Муліньє та Робер Візе, формувало специфіку французької барочної гітарної школи. Незважаючи на високий статус лютні, як аристократичного інструменту та ствердження у Франції провідної школи лютнистів в Європі, пристрасть *roi joueur de guitare* (Ф. Боссан) Людовика XIV дала відчутний поштовх до «елітаризації» гітари далеко за межами французького двору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Цянь Сюї. Гітара і віуела як соціокультурний феномен Іспанії XV–XVI століття. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2024. Вип. 79. Т. 2. с. 129–135.
2. Alves J. R. *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*. Huntington: Marshall University, 2015. 170 p.
3. 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.
4. Beaussant, Philippe. *Louis XIV, artiste*. Paris : Payot, 1999, 287 p. <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bossan-fillip/lyudovik-xiv-korolj---artist>
5. Benoit, Marcelle (ed.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIIIe siècles*. Paris: Fayard. 1992, 820 p.
6. Castiglione, Baldassarre *Il libro del Cortegiano* / ed. Preti, Giulio. Progetto Manuziola, 1999, 191 p. <https://pierre-lamble2.eu/resources/livre%20du%20courtisan.pdf>
7. Charnassé, Hélène, 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, 238 p.

8. 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/>
9. 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.
10. Tyler, J. Sparks, P. *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford, 2007, 322 p.
11. Vaccaro, Jean-Michel. *La Musique de luth en France au XVI siècle*. Paris: CNRS, 1981, 1081 p.

REFERENCES

1. Tsian Siui. (2024) Hitara i viuela yak sotsiokulturnyĭ fenomen Ispanii XV–XVI stolittia. [Guitar and vihuela as a sociocultural phenomenon of Spain XV–XVI centuries]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Drohobych*. Vyp. 79. T. 2. S. 129–135. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-19> [in Ukrainian].
2. Alves J. R. (2015) *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*. Huntington: Marshall University. 170 p.
3. Baron, John H. (1975) ed.: *Les Fées des Forests de S.Germain, ballet de cour, 1625*. [The Forest Fairies by S. Germain, court ballet, 1625]. In *Dance Perspectives* 62, Vol. 16, Summer. p. 1–53. [in French].
4. Beaussant, Philippe. (1999) *Louis XIV, artiste*. [Louis XIV, artist]. Paris : Payot. 287 p. [in French].
5. Benoit, Marcelle (ed.). (1992) *Dictionnaire de la musique en France aux XVII et XVIIIe siècles*. [Dictionary of music in France in the 17th and 18th centuries]. Paris: Fayard. 820 p. [in French].
6. Castiglione, Baldassarre. (2015) *Il libro del Cortegiano*. [The Book of the Courtier]. / ed. Preti, Giulio. *Progetto Manuziola*, 1999, 191 p. URL: <https://pierre-lamble2.eu/resources/livre%20du%20courtisan.pdf> [in Italian].
7. Charnassé, Hélène, Rebours, G., And Andia, R. (eds.). (1999) *Robert de Visée, Les deux livres de guitare, Paris 1682 et 1686 (tablature, transcription, interpretation)*. [Robert de Visée, The two guitar books, Paris 1682 and 1686 (tablature, transcription, interpretation)]. Paris: Editions Transatlantiques. 238 p. [in French].
8. Pham, Alexandre. (2014) Interview with Miguel Serdoura, lutenist, about the lute in France in the 17th century. *Classiquenews*, 13 novembre. URL: <https://www.classiquenews.com/interview-with-miguel-yisrael-lutenist-about-the-lute-in-france-in-the-17th-century/>
9. Lesure, François. (1962) *Pierre Trichet's Traité Des Instruments de Musique: Supplement*. [Pierre Trichet's Treatise on Musical Instruments: Supplement]. *The Galpin Society Journal*, vol. 15. pp. 70–81. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/842042> [in French].
10. Tyler, J. Sparks, P. (2007) *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford. 322 p.
11. Vaccaro, Jean-Michel. (1981) *La Musique de luth en France au XVI siècle*. [Lute Music in France in the 16th Century]. Paris: CNRS. 1081 p. [in French].