

УДК 780.614.131.091.036.9:781.7](045)
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-13>

Шенян ЦІНЬ

аспірант, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61003
ORCID: 0009-0004-4461-3586

Бібліографічний опис статті: Цінь, Ш. (2024). Блюзове гітарне виконавство в контексті національних впливів. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 91–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-13>

БЛЮЗОВЕ ГІТАРНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ВПЛИВІВ

В статті розглянута специфіка національних впливів на формування блюзового гітарного виконавства у його функціональному, конструктивному та виражальному аспектах.

Мета дослідження – прослідкувати розвиток наукової думки щодо впливів різноманітних національних традицій на формування блюзового гітарного виконавства.

Методологія дослідження спирається на історіографічний аналіз. Він забезпечив виокремлення кола актуальної наукової літератури, присвяченої блюзовому мистецтву, пошук відомостей щодо впливів національних гітарних шкіл та традицій на формування блюзового гітарного виконавства. За допомогою контекстного аналізу були встановлені механізми взаємовпливу різних традицій, компаративний аналіз дозволив встановити певні національні та расові відмінності у гітарному виконавстві, інтонаційно-стильовий аналіз – специфіку музичного висловлювання.

Наукова новизна дослідження забезпечена введенням в науковий обіг українського мистецтвознавства значного кола новітніх наукових джерел (2007 – 2020), уточненням характеру процесів, що відбувалися протягом усієї історії розвитку блюзового гітарного виконавства.

Висновки. Аналіз наукових досліджень блюзового гітарного виконавства демонструє наявність різноманітних національних впливів на нього, серед яких особливо яскраво виявилися гавайські традиції, пов'язані з конструктивними особливостями «горизонтальної» гітари та слайдовим способом звуковидобування.

Іспанські та латиноамериканські виконавські впливи прослідковуються у наслідуванні деяких пальцевих прийомів гри на гітарі та специфічної танцювально-жанрової ритміки. Деяко окремо дослідники розглядають внутрішню регіональну та міжрасову специфіку, що також відбивалося на блюзовому гітарному виконавстві, бо «білі» блюзмени приносили в свою творчість більшу розвинуту техніку гри та збагачене музичною освітою розуміння гармонії, в той час як афроамериканці забезпечили властиве їхній музичній культурі мікроінтонувannya і те, що вважається «блюзовим тоном». Особливий вплив на розвиток блюзового гітарного виконавства здійснила індустрія вироблення електрогітар у США, яка назавжди змінила роль гітари в блюзовій музиці.

Ключові слова: блюз, гітарне виконавство, гавайська гітара, іспанська гітара, мікроінтонувannya, електрогітара, національні впливи.

ShengYang QIN

Postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: 0009-0004-4461-3586

To cite this article: Qin, Sh. (2024). Blues guitar performance in the context of national influences. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 91–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-13>

BLUES GUITAR PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF NATIONAL INFLUENCES

The paper focuses on the specifics of national influences on the formation of blues guitar performance in its functional, constructive, and expressive aspects.

The purpose of the paper is to trace the development of scientific thought on the influence of various national traditions on the formation of blues guitar performances.

The research methodology is based on historiographical analysis. It ensured the identification of the range of relevant scientific literature on blues art and the search for information on the influence of national guitar schools and traditions on the formation of blues guitar performance. The contextual analysis revealed the mechanisms of interaction between different traditions. The comparative analysis allowed us to identify certain national and racial differences in guitar performance, intonation and style analysis provided the specifics of musical expression.

The scientific novelty of the article is represented by the introduction of a significant range of the latest sources (2007–2020) into the scientific circulation of Ukrainian art history, and clarification of the essence of the processes that took place throughout the history of blues guitar performance.

Conclusions. *The analysis of scientific research on blues guitar performance demonstrates the presence of various national influences on it, among which Hawaiian traditions related to the design features of the “horizontal” guitar and the slide method of sound production were especially pronounced.*

Spanish and Latin American performing influences can be traced in the following finger techniques of guitar playing and specific dance and genre rhythms. The researchers consider the internal regional and inter-racial specificity somewhat separately, which was also reflected in blues guitar performance, because “white” bluesmen brought to their work a more developed playing technique and an understanding of harmony enriched by musical education, and African Americans provided micro-intonation inherent in their musical culture and what is considered a “blues tone”. The development of blues guitar performance was particularly influenced by the electric guitar industry in the United States, which forever changed the role of the guitar in blues music.

Key words: *blues, guitar performance, Hawaiian guitar, Spanish guitar, electric guitar, microintonation, national influences.*

Актуальність дослідження. Однією з цікавих проблем дослідження блюзового мистецтва є його активний взаємовплив з різними національними гітарними традиціями. Певна парадоксальність блюзу полягає у тому, що він зародився в афроамериканському середовищі, проте із самого початку свого існування мав деякі запозичені риси, які мали семантичний, інтонаційний або технічний характер. З іншого боку, блюзове виконавство настільки розчинилося в культурі, що сучасне мистецтвознавство його розглядає і як жанр, і як стиль, і як традицію, що має визначний вплив на сучасну музику як популярного, так і академічного напрямів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На межі ХХ – ХХІ ст. дослідження блюзового виконавства вийшли на новий рівень. У порівнянні з історичною спрямованістю наукового осмислення блюзу в останній третині ХХ ст., мистецтвознавчі розвідки звернулися до буття блюзового виконавства в умовах культурного плюралізму, еkleктики та взаємопроникнення.

Одним з питань, яке почало сміливіше розглядатися у ХХІ ст., є питання расової зумовленості блюзового стилю. Йдеться не лише про інтонаційність, походження якої від госпелу та робітничих пісень афроамериканців докладно досліджувалося і у дослідницьких працях середини ХХ ст., а саме про соціальне підґрунтя змістовної частини блюзу. Ця тематика, наприклад, розгорнута в статті Н. Бромеля (Bromell, 2000) та праці А. Гуссова (Gussow, 2020).

Продовжує досліджуватися діяльність видатних гітаристів раннього блюзового періоду. Від попередніх робіт ці праці відрізняє відхід від біографічного стилю дослідження і більш широке залучення культурологічного та музикознавчого аналізу. Такими є праці Яса Обрехта

(Obrecht, 2015), Ендрю Келлета (Kellett, 2017), Стіва Кушінга (Cushing, 2018) та ін.

Також в останні роки видані дослідження діяльності блюзових музикантів другої половини ХХ ст. Наприклад, стаття Роба ван дер Бліка (van der Blik, 2007), що містить аналіз виконавських особливостей гри Джимі Хендрікса, праця Девіда Данна (Dann, 2021), присвячена Майку Блумфельду та ін.

Незважаючи на активність досліджень блюзу, питання його взаємодії з національними школами гітарного мистецтва, визначення характеру впливів цих шкіл, вивчено досить фрагментарно. Отже **мета дослідження** – прослідкувати розвиток наукової думки щодо впливів національних традицій на процес формування блюзового гітарного виконавства.

Виклад основного матеріалу. Цікаві думки щодо контекстуальності дослідження блюзової гітари пропонує збірка мистецтвознавчих есе під редакцією Енді Беннетта та Кевіна Доу (Bennett & Dawe, 2020). Вступна стаття редакторів (Dawe & Bennett, 2020) починається з міркувань, що таке гітара в культурі. Автори схиляються до думки, що гітара в усіх відношеннях є глобальним явищем, адже інструмент зайняв центральне місце в музичних жанрах у всьому світі. Також гітара є глобально мобільним інструментом, бо її «форма, тональні текстурні та пов’язані з ними техніки гри є продуктом її привласнення та використання в різноманітних локальних музичних контекстах» (Dawe & Bennett, 2020, с. 1). Крім того, автори фіксують і наявність зворотного процесу: «Не менш важливим для визначення культурної значущості гітари є розуміння тих культур, які породили сам інструмент. Термін «гітарна культура», як він використовується тут, відноситься до виробни-

ків гітар, самих гітаристів і аудиторії, які наповнюють гітарну музику та сам інструмент низкою цінностей і значень, через які він займає своє місце культурної ікони» (там само).

Беннетт і Доу цілком резонно зазначають, що гітарна музика має яскраві ознаки в різних культурах, репрезентуючи стилі, за якими ідентифікуються національні та географічні ознаки певної громади: «наприклад, «фламенко», «бразильський», «мадагаскарський», «кельтський», «гавайський», «південний блюз» (Dawe & Bennett, 2020, с. 4). Збірка статей, про яку йдеться, містить різні матеріали, що стосуються регіональної специфіки гітарного виконавства.

Серед інших увагу привертає стаття Девіда Еванса (Evans, 2020), в якій він визначає соціально-економічні, історичні та музичні фактори, що оточували впровадження гітари в народну музичну традицію Глибокого Півдня (термін відноситься до так званих «бавовняних» штатів США – Алабами, Джорджії, Луїзіани, Міссісіпі та Південної Кароліни).

Еванс вважає, що початкова роль гітари в американській музиці полягала у ролі «ввічливого салонного інструменту, який зустрічався в будинках середнього та вищого класу та асоціювався з напівкласичною музикою» (Evans, 2020, с. 13). Кінець XIX ст. був позначений підйомом виробництва та зростанням споживацьких можливостей американців. На думку Еванса, гітара прийшла у сільські райони Півдня «як частина хвилі споживчих товарів, що включала інші музичні інструменти, такі як фортепіано, орган, губна гармошка, валторни та барабани. Ці інструменти мали престиж серед гравців і слухачів, тому що вони були новими, тому що за них платили готівкою, і тому що вони несли ауру міськості, благородності, соціального статусу...» (Evans, с. 13).

Деякі американські вчені, які при аналізі музичного доробку блюзових музикантів користувалися не лише аудіоколекціями звукозаписуючих компаній, але й так званими «польовими» записами дослідників фольклору, визначають різноманітні впливи інших напрямів гітарного виконавства на техніку звуковидобування блюзових гітаристів першої третини XX ст.

Наприклад, Джон Траутман у своїй праці аргументовано доводить наявність зв'язку між гавайським стилем гітарного виконавства

та виникненням слайдової техніки у блюзових виконавців (Troutman, 2013), адже до того, як вони надягли металевий чи скляний циліндр на палець, вони використовували ніж, тримаючи інструмент на колінах, а не вертикально.

«Дійсно, коли ми детально подивимося, багато з найбільш відомих, найдавніших задокументованих афроамериканських слайд-гітаристів насправді грали у «гавайському стилі», кладучи гітару на коліна та використовуючи сталеві прутки чи ножі. Серед цих гравців були Вівер, Хадді Ледбеттер (Лідбеллі) і, ймовірно, Чарлі Паттон і, можливо, також Блайнд Лемон Джефферсон» (Troutman, 2013, с. 40). Музикознавець Семюел Чартерс також припускав, що Блайнд Віллі Джонсон, Б. К. Тернер («Black Ace»), Сем Коллінз, Джеймс «Кокомо» Арнольд та інші грали в гавайській манері.

Крім того, музикознавці зазначають, що є аргументи на користь того, що афроамериканські гітаристи були знайомі не лише з гавайською гітарою і технікою гри на ній, але й з гавайською музикою. Афроамериканець Кейсі Білл Велдон, який підписувався як «Кейсі Білл, гавайський чарівник гітари», грав у «гавайському стилі» і був дуже популярним серед афроамериканських слухачів у 1930-х роках. А один з самих впливових гітаристів свого часу, Лонні Джонсон, навіть здійснив декілька записів гавайських партій для гітари («Blue Hawaii» та «Hawaiian Harmony Blues»).

Інше важливе дослідження відповідає на питання, пов'язані зі впливами іспанської гітарної традиції на діяльність перших блюзменів. Канадський дослідник Пітер Нарваес присвятив цій темі одну зі своїх статей (Narváez, 2002). Він наголошує вплив латиноамериканських музичних культур на афроамериканських блюзових музикантів у Техасі та Новому Орлеані, що виражалось у специфіці ритмічних структур, інтонаційних особливостях, використанні жанру румби, і навіть, наявності іспаномовних блюзів. Водночас, дослідник ставить питання і про зворотній процес, убачаючи певні впливи блюзових американських традицій на гітарне виконавство іспаномовних країн, зокрема межуючої з Техасом Мексики.

Важливо також зазначити, що на початку зародження блюзу саме гітара стала ідеальним інструментом завдяки деяким своїм конструктивним та технічним якостям. По-перше, вона

була компактною, відповідно могла використовуватися у різних обставинах і в різних місцях. По-друге, базові навички гри на гітарі є відносно легкими для самостійного засвоєння. По-третє, гітара є багатоголосним інструментом, тому спроможна забезпечувати гармонічну підтримку, а в руках майстра – тримати цілу розвинуту фактуру. Четверте – інструмент дозволяє швидко змінювати стрій і підлаштуватися до відповідного музичного матеріалу. П'яте – доповнення гітари слайдом будь-якого вигляду дозволяє сформувати не щипковий, а подовжений звук з можливістю мікроінтонування, що дуже наблизило її тембр до тембру людського голосу. Ну, і шосте – гітара має досить широкі перкусійні можливості (як корпусу, так і грифу зі струнами), що у блюзовому стилі також використовується.

Протягом десятиліть розвивалася й інша дискусія: чи є блюз суто етнічним надбанням і може виконуватися лише афроамериканцями, чи він вже є явищем інтернаціональним та доступним для засвоєння будь-якими митцями. У 2001 р. Девідом Карром була оприлюднена стаття «Чи можуть білі грати блюз?» (Carr, 2001), яка містить досить розлогі міркування про відмінність між опануванням навичками гри тієї чи іншої музики та глибоким розумінням її неочевидного змісту. Дослідник пише, що «блюз – це не просто музика соціальних зв'язків і розваг – він був і є для чорних спільнот, які довго гнітилися жадливою несправедливістю, упередженнями та соціальними позбавленнями, емоційним віддушиною та втіленням своєї стоїчної моралі, яка прагнула піднятися над стражданням з дивовижною чесністю та порядністю» (Carr, 2001, с. 29). У відповідь на власно поставлене запитання Карр зазначає, що «немає сумнівів у тому, що людині не обов'язково бути нащадком африканського раба, щоб оцінити джаз і блюз /.../ оскільки джаз є продуктом як білого, так і чорного музичного натхнення, колір явно не є перешкодою для його гри. З іншого боку, фолк-блюз може бути іншою справою, оскільки він був явно створений у соціальних обставинах, які були нещасливою скрутою певної етнічної спільноти, і у білої молоді середнього класу з графства Суррей він може здатися чимось надзвичайно неавтентичним чи нечесним...» (там само). Отже, незважаючи на первісну тезу про «можуть і грають»,

автор приходять до висновку, що простої відповіді на це запитання немає. В процесі міркувань він користується декартівською, кантіанською та аристотелівською логікою, що демонструє видатний рівень його наукового мислення.

В дискусію з Д. Карром вступає Патрік Мадуро, який так і назвав свою публікацію «Відповідь А. Карру, «Можуть лі білі чоловіки грати блюз?»» (Madura, 2001). Музикант одразу пропонує експеримент з визначенням раси гітаристів на слух (і впевнений в його провалі), а також наводить досить дотепні аргументи, що суперечать логіці опонента. Він пише: «по-перше, якщо гноблення є обов'язковою умовою для автентичності блюзу, як припускає Карр, тоді, безперечно, жінки повинні вміти грати блюз краще, ніж пересічний білий чоловік» (Madura, 2001, с. 60). Крім того, він вказує на три власно визначені ознаки хороших, автентичних і креативних блюзових соло: великий блюзовий досвід, знання теорії блюзу та здатність до наслідування. І підкреслює, що «чорношкірі студенти цієї національної вибірки не були серед найсильніших блюзових солістів» (там само). Ключовим він бачить не походження, а занурення в культуру блюзу чи будь-якої іншої музичної мови, яку музикант хоче опанувати, а також слухання обраного стилю як живо, так і на записах, його дослідження і постійну практику.

В публікації Мета Сакакіні (Sakakeeny, 2011) розглянуто історію блюзової традиції в Новому Орлеані. Автор зауважує, що це місто ототожнюється з афроамериканськими музичними практиками та репертуаром, проте музика Нового Орлеану включає цілу колекцію взаємопов'язаних стилів: «духовий оркестр, джаз, блюз, ритм-енд-блюз, соул і фанк, якщо назвати найпоширеніші – їх пов'язує асоціація з расою (афроамериканці), місцем (Новий Орлеан) і функціональністю (соціальний танець)...» (Sakakeeny, 2011, с. 291).

У багатьох дослідників блюзу можна зустріти думку про те, що «білий» блюз завжди стояв перед необхідністю вибору: якби він максимально дотримувався афроамериканської традиції, то був би недоречно обмеженим (оскільки краща музична освіта багатьох білих виконавців блюзу дозволяла робити набагато більше, ніж вимагали канони жанру), проте якщо «білий» блюз розширював свої можливості, то втрачав свою блюзову справжність.

У пильному інтересі до блюзу для його виконавців спочатку було чимало переваг: ті з них, хто приїжджав з гастролями до Європи, підвищували престиж свого імені та отримували більше запрошень до США. Деякі музиканти, навпаки, залишалися в Європі, зустрівши більш теплий прийом та захоплену публіку. Але разом з тим вони відривалися від витоків та соціального контексту блюзу, що відбивалося на характері їхньої творчості. Інтерес білих до чорної музики завжди збігався з відходом виконавців від канонів жанру; коли ж блюзи завойовував білих шанувальників, він часто втрачав чорну аудиторію. В будь-якому випадку, такий поворот історичного вивчення блюзу до расових питань є знаковим для сучасного мистецтвознавства, раніше вони обговорювалися мистецтвознавцями з набагато меншим бажанням.

Роберт Спрінгер (Springer, 1976) аргументовано визначає регуляторні функції блюзу в соціальному середовищі: терапевтичну (як спроможність «виспівати» біль пригніченого народу), сублимаційну (як спосіб трансформувати внутрішню агресію, яку надто небезпечно проявляти іншим чином), протестну (хоча протест і був виражений в текстах алегорично, що демонструють численні приклади, наведені автором у статті). Щоправда, Спрінгер акцентує думку про те, що саме така можливість «випускання пару» і стала причиною того, що афроамериканське населення майже не вдавалося до відкритих протестів.

Цікаво, що, не зважаючи на «електрифікацію» і модернізацію блюзу в другій половині ХХ ст., а також збільшенні значущості «білих» виконавців, його функції майже не змінилися. Дослідниця творчості провідних гітаристів 1960-х Діна Вайнштайн називає їх «гітарними богами» та зазначає, що вони «представляють напрямок романтизму, яким часто нехтують або який взагалі відсутній в розповідях про культуру шістдесятих...» (Weinstein, 2013, с. 139). І дійсно, ідеологія блюзу, а потім і року базується на багатьох засадах романтизму: ідеї «героя», який представляє справу, що заперечує егалітаризм і пропагує ідеал влади, заснований на особистих відмінностях і винятковості; реакції проти безособовості та абстрактності тогочасного столичного існування; бунту проти дисциплінарних соціальних форм, відмові від підпорядкування будь-якій стрункій формі. Все

це стало виражатися через артистичний індивідуалізм, епатажність форм, культивування соло як способу мистецького самовираження.

Навпаки, інтонаційний вплив блюзу на гітарне виконавство інших стилів також ілюструють «рухливість» національних кордонів. Наприклад, у праці Ван дер Бліка (van der Bliek, 2007) докладно розглядається гармонічна мова одного з найекстравагантніших гітаристів середини ХХ ст. Джімі Хендрікса. Цей видатний музикант зумів трансформувати деякі ключові елементи традицій блюзу та ритм-енд-блюзу у своїй творчості. Ван дер Блік розглядає один із аспектів музики Хендрікса, який свідчить про його глибоке коріння в блюзі: характерне використання септакорду з гострим дев'ятим ступенем або доповненого нонакорду, який зараз часто називають «акордом Хендрікса». У своїй статті музикознавець досліджує способи використання цього акорду в його повному та неповному вигляді в комбінаціях з певним тембровим забарвленням та артикуляцією. «Разом вони визначають те, що можна назвати «дієзним дев'ятим звуком». Завдяки розміщенню регістру, тембру, артикуляції та акордовій функції він тісно пов'язаний із блюзовим мисленням, додаючи блюзовий тональний елемент» (van der Bliek, 2007, с. 343).

Саме визначення поняття «блюзовості» та його інтонаційної складової призвело до досить гарячої дискусії у наукових колах. Наприклад, вона виявилася у статті Вільяма Толмеджа «Блюзові ноти і блюзова тональність» (Tallmadge, 1984), присвяченій специфіці чвертьтонового інтонування та використанню блюзового ладу, а також у статті Ганса Вайзетауне «Чи існує така річ, як «блюзова нота»?» (Weisethaunet, 2001), де зроблено спробу визначити специфіку блюзового саунду. Два ці дослідження містять досить суперечливі погляди.

Толмедж вважає, що «майже всі форми афроамериканської музики в Північній Америці, включно з робочими піснями, вигуками, баладами, спіричуелсами та гімнами, скандованими проповідями з відповіддю конгрегації, блюзом, джазом і роком, містять звуковисотність, яку виконавці змінюють у спосіб, який є зовсім чужим для звичайної мелодичної практики в західній художній музиці. У ранніх описах співу негрів-рабів згадується ця практика та труднощі, якщо не неможливість, транскри-

бування її нотним записом» (Tallmadge, 1984, с. 155). Йдеться про мікроінтонування, притаманне виконанню блюзових співаків та інструменталістів (звісно, якщо інструмент технічно дозволяє використовувати такі прийоми).

Висновок. Вайзентауне полягає у трактуванні поняття «блюзова нота» у значно ширшому розумінні. Він пише: «Я зробив висновок: не існує такої речі, як блюзова нота як предмет музикознавства. Немає такого поняття, як «блюзова нота» як дивна або «порушена» терція чи септима /.../ може статися, що поняття «блюзової ноти» стало метафорою чогось більшого, ніж розбіжності у висоті звуку, а саме загальне відчуття «блюзовості»» (Weisethaunet, 2001, с. 112–113).

Незвичайний ракурс дослідження блюзу пропонує Стівен Сміт (Smith, 1992). «Той факт, що «блюз» є одночасно окремим жанром і елементом, який може входити в музику різних видів, свідчить про те, що це може бути одна з тих естетичних категорій (наприклад, «гротеск» або «романтика»), які стосуються загальнолюдського ставлення...» (Smith, 1992, с. 41). Він намагається розглянути блюзову естетику як результат особливих психологічних душевно-тілесних переживань. І робить це на прикладі творчості великого блюзмена з Міссісіпі 1930-х років Роберта Джонсона.

Подекуди близько до С. Сміта мислить інший знавець блюзу Жак Лакава, що в межах свого докторського дослідження опублікував у тому самому 1992 році працю «Тетральність блюзу» (Lacava, 1992). Він зазначає, що «виконавець блюзу покладається на три основні способи вираження – поезію, драму та музику – щоб передати повідомлення не лише за допомогою слів і музики, а й через «тут і зараз» на сцені... Багато хто пропустив суть блюзу: це музика для виконання. Безумовно, слова є центральними для блюзу, але саме подача пісні та блюзова персона, прийнята співаком, виводять блюз на новий рівень» (Lacava, 1992, с. 127). Автор акцентує увагу на тому, що «Великих блюзменів поважали за володіння музичною майстерністю, а також за їхні здібності до оповідання та спілкування з глядачами» (Lacava, 1992, с. 138). Отже, драматичність і театральність є одним з важливих факторів впливу блюзового виконавця на аудиторію. Крім того, автор певною мірою пов'язує тілесні прояви цього стилю

з африканськими релігійними практиками, заснованими на щільному духовно-тілесному зв'язку внутрішніх переживань людини.

Іншу інтегральну особливість, а саме просторово-моторну обґрунтованість рухів під час гри на гітарі досліджували Джон Бейлі і Пітер Драйвер (Baily & Driver, 1992). На їхню думку, техніка гри на гітарі більше спирається на ергономічність та вираження музичної думки через рух, ніж на слухові уявлення. «Взаємодія між людським тілом, яке несе з собою певні внутрішні режими роботи, та морфологією інструменту може формувати структуру музики, направляючи людську творчість у передбачуваних напрямках», – зазначають автори, пояснюючи свій підхід до проблеми (Baily & Driver, 1992, с. 58). В статті також йдеться про значення відмінностей гітарної морфології для стилю, в якому працює виконавець. Додатковим аргументом того, що гітара дуже добре піддається просторовому мисленню, автори убачають спосіб запису акордів в спеціальних боксах, що імітують гітарний гриф. Тобто, на відміну від звичайної сучасної нотації, музиканту надається інформація про те, що робити, а не про те, що треба чути. «Гіпотеза про те, що таке розташування заохочує просторове мислення, припускає, що музичні патерни запам'ятовуються та виконуються не лише як слухові, а як послідовність рухів, і що музика представлена когнітивно з точки зору патернів рухів, які також мають візуальний, кінестетичний, тактильний характер (Baily & Driver, 1992, с. 62).

Ще одним аспектом досліджень гітарного виконавства стала тема технічної еволюції самої гітари, інспірована США. У вже згадуваній вище статті Діни Вайнштайн (2013) на прикладі видатних гітаристів 1960-х років Еріка Клептона, Джімі Хендрікса та Піта Таунсенда (з яких двоє перших продовжували блюзові традиції) визначено особливості роботи музикантів цього періоду з відпрацюванням власного індивідуального тембру за допомогою доступних технічних засобів. Вайнштайн також аналізує еволюцію електрогітари, комерційний контекст, в якому працювали і самі гітаристи, і фахівці звукозапису, і виробники електрогітар, а також аналізує яскравість і символізм сценічного перформансу, що помітно перегукується з вже згаданою вище працею Ж. Лакави, присвячену театральності

блюзу (Lacava, 1992). Увагу дослідниці також привертає гендерне питання гітарного виконавства та тенденція до створення культу «гітарного героя», причому це стосується не стільки виконавців та їхніх прихильників, скільки музичної спадкоємності гітаристів-віртуозів. «Здається, у всіх великих гітаристів, а також у не дуже великих, є свої боги чи герої. Інтерв'ю завжди зводиться до питання, ким вони найбільше захоплюються. Вони охоче, з благоговінням і смаком згадують про своє натхнення на гітарі. Незважаючи на важливий елемент індивідуальності в ролі гітариста, існує майже необхідність, щоб вони простежили свій власний дар до якогось міфічного бога», – пише Д. Вайнштайн (Weinstein, 2013, с. 146).

Висновки. Аналіз наукових досліджень блюзового гітарного виконавства демонструє наявність різноманітних національних впливів на нього, серед яких особливо яскраво виявилися гавайські традиції, пов'язані з конструктивними особливостями «горизонтальної» гітари та слайдовим способом звуковидобування.

Іспанські та латиноамериканські виконавські впливи прослідковуються у наслідуванні деяких пальцевих прийомів гри на гітарі та специфічної танцювально-жанрової ритміки. Дещо окремо дослідники розглядають внутрішню регіональну та міжрасову специфіку, що також відбивалося на блюзовому гітарному виконавстві, бо «білі» блюзмени приносили в свою творчість більш розвинуту техніку гри та збагачене розуміння гармонії, в той час як афроамериканці забезпечили властиве їхній музичній культурі мікроінтонування і те, що вважається «блюзовим тоном». Особливий вплив на розвиток блюзового гітарного виконавства здійснила індустрія вироблення електрогітар у США, яка назавжди змінила роль гітари в блюзовій музиці.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні жанрово-стильових та інтонаційно-семантичних процесів у блюзовому гітарному виконавстві, здійсненні музикознавчого аналізу творчості персоналій сучасного періоду, а також систематизації технічних прийомів та засобів виразності, сформованих в сфері блюзового виконавства.

REFERENCES:

1. Baily, J., & Driver, P. (1992). Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar. *The World of Music*, 34(3), 57–71. <http://www.jstor.org/stable/43563264> [In English]
2. Bennett, A., & Dawe, K. (Eds.). (2020). *Guitar cultures*. Routledge. [In English]
3. Bromell, N. (2000). “The Blues and the Veil”: The Cultural Work of Musical Form in Blues and '60s Rock. *American Music*, 18(2), 193–221. <https://doi.org/10.2307/305248> [In English]
4. Carr, D. (2001). Can White Men Play the Blues? Music, Learning Theory, and Performance Knowledge. *Philosophy of Music Education Review*, 9(1), 23–31. <http://www.jstor.org/stable/40495450> [In English]
5. Cushing, S. (2018). *Pioneers of the Blues Revival*. University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5406/j.ctvw04fkw> [In English]
6. Dann, D. (2021). *Guitar King: Michael Bloomfield's Life in the Blues*. New York, USA: University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/318775> [In English]
7. Dawe, K., & Bennett, A. (2020). Introduction: Guitars, cultures, people and places. In *Guitar cultures* (pp. 1–10). Routledge. [In English]
8. Evans, D. (2020). The Guitar in the Blues Music of the Deep South1. In *Guitar Cultures* (pp. 11–26). Routledge. [In English]
9. Gussow, A. (2020). *Whose Blues?: Facing Up to Race and the Future of the Music*. University of North Carolina Press. [In English]
10. Kellett, A. (2017). *The British Blues Network: Adoption, Emulation, and Creativity*. University of Michigan Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.2969715> [In English]
11. Lacava, J. D. (1992). The Theatricality of the Blues. *Black Music Research Journal*, 12(1), 127–139. <https://doi.org/10.2307/779286> [In English]
12. Madura, P. D. (2001). A Response to David Carr, “Can White Men Play the Blues?: Music, Learning Theory and Performance Knowledge.” *Philosophy of Music Education Review*, 9(1), 60–62. <http://www.jstor.org/stable/40495455> [In English]
13. Narváez, P. (2002). The Influences of Hispanic Music Cultures on African-American Blues Musicians. *Black Music Research Journal*, 22, 175–196. <https://doi.org/10.2307/1519948> [In English]
14. Obrecht, J. (2015). *Early Blues: The First Stars of Blues Guitar*. University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt17xx5pz> [In English]

15. Sakakeeny, M. (2011). New Orleans Music as a Circulatory System. *Black Music Research Journal*, 31(2), 291–325. <https://doi.org/10.5406/blacmusiresej.31.2.0291> [In English]
16. Smith, S. G. (1992). Blues and Our Mind-Body Problem. *Popular Music*, 11(1), 41–52. <http://www.jstor.org/stable/853226> [In English]
17. Springer, R. (1976). The Regulatory Function of the Blues. *The Black Perspective in Music*, 4(3), 278–288. <https://doi.org/10.2307/1214536> [In English]
18. Tallmadge, W. (1984). Blue Notes and Blue Tonality. *The Black Perspective in Music*, 12(2), 155–165. <https://doi.org/10.2307/1215019> [In English]
19. Troutman, J. W. (2013). Steelin' the Slide: Hawai'i and the Birth of the Blues Guitar. *Southern Cultures*, 19(1), 26–52. <https://www.jstor.org/stable/26216194> [In English]
20. van der Blik, R. (2007). The Hendrix Chord: Blues, Flexible Pitch Relationships, and Self-Standing Harmony. *Popular Music*, 26(2), 343–364. <http://www.jstor.org/stable/4500321> [In English]
21. Weinstein, D. (2013). Rock's Guitar Gods – Avatars of the Sixties. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 70(2), 139–154. <http://www.jstor.org/stable/24467204> [In English]
22. Weisethaunet, H. (2001). Is There Such a Thing as the “Blue Note”? *Popular Music*, 20(1), 99–116. <http://www.jstor.org/stable/853697> [In English]