

## «ОБРАЗ» ГИТАРЫ В СИСТЕМЕ СТРУННО-ЩИПКОВОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА: ИСТОРИЯ, ОРГАНОЛОГИЯ, АКТУАЛЬНАЯ ПРАКТИКА

780.614.131  
<http://doi.org/10.5281/zenodo.1803446>

**Жерздев А. В. «Образ» гитары в системе струнно-щипкового инструментализма: история, органология, актуальная практика.** Статья посвящена раскрытию содержания понятия «образ» гитары в контексте истории, органологии и актуальной практики струнно-щипкового музицирования. Выделены и систематизированы основные представления о шестиструнной (классической) гитаре, которая, однако, обрела подобный статус на основе ряда историко-стилевых модификаций, дифференцируемых по критериям визуально-акустического облика (форма корпуса, строй, количество струн). В статье очерчены особенности практики Historically Informed Performance относительно гитарного искусства, выделены новые подходы к трактовке «образа» гитары, начиная с конца XVIII — первой половины XIX века и по сегодняшний день. Отмечено, что в период конца XVIII — первой половины XIX века наблюдался исторически первый гитарный бум, охвативший ведущие музыкальные центры тогдашней Европы: Вена, Париж, Лондон и другие крупные города. В статье использованы малоизвестные современному читателю материалы из истории гитарного изобретательства (работы Ж. Лежена, М. Бергстрема и других зарубежных авторов). Подчеркнуто, что целью гитарных мастеров было и остается по сей день достижение двух качеств: сохранение специфики «образа» инструмента как носителя идеи камерности; придание этому «образу» черт универсализма, реализуемого через гитарную квазиоркестровую концертность.

**Ключевые слова:** струнно-щипковый инструментализм, гитара, типы гитар, исторически информированное гитарное исполнительство, современные гитаристы-интерпретаторы.

**Жерздев О. В. «Образ» гітари в системі струнно-щипкового інструменталізму: історія, органологія, актуальна практика.** Стаття присвячено розкриттю змісту поняття «образ» гітари в контексті історії, органології та актуальної практики струнно-щипкового музикування. Виділені та систематизовані основні уявлення про шестиструнну (класичну) гітару, яка, однак, знайшла подібний статус на основі ряду історико-стильових модифікацій, диференційованих за критеріями візуально-акустичного вигляду (форма корпусу, стрій, кількість струн). У статті окреслені особливості практики Historically Informed Performance відносно гітарного мистецтва, виділені нові підходи до трактовки «образу» гітари, починаючи з кінця XVIII — першої половини XIX століття і по сьогоднішній день. Зазначено, що в період кінця XVIII — першої половини XIX століття спостерігався історично перший гітарний бум, що охопив провідні музичні центри тогочасної Європи: Відень, Париж, Лондон та інші великі міста. У статті використані маловідомі сучасному читачу матеріали з історії гітарного винахідництва (праці Ж. Лежена, М. Бергстрёма та інших зарубіжних авторів). Підкреслено, що метою гітарних майстрів було і залишається до цього дня досягнення двох якостей: збереження специфіки «образу» інструмента як носія ідеї камерності; надання цьому «образу» рис універсалізму, реалізованого через гітарну квазіоркестрову концертність.

**Ключові слова:** струнно-щипковий інструменталізм, гітара, типи гітар, історично інформоване гітарне виконавство, сучасні гітаристи-інтерпретатори.

**Zherzdev O. Guitar “image” in the system of plucked string instrumentalism: history, organology, current practice.** The article is devoted to discussing the concept of guitar “image” in the context of history, organology and the actual practice of plucked string music making. The basic ideas about the six-string (classical) guitar have been identified and systematized, which, however, has acquired such status on the basis of a number of historical-and-style modifications, distinguished according to the criteria of the visual-and-acoustic appearance (the body shape, the tuning, the

number of strings). The article outlines the peculiarities of HIP – Historically Informed Performance practice in relation to guitar art; new approaches to the interpretation of the guitar “image” from the late 18th – the first half of the 19th centuries to the present day have been singled out. It is noted that during the late 18th – the first half of the 19th centuries, the first historical guitar “boom” was observed, which embraced the leading musical centers of Europe at that time – Vienna, Paris, London and other large cities. The article uses materials little-known to modern reader, from the history of guitar inventions (works by J. Lejeune, M. Bergström, E. Ungeheuer and other foreign authors). It is emphasized that the aim of guitar masters was and still is to achieve two qualities: the preservation of specifics of the instrument’s “image” as the carrier of the chamber manner idea; add to this “image” the traits of universalism implemented through the guitar quasi-orchestral concert manner.

The article notes that the history of guitar is a single stylistic phenomenon, in which, despite the “ups and downs”, progressive logic was observed in improving the instrument, which is reflected in modern guitar organology. It is noted that at present a large number of materials have been accumulated, shedding light on the origins of the guitar art that date back to the middle of the 16th century. These are various treatises, methods, study guides and manuals, as well as guitar schools, dating back to 1551–1880s years (total of 79 titles), according to the list of an English explorer A. P. Sharpe. All these manuals are intended for performers who play the so-called “Spanish guitar”, which includes not a single instrument, but a whole group of historical instruments that are distinguished by the eight-shaped form of the body. These instruments differed from the “medieval” and “English” guitars, the body of which was almond-shaped or pear-shaped. Instruments of different families existed as if in parallel and were called “guitars”. This allows us to conclude that, in the organological classification sense, plucked string chordophones had a single genesis, and their separation by “names” was a reflection of the musical and artistic processes associated with the development and improvement of the instrumental music making forms in the direction from applied to autonomous solo-academic music making.

In the existing classifications of Spanish guitar types, along with their visual appearance, factors such as the number of strings and instrument tuning are taken into account. In this case, the string factor becomes decisive when choosing the technique of playing. This is reflected, in particular, in modern reconstructions and discography which is created on the basis of such reconstructions and proposed by José Miguel Moreno. He created two compact discs under the general title “La Guitarra Española” (1536–1918) that uses “replicas” of historical versions of the instrument, which amounts to four: vihuela, baroque guitar, classical-romantic guitar, post-romantic guitar.

A special aspect of the study of guitar in its organological sources and evolution is generated by the performing practice acting as a regulator of all innovative processes. The HIP (Historically Informed Performance) system, which developed in the performance of the 20th – 21st centuries, is a peculiar mirror of such practice. The origins of such practice can be found even in the early 19th century in the interpretation of the music of church usage and in historical concerts of pianists of that time (N. Sikorska). In the late 19th century, this practice in the field of plucked string performance was introduced by the English master instrument maker and musicologist-organologist Arnold Dolmetsch, which means that in the 20th century it was the plucked string performance that was a priority in this area.

It is noted that one of the most interesting questions arising in view of the study of the guitar “image” in the music of the European tradition is “schubertiade” (the so-called reference to the authentic

reading of Schubert's music, typical of modern "HIP ensembles"). In this regard, the article also describes the albums created by modern guitar arrangers – Mats Bergström (Sweden), Xavier Diaz-Latorre (Spain), and gives the characteristics of the material from the works of F. Schubert included in the albums.

In the conclusions, it is noted that modern trends in guitar art are represented by three main groups of performers (at the same time, they are often composers, as well as master instrument makers): masters who aim at using only six-string (classical) guitar; musicians who use a differentiated approach to choosing instruments; guitarists using exclusively or mainly romantic guitar, even regardless of the repertoire. It is also noted that the interaction of timbre and texture, if we bear in mind the attributes of the latter – dynamics, articulation, agogics, methods of sound leading and sound production, also determined the direction of search in the guitar structures. As prospects for further research of the topic stated in this article, we see more detailed study of particular guitar-performing practices, including modern Ukrainian ones.

**Keywords:** plucked string instrumentalism, guitar, types of guitars, historically informed guitar performance, modern guitar performers-interpreters.

**Постановка проблеми.** В современной исполнительской практике наблюдается общая тенденция к исторической аутентичности, что относится и к гитарной музыке, ставшей особенно актуальной в условиях Новейшего времени (от конца XIX века и по сегодняшний день). Поэтому в современной гитарной органологии наблюдаются интенсивные поиски новых подходов к изучению гитары, ее целостного «образа», дифференцируемого в зависимости от различных стилистик — от исторической и жанровой до персональных. Обзору этих новых подходов к изучению гитары и посвящена данная статья.

**Связь с научными и практическими задачами.** В научно-исследовательском плане данная статья является продолжением изучения гитаристики как науки о комплексных свойствах данного инструмента, его истории и органологии. В центре здесь — сам «образ» гитары, находящийся в процессе постоянного совершенствования. «Движущей силой» последнего было и остается гитарное исполнительство, что определяет практическую направленность предложенного в данной статье аналитико-исторического обзора.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Вопросы гитарного исполнительства в последнее время являются особенно актуальными в связи с системой HIP — исторически информированного исполнительства, в рамках которой оказываются и струнно-щипковые хордофоны. Еще в конце XIX века английский музыковед-органолог, исполнитель и мастер-изготовитель А. Долмеч [31] внедрил эту систему в практику игры на щипковых инструментах с грифом. В качестве теоретического осмысления и практико-методической реализации этих идей в конце XX — начале XXI века появился ряд публикаций (Р. Кьеза [27], Ж. Лежен [38], М. Бергстрем [23], Л. Витошинский [5]), где прослеживаются история и эволюция гитары как инструмента все более расширявшихся художественно-технических возможностей. В результате современные гитарные школы приобретают теоретически обоснованный характер, что отражается как в концертной практике гитаристов-интерпретаторов, так и в учебно-методическом обеспечении.

**Цель статьи** — выявить особенности «образа» гитары в системе европейского струнно-щипкового инструментализма, показать истоки и эволюцию инструмента, очертить актуальную практику его использования в системе HIP.

**Изложение основного материала исследования.** XX век считается временем гитарного бума, когда значение этого инструмента в практике общественного музицирования стало равнозначным ведущим представителям европейского инструментализма прошлых эпох — фортепиано, скрипке, виолончели. Гитара вышла из «заколдованного круга» (А. Сеговия [14, с. 13]), преодолела длительное молчание, хотя и не выходила никогда из поля зрения профессиональных музыкантов и любителей музыки. По мнению А. Сеговии, причину, по которой гитара находилась тогда в таком положении, следует искать в отсутствии как такового композиторского интереса к ней, обусловленного, в свою очередь, отсутствием исполнителей-виртуозов, способных воссоздать концертную модель звучания инструмента [14, с. 13].

Точка зрения А. Сеговии на тот период (20-е годы прошлого века) во многом верна, однако специфика «образа» гитары, связанная с «видовым стилем» (В. Холопова [19, с. 223]) этого инструмента, раскрывается в полной мере лишь при изучении документов и материалов, относящихся еще к XVI веку, когда впервые появились, говоря современным языком, органологические и методические исследования, посвященные гитаре. Сведения об инструментах-предках шестиструнной (классической) гитары сосредоточены (и рассредоточены) в трактатах, предназначенных для теоретиков и практиков, занимавшихся изучением того или иного инструмента или инструментов. Как отмечает один из современных исследователей А. Бурханов, «количество неизученных документов, относящихся к истории гитары, открывает перед исследователем необозримое поле деятельности. Ведь даже если ограничиться временным периодом от середины XVI века до 1800 года и изучением только инструментов с четырьмя-пятью рядами струн, известных под общим названием «испанская гитара», список первоисточников насчитывает 79 наименований» [4, с. 38]. Автор имеет в виду список, составленный немецким гитаристом и лютнистом Р. Ярховом (Ralf Jarchow) (см. об этом в его каталоге: [35]), где представлены, наряду с уртекстами и транскрипциями музыкальных произведений, названия ряда методических пособий того времени по гитарной игре.

История и технология гитары с четырьмя-пятью рядами струн, изученная Х. К. Амамом, упоминание трактата которого, по мнению А. Бурханова, «в современной литературе, посвященной истории гитары, <...> стало своего рода правилом хорошего тона» [4, с. 38], дополняется в различных современных исследованиях. В частности, аналогичные сведения находим и в работе английского органолога-гитариста А. П. Шарпа [43] (А. P. Sharpe), где приводится список мето-

дик игры (*англ.* — *Methods*) на испанской гитаре, охватывающий период от 1551 года (год появления учебного пособия, созданного французским лютнистом и гитаристом А. Ле Руа (A. Le Roy)) по 1880 год, когда в Мадриде появилась «Школа» Ф. Ферандиери (F. Ferandieri) [43, с. 60–61]. В список входит 79 имен авторов учебных пособий и руководств, опубликованных в разных странах в указанный период и посвященных разным историческим и технологическим разновидностям совокупного понятия и явления «испанская гитара» (*Spanish guitar*). Отметим, что А. Шарп под этим понятием подразумевает группу щипковых хордофонов, имеющих восьмеркообразный корпус, что отличает их от «средневековой» и «английской» гитар, корпус которых был миндалевидным или грушевидным.

Характерно, что конструкции инструментов как с выпуклым, так и с плоским дном корпуса округлой формы также именовались гитарами. По этому поводу в статье органолога Ф. Равдоникаса (со ссылками на Сегермана и Аббота) отмечается, что лишь «незадолго до середины XVI века дериваты названия “guitar” (*gittern, quintern etc.*) начинают применяться по отношению к инструментам, корпус которых имеет серединное сужение и плоское дно» [13]. Однако, как следует далее, «до этого (описания Тинкториса, Фирдунга, Агриколы) название подразумевало округлый (без серединного сужения) корпус с выпуклым дном. Такое словоупотребление прослеживается со Средневековья, примерно с середины XVI века, уступая место названию “mandoga” (*bandurria, pandurina*), и лишь после этого начинает связываться с различиями строев» [13]. Это означает, что в органологическом классификационном смысле струнно-щипковые хордофоны имели единый генезис, а их разделение по «именам» было отражением музыкально-художественных процессов, связанных с развитием и совершенствованием форм инструментального музицирования в направлении от прикладного к автономному сольному-академическому.

Наряду с визуальным обликом одним из основных критериев, по которым классифицируются щипковые хордофоны, является количество струн и строй инструментов. Это отражено, в частности, в современных реконструкциях и созданной на их основе дискографии. Так, согласно современному испанскому специалисту широкого профиля — органологу, исполнителю, мастеру-изготовителю — Хосе Мигелю Морено (*José Miguel Moreno*), записавшему (в данном релизе Х. М. Морено использует «специфические техники» игры, характерные для «инструментов гитарного семейства» [40, с. 20]) в период с 1994 по 1996 год два компакт-диска под общим названием «*La Guitarra Española*» (1536–1918), исторических разновидностей инструмента в ходе эволюции насчитывается в основном четыре: 1) шестикорсовая виуэла (*viuela*) — для нее в XVI веке были написаны произведения Л. де Нарвасом, Лопесом, Л. Миланом, А. Мударрой; 2) пятикорсовая барочная гитара (*baroque gui-*

*tar*) — на записи она представлена сочинениями С. де Мурсии, Г. Санса и др.; 3) классико-романтическая гитара (*classical-romantic guitar*) с шестью одинарными струнами — ей посвящены опусы Ф. Сора и И. К. Мерца; 4) пост-романтическая гитара (*post-romantic guitar*) — для нее в конце XIX — начале XX века писали Ф. Таррега и М. Льобет [37]. Характерно и то, что данная «антология» испанской гитары представлена инструментарием, изготовленным самим Х. М. Морено и Л. Ункиллой (*Lourdes Uncilla*) [37].

Здесь перечислены основные, наиболее известные и исторически значимые «вехи» в теории и практике искусства испанской гитары, которая, пройдя ряд усовершенствований у мастера XIX века А. де Торреса, обрела статус универсального инструмента, определяемого сейчас как «шестиструнная (классическая) гитара» [7]. Характеризуя этот процесс, английский «мультиинструменталист» (так на Западе называют многопрофильных исполнителей) Т. Барроуз отмечает, что «в первой половине XVIII века гитара вышла из моды, но в 1780 году наступил перелом, решительно сказавшийся на облике этого инструмента» [2, с. 10]. Речь идет о том, что существенно изменилась сама конструкция инструмента, причем эти изменения были направлены в сторону преодоления традиционных недостатков гитары в области техники игры и самого «образа» звучания инструмента. Сначала на родине гитары, в Испании, появился шестикорсовый инструмент (оснащенный нижними струнами ми). Одновременно к середине XVIII века в других европейских странах (Италия, Франция) возникли инструменты с одинарными струнами, где преодолевались сложности с настройкой и возможности получения полноценного унисона, а в начале XIX века «и испанцы отказались от сдвоенных струн» [2, с. 11].

Следующим шагом на пути усовершенствования гитары было изобретение мастерами из испанского города Кадис — Х. Пажесом и Й. Бенедидом — веерообразной пружины, которая крепилась внутри инструмента [2, с. 11]; такая пружина заменила брусок, в результате чего увеличивалась громкость звучания гитары, а следовательно, возрастали ее сольно-концертные возможности [2, с. 11]. Изменения в конструкции коснулись и устройства ладов. Традиционные и неудобные для исполнителей «навязные» лады, затруднявшие настройку и игру на инструменте, были заменены жестко закрепленными, сначала изготовлявшимися из слоновой кости, а затем из латуни [2, с. 11].

Такие усовершенствования, продолжавшиеся почти столетие, в итоге привели к окончательному формированию шестиструнной (классической) гитары. Автором данной модели гитары по праву считается А. де Торрес. В своей мастерской в испанском городе Севилья, открытой в 1840 г., А. де Торрес провел ряд экспериментов, которые повлияли на дальнейшую судьбу гитары в мировой практике общественного музицирования. Нововведения А. де Торреса касались модифи-

кации пружины, пропорций корпуса, изменений рабочей длины струны (не менее 65 см), а также увеличения «ширины шейки со стороны колковой коробки до 5 см, что облегчило игру левой рукой» [2, с. 12].

Особый аспект изучения гитары в ее органо-логических истоках и эволюции рождает исполнительская практика, выступающая как регулятор всех инновационных процессов. Своеобразным зеркалом этой практики является система HIP — Historically Informed Performance (термин введен Дж. Баттом [25]), сложившаяся в исполнительстве в XX — начале XXI века. Как отмечает С. Лебедев [8], данный термин имеет также другую формулировку — «аутентичное исполнительство», а родоначальником этой системы (от конца XIX) можно считать А. Долмечу (A. Dolmetsch), английского музыковеда (им написана работа «The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries» [31]), мастера-изготовителя, исполнителя на струнных инструментах (лютня, виуэла и др.).

Как видим, именно струнно-щипковые были пионерами в области исполнительской аутентичности (если вспомнить, что первым изготовленным инструментом А. Долмечу была лютня 1893 г. [9]), хотя тенденции ее формирования, как это показано в диссертации Н. Сикорской [16], были исторически более глубокими и восходили к началу XIX века. Сначала это была музыка старинного церковного обихода (Ренессанс, Барокко), на основе которой, как отмечает Н. Сикорская, были созданы еще в 1810–1820-х годах школы духовной музыки К. Ф. Цельтера и А. Шорона [16, с. 5].

Как и несколько столетий назад, хоровая музыка тогда определила развитие инструментальных форм музицирования, что отразилось и во многочисленных редакторских и исполнительских опытах воссоздания аутентичности, прежде всего в клавирной музыке, что стало ощутимым уже в 1830-е годы. Здесь Н. Сикорская называет имена Ж. Ф. Фетиса и И. Мошелеса, использовавших фортепиано и исторический инструментарий в своих «исторических концертах», барочные пьесы в программах концертов Ф. Шопена и Ф. Листа, позже — Таузига, Лешетицкого [16, с. 5].

Подобные тенденции, начиная со второй половины XIX века, наблюдаются и в гитарном музицировании. Ф. Таррега, которого обычно называют «отцом современной классической гитары» [20, с. 64], включал в программы своих выступлений транскрипции произведений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, имея в виду отчасти и ориентацию и воспроизведение звучания инструментов-оригиналов в рамках шестиструнной (классической) гитары. Наряду с переложениями Ф. Таррега создавал оригинальные сочинения, среди которых особое место занимает жанр прелюдии, характерный еще для барочной лютневой и гитарной музыки (образцы этого жанра представлены в лютневых сюитах И. С. Баха, гитарных сюитах Р. де Визе). В этом плане Ф. Таррега продолжил и линию, на-

чала которой в классико-романтический период гитары был положен Ф. Карулли и М. Джулиани.

В целом же Ф. Таррега, который как исполнитель пользовался гитарами А. де Торреса, фактически стал одним из первых создателей нового концертного гитарного стиля — «практически в одиночку он разработал основные принципы современной классической техники игры» [2, с. 12]. Ф. Таррега — скорее собирательный образ нового гитарного стиля, что отражено в воспоминаниях его непосредственных учеников и последователей (среди которых выделяются такие фигуры, как М. Льобет, Д. Фортеа, П. Рока, Х. Робледо и Э. Пухоля [22, с. 3]), составивших своеобразную гитарную школу Ф. Тарреги в музыке XX века.

В частности, в деятельности Э. Пухоля важное место занимала расшифровка табулатур для виуэлы и барочной гитары, на их основе создавались транскрипции для современной классической гитары, а в арсенале ее технических приемов включались и те, которые были непосредственно взяты из практики игры на репликах оригинальных исторических инструментов, которыми пользовался Э. Пухоля как исполнитель и педагог. Характерно и то, что Э. Пухоля, создавший фундаментальную многоотомную «Escuela Razonada de la Guitarra» [41] для шестиструнной (классической) гитары, в области ее становления пошел еще дальше, соединив идеи Ф. Тарреги, который так и не написал свой трактат о гитарном исполнительстве, с положениями старинных работ и гитарных методик, в частности Х. Бермудо и Д. Агуадо.

Аналогичные процессы наблюдаются начиная со второй половины XX столетия и в итальянской струнно-щипковой школе. Ее ведущий представитель, профессор Миланской консерватории им. Дж. Верди Р. Кьеза (Ruggiero Chiesa) был фактически представителем линии, идущей от испанской гитары, ставшей эталоном гитарной классики еще в XIX веке. Эта линия идет от Д. Агуадо, по школе которого занимался Х. Аркас — учитель Ф. Тарреги, а последний, как уже отмечалось, был педагогом Э. Пухоля — учителя Р. Кьезы.

Р. Кьеза не только основал в 1963 году класс в Миланской консерватории, но и создал его полноценное репертуарно-методическое обеспечение (о чем речь идет в статье его ученика, известного современного итальянского гитариста Э. Сегре [42]). Суть своих музыкально-творческих и музыкально-педагогических новаций Р. Кьеза излагал в основанном им журнале «ill "Fronimo"» (в частности, см. об этом [27]). Автор трехтомника «Tecnica fondamentale della chitarra» [30] (завершен в 1988 г.) и метода «Guitar Gradus» [28] ратовал за то, чтобы в исполнительском и учебном репертуаре были представлены не только хрестоматийные сочинения, но и опусы крупной формы, созданные мастерами XIX века Д. Агуадо, Ф. Сором, Ф. Карулли, М. Джулиани, Н. Паганини и др. По этому поводу Р. Кьеза в предисловии к собственной редакции Сонаты С-dur, op. 15 М. Джулиани отмечал, что «гитарные произве-

дения XIX столетия, за исключением образов учебного характера, не получили внимания, которое они заслуживают со стороны ученых или исполнителей» [29]. Это было обусловлено, по мысли автора, двумя причинами: «...отсутствия адекватного исторического и эстетического анализа, а также из-за незнания исполнителями музыки, которая требует блестящей техники, слишком часто превосходящей их возможности» [29].

В сборниках старинной струнно-щипковой музыки Р. Къезы представлены расшифровки и транскрипции произведений итальянских (В. Капирола, Ф. да Милано), испанских (Л. Милан, Л. де Нарваэс), английских (Р. Джонсон, Дж. Доулэнд), немецких (С. Л. Вайс, И. С. Бах) композиторов, определивших характерное лицо итальянской, шире — европейской гитарной школы, тесно связанной с лютневым музицированием как прообразом академической инструментальной традиции.

Если Р. Къеза был в основном музыковедом, педагогом и редактором, то его ученики и последователи, в частности Ф. Зиганте (F. Ziganter), а также его ученик Л. Микели (L. Micheli), претворяют новации и находки своего лидера, обобщившего достижения испанской и итальянской гитарных школ, непосредственно в исполнительской практике, продолжая при этом линию пополнения репертуара шестиструнной (классической) гитары за счет различного рода переложений. Характерной особенностью творчества Л. Микели, как и многих современных гитаристов в целом, является создание (точнее, воссоздание) ансамблевых форм струнно-щипкового музицирования — с использованием как реплик исторических инструментов, так и классической гитары (подбор инструментария зависит от репертуара). Так по инициативе Л. Микели совместно с М. Мела (M. Mela) в 2002 г. был создан и ныне успешно функционирует дуэт «SoloDuo». Аналогичные ансамбли создаются и в других странах; например, определенную известность буквально в последние годы приобрел швейцарско-датский дуэт (основан в 2014 году) «Duo Morat-Fergo» (в названии указаны фамилии участников). Характерной особенностью обоих коллективов является привлечение исторического инструментария для воссоздания полноты картины в области максимальной приближенности к звуковому миру соответствующей эпохи и географического региона.

Воссоздание и актуализация в современной гитарной практике дуэтного ансамбля основывается на ряде детерминант как глобального, художественного, так и специфического технологического порядка. Главная из них относится вообще к интонационной ситуации, характерной для музыки Новейшего времени, когда процессы камернизации стали ведущей тенденцией в разных сферах и областях музыкального творчества и исполнительства. Речь идет об «ансамблях солистов», которые пришли на смену академическим хорам, симфоническим оркестрам и другим крупным исполнительским коллективам [8]. Ан-

самбль солистов-инструменталистов, возникший в XX веке и ставший, благодаря своей гибкости и универсальности, ведущей формой концертного музицирования, начиная со второй его половины был, по сути, историческим ремейком барочной практики.

Это относится и к гитарной музыке. Как отмечает Л. Микели [39], гитара, считавшаяся традиционно либо сольным, либо аккомпанирующим инструментом, всегда имела и еще одно качество, определяемое как камерно-ансамблевое. Со времен Л. Боккерини, не говоря уже о Ф. Соре, М. Джулиани, Н. Паганини, она являлась участником квартетов, квинтетов и других ансамблевых составов. Возникали такие оригинальные сочетания, как, например, «Три Квартета», оп. 19, Ф. де Фоссы (F. de Fossa) для двух гитар, скрипки и виолончели. В подобных составах использовались, как правило, т. н. романтические гитары, постепенно пришедшие на смену барочным разновидностям инструмента. Их отличительная особенность — унифицированный строй с одинарными струнами, звук, который был уже более громким, что, однако, было еще недостаточным для «конкурирования» со струнно-смычковыми инструментами, для чего Ф. де Фосса и использовал в своих квартетах пары гитар [39].

Наряду со всеобщей камернизацией как тенденцией нового музыкального мышления, в создании современных видов гитарного музицирования, в частности дуэта солистов, большую роль сыграло и стремление исполнителей пополнить репертуар переложениями клавирной (клавецинной и фортепианной) музыки, представленной ее исторически «веховыми» образцами, начиная от Ф. Куперена, Д. Скарлатти, Ж. Ф. Рамо. На основе переложений этой музыки формировались новые варианты гитарной фактуры, которые, по мнению Л. Витошинского, по ряду причин оказывались более адекватными для воспроизведения гитарным дуэтом, чем гитарой соло. Как отмечает этот выдающийся австрийский гитарист и педагог, украинец по происхождению, переложения для одного инструмента тех же сонат Д. Скарлатти, во-первых, часто ставят перед исполнителями «космические трудности», во-вторых, не вполне отвечают самому характеру гомофонной фактурной диспозиции, в которой сочетаются два противоположных начала, обозначаемые как *cantabile* e *ritmico* [5, с. 184–185].

Под первым из этих терминов понимается гомофонная мелодия, в которой исполнители всегда стремятся к агогической свободе, лежащей в основе сольной инструментальной интонации, мыслящейся в единстве с вербальной речью, что отражено в барочном понятии *klangrede* [1, с. 50], из которого вытекал стиль «речевой» игры — «*sprechendes*» *Spiel* [18, с. 95]. Второй термин (*ritmico*, в современной терминологии — моторика) обозначает фактурный компонент, призванный обеспечить метрическую четкость и единство темпа, в широком смысле — порядок в пространственно-временной структуре звучащего произведения [5, с. 184–185].

В практике НР эти постулаты, связанные с самой природой инструментального интонирования и его вокального генезиса, отражены в общей системе «tempo rubato» (Н. Сикорская [15, с. 123]), представленной еще в рекомендациях Каччини под названием *sprezzatura* (см. об этом: [24, с. 372]; [32, с. 27]). Понятие *tempo rubato*, согласно разъяснению, данному Н. Сикорской [15, с. 123] на основе материалов словаря «Grove», означает такое сочетание фактурных пластов, при котором наблюдается их дифференциация по признаку метроритмической стабильности (басовая линия, где четко выдерживается метр) и нестабильности (линии верхних голосов, которые могут как совпадать, так и не совпадать с метрическим пульсом нижнего голоса).

Особенно ярко такое расслоение фактуры проявляется в медленных частях барочных инструментальных концертов, которые «очень часто бывают задуманы как инструментальные песни или даже арии» (Н. Арнонкур [1, с. 62]). Это отражается и на фактуре, где оркестр превращается в «сопровождающий инструмент», а мелодия солиста как бы парит над ним [1, с. 62]. Остаточное по сути сопровождение оттеняло мелодию солирующего инструмента, исполняемую по всем законам *tempo rubato*, техника которого подробно описана еще в трактате Л. Моцарта [12, с. 158]. Автор трактата обращает внимание на то обстоятельство, что «аккомпаниатор» (имеется в виду и сопровождающий ансамбль или оркестр) не должен подчиняться воли виртуоза-солиста, играющего в свободном *style recitativo*, соответствующем по агогике *tempo rubato*. Л. Моцарт предостерегает аккомпаниатора от прямого копирования манеры солиста — «...все следует играть в одинаковом движении, иначе все то, что исполнитель желает сделать, будет испорчено аккомпанементом» [12, с. 158].

Обращение к ансамблю, в частности к гитарному дуэту, не является единственным способом адекватного отражения через фактуру дихотомии *santabile e ritmico*. Гитара уже сама по себе универсальный многоголосный гармонический инструмент, что подчеркивал еще Г. Берлиоз, отмечавший, однако, что таковой она становится лишь в руках мастеров-исполнителей, подобных Ф. Сору [3, с. 195]. Это означает, что и в сольной гитарной музыке, где гитара представлена одним исполнителем, сохраняются ее качества, присущие оркестру (так гитару испанского виртуоза Ф. Уэрта называл еще современник Г. Берлиоза В. Гюго [17, с. 49]). В фактуре сольной гитарной музыки действует принцип гомофонной триады «ведущий голос — контрапункт — бас», причем с практически обязательным выделением *tempo rubato* в верхних «этажах» ткани. Этот принцип по отношению к сольной фортепианной музыке Ф. Шопена его современник Ф. Лист, слышавший шопеновскую игру, называл «правильной неправильностью» [10], что является эквивалентом каччиниевского *sprezzatura*.

Аналогичные тенденции прослеживаются и в гитарной музыке, которая развивалась в на-

чале XIX века, хотя и достаточно автономно, но в едином русле с фортепианным и струнно-смычковым музицированием, о чем свидетельствуют многочисленные «вторичные жанры» в виде транскрипций и переложений. Одним из интереснейших вопросов, возникающих в связи с исследованием «образа» гитары в музыке европейской традиции, является «шубертиада» (так именуется обращение к аутентичному прочтению шубертовской музыки, характерное для современных «hip-ансамблей»). Среди них можно выделить исполнительские проекты, представленные двумя альбомами — «Schubert arrangements» (Швеция, 2010) и «Schubertiade» (Германия, 2015). В предисловиях к этим альбомам наряду с характеристиками особенностей использованных в них аранжировок содержатся достаточно малоизвестные сведения о характере бытования гитары в ансамблевой музыке эпохи раннего романтизма, где «домом ее обитания» были преимущественно буржуазные частные салоны [34].

В предисловии к диску под названием «Schubertiade» исследователь-шубертовед Б. Хейдер (Bernd Heyder) реконструирует саму ситуацию «шубертиады», которая, судя по имеющимся документам, сложилась в Вене начала XIX века в кругу друзей и почитателей Ф. Шуберта [34]. Автор статьи отмечает, что первым, кто тогда ввел понятие «шубертиада», был друг композитора, поэт Ф. фон Шобер (Franz von Schober) [34]. В качестве примера широкого распространения гитары не только в Вене, но и в большинстве других городов Европы 1800-х годов, автор приводит многочисленные сборники песен с гитарными аккомпанементами, которые в бытовом музицировании легко заменяли фортепианные. В частности, выпущенный А. Диабелли между 1821 и 1828 годами сборник аранжировок 26 песен Ф. Шуберта содержал гитарные версии аккомпанементов таких песен, как «Wanderer» и «Morgenlied», появившихся раньше фортепианных [34].

Оригинальные сочинения и аранжировки, предназначенные их создателями для исполнения песен и инструментальных сочинений Ф. Шуберта, В. Матигки (богемский композитор-гитарист, современник Шуберта), исполняются следующим составом (он может варьироваться): вокальный голос (тенор), флейта (*transverse flute*), скрипка (*violin*), альт (*viola*), виолончель (*cello*), гамбовый баритон (*baryton*) и гитара (*guitar*). Последняя является основой и «скрепляющим» элементом всей фактуры, поскольку содержит в себе ее гармоническое «ядро».

Авторами аранжировок, представленных в этих альбомах, являются композиторы начала XIX века — А. Диабелли (например, аранжировка шубертовского «Wanderer») и сам Ф. Шуберт (например, аранжировка его собственных фортепианных вальсов, а также «Ноктюрна» В. Матигки). Наряду с этим авторами аранжировок выступают и современные мастера — сами создатели рассматриваемых релизов: испанский лютнист и гитарист Х. Диас-Латорпе (Xavier Diaz-

Latorre), бельгийский гамбист, лютнист, гитарист и дирижер Ф. Пьерло (Philippe Pierlot), шведский гитарист и аранжировщик М. Бергстрем (Mats Bergström).

М. Бергстрем является также автором вступительной статьи к диску «Schubert arrangements», где раскрывается вкратце проблема «Ф. Шуберт и гитара» [23]. Автор выделяет здесь два момента.

Первый из них касается тех двух гитар, на которых играл сам Ф. Шуберт, выступая как аккомпаниатор своих песен и инструментальных пьес для солирующих инструментов — флейты или скрипки (кстати, эти инструменты были взаимозаменяемыми, как, впрочем, и их аккомпанементы — фортепиано или гитара). Одна из шубертовских гитар была создана мастером И. Г. Штауфером (J. G. Staufer) — изобретателем также арпеджионе (смычковая гитара), для которой Ф. Шуберт написал свою знаменитую Сонату a-moll. Вторая гитара, принадлежавшая Ф. Шуберту, была изготовлена мастером Энзенсбергером (Enzensberger) [23, с. 10–11]. Созданные названными мастерами-изготовителями инструменты, которыми пользовался Ф. Шуберт, давали возможность играть в разных тональностях и в достаточно обширном диапазоне, что не исключало более камерного звучания, пригодного для аккомпанемента вокалу.

Второй момент, о котором говорит М. Бергстрем, касается характеристики тех сочинений Ф. Шуберта, где сам автор выписал партию гитары (часть этих сочинений в альбоме не представлена, а речь идет только об их перечислении). Упоминаются, в частности, песни для мужских голосов в сопровождении гитары — «Das Dörfchen», D. 598a и D. 598 (ранняя и более поздняя версии), «Die Nachtigall», D. 724, «Geist der Liebe», D. 747 [23, с. 10]. Матс Бергстрем отмечает также большую ценность шубертовских миниатюр, в частности вальсов, созданных в оригинале для фортепиано, а в аранжировках предназначенных для скрипки (флейта) и гитары. В них, несмотря на гармоническую и фактурную простоту, содержится «настоящий океан возможностей» [23, с. 11] для работы над фразировкой, динамикой, агогикой.

Отметим, что дифференцированный подход к тембровой стороне камерного ансамбля, о котором говорит М. Бергстрем, относится и к сольно-гитарным аранжировкам шубертовской и другой подобной музыки, поскольку каждая струна гитары несет в себе тембровое качество, а совокупность всех струн образует сосредоточенное в руках одного исполнителя политембровое звучание. Даже при исполнении оригинальных сочинений в исполнительскую задачу гитариста-солиста входит своего рода аранжировка — создание артикуляционно-динамической «партитуры» звучания инструмента, выявляемой только в конкретно-звуковой форме.

В рассматриваемых альбомах гитаристы Х. Диас-Латорре и М. Бергстрем используют оригинал инструмента, созданного барселонским мастером Ф. Испаньей в 1842 [34], и «реплику»

(копию лондонского исторического инструмента 1830 г. Л. Панормо [23, с. 8]), обеспечивающие воспроизведение звучания ансамблей с участием гитары шубертовской эпохи.

Следует отметить, что «шубертиада» — это не только частный случай аутентичной трактовки гитары в современных релизах. Это — целое направление в современной гитарной музыке и гитаристике. К творчеству Ф. Шуберта и его эпохе обращаются такие известные мастера гитарного «цеха», как Дж. Дюарт (J. Duarte), К. Рагосниг (K. Ragossnig), Т. Хопшток (T. Hoppstock), создавшие к настоящему времени переложения для гитары фортепианных партий ряда сочинений композитора. В частности, Т. Хопшток является автором аранжировок для голоса (тенора) и шестиструнной (классической) гитары более ста отдельных песен Ф. Шуберта, а исторически первым их вариантом были обработки И. К. Мерца, созданные сначала для гитары соло, а затем для голоса с гитарным аккомпанементом [34].

Вопреки достаточно распространенному мнению о «пропущенном» гитарой периоде классицизма (А. Шевченко [21, с. 8–9]), следует указать на интенсивное и плодотворное в композиционном и исполнительском плане формирование и функционирование этого феномена в рассматриваемый нами период, связанный с шубертовской Веной, а также другими музыкальными центрами Европы того времени. В историко-стилевом плане это был период «диффузной зоны» (термин А. Власова, употребляемый по отношению к стыку барокко и раннего классицизма [6, с. 245]), когда романтические веяния как бы накладывались на классицистские модели, что отражено в творчестве таких мастеров гитарного искусства, как М. Джулиани и Н. Паганини, исповедовавших в основном стиль венских классиков в сочетании с яркими «прорывами» в области романтических мироощущений.

Распространившись не только в Испании, гитара уже приобрела статус одного из наиболее востребованных инструментов. Более того, гитарная музыка уже в тот период составляла полноценную конкуренцию фортепианной и скрипичной, о чем свидетельствует, по мысли бельгийского органиста Ж. Лежена (J. Lejeune), творчество таких выдающихся представителей этого века, как Ф. Шуберт, Н. Паганини, К. М. фон Вебер, Г. Берлиоз [38, с. 33]. Речь идет не только о том, что они писали музыку для гитары или с участием гитары, но и об исполнительстве. Как известно, Н. Паганини «с удовольствием давал» концерты на гитаре, а также писал для нее «большое количество сольных пьес» [38, с. 34].

Одновременно в рассматриваемый переходный период шел процесс поисков в области конструкции гитары, которая должна была соответствовать замыслу композитора как создателя конкретного произведения (или группы произведений). Как правило, новые конструкции инструмента возникали в творческих «тандемах» композитора-исполнителя и мастера-изготовителя. Это, в частности, многострунные (multi-stringed)

гитары — десятиструнная (decacord), созданная французским мастером Р. Лакотом (Rene Lacote) совместно с Ф. Карулли (в 1826 году они получили патент на это изобретение); семи- или восьмиструнная гитара, сконструированная венским мастером И. Штауфером в содружестве с Л. Леньяни [38, с. 34].

Примечательно, что эксперименты по созданию новых типов гитары были связаны с освоением ею различных жанров музыки [38, с. 35]. Например, М. Джулиани «мы обязаны изобретением маленькой терц-гитары» [20, с. 57], имевшей шесть струн и другую, более высокую настройку (на м3 вверх по сравнению с романтической гитарой). Этот инструмент был предназначен композитором-гитаристом для исполнения первых партий в его Концерте № 3, ор. 70, а также переложении увертюры к опере В. А. Моцарта «Милосердие Тита» для двух гитар [38, с. 35]. Как отмечает Е. Унгехеир (Elena Ungeheuer), в выполненной самим М. Джулиани версии третьей части Концерта № 1, ор. 30 для гитарного дуэта использовались две гитары: первой из них (Terz guitar) поручались соло, а второй (Prime guitar) — варианты партий оркестра [44, с. 6]. Отмечая этот факт, Е. Унгехеир сравнивает М. Джулиани и В. А. Моцарта, которые были близки по «музыкальному духу» (musical spirit) и отличались умением импровизировать, причем именно исполнительская импровизация служила источником их «опусных» сочинений [44, с. 4]. Неслучайно поэтому в монографии американского исследователя Т. Хека (Thomas F. Heck) [33] М. Джулиани характеризуется как «виртуоз-гитарист и композитор» (на первом месте здесь, как видим, исполнительский фактор).

Разнообразие гитар, представленных в эпоху, которую можно назвать первым гитарным бумом (это период конца XVIII — первой половины XIX века; второй подобный период возник лишь через сто лет), относится и к различного рода «усилителям», роль которых играли (до изобретения микрофонов и звукоснимателей в 1930-е годы) добавочные струны в низком регистре, напоминающие лютневые «sympathetic strings» эпохи раннего барокко (Ж. Лежен [38, с. 34]). Речь идет о «резонирующих струнах», которые американский креатолог М. Микалко ассоциирует с основными и вспомогательными функциями деятельности человеческого мозга. Ученый отмечает, что «мозг, подобно музыкальному инструменту, обладает замечательными эмерджентными свойствами. Некоторые старинные музыкальные инструменты имеют специальные струны, известные как резонирующие. Эти струны в игре не участвуют, но резонируют из-за колебаний других струн. Таким образом, они создают музыкальные звуки помимо аккордов, исполняемых на поверхностных струнах. Кажется, что звуки создаются из ничего» [11, с. 369]. Отметим, что в нашем случае, если говорить о многострунных гитарах, речь идет не о специальных резонирующих струнах старинного образца, а о добавочных или дополнительных струнах, которые могут использоваться двояко:

а) непосредственно для игры в целях расширения диапазона в области низкого регистра, что, кстати, заменяет скордатуру; б) собственно для резонирования, когда их звучание включается в общую тембровую партитуру, как бы по соучастию с основными струнами.

Шестиструнная гитара, ставшая «классической» и «академической», как известно, имеет свои достоинства, но в ней есть и свои недостатки. Главный из них — отсутствие полноценного резонирования на всех двенадцати звуках хроматической гаммы. Как отмечает в этой связи разработчик идеи десятиструнной гитары, испанский композитор и гитарист Н. Йепес, полноценно резонируют лишь четыре звука: E, A, B, D; остальные восемь звуков не отвечают резонансам, что создает всегда слышимые при игре на шестиструнной гитаре (особенно при игре только на закрытых струнах) звуковые «яммы» [36]. Сама по себе идея десятиструнной гитары не является новой и уже была апробирована Ф. Карулли и Р. Лакотом в XIX веке (Ф. Карулли даже написал для такой гитары «Школу игры») [36]. Новая десятиструнная гитара с широкой шейкой и грифом, разработанная в тандеме Н. Йепеса и мастера Х. Рамиреса III, хотя и не стала общепризнанной моделью, показала возможности совершенствования инструмента на основе базовых традиций и новых экспериментальных веяний. В первую очередь это касается выбора струн по их количеству и материалу. Именно фактор струн становится решающим и в выборе техники игры, что оказывается более важным, чем выбор инструмента той или иной конструкции или исторического вида.

Подтверждением этому в наше время является постоянный поиск в области совершенствования качества струн ведущими мировыми производителями, среди которых следует назвать «Savarez» (Франция), «Pugamid» (Германия), «Hannabach» (Германия), «John Hore» (Германия), «D'Addario» (США), «La Bella» (США) и др. В свою очередь качество струн оказывает влияние и на поиск идеального звучания инструмента, совершенствования его визуально-акустического «образа». В частности, отметим тот факт, что все больше и больше гитаристов (Дж. Бакленд, Р. Гальен) нашего времени предпочитают отказаться от использования классической гитары в пользу романтических моделей. Это обусловлено и выбором репертуара. Сегодня на романтической гитаре играют не только оригинальные произведения, но и переложения музыки различных периодов, созданной для клавесина, лютни, скрипки и других инструментов. В данном аспекте сам выбор инструмента (той или иной модели романтической гитары) обусловлен стремлением не только к воссозданию исторической достоверности, но и к созданию новых исполнительских решений, отвечающих задачам сегодняшнего дня.

**Выводы из данного исследования.** Подводя итоги, следует отметить, что современные тенденции в гитарном искусстве репрезентируются тремя основными группами исполнителей



(они же часто и композиторы, а также мастера-изготовители): 1) мастерами, которые стремятся к использованию исключительно шестиструнной (классической) гитары в любых репертуарных условиях (Т. Хопшток, Э. Сегре); 2) музыкантами, осуществляющими дифференцированный подход в выборе инструментов, зависящий от особенностей исполняемой музыки (Х. Мигель-Морено, М. Бергстрем); 3) гитаристами, использующими исключительно или по преимуществу романтическую гитару, даже вне зависимости от репертуара (Р. Гальен, Дж. Бакленд). Последнее означает, что романтическая гитара, наряду с классической, приобретает качества инструмента универсального типа. Это подтверждается тем путем, по которому шел исторически поиск «идеальной гитары». Масштабы этого пути охватывают период конца XVIII — первых десятилетий XX века. Наглядной иллюстрацией здесь является коллекция гитар (всего 83 инструмента) австрийской лютнистки и гитаристки Б. Зачек, где самый ранний образец датируется 1796 г. (работа мастера К. Бергонци из Кремоны), а наиболее поздний — 1926 г. (мастер Антонио Э. Паскуаль из Мадрида) [26]. Характерно, что в коллекции Б. Зачек не представлена гитара А. Торреса, которую принято считать классической, зато в полном объеме репрезентируются инструменты, ориентированные на практику барочной музыки, где каждому инструменту приписывалось определенное стилевое качество, реализуемое через тембр. Взаимодействие тембра и фактуры, если иметь в виду и атрибутику последней — динамику, артикуляцию, агогику, приемы звуковедения и звукоизвлечения, определяло и направленность поисков в конструкции гитар. Образцом для мастеров-изготовителей здесь были корсовые модели старинного типа (XVII–XVIII веков), а возникшие позже на их основе инструменты с одинарными струнами должны были не уступать им по выразительным и техническим возможностям, сочетая неповторимую гитарную специфику (камерность, задушевенность) и универсализм (концертную броскость, способность отражать оркестр в миниатюре).

**Перспективы дальнейших исследований** заявленной в данной статье темы видятся, во-первых, в возможности привлечения более широкого аналитического материала, представленного ведущими современными гитаристами, во-вторых, в более широком внедрении этого материала в концертную и учебную практику гитаристов Украины.

#### Литература:

1. Арнонкур Н. Мои современники : Бах, Моцарт, Монтеверди [Текст] / Николаус Арнонкур ; [пер. с нем. С. В. Грохотов]. — М. : Классика-XXI, 2005. — 280 с. — ISBN 5-89817-128-2.
2. Барроуз Т. Все о гитаре. Подробный самоучитель игры на гитаре в разных стилях музыки [Текст] / Терри Барроуз ; пер. А. Ивановой-Дятловой. — М. : ОГИЗ ; АСТ ; Астрель, 2003. — 252 с. — ISBN 5-17-015744-4, ISBN 5-271-04763-6, ISBN 1-85868-486-2.
3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструменталке и оркестровке с дополнениями Рихарда Штрауса [Текст] : в 2 т. / Гектор Берлиоз ; пер. С. Горчаков. — М. : Музыка, 1972. — Т. 1. — 308 с.
4. Бурханов А. Неизвестное о «твореньице» Хуана Карлоса Амата, испанской гитаре, бандоле и многом другом [Текст] / А. Бурханов // Старинная музыка. — 2012. — № 3–4 (57–58). — С. 38–60.
5. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі [Текст]. Cantabile e ritmico / Лео Вітошинський ; [пер. з нім. Л. Мельник]. — Львів : БаК, 2006. — 284 с. — ISBN 966-7065-64-2.
6. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония : о стилевых критериях [Текст] / А. Власов // Laudamus : к 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / [Сост. : В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]. — М. : Композитор, 1992. — С. 244–252. — ISBN 5-85285-424-7.
7. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Жерздев Олександр Володимирович. — Х. : Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2011. — 18 с.
8. Лебедев С. Н. Аутентичное исполнительство [Электронный ресурс] / С. Н. Лебедев // Большая российская энциклопедия (БРЭ) : веб-сайт. — Электрон. версия. — 2018. — Режим доступа : <https://bigenc.ru/music/text/4865682> (дата обращения : 19.03.2018). — Название с экрана.
9. Лебедев С. Н. Долмеч [Электронный ресурс] / С. Н. Лебедев // Большая российская энциклопедия (БРЭ) : веб-сайт. — Электрон. версия. — 2017. — Режим доступа : <https://bigenc.ru/music/text/1964415> (дата обращения : 18.06.2018). — Название с экрана.
10. Лист Ф. Ф. Шопен [Текст] / Ф. Лист ; [общ. ред. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна ; пер. и примеч. С. А. Семеновского]. — 2-е перераб. изд. — М. : Музгиз, 1956. — 428 с.
11. Микалко М. Рисовый штурм и еще 21 способ мыслить нестандартно [Текст] / Майкл Микалко ; [пер. с англ. Л. Царук, С. Комаров]. — М. : Манн, Иванов и Фербер, 2015. — 416 с.
12. Моцарт Л. Основы скрипичной школы [Текст] / Л. Моцарт ; [пер. с нем. Я. В. Гребнев ; ред. И. В. Гребнева]. — Х. : С.А.М., 2014. — 168 с.
13. Равдоникас Ф. Fidicinia Instrumenta [Электронный ресурс] / Феликс Равдоникас // Международный фестиваль Earlymusic : веб-сайт. — Электрон. данные. — 2006–2018. — Режим доступа : <http://www.earlymusic.ru/articles/46/59/Fidicinia-instrumenta.html> (дата обращения : 03.06.2018). — Название с экрана.
14. Сеговия А. Гитара в фаворе [Текст] / А. Сеговия // Рабочий и театр. — 1926. — № 13. — С. 13.
15. Сикорская Н. В. Основные аспекты исполнительского стиля барокко : опыт обобщения с позиций современной науки и практики [Текст] / Наталия Сикорская // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2014. — Вип. 109. Кн. 6. Старовинна музика — сучасний погляд. — С. 115–134.
16. Сікорська Н. В. Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини XIX ст. : становлення історично інформованого виконавства [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Сікорська Наталія Валеріївна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2016. — 17 с.
17. Тавровский В. Своего не отдадим, но и чужого не надо. К истории одной «крылатой фразы» [Текст] / Виктор Тавровский // История гитары в лицах. — 2013. — № 3 (9). — С. 40–52.
18. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики [Текст] / Николаус Харнонкурт ; [пер. Г. Курков]. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.
19. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с. — ISBN 5-8114-0334-8.
20. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара : от истоков до наших дней [Текст] / Элен Шарнассе ; [пер. с фр. С. Кудрявицкая]. — М. : Музыка. 1991. — 87 с.
21. Шевченко А. Формирование гитары в контексте общего процесса развития музыкальной культуры [Текст] /

- Анатолій Шевченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — X., 2008. — Вип. 23. Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. — С. 5–9.
22. Bergström M. Francisco Tarrega (1852–1909). Guitar Music / Booklet notes by Mats Bergström // Francisco Tarrega. Guitar Music [Електронний ресурс] / Mats Bergström (guitar). — Електрон. текстові, звук. данні. — Canada, USA : Naxos, 2009. — 1 електрон. опт. диск (CD-ROM) + буклет. — P. 3–4 (буклет). — Загл. с етикетки диска.
  23. Bergström M. Schubert arrangements / Booklet notes by Mats Bergström // Schubert arrangements [Електронний ресурс] / M. Bergström (guitar), A. Jonhäll (flute), Ch. Larson (cello), N.-E. Sparf (violin & viola). — Електрон. текстові, звук. данні. — EU : Proprius Music, 2010. — 1 електрон. опт. диск (CD-ROM) + буклет. — P. 8–13 (буклет). — Загл. с етикетки диска.
  24. Bukofzer M. F. Music the Baroque Era from Monteverdi to Bach [Текст] / Manfred F. Bukofzer. — New York : Norton & Co., 1947. — 489 p.
  25. Butt J. Playing with History : The Historical Approach to Musical Performance [Текст] / John Butt. — Cambridge ; New York : Cambridge Univ. Press, 2004. — 265 p. DOI : 10.1017/CBO9780511613555.002
  26. Brigitte Zaczek's romanticque guitars & more. Guitar Museum [Електронний ресурс] : офіційний сайт гітаристки, лютнистки и педагога. — Електрон. данні. — [1999]. — Режим доступу : <http://brigitte-zaczek.at/> (дата звернення : 14.05.2018). — Названіе с екрана.
  27. Chiesa R. Note di copertina [Текст] / Ruggero Chiesa // Il Fronimo : rivista di chitarra e liuto. — 1988. — no. 62. — P. 3–4.
  28. Chiesa R. Prefazione [Текст] / Ruggero Chiesa // Chiesa R. Guitar Gradus. Metodo elementare per chitarra / Ruggero Chiesa. — Milano : Edizioni Suvini Zerboni, 1982. — P. 1.
  29. Chiesa R. Preface [Текст] / Ruggero Chiesa // Giuliani M. Sonata in Do Maggiore : op. 15 : per chitarra. — Milano : Edizioni Suvini Zerboni, 1978. — P. 1.
  30. Chiesa R. The polyphonic ... [Текст] / Ruggero Chiesa // Chiesa R. Tecnica fondamentale della chitarra. — Milano : Edizioni Suvini Zerboni, 1988. — Vol. 3. Gli accordi. — P. 1.
  31. Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries : Revealed by Contemporary Evidence [Текст] / Arnold Dolmetsch. — London : Novello&Co ; New York : The H. W. GRAY Co, 1946. — 493 p.
  32. Fortune N. Sprezzatura [Текст] / N. Fortune // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / edited by Stanley Sadie. — New York : Grove, 1980. — Vol. 18. — P. 27.
  33. Heck Th. F. Mauro Giuliani : virtuoso guitarist and composer [Текст] / Thomas F. Heck. — Columbus : Editions Orphee, Inc., 1995. — 289 p.
  34. Heyder B. Unprecedented sonorities / Bernd Heyder ; transl. S. Hanks // Schubertiade [Електронний ресурс] / J. Prégardien (tenor), M. Hantaï (flute), X. Diaz-Latorre (guitar), Ph. Pierlot (baryton). — Електрон. текстові, звук. данні. — Germany : Myrios Classics, 2015. — 1 електрон. опт. диск (CD-ROM) + буклет. — Загл. с етикетки диска.
  35. Jarchow R. Gesamtkatalog = Complete Catalogue [Електронний ресурс] / Ralf Jarchow. — Електрон. данні. — Glinde, Germany, 2016. — Режим доступу : <http://www.jarchow.com/katalog.pdf> (дата звернення : 09.06.2018). — Названіе с екрана.
  36. Kozinn A. Narciso Yepes and his 10-string guitar [Електронний ресурс] / Allan Kozinn // The New York Times : архів газети : веб-сайт. — Електрон. данні. — 1981. — November 22. — P. 002021. — Режим доступу : <https://www.nytimes.com/1981/11/22/arts/narciso-yepes-and-his-10-string-guitar.html> (дата звернення : 10.06.2018). — Названіе с екрана.
  37. La Guitarra Española [Електронний ресурс] // Glossa Music. — Електрон. данні. — [21.03.2011]. — Режим доступу : <http://www.glossamusic.com/glossa/reference.aspx?id=228> (дата звернення : 08.06.2018). — Названіе с екрана.
  38. Lejeune J. A Guide to Musical Instruments 1800–1950 [Текст] / J. Lejeune. — U.E., Austria : Ricercar ; Outhere, 2013. — Vol. 2. — 154 p. + 8 Audio CD.
  39. Micheli L. Francois de Fossa & the Trois Quatuors, op. 19 [Електронний ресурс] / Lorenzo Micheli ; transl. J. Leathwood. — Електрон. данні. — [2003]. — Режим доступу : <http://www.soloduo.it/discography/francois-de-fossa-trois-quatuors-op-19/> (дата звернення : 23.02.2018). — Названіе с екрана.
  40. Moreno J. M. The Spanish Guitar (1536–1836) / Jose Miguel Moreno // La Guitarra Española. Vol. 1. (1536–1836) [Електронний ресурс] / Jose Miguel Moreno (vihuela, guitarra barroca y guitarra clasico-romantica). — Електрон. текстові, звук. данні. — Spain : Glossa Music, S. L., 2000. — 1 електрон. опт. диск (CD-ROM) + буклет. — P. 20–21 (буклет). — Загл. с етикетки диска.
  41. Pujol E. Escuela Razonada de la Guitarra [Текст]. Libro Primero / Emilio Pujol. — Buenos Aires : Ricordi Americana, 1956. — 98 p.
  42. Segre E. The memory of a Maestro in the twentieth anniversary of his death [Електронний ресурс] / Emanuele Segre // Strumenti & Musica.com : веб-сайт. — Електрон. данні. — 2013. — December 5. — Режим доступу : <http://www.strumentimusic.com/en/news/the-memory-of-a-maestro-in-the-twentieth-anniversary-of-his-death/> (дата звернення : 23.02.2018). — Названіе с екрана.
  43. Sharpe A. P. The Story of the Spanish Guitar [Текст] / A. P. Sharpe. — London : Clifford Essex Music Co. Ltd, 1963. — 65 p.
  44. Ungeheuer E. Duo Sonare plays classical music / Elena Ungeheuer ; transl. H. Kreysa // Duo Sonare — historical guitars plays Mozart, Giuliani, Carulli [Електронний ресурс] / Duo Sonare. — Електрон. текстові, звук. данні. — Germany : Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 1997. — 1 електрон. опт. диск (CD-ROM) + буклет. — P. 4–9 (буклет). — Загл. с етикетки диска.

## References:

1. Harmoncourt, N. (2005). *Moi sovremenniki : Bach, Mozart, Monteverdi* [My contemporaries : Bach, Mozart, Monteverdi]. (S. V. Grokhotov, trans). Moscow : Klassika-XXI. (In Russian). The original title : Der musikalische Dialog : Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart.
2. Burrows, T. (2003). *Vse o gitare. Podrobnii samouchitel' igry na gitare v raznykh stilyakh muzyki* [All about the guitar]. (A. Ivanova-Dyatlova, trans). Moscow : OGIZ ; AST ; Astrel'. (In Russian). The original title : Total Guitar Tutor.
3. Berlioz, G. (1972). *Bol'shoi traktat o sovremennoi instrumentovke i orkestrovke s dopolnieniyami Rikharda Shtrausa* [A great treatise on modern instrumentation and orchestration with additions by Richard Strauss]. (S. Gorchakov, trans). In 2 vols. (Vol. 2). Moscow : Muzyka. (In Russian). The original title : Grand Traite D'Instrumentation Et D'Orchestration Modernes.
4. Burkhanov, A. (2012). Neizvestnoye o "tvoren'itse" Khuana Karlosa Amata, ispanskoy gitare, bandole i mnogom drugom [Unknown about the "creature" Juan Carlos Amat]. *Starinnaya muzyka — Early music quarterly*, 3–4 (57–58), 38–60. (In Russian).
5. Witoszynski, L. (2006). *Pro mystetstvo hry na hitari. Cantabile e ritmico* [About the art of playing guitar]. (L. Mel'nyk, trans). L'viv : BaK. (In Ukrainian). The original title : Cantabile e ritmico — Über die Kunst des Gitarrenspiels.
6. Vlasov, A. (1992). Pozdnebarochnaya i ranneklassicheskaya harmoniya : o stilevykh kriteriyakh [Late baroque and early classic harmony : about style criteria]. In V. S. Tsenova & M. L. Storozhko, comps. *Laudamus*. (pp. 244–252). Moscow : Kompozitor. (In Russian).
7. Zherzdyev, O. V. (2011). Spetsyfika faktury u muzytsi dlya shestystrunnoi (klasichnoi) hitary solo [A specific of invoice in music for the six-string (classic) guitar of

- solo]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv. (In Ukrainian).
8. Lebedev, S. N. (2018). Autentichnoe ispolnitel'stvo [Authentic performance]. *Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya (BRE)*. Retrieved from <https://bigenc.ru/music/text/4865682>. (In Russian).
  9. Lebedev, S. N. (2017). Dolmech [Dolmetsch]. *Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya (BRE)*. Retrieved from <https://bigenc.ru/music/text/1964415>. (In Russian).
  10. Liszt, F. (1956). *F. Shopen* [F. Chopin]. Ya. I. Mil'shtein, ed. (S. A. Semenovskii, trans). (2<sup>nd</sup> ed.). Moscow : Muzgiz. (In Russian).
  11. Michalko, M. (2015). *Risovyie shturn i eshche 21 sposob myslit' nestandardno* [Rice Assault]. (L. Tsaruk & S. Komarov, trans). Moscow : Mann, Ivanov i Ferber. (In Russian). The original title : Thinkertoys. A handbook of creative-thinking techniques.
  12. Mozart, L. (2014). *Osnovy skripichnoy shkoly* [Fundamentals of the violin school]. I. V. Grebneva, ed. (Ya. V. Grebnev, trans). Kharkov : S.A.M. (In Russian). The original title : Fundamental school of violin playing.
  13. Ravdonikas, F. (2006–2018). Fidicinia Instrumenta. *International Festival Earlymusic*. Retrieved from <http://www.earlymusic.ru/articles/46/59/Fidicinia-instrumenta.html> (In Russian).
  14. Segovia, A. (1926). *Gitara v favore* [Guitar in Favor]. *Rabochiy i teatr*, 13, 13. (In Russian).
  15. Sikorskaya, N. V. (2014). Osnovnye aspekty ispolnitel'skogo stilya barokko : opyt obobshcheniya s pozitsii sovremennoi nauki i praktiki [The Main Aspects of Performing in Baroque Style : the Experience of Generalization from the Point of View of Contemporary Science and Practice]. *Scientific Herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 109, 115–134. (In Russian).
  16. Sikorska, N. V. (2016). Klavirna muzyka Baroko v redaktsiyakh druhoi polovyny XIX st. : stanovlennya istorichno informovanogo vykonavstva [Baroque Keyboard Music in the Editions of the Second half of XIX Century : Formation of Historical informed Performance]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv. (In Ukrainian).
  17. Tavrovskiy, V. (2013). Svoeyogo ne otodadim, no i chuzhogo ne nado. K istorii odnoy "krylatoy frazy" [We will not give it away, but we do not need someone else's. To the history of one "winged phrase"]. *Istoriya gitary v litsakh — History of the guitar in the faces*, 3(9), 40–52. (In Russian).
  18. Harmonkurt, N. (2002). *Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky* [Music as it sounds. The way to a new understanding of music]. (H. Kurkov, trans). Sumy : Sobor. (In Ukrainian).
  19. Holopova, V. N. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as a Kind of Art]. St. Petersburg : Lan'. (In Russian).
  20. Charnassé, H. (1991). *Shhestistrunnaya gitara : ot istokov do nashikh dnei* [Six-string guitar : from the beginnings to our days]. (S. Kudryavitskaya, trans). Moscow : Muzyka. (In Russian). (The original edition : Charnassé, Hélène. (1985). *La guitare*. Paris : Presses Universitaires de France).
  21. Shevchenko, A. (2008). Formirovaniye gitary v kontekste obshego protsessa razvitiya muzykal'noy kul'tury [Formation of the guitar in the context of the overall development of musical culture]. *Problems of interaction between arts, pedagogy and the theory and practice of education*, 23, 5–9. (In Russian).
  22. Bergström, M. (2009). Francisco Tarrega (1852–1909). In M. Bergström (guitar) (composer). *Francisco Tarrega. Guitar Music* [Sound recording & booklet], (pp. 3–4). Canada, USA : Naxos. (Booklet notes in English).
  23. Bergström, M. (2010). Schubert arrangements. In M. Bergström (guitar), A. Jonhäll (flute), Ch. Larson (cello), N.-E. Sparf (violin & viola). *Schubert arrangements* [Sound recording & booklet], (pp. 8–13). EU : Proprius Music. (Booklet notes in English).
  24. Bukofzer, M. F. (1947). *Music the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York : Norton & Co. (In English).
  25. Butt, J. (2004). *Playing with History : The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge ; New York : Cambridge Univ. Press. (In English). DOI : 10.1017/CBO9780511613555.002
  26. Brigitte Zaczek's romantic guitars & more. Guitar Museum. *The official site*. (1999). Retrieved from <http://brigitte-zaczek.at/>. (In English).
  27. Chiesa, R. (1988a). Note di copertina. *Il Fronimo*, 62, 3–4. (In Italian).
  28. Chiesa, R. (1982). Prefazione. In R. Chiesa. *Guitar Gradus. Metodo elementare per chitarra*, (pp. 1). Milano : Edizioni Suvini Zerboni. (In Italian).
  29. Chiesa, R. (1978). Preface. In M. Giuliani. *Sonata in Do Maggiore op. 15 per chitarra*, (pp. 1). Milano : Edizioni Suvini Zerboni. (In English).
  30. Chiesa, R. (1988b). The polyphonic ... In R. Chiesa. *Tecnica fondamentale della chitarra*. (Vol. 3), (pp. 1). Milano : Edizioni Suvini Zerboni. (In English).
  31. Dolmetsch, A. (1946). *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries : Revealed by Contemporary Evidence*. London : Novello&Co ; New York : The H. W. GRAY Co. (In English).
  32. Fortune, N. (1980). Sprezzatura. In S. Sadie, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 18), (pp. 27). New York : Grove. (In English).
  33. Heck, Th. F. (1995). *Mauro Giuliani : virtuoso guitarist and composer*. Columbus : Editions Orphee, Inc. (In English).
  34. Heyder, B. (2015). Unprecedented sonorities. (S. Hanks, trans). In J. Prégardien (tenor), M. Hantai (flute), X. Diaz-Latorre (guitar), Ph. Pierlot (baryton). *Schubertiade* [Sound recording & booklet]. Germany : Myrios Classics. (Booklet notes in English).
  35. Jarchow, R. (2016). *Gesamtkatalog = Complete Catalogue*. Retrieved from <http://www.jarchow.com/katalog.pdf>. (In German & English).
  36. Kozinn, A. (1981, November 22). Narciso Yepes and his 10-string guitar. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/1981/11/22/arts/narciso-yepes-and-his-10-string-guitar.html>. (In English).
  37. La Guitarra Española. (2011, March 21). *Glossa Music*. Retrieved from <http://www.glossamusic.com/glossa/reference.aspx?id=228>. (In English).
  38. Lejeune, J. (2013). *A Guide to Musical Instruments 1800–1950*. (Vol. 2). U.E. ; Austria : Ricercar ; Outhere. (The annex : 8 Audio CD). (In English).
  39. Micheli, L. (2003). *Francois de Fossa & the Trois Quatuors, op. 19*. (J. Leathwood, trans). Retrieved from <http://www.soloduo.it/discography/francois-de-fossa-trois-quatuors-op-19/>. (In English).
  40. Moreno J. M. (2000). The Spanish Guitar (1536–1836). In J. M. Moreno (vihuela, guitarra barroca y guitarra clasico-romantica). *La Guitarra Española. (1536–1836)* [Sound recording & booklet]. (Vol. 1), (pp. 20–21). Spain : Glossa Music, S. L. (Booklet notes in English).
  41. Pujol, E. (1956). *Escuela Razonada de la Guitarra*. (Vol. 1). Buenos Aires : Ricordi Americana. (In Spanish & French).
  42. Segre, M. (2013, December 5). The memory of a Maestro in the twentieth anniversary of his death. *Strumenti & Musica.com*. Retrieved from <http://www.strumentimusic.com/en/news/the-memory-of-a-maestro-in-the-twentieth-anniversary-of-his-death/>. (In English).
  43. Sharpe, A. P. (1963). *The Story of the Spanish Guitar*. London : Clifford Essex Music Co. Ltd. (In English).
  44. Ungeheuer, E. (1997). Duo Sonare plays classical music. (H. Kreysa, trans). In *Duo Sonare — historical guitars plays Mozart, Giuliani, Carulli* [Sound recording & booklet], (pp. 4–9). Germany : Musikproduktion Dabringhaus und Grimm. (Booklet notes in English).

05.09.2018