

9. Прохорова І. Музична література зарубіжних країн, 5-го класу ДМШ і ДШМ, Підручник. Москва : Музика, 2003. 112 с.
10. Уїлсон-Діксон Е. Історія Християнської музики: пер. з англ. Ч. 1/4. Санкт-Петербург: Мірт, 2003. 428 с. (Енциклопедія християнства)
11. Швейцер А. Йоганн Себастьян Бах. Москва : Музика, 1965. 379 с.
12. Яворський Б. Л. Сюїти Баха для клавіру. Москва -Ленинград : Музгіз. С. 53.
13. François Couperin. L'art de touchr le Clavesin – Die Kunst das Clavesinzuspielen – The Art of playing the Harpsichord. - Leipzig: Breitkopf&Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. – 39 S.

References

1. J.S. Bach. (2005). Т.1.: "Malenkaya organnaya knizhka"; Shest khoralov razlichnogo roda ("Shyublerovskiye khoraly"); Khoralnyye partity [Noty]. Moscow : Russkoye Muzykalnoye Izdatelstvo [in Russian].
2. Berdennikova K. (2008). Gomileticheskiye traditsii dukhovnykh kantat I.S. Bakha. Kyiv : Muzyka [in Ukrainian].
3. Berchenko R. (2005). V poiskakh utrachennogo smysla: Boleslav Yavorskiy o «Khorosho temperirovanom klavire». Moscow : «KlassikaXXI» [in Russian].
4. Druskin M. (1982). Johann Sebastian Bach. Moscow : Muzyka [in Russian].
5. Maikapar S.M. (2006). Muzykalnoye ispolnitelstvo i pedagogika. Chelyabinsk: MPI [in Russian].
6. Medushevskiy V. (2014). Dukhovnyy analiz muzyki. Uchebnoye posobiye v dvukh chastyakh. Moscow : Kompozitor [in Russian].
7. Nosyna V. (1993). Simvolika muzyki J.S. Bacha. Tambov: [in Russian].
8. Ovsiannikova-Trel A. (1998). O natsionalnom stile v muzyke. Dipl.rab. Bibl. Odesskoy konservatorii. Odessa [in Ukrainian].
9. Prokhorova I. (2003). Muzykalnaya literatura zarubezhnykh stran. dlya V-go klassa DMSH i DSHI. Uchebnik. Moscow: Musyka [in Russian].
10. Wilson-Dickson A. (2003). Istoriya Khristianskoy muzyki. Per.s angl.1/4. St. Petersburg: Mirt (Encyclopedia Christianstva) [in Russian].
11. Schweitzer A. (1965). Johann Sebastian Bach. Mjscow : Muzyka, [in Russian].
12. Yavorskiy B.L. ()Suita Bacha dla Clavira. Mjscow – Leningrad : Muzgiz. [in Russian].
13. Fransua Couperin. (1933). Iskusstvo igry na klavesine. - Leyptsig: Breitkopf & Hartel. Vypusk Breitkopf [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 3.06.2018 р.

УДК 78.03+787.61

Дроздова Елена Олеговна
преподаватель - методист Киевского института
музыки имени Р. М. Глиэра
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8706-7149>
edrozdova@ukr.net

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В ИСТОРИИ ГИТАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Цель работы. Выявление преемственности, процесса возникновения элементов технологии творчества в истории искусства гитарного исполнительства. **Методология исследования** – системный подход к изучению истории музыкального исполнительства; культурологический и музыковедческий методы анализа для выявления исторической преемственности технологии элементов исполнения. **Научная новизна.** Вводятся в понимание структуры исполнительского гитарного музыкального творчества системообразующие понятия «технология» и «технологический процесс». С позиции этих понятий анализируется появление в гитарном исполнительском искусстве новых способов, приёмов звукоизвлечения, технологий управления тембром и выразительностью звуковой линии, отдельных звуков и аккордов. **Выводы.** Анализ различных сторон технологии гитарного исполнительства в историческом аспекте выявляет два направления практической значимости такого анализа – 1) позволяет соотнести приёмы и способы звукоизвлечения с традициями эпохи создания произведений; 2) помогает исключить в методике освоения гитарного исполнительства несвойственные данному произведению стилевые особенности.

Ключевые слова: музыковедение, исполнительское искусство, технологии исполнительского музыкального творчества, технологические средства искусства исполнения, гитара.

Дроздова Елена Олеговна, викладач - методист Київського інституту музики імені Р. М. Глієра
Спадкоємність в історії гітарного виконавства

Мета роботи. Виявлення спадкоємності, процесу виникнення елементів технології творчості в історії мистецтва гітарного виконавства. **Методологія дослідження** - системний підхід до вивчення історії музичного виконавства; культурологічний та музикознавчий методи аналізу для виявлення історичної спадкоємності технології елементів виконання. **Наукова новизна.** Вводяться в аналіз структури виконавської гітарної музичної творчості системоутворюючі поняття «технологія» і «технологічний процес». З позиції цих понять аналізується поява в гітарному виконавському мистецтві нових способів, прийомів звуковидобування, технологій управління тембром і

виразністю звукової лінії, окремих звуків і акордів. **Висновки.** Аналіз різних сторін технології гітарного виконавства в історичному аспекті виявляє два напрямки практичної значущості такого аналізу - 1) дозволяє співвіднести прийоми і способи звуковидобування з традиціями епохи створення творів; 2) допомагає виключити в методиці освоєння гітарного виконавства невластиві даному твору стильові особливості.

Ключові слова: музикознавство, виконавське мистецтво, технології виконавської музичної творчості, технологічні засоби мистецтва виконання, гітара.

Drozdova Elena, Teacher – methodologist of the R. Glier Kyiv Institute of Music

Continuity in the history of guitar performance

The purpose of the work. Identification of continuity, the process of the emergence of elements of creative technology in the history of the art of guitar performance. **The research methodology** is a systematic approach to studying the history of musical performance; cultural and musicological methods of analysis to identify the historical continuity of the technology elements of performance. **Scientific novelty.** Introduced in understanding the structure of performing guitar musical creativity system-forming concepts of "technology" and "technological process." From the standpoint of these concepts, the appearance in the guitar performing arts of new ways, methods of sound extraction, tone control technologies and the expressiveness of the sound line, individual sounds and chords is analyzed. **Conclusions.** The analysis of various aspects of the guitar performance technology in the historical aspect reveals two directions of practical significance of such analysis: 1) it allows to correlate the methods and methods of sound production with the traditions of the creation epoch; 2) helps to exclude stylistic features that are not characteristic of this work in the technique of mastering the guitar performance.

Key words: musicology, performing arts, technology of performing musical creativity, technological means of performing art, guitar.

Актуальность исследования. Отечественное искусство игры на классической гитаре опирается на творческие и технологические достижения, сформировавшиеся в процессе исторического становления гитарного исполнительства. Понимание технологии искусства исполнения предполагает определённую выстроенность её развития в историческом аспекте. За долгое время существования классической гитары, имело место множество стилей и направлений музыки, и все они представляют интерес для исполнителей. Существуют особенности каждого из них, которые отражают эпоху создания, стиль композитора и могут быть воссозданы определённой технологией исполнения. В истории гитарного искусства каждый из выдающихся гитаристов создавал индивидуальный стиль исполнения, в котором всегда присутствовали технологические находки. Исторический анализ достижений в искусстве гитарного исполнительства актуален, так как позволяет с позиций сегодняшнего дня оценить и использовать достижения прошлого.

Анализ исследований и публикаций. Истории искусства игры на гитаре посвящали свои работы многие авторы, наиболее известны работы конца XIX и XX века: Фаминцын А.С. (1891), Русанов В.А. (1924), А.М. Иванов-Крамской (1970), Б. Вольман (1968), А.В. Ширялин (1994). В работах мало затрагиваются вопросы преемственности приёмов и способов игры. В исследованиях XXI века представлены вопросы методики преподавания (М. П. Михайленко, 2003, 2009; Н.Н. Дмитриева, 2003, 2004), история бытования и исполнительства (К.В. Ильгин, 2003), теоретические основы формирования исполнительского мастерства (Н. А. Давыдов, 2006), традиции гитарной музыки (Е.Г. Мошак, 2012). В некоторых работах встречаются недостаточно аргументированные позиции авторов, противоречащие исполнительской практике. На подобные явления обращал внимание Н.П.Михайленко в работе [4, 34-36].

Цель работы. Выявление преемственности, процесса возникновения элементов технологии творчества в истории искусства гитарного исполнительства.

Изложение основного материала. Музыкальные явления целесообразно рассматривать с точки зрения технологического процесса, так как «технология» и «технологический процесс» как системообразующие понятия в структуре эффективного воспроизводства в современной культуре доказали свою продуктивность [5], и позволяют подойти к историческому процессу развития искусства исполнения как к системе накопления прогрессивных направлений совершенствования исполнительства. В понятие технологии исполнительского музыкального творчества мы включаем систему правил, средств и методов (сложившихся в музыкальной культуре и инновационных). Технологические микроструктуры – приемы, звенья, элементы и др. – выстраиваются в логическую технологическую цепочку и образуют целостную технологию, технологический процесс, который направлен на реализацию творческой индивидуальности музыканта-исполнителя. Искусство исполнения на гитаре в современной культуре включает элементы, возникшие на протяжении нескольких веков существования гитарного исполнительского творчества. Идеи обновления технологии искусства исполнения на гитаре приходят из музыкального исполнительства на других музыкальных инструментах [2; 5]. Приёмы, способы, выразительные возможности искусства гитарного исполнительства получили особенное развитие в связи с творчеством Никколо Паганини [8].

Вопросы совершенствования игровых движений, становления и развития художественных средств взаимодействия музыканта и инструмента рассматривали многие аналитики творческой деятельности исполнителя-музыканта [4, 17-20]. Авторы многих трудов о практических проблемах игры на гитаре положили начало осмыслению собственно искусства исполнения. Технологические приёмы

и способы звукоизвлечения, как правило, вплетались в записи нотных текстов, затрагиваются (возможно, впервые) в трактате - «Испанская гитара» Хуана Карлоса Амата (1572—1642) в 1596 году. По-видимому, это первая работа, положившая начало теоретическим исследованиям и Школам для гитары в которой затрагиваются вопросы технологии исполнения на гитаре и переизданная в Барселоне (1656), в Валенсии (1701), в Лабарде (1758).

С трактатом Амата связан любопытный факт. Известно, что требования музыкантов к настройке инструментов в таком строе, в котором возможно исполнение произведений в 24-х тональностях, возникло с развитием инструментов с фиксированным строем (с определёнными оговорками гитара также имеет фиксированный строй, определяемый настройкой струн и наличием точно расположенных порожков) [6]. Но общепринятым считается широкое распространение равномерно темперированного строя И.С.Бахом (с его 2-мя томами прелюдий и фуг «Хорошо темперированный клавир»), в котором акустически одинаково звучат произведения при транспонировании в другие тональности. Не утихают споры о достоинствах и несовершенстве этого строя. Хотя вся европейская музыка создана для исполнения в темперированном строе, существует этот строй в музыке только на инструментах с фиксированным строем (орган, фортепиано и др.) Вместе с тем, необходимость транспонирования существовала во все времена, и Амаат задолго до Баха (1685 – 1750) предложил музыкальные возможности существования музыки в 24-х тональностях. А.Бурханов в работе о трактате Амата пишет: «Текст трактата «Испанская гитара.» свидетельствует еще и о том, что исполнители на гитаре в XVI веке были знакомы с системами «циркулирующих температур», позволявшим исполнять музыку во всех 24 «тональностях» (modo). Так, Амаат советует упражняться в игре во всех «тональностях» простого пасэо, представляющего аккордовую последовательность, которую сегодня можно обозначить как T-S-D-T (эта гармоническая последовательность практически идентична популярной итальянской бергамаске)» [1, 42].

В обращении «к читателю» Амаат затрагивает и разрешает вопрос о главном способе прикосновения к струнам гитары, который и по сегодняшней день актуален для исполнителей «...я возжелал описать способы настройки и игры приемом "*pacreago*" на гитаре»[1, 45] Амаат пишет о роли правой руки, что актуально и для современных гитаристов: «... вот, что должен принять в расчет тот, кто играет на гитаре, это то, что правая рука является "маэстро капеллы", а пальцы левой руки — "голосами", руководимыми и управляемыми ею» [1, 55]. Представляется, что адекватная интерпретация гитарной музыки ренессанса должна опираться на описания, изложенные в трактатах того времени.

Во второй половине XVII века появилась «Инструкция по игре на испанской гитаре» Гаспара Санца (1640—1710), которая считается наиболее значительным из трактатов о гитаре того времени. Эта работа была своего рода руководством по музыкальной грамоте, инструкцией по сочинению музыки, по гармонии и по правилам игры на гитаре, по постановке рук, в частности, рекомендует: для легкости ведения руки деление струны на части, способ исполнения приема *arpeado* [11, 10], необходимость взаимодополнения и равноправия обеих рук (десятое правило), предлагает два правила игры приемами *rasgueado*, *punteado* [11, 14-15].

Первая половина XVIII века (конец эпохи барокко – начало классицизма) породила выдающихся мастеров искусства исполнения на гитаре, создавших новые средства технологии искусства игры. Появились описания приёмов и способов игры во множестве наставлений и школ.

Значительно изменяется техника игры на гитаре. Разделились способы игры: «*rasgueado*», который стал чисто народным способом и заключался в ударе мизинца, безымянного, среднего и указательного пальцев по всем струнам и скольжении указательного по ним в обратном движении; и «*punteado*» — классический метод, состоящий в зацепывании струн подушечками пальцев [3, 35].

Развитие музыкальной культуры в XVIII веке требовало появления новых технологий в средствах выразительности. Совершенствовался сам инструмент – менялось число струн, увеличился объём корпуса гитары. Замена двойных струн одинарными, прибавлена шестая струна. Эволюция инструмента создала большие возможности исполнительского творчества. Один из важнейших выразительных приёмов игры – игра *legato* – распространился с введением на гитаре шести одиночных струн. На люте и виуэле, предшественницах гитары, *legato* можно было осуществлять только на первой, одинарной струне. По-видимому, игра *legato* именно на гитаре стала неотъемлемым приёмом игры. Заметное влияние на гитарное исполнительство оказал трактат Ф. Моретти «Правила игры на шестиструнной гитаре» [10], который стал наставлением многим гитаристам своего времени в техническом и музыкальном аспектах, второй из них – главный: «Правая рука должна находиться у голового отверстия, так как в этом месте получается приятный тон» [10, 36].

Достижения в приёмах и способах игры на гитаре в начале XIX века представил выдающийся гитарист и композитор Фердинанд Сор, обобщив их в Школе для гитары [12], которая многими оценивается как наиболее выдающееся сочинение, посвященное гитарной исполнительской технике. Рациональная постановка левой руки, которую предложил Сор, является актуальной и для современных гитаристов. Им предложены новые для своего времени элементы техники исполнения : вынос большого пальца левой руки за гриф как опору для остальных пальцев, описание техники «барре». От техники Сора во многом произошел метод Тарреги. Ф. Сор объяснил и доказал необходимость перпендикулярного положения пальцев при нажатии струн — «Вследствие того, что концы пальцев

касаются струны не в перпендикулярном к ним направлении, требуется гораздо больше усилий для их прижатия, и оттого, почти неизбежно, затрагивают соседние струны...». Впервые в школе Ф.Сора рассмотрены вопросы технологии нюансов и темброобразования. Он обращает внимание на точное понимание музыкального текста: «Примеры в музыке мне действительно говорят о том, что я должен сделать; но текст должен мне сказать как я должен его сделать ...» [12, 19-22].

Современное понимание гитарной техники в некоторых аспектах отличается от рекомендаций Ф.Сора. Он недооценивал роль безымянного пальца правой руки, основная аппликатура – большой, указательный и средний пальцы, а безымянный вводится только в аккордах, что приводит к неравномерному развитию всей кисти. Заметно меньше внимания он уделяет постановке и технике правой руки. Для многих произведений, исполняемых сегодня, такое положение вещей неприемлемо.

Еще одно убеждение Ф.Сора сегодня неприемлемо – его отрицание ногтевого способа звукоизвлечения — «Вообще же, если не избегают ногтей, игра делается очень неприятною: страдает качество звука и выразительность игры, пиано теряет певучесть, а форте выходит недостаточно сильным» [12, 23]. В истории появления и развития технологий гитарного исполнительства школа Ф.Сора занимает место одного из основополагающих трудов, большинство положений которого важно и в наше время. Высшим достижением в развитии гитарных школ начала XIX века стала наиболее ёмкая и всеобъемлющая школа Дионисио Агуадо [9], которая до начала – середины XX-го века была наиболее почитаемой гитаристами. Д. Агуадо издал в 1819 году «Собрание этюдов», в котором сохранились все необходимые для игры на гитаре правила. Этюды, объяснения к ним, анализ техники были включены в третье издание в 1843 году в Мадриде.

Школа Дионисио Агуадо отличалась новым подходом к освоению искусства игры на гитаре: этюды на развитие разных видов техники отличались музыкальностью, предоставляли исполнителю возможность работы над образной стороной, художественностью технических приёмов. Из технических рекомендаций для гитаристов интересна конструкция стула, обеспечивавшая не только устойчивость и удобство посадки, но и учитывающая акустические особенности звучания гитары. С современной точки зрения – Агуадо недостаточно внимания уделял обозначению положения правой руки.

В отличие от Ф.Сора Агуадо утверждал ногтевой способ звукоизвлечения. Возможность использования этого способа Сор связывал с личной одарённостью Агуадо: «... только превосходные качества г. Агуадо заставляют прощать применение ногтей, и он сам запретил бы (это), если бы не дошел до такой степени совершенства» [12, 22]. Почти для каждого технического приёма Агуадо рекомендовал специально созданные произведения – этюды, которых насчитывается множество в его «Метод» [9]. Флажолеты, техника которых разработана Агуадо, стали обязательным атрибутом гитарного и скрипичного искусства. Технология исполнительского искусства включает важнейший элемент исполнительского возрождения нотной записи – выразительные свойства звука, которым Агуадо посвятил раздел «Об экспрессии». Если выдающиеся мастера исполнения на гитаре начала XIX века по существу создали основу современного гитарного исполнительства, то Паганини принадлежит роль гениального музыканта, показавшего вершины виртуозного и художественного мастерства. О мастерстве и гениальности Паганини-скрипача известны множество отзывов и работ его современников. Почти единодушно он признан непревзойдённым скрипачём своего времени. Но: «Паганини играет на гитаре не хуже, чем на скрипке ...» [7, 238].

В истории гитарного искусства не осталось теоретических работ от Н. Паганини, но о его видении возможностей гитары говорят не только тексты его сочинений для гитары. В его скрипичных сочинениях есть множество свидетельств влияния гитарного исполнения, его творчество изобилует примерами взаимопроникновения гитарных и скрипичных звучаний. Паганини использует весь гриф, применяет пассажную игру с открытой струной, игру *legato*. «Щипковая» техника исполнения (пиццикато), двойные флажолеты, арпеджио, игра *legato* пассажей только левой рукой для Паганини была средством музыкальной выразительности, общим для скрипки и гитары. У его современников-гитаристов эти элементы были распространены сравнительно мало, в те времена *legato* и *pizzicato* использовали лишь как элемент украшения мелодии. Паганини считал возможным исполнять на гитаре все то, что можно сыграть на скрипке [8].

Мастера искусства гитары «золотого века» достигли вершин исполнительства и, по-видимому, технология исполнительского искусства также находилась в тот период близко к возможностям инструмента и художественным задачам, которые актуальны и сегодня. Во второй половине XIX века достигли расцвета оперная, симфоническая и инструментальная музыка, роль гитары начала века перешла к фортепиано. Ведущие музыканты перестали считать гитару серьезным инструментом, забылись многие традиции, погибли редкие ноты и манускрипты. Очевидно, что были утрачены и многие традиции гитарного исполнительства. Возрождение гитары началось в конце XIX века в Испании и связано с именем Франсиско Эшеа Таррега, выдающимся испанским гитаристом, композитором, основоположником современной школы игры на гитаре. Современники сравнивали Таррега с крупнейшими исполнителями-современниками - скрипачом Пабло де Сарасате и пианистом Антоном Рубинштейном.

В опубликованных музыковедческих и методических работах об искусстве выдающихся гитаристов времени возрождения и дальнейшего развития гитары в XX веке описаны приёмы и способы

игры на гитаре, которые во многом опираются на мастерство гитаристов, освоенное в начале XIX века. Понимание исполнительского искусства времени «золотого века» гитары позволяет не только проникнуть в музыкальное мышление того времени, но и не допустить повторения заблуждений минувшего времени (например, возрождения спора о безногтевом и ногтевом способах звукоизвлечения – школы Роча, Пухоля и др.)

Научная новизна. Вводятся в понимание структуры исполнительского гитарного музыкального творчества системообразующие понятия «технология» и «технологический процесс». С позиции этих понятий анализируется появление в гитарном исполнительском искусстве новых способов, приёмов звукоизвлечения, технологий управления тембром и выразительностью звуковой линии, отдельных звуков и аккордов.

Выводы. За столетия профессионального развития гитары возник огромный сольный гитарный репертуар, написаны и исполнялись переложения из репертуара для многих музыкальных инструментов. Всё это предопределило появление новых элементов технологии искусства исполнения, включивших ощутимые изменения в постановке игрового аппарата гитариста. Кардинально изменившиеся требования к качеству звукоизвлечения, вызвали новые исполнительские приёмы. Анализ различных сторон технологии гитарного исполнительства в историческом аспекте позволяет определить два направления практической значимости такого анализа – это: 1) он позволяет соотнести приёмы и способы звукоизвлечения с традициями эпохи создания произведений; 2) позволяет исключить в методике освоения гитарного исполнительства несвойственные данному произведению стилевые особенности.

Литература

1. Бурханов А. Неизвестное о «твореньце» Хуана Карлоса Амата, испанской гитаре, бандоле и многом другом / А. Бурханов // Старинная музыка. – 2012. – № 3-4 (57-58). - С. 38 – 60.
2. Давыдов Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н.А. Давыдов. – К. : Волинська обласна друкарня, 2006. – 308 с.
3. Михайленко М.П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі / М. П. Михайленко – К. : Книга, 2003. – 248 с.
4. Михайленко Н.П. Методология исполнительского мастерства гитариста / Н.П. Михайленко – Ровно, 2009. – 241 с.
5. Шевырёв А.В. Технология творческого решения проблем (эвристический подход). Книга вторая. Техника творчества / А.В. Шевырёв. – Белгород: Крестьянское дело, 1995. – 208 с.
6. Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя / Н. Шерман – М. : Музыка, 1964. – 120 с.
7. Ямпольский И. М. Никколо Паганини / И. М. Ямпольский - М. : Музгиз. 1961. – 380 с.
8. Ямпольский И. М. Паганини – гитарист. Избранные исследования и статьи / И.М. Ямпольский – М. : Советский композитор, 1985. – 278 с.
9. Aguado D.D. Methode complete pour la guitare / D.D. Aguado – Public en Espagnol: F. de Fossa, 1826.
10. Moretti F. Principios para tocar la guitarra de seis ordines, precedidos de los elementos generales de la musica / F. Moretti – Madrid: en la imperanta de Sansha, 1807. – 113 p.
11. Sanz Gaspar. Instruccion de musica sobre la guitarra española; y metodo de primeros rudimentos, hasta tanerla con destreza / Gaspar Sanz – Zaragoza, 1674. – 55 p.
12. Sor F. Methode pour la guitare / F. Sor – Paris: Marchands de Musique, 1830. – 88 p.

References

1. Burkhanov, A. (2012). Unknown about the "creature" Juan Carlos Amat, Spanish guitar, bandol and many other things. *Starinnaya muzyka*, 3-4, 57-58 [in Russian].
2. Davydov, N. (2006). Theoretical foundations of the performing skills of bayanist (accordionist). Kiev: Volinska oblasna drukarnya [in Russian].
3. Mikhaylenko, M.P. (2003). The Method of the Gri's Writing for the Six-Stringed Guitar. Kiev: "Kniga" [in Ukrainian].
4. Mikhaylenko, N.P. (2009). Methodology of the performing skills of the guitarist. Kiev: "Rovno" [in Russian].
5. Shevyrev, A.V. (1995). Technology of creative problem solving (heuristic approach). The second book. *Echnique of creativity*. Belgorod: "Krestyanskoe delo" [in Russian].
6. Sherman, N. (1964). Formation of a uniformly tempered system. Moskva: Muzyka [in Russian].
7. Yampolsky, I.M. (1961). Niccolo Paganini. Moskva: Muzgiz [in Russian].
8. Yampolsky, I.M. (1985). Paganini – guitarist. Selected researches and articles. Moskva : Sovetskiy kompozitor [in Russian].
9. Aguado, D.D. (1826). Methode complete pour la guitare. Public en Espagnol: F. de Fossa [in Spanish].
10. Moretti, F. (1807). Principios para tocar la guitarra de seis ordines, precedidos de los elementos generales de la musica. Madrid: en la imperanta de Sansha [in Spanish].
11. Sanz, Gaspar (1674). Instruccion de musica sobre la guitarra espanola; y metodo de primeros rudimentos, hasta tanerla con destreza. Zaragoza: Compuesto por el licenciato Gaspar Sanz [in Spanish].
12. Sor, F. (1830). Methode pour la guitare. Paris: Marchands de Musique [in French].

Стаття надійшла до редакції 24.06.2018 р.