

Научная статья

УДК 780.614.131

DOI: 10.36871/hon.202402129

ТЕНДЕНЦИИ МОДЕРНИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ (60-е ГОДЫ XX ВЕКА)

Юлия Анатольевна Финкельштейн

Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина,
Институт «Академия имени Маймонида»
115035, Российская Федерация, Москва, улица Садовническая, 52/45
ula_df@mail.ru, ORCID 0000-0001-6584-4835

В статье рассматриваются произведения для гитары, написанные советскими композиторами в 60-е годы XX столетия. Анализируется степень разработанности проблемы в российском музыковедении. Изучены влияния западноевропейских мастеров. Приводится анализ «Сюиты зеркал» А. Волконского. Выявлено, что творческой лабораторией автора, недостаточно профессионально владеющего инструментом, становится ансамбль с гитарой. Композитор производит опыты с серийной техникой и изобразительными возможностями инструментов в условиях оригинального состава. Интересным примером является применение гитары в оркестре во второй части Симфонии № 2 «Хвала свету» Андрея Эшпая, где мелодия из авторской музыки к кинофильму обретает вторую жизнь и новое толкование. Рассматривается опыт создания сочинений для гитары соло И. А. Богданова-Бродского, С. А. Губайдулиной. Показано, что авторы по-разному подходят к использованию гитарного тембра, отчего зависит степень его влияния на формирование тематизма произведения. Понимание свойств инструмента музыкантами эволюционирует от романтической трактовки в сторону поиска иной его интерпретации. Растет внимание к специфике гитарного звука, фактурным особенностям гитары. Композиция для инструмента обогащается новыми ресурсами, такими как додекафония, серийная техника.

Ключевые слова: отечественная гитарная музыка, шестиструнная гитара, классическая гитара

Для цитирования: Финкельштейн Ю. А. Тенденции модернизма в произведениях отечественных композиторов для классической гитары (60-е годы XX века) // Художественное образование и наука. 2024. № 2 (39). С. 129–136. <https://doi.org/10.36871/hon.202402129>

Original article

TRENDS OF MODERNISM IN THE WORKS FOR CLASSICAL GUITAR BY RUSSIAN COMPOSERS (60^S OF THE XXTH CENTURY)

Yulia A. Finkelstein

Russian State University named after A. N. Kosygin (Technologies. Design. Art)
Institute “Maimonides Academy”
52/45 Sadovnicheskaya ul., Moscow, 115035, Russian Federation
ula_df@mail.ru, ORCID: 0000-0001-6584-4835

© Финкельштейн Ю. А., 2024

The article examines the works for guitar written by Soviet composers in the 1960s and analyses the degree of development of this problem in Russian musicology. It also studies the influences of Western European masters. The analysis of the "Suite of Mirrors" by A. Volkonsky is provided. It is revealed that an ensemble with guitar becomes the creative laboratory of the author, who does not master the instrument professionally enough. The composer makes experiments with serial technique and visual capabilities of instruments in the conditions of original composition. An interesting example is the use of the guitar in the orchestra in the second movement of Andrei Eshpai's Symphony No. 2 "Praise to the Light", where the melody from the author's music for the film acquires a second life and a new interpretation. The experience of creating compositions for solo guitar by I. A. Bogdanov-Brodsky, S. A. Gubaidulina is considered. It is shown that the authors have different approach to the use of guitar timbre, which determines its influence on the formation of the thematicism of the work. Musicians' understanding of the instrument's properties evolves from the romantic interpretation to the search for a different interpretation of it. There is an increase in attention to the specifics of the guitar sound and textural features of the guitar. The composition for the instrument is enriched with new resources, such as dodecaphony, serial technique.

Keywords: Russian guitar music, six-string guitar, classical guitar

For citation: Finkelstein Yu. A. Trends of Modernism in the Works for Classical Guitar by Russian Composers (60s of the XXth century). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Arts Education and Science]. 2024, no. 2 (39). P. 129–136. <https://doi.org/10.36871/hon.202402129> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

Современный репертуар для шестиструнной гитары — чрезвычайно многогранное явление, отразившее различные художественно-эстетические тенденции музыкального искусства XX столетия. На сегодняшний день можно констатировать постоянный и устойчивый исследовательский интерес к инструменту в различных проявлениях его бытования — как к конструкции, так и к репертуару, исполнительским особенностям. Причина такого внимания коренится, прежде всего, в изменении статуса гитары. Многие исследователи не устают утверждать, что она переживает свое второе рождение, называют вторую половину XX века временем второго Золотого века гитары. Т. П. Иванников считает: «Масштаб изменений, произошедших за это время, не имеет аналогов ни в истории гитарного исполнительства, ни в сфере композиторского творчества. Он может быть сравнен только со взрывным характером развития современной музыки в целом» [6, 3].

В СССР в течение века был совершен гигантский скачок в развитии инструмента — от полузабытого состояния до самой высокой точки. Гитара становится полноценным представителем академического инструментария наряду с фортепиано, скрипкой, виолончелью, альтом и другими инструментами. Концерты гитарной музыки проходят в любых залах, как камерных, так и больших, тысячных. Этому во многом спо-

собствует появление множества виртуозов и совершенствование технических возможностей инструмента.

Среди всего многообразия произведений для гитары особое место занимает корпус сочинений, созданный композиторами нашей страны.

Научная и методическая литература, посвященная инструменту, особенностям его развития, анализу сочинений, немногочисленна. Огромный пласт советских сочинений XX столетия для гитары сегодня по-прежнему неизвестен массовому исполнителю. В музыковедении феномен советской и российской гитарной музыки в связи с эстетическими тенденциями времени является не полностью осмысленным.

В русскоязычном музыковедении существуют авторитетные труды о гитаре, исполнительстве, написанные в XX веке, которые нельзя обойти вниманием. Одним из наиболее значительных источников советского периода становится книга Б. Вольмана [3]. Музыковед очерчивает картину существования гитары в нашей стране и за рубежом до 1968 года. Ценность представляет книга М. Вайсборда [2], где рассматривается феномен деятельности Андреса Сеговии, подробно описывается творчество этого гитариста, оценивается его влияние на возникновение мирового интереса к инструменту. Книга Э. Шарнассе [13] является одним из трудов, в котором кратко изложена история гитарного исполнительства.

Работа Н. А. Ивановой-Крамской [7], посвященная отцу, проливает свет на многие события и процессы, происходящие в гитарном искусстве середины XX века. Растет количество трудов, написанных гитаристами, их значение огромно.

В начале XXI века наблюдается всплеск интереса музыковедов к гитарному исполнительству и репертуару. Особенности музыкального языка и композиции произведений XX века для гитары, осознанию процессов, формирующих их ткань, посвящен фрагмент книги Татьяны Цареградской [12]. Автор приводит анализ выразительных средств одной из пьес для гитары соло из цикла «Короткие тени II» (1989) английского композитора Б. Фернихоу в опоре на его стиль и осознание техники игры на инструменте, что является огромной ценностью в осмыслении специфики формирования музыкальной ткани сочинения для гитары.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Для советской музыкальной культуры второй половины XX века становится характерным многообразие творческих тенденций, их смешение. Одной из идей в ракурсе формирования музыкальной ткани в творчестве профессиональных композиторов является западный авангардный опыт. После наступления «оттепели» внимание молодых авторов фокусируется на произведениях композиторов нововенской школы, европейского авангарда «второй волны», И. Стравинского, Б. Бартока, П. Булеза, К. Штокхаузена.

Гитара появляется в ансамблевых сочинениях отечественных авангардистов, которые стремятся ассимилировать западный опыт. Однако сочинения для гитары соло, концерты для гитары с оркестром, написанные зарубежными композиторами в первой половине XX века (сонаты для гитары соло М. Понсе, А. Хосе, М. Кастельнуово-Тедеско, миниатюры для гитары соло Х. Родриго, Э. Вила-Лобоса, Д. Мийо, Ф. Пуленка, сюиты Х. В. Хенце, Э. Кшенека, Р. Смит-Бриндла), ставшие важной частью репертуара для инструмента, демонстрирующие его потенциал, в это время остаются за гранью интересов советских композиторов, ориентированных на постижение новейших техник композиции в попытке наверстать упущенное время [11, 35].

60-е годы XX века — период, когда в музыкальном искусстве нашей страны появляются первые сочинения для гитары, несущие

черты новой эстетики. Представлены образцы сочинений профессиональных композиторов для ансамбля с гитарой, для гитары соло, с использованием гитары в оркестре. Их опусы демонстрируют степень свободы композитора в обращении с инструментом, от которой зависят многие параметры сочинения: жанр, форма, выразительные средства, инструментальный состав.

Одним из замечательных опытов использования гитарного тембра в отечественной музыке в середине XX века становится появление гитары в составе ансамбля. В этих условиях авторы получают возможность экспериментировать с композицией, не будучи скованными недостаточным опытом владения инструментом. Поэтому случаи использования гитары в составе инструментального ансамбля некоторыми композиторами заслуживают внимания как своеобразная творческая лаборатория современной музыки.

Одним из первых композиторов второй половины XX века, писавших произведения для гитары после наступления «оттепели», стал Андрей Волконский (1933–2008). Основная его задача заключалась в экспериментировании в области серийной техники, полем для которого явился ансамбль, включавший гитару. «Сюита Зеркал» Волконского на стихи Федерико Гарсиа Лорки для сопрано, флейты, скрипки, гитары, ударных и органа (1960) производит на молодых советских композиторов то же потрясающее впечатление, что и цикл Пьера Булеза «Молоток без мастера» (1953–1955). Конечно, сюита Булеза поразила, прежде всего, своими композиционными закономерностями. Однако нельзя недооценивать поиски Булеза в области тембра, след которых обнаруживается не только в технике сочинения, музыкальном языке, но и в инструментарии. Н. Петрусева отмечает, что именно состав ансамбля определил звучание цикла: «Инструментарий, используемый Булезом, таков, что хрупкий и пестрый мир “Молотка без мастера” определяющим образом зависит от него» [10, 179].

Как и П. Булез, Волконский вводит в состав ансамбля мелодические, гармонические и ударные инструменты. Однако, в отличие от Булеза, использующего инструменты с низкой тесситурой¹, Волконский при-

¹ В инструментальный состав вошли контральто, альтовая флейта, ксилоримба (ксилофон с расширенным диапазоном), вибрафон, ударные, гитара и альт.

меняет высокие голоса: сопрано, скрипку, флейту, гитару и орган *piccolo*. Эта музыка отличается особой, свойственной только ей тембровой драматургией, выстроенной, как и все остальные музыкальные и композиционные средства, в соответствии с концепцией *зеркальности*, которая распространяется и на инструментальный сюиты. В сочинении, основная идея которого заложена в поэтическом тексте, очень сильным оказывается визуальный момент, и композитор воплощает его довольно оригинальным способом. По мнению О. Дроздовой, состав ансамбля сюиты — это подобие оркестра, он включает духовые, струнные, клавишные и ударные [4, 95]. Гармонические звуковысотные инструменты — гитара и орган — осмысливаются композитором как промежуточные между мелодическими и ударными, богато представленными в сюите (треугольник, темпл-блок, коробочка, малый барабан, тарелки и гонг). Их партии становятся частью полифонической ткани, содержащей серию.

Композитор уравнивает значение возможностей инструментов. Зачастую он поручает гитаре и скрипке схожие партии, сопоставляет *frullato* флейты и *tremolo* гитары, *pizzicato* скрипки и *staccato* флейты — с натуральным гитарным звуком. Он активно использует гитару как инструмент, способный создавать «звуковое пятно» (подобно тому, как это делает Веберн). Гитара не присутствует в части, основной композиционной идеей которой становится пролонгирование звука. Очевидно, что композитор воспринимает классическую гитару в том числе и как символ родины Лорки. В последнем номере в ее партии звучат «испанские» мотивы, образующиеся путем мелизматического распевания некоторых интервалов серии. Учитываются ударные качества гитары — она, как и остальные инструменты, используемые в этой сюите, применяется для создания шумовых эффектов, звонов, бьющегося стекла. Временами ее партия становится частью пласта, в котором проводится серия. Композитор использует технику флажолетов, одноголосное тремоло как средство пролонгирования звука, технику игры у грифа, у подставки для смены тембра.

«Сюита Зеркал» Волконского имеет и другие творческие параллели — с инструментальными произведениями западноевропейских композиторов, в которых осмысливаются возможности гитары, ее роль в ансамбле как щипкового инструмента. Зеркальность,

симметричность, повышенное значение колористики, религиозность содержания цикла, хрупкость образов — все это вызывает ассоциации с творчеством А. Веберна 1910–20-х годов. «В “Сюите зеркал”, “Жалобах Шазы” изысканность гармонических основ, особая экспрессия, утонченность, строгая симметричность и ясность форм напоминают манеру Веберна», — пишет О. Дроздова [4, 71]. Также сюита Волконского вызывает аналогии с «Серенадой» А. Шенберга, ставшей лабораторией для додекафонных экспериментов композитора.

Некоторые моменты наводят на мысль, что, возможно, композитор не был знаком со строем инструмента или довольно слабо представлял себе его особенности. Например, об этом свидетельствует выход за пределы диапазона (применение в № 4 в партии гитары звука *es* малой октавы). Также в № 8 Волконский использует обозначение «*con unghio*» — «с ногтями», что, вероятно, должно обозначать извлечение более острого звука. Подобные факты повлекли за собой критику автора современниками за неловкое обращение с тембровыми красками, неумелое использование инструментов [9].

«Сюита зеркал» является одним из ранних образцов использования серийной техники в музыке для ансамбля с гитарой. Таким образом, во второй половине XX века классическая гитара становится вовлеченной в русло авангардных поисков профессиональных композиторов. Сюита Волконского является выражением еще одной новой тенденции времени — постепенного возрастания интереса творцов музыки к свойствам звука.

Среди композиций 1960-х годов особого внимания заслуживает применение гитары во второй части Симфонии № 2 «Хвала свету» Андрея Эшпая (1962). «Вторая часть этой симфонии (“Ноктюрн”) основана на чуть призрачной, чудесной по своей простоте и душевности мелодии гитарь», — пишет Б. Вольман [3, 187]. Мелодия — неразвивающаяся, дискретная, состоящая из кратких оборотов — звучит в партии гитары, ей вторит аккомпанемент двух арф. Погружение слушателя в медитативное состояние происходит при помощи мелодико-гармонических средств. В творчестве композитора, являющегося «одним из “солнечных авторов”» [5, 113] отечественного искусства, Вторая часть его Симфонии № 2 представляет образец светлой лирики. Основная тема, звучащая в изложении гитары в сопровождении

арф, заимствована из авторской музыки к кинофильму «Ночной патруль» (1957, режиссер Владимир Сухобоков), посвященному показу искалеченных судеб представителей народа-победителя в послевоенные годы разрухи в стране. В фильме мелодия появляется в исполнении гитары (18:12) после «Песни о Родине»: композитор подчеркивает внезапную смену богатой оркестровой фактуры песни аскетичным, интимным звучанием гитары соло. Инструмент становится лейттеатром главного героя картины и олицетворяет простоту и доступность, душевность, сопровождающую человека на протяжении всей жизни.

Очевидная параллель «Ноктюрн» — «Ночной патруль» направлена на осознание этой части Симфонии как самой затемненной точки цикла, без сопоставления с которой невозможно постижение истинной жизнеутверждающей силы Света. А. Кардаш отмечает, что в этой части произведения движение направлено «от отрешенной лирики в сторону усиления экспрессии, ограниченной динамическими рамками *p-pp*» [8, 36]. Слово «лучик света», брезжит основная мелодия Второй части. После мощной «отгремевшей» музыки Первой части Симфонии композитор с помощью тембров гитары и арфы создает «звучащую тишину». Поразительно, но мелодия из кинофильма становится «зерном», из которого вырастает целая часть симфонического цикла. Вместе с музыкальным материалом из картины в Симфонию переносится его семантика: она являет собой символ всеобъемлющей любви к Родине. Гитара в данном произведении применяется как демократический, бытовой, интимный инструмент, типичный для культуры третьего пласта.

Внедрение А. Эшпаем своей же киномузыки в сложный жанр способствует переосмыслению музыкального материала. Развитие мелодии из фильма в Симфонию, ее раскрытие в крупной форме способствует трансформации ее содержания — меняется масштаб: любовь к родине одного человека трансформируется в общее патриотическое чувство, что в контексте послевоенного времени обнаруживает более глубокую интерпретацию.

Соната для гитары соло И. А. Богданова-Бродского (композитор родился в 1939 году), написанная в 1961 году, становится одним из первых произведений крупной формы для гитары соло после наступления «оттепели», а также первым сонатным циклом для гитары соло, созданным в XX веке в нашей

стране². Она демонстрирует желание композитора воплотить черты жанра в гитарном тембре и трактуется в духе позднего романтизма. Музыкальный материал Сонаты, технически сложный для исполнения, требующий адаптации, рождается исключительно благодаря творческой фантазии автора и не зависит от физических особенностей инструмента. Сочинение имеет черты сюиты, что выражается в наличии названий частей: Прелюдия (нотный пример 1), Скерцо-интермеццо и Фуга.

Нотный пример 1

Богданов-Бродский И. А. Соната для гитары
I часть — Прелюдия

6^a corda in D
Andante ♩ = 72
Solo Guitar
ppp
p
cresc.
cresc. sempre

Содержание цикла достаточно драматично. Траурные черты появляются уже в музыкальной ткани Прелюдии; в ней присутствует остинатный бас, сообщающий звучанию характер погребального шествия. Большое значение для автора приобретают мелодико-гармонические средства, мотивное развитие в разработке. Части композиции связаны между собой мелодической интонацией, появляющейся в среднем голосе — наиболее подвижном в трехголосии. Во второй части — Скерцо-интермеццо — она становится материалом главной партии сонатного *Allegro*, из нее же формируется интермедия Фуги (третья часть, нотный пример 2). В главной партии Скерцо-интермеццо заложены вальсовые черты, которые выходят на первый план в побочной партии.

В 1969 году были написаны «Токката» и «Серенада» для гитары соло Софии Губайдулиной, ставшие ее первым знакомством с возможностями инструмента. Пьесы можно причислить к экспериментам композитора в области звука. Вероятно, красота и богатство обертонового ряда повлияли

² Перу композитора также принадлежат Три прелюдии, Три этюда (1961 год, Кировоград).

Нотный пример 2

Богданов-Бродский И. А. Соната для гитары
II часть — Фуга

на желание автора воплотить этот ресурс в музыкальном полотне. Основой концепции сочинений Губайдулиной стал иной, ее собственный, взгляд на гитару и ее звучание: «Гитара меня привлекает не только тем, какие выразительные средства имеет этот инструмент, но, прежде всего, своей интимностью и поразительной глубиной. У них приглушенный, немного тихий звук. Фортиссимо — это не их сфера», — пишет композитор [цит. по: 1].

Автор выбирает два контрастных жанра, исторически связанных с гитарой. Тематизм «Серенады» содержит интонации, в которых слышны различные стилевые истоки — от барокко до современности. Речитатив развивается, следуя свободной мысли творца. Пьеса состоит из ряда реплик, выразительных и ярких, композитор проводит их в разных регистрах гитары, чем достигается эффект диалога тембров. Вся «Серенада» представляется миниатюрой, в которой самоцелью становится звук, — в ней в медленном темпе появляются и гаснут резонирующие обертоны, она целиком подчинена идее вслушивания в звучание струны. Композитор использует свойства натурального звука, принимая и преподнося его как цельное явление, способное к плодотворному импульсу.

Выбор выразительных средств «Токкаты» (дискретность мелодии, пассажное движение, ритмика) продиктован, прежде всего, имманентными свойствами инструмента. С. Губайдулина, изучив его особенности, очень умело использует их, применяя весь диапазон гитары. Звучание инструмента подобно оркестру, задействованы все регистры, они вступают в диалог друг с другом, гитара звучит масштабно и мощно, особенно в кульминации.

Создавая музыку для гитары, С. Губайдулина (вопреки ожиданиям) не пытается изобрести какие-то новые методы звукоизвлечения на этом инструменте. Время экспери-

ментов с гитарой для нее еще не наступило. Пьесы написаны в традиционной манере, они тональные, ясные по форме, эксплуатируют выразительную пластичную мелодику. Своеобразие авторского замысла обусловлено, прежде всего, глубоко личным восприятием шестиструнной гитары. Впервые обратившись к гитаре, Губайдулина трактует ее как инструмент с богатым внутренним потенциалом, который скрыт от внешнего взора. Именно интимность гитары, ее глубина, скрытая мощь низких тонов, ослепительная возвышенность высоких прорастают в пьесах для гитары соло.

«Токката» и «Серенада» явились для композитора первым и единственным опытом сочинения для сольной шестиструнной гитары, шедевром, жемчужиной в репертуаре для гитары в XX веке. Любопытно, что, прикоснувшись однажды к гитаре, С. Губайдулина оставляет ее на много лет: только в 2007 году она снова включает шестиструнную гитару в состав ансамбля. Она создает пьесу «*Ravvedimento*» для виолончели и четырех гитар, имеющую еще две версии: «*Pentimento*» для контрабаса и трех гитар (2007), «*Repentance*» для виолончели, трех гитар и контрабаса (2009). Общее русское название сочинения — «Раскаяние». В 2010 году возникает «*Sotto voce*» («Вполголоса») Губайдулиной для альты, контрабаса и двух гитар (посвящение А. Суслину). В ансамблевых сочинениях нового столетия автор выстраивает звуковое пространство, используя нетрадиционное звукоизвлечение и преобразование гитарного тембра: глиссандирующие флажолеты, постукивания, игру у подставки, у грифа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

60-е годы XX века — время, когда в музыкальном искусстве нашей страны появляются первые произведения для гитары, несущие черты новой эстетики. Композиторы, испытывающие интерес к инструменту, стремятся воплотить в своих опусах для гитары содержание, определяемое социальными и эстетическими особенностями.

Интерес авторов к шестиструнной гитаре растет. Авангардисты, первыми обратившие внимание на нее, применяют инструмент в сольных произведениях, в ансамбле, оркестре, киномузыке. Огромное влияние на музыкальный язык сочинений для гитары имеет отношение композиторов к тембру как самоценности. Свойства инструмента стано-

вятся фактором, формирующим тематизм, а сама гитара — участником опытов с серийной техникой, звукоизвлечением, что выра-

жается во внедрении иных композиционных принципов, средств выразительности, нетрадиционного исполнительства.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Александров В. Репортаж об открытии московского фестиваля «Софии с любовью». 2011 // URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/11/item5622.html> (дата обращения: 28.04.2023)
2. Вайсборд М. А. Андреас Сеговия и гитарное искусство XX века. М., 1989. 208 с.
3. Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары. Л. : Музыка, 1968. 188 с.
4. Дроздова О. И. Андрей Волконский : дис. ... кандидата искусствоведения. М., 1996. 210 с.
5. Дьячкова Л. С. Эшпай и его Вторая скрипичная соната // Андрей Эшпай. Беседы, статьи, материалы, очерки : сборник статей. М. : Советский композитор, 1988. С. 112–123.
6. Иванников Т. П. Тенденции развития гитарного искусства 1970–2010 годов : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Харьков, 2012. 18 с.
7. Иванова-Крамская Н. А. Жизнь посвятил гитаре. М. : Теплоход, 1995. 128 с.
8. Кардаш А. Е. Симфонии Андрея Эшпая: поэтика жанра : дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2008. 295 с.
9. Молчанов К. Творчество молодых // Советская музыка. 1953. № 7. С. 7.
10. Петрусева Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции : дис. ... доктора искусствоведения. М., 2003. 408 с.
11. Савенко С. И. Интерпретация идей авангарда в послевоенной советской музыке // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. С. 33–38.
12. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М. : Композитор, 2018. 364 с.
13. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара. От истоков до наших дней. М., 1991. 87 с.

REFERENCES

1. Aleksandrov V. Reportazh ob otkrytii moskovskogo festivalya “Sofii s lyubov’yu” [Report on the Opening of the Moscow Festival “To Sofia with Love”]. 2011. (In Russian). Available at: <http://www.muzcentrum.ru/news/2011/11/item5622.html> (accessed: 28.04.2023)
2. Weisbord M. A. Andres Segovia i gitarnoe iskusstvo XX veka [Andres Segovia and the Guitar Art of the XXth century]. Moscow, 1989. 208 p. (In Russian)
3. Wolman B. L. Gitara i gitaristy. Ocherk istorii shestistrunnoi gitary [Guitar and Guitarists. An Essay on the History of the Six-String Guitar]. Leningrad, 1968. 188 p. (In Russian)
4. Drozdova O. I. Andrey Volkonsky. Candidate dissertation. Moscow, 1996. 210 p. (In Russian)
5. D’yachkova L. S. Eshpai and His Second Violin Sonata. *Andrei Eshpai: Besedy, stat’i, materialy, ocherki* [Andrei Eshpai: Conversations, Articles, Materials, Essays]. Moscow, 1988. P. 112–123. (In Russian)
6. Ivannikov T. P. Tendentsii razvitiya gitarnogo iskusstva 1970–2010 godov [Trends in the Development of Guitar Art in 1970–2010]. Candidate dissertation abstract. Kharkov, 2012. 18 p. (In Ukrainian)
7. Ivanova-Kramskaya N. A. Zhizn’ posvyatil gitare [He Devoted His Life to the Guitar]. Moscow, 1995. 128 p. (In Russian)
8. Kardash A. E. Simfonii Andreyaya Eshpaya: poetika zhanra [Symphonies by Andrei Eshpai: Poetics of the Genre]. Candidate dissertation. Moscow, 2008. 295 p. (In Russian)
9. Molchanov K. Creativity of the Young. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1953, no. 7. P. 7. (In Russian)
10. Petruseva N. A. Pierre Boulez. Estetika i tekhnika muzykal’noi kompozitsii [Pierre Boulez. Aesthetics and Technique of Musical Composition]. Doctoral dissertation. Moscow, 2003. 408 p. (In Russian)

11. Savenko S. I. Interpretation of Avant-Garde Ideas in Post-War Soviet Music. *Tsenova V. (ed.) Muzyka XX veka. Moskovskii forum [Music of the XXth century. Moscow Forum: materials of International Scientific Conferences]*. Moscow, 1999. P. 33–38. (In Russian)
12. Tsaregradskaya T. V. *Muzykal'nyi zhest v prostranstve sovremennoi kompozitsii [Musical Gesture in the Space of Modern Composition]*. Moscow, 2018. 364 p. (In Russian)
13. Charnassé H. *Shestistrunnaya gitara: ot istokov do nashikh dnei [Six-String Guitar: from the Origins to the Present Day]*. Moscow, 1991. 87 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Финкельштейн Ю. А. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения.

Information about the author:

Finkelstein Yu. A. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Musicology Department.

Статья поступила в редакцию 27 февраля 2024 года; одобрена после рецензирования 18 марта 2024 года; принята к публикации 21 марта 2024 года.

The article was submitted February 27, 2024; approved after reviewing March 18, 2024; accepted for publication March 21, 2024.

