

Ирина Николаевна Горная — музыковед,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова,
(Петрозаводск, Россия),
irena.gornaya@yandex.ru

Irina N. Gornaya — musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department
of Music Theory and Composition
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)
irena.gornaya@yandex.ru
ORCID 0009-0008-1956-6043

Никита Сергеевич Симагин — гитарист,
заведующий сектором «Искусство»
Центр выявления и поддержки
одарённых детей и молодёжи «Полярная звезда»
(Мурманск, Россия)
nikitasimagin51@yandex.ru

Nikita S. Simagin — guitarist,
Head of the “Art” sector,
“Polar Star” Center for Identifying and Supporting
Gifted Children and Youth
(Murmansk, Russia)
nikitasimagin51@yandex.ru

УДК 78.08

DOI 10.61908/2413-0486.2026.47.3.48–76

БОЛЬШАЯ СОНАТА ДЛЯ ГИТАРЫ
В СОПРОВОЖДЕНИИ СКРИПКИ Н. ПАГАНИНИ:
ИСТОРИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ

Аннотация

Статья посвящена анализу Большой сонаты (Grande Sonate) *A-dur* для гитары в сопровождении скрипки, созданной Н. Паганини на заре его композиторской карьеры и получившей признание профессиональных гитаристов. В то же время это

сочинение до сих пор не освещалось в музыковедческих трудах. Большая соната Паганини была создана в период, когда гитара ещё не приобрела привычные ныне конструктивные черты. Она написана с учётом специфических возможностей инструмента романтической эпохи: использование открытых струн для создания резонанса, особые позиции для *legato* и *portamento*, а также аппликатурные решения, приспособленные под меньшую мензуру. Эти особенности создают определённую сложность в интерпретации сочинения на современных инструментах.

Трёхчастный сонатный цикл пронизан классицистскими влияниями, но вместе с тем предвосхищает некоторые композиционные решения эпохи романтизма. Авторы изучают особенности гитарной техники Паганини, которая повлияла на мелодику и структуру сочинения. Не менее интересным является подход Паганини к функции скрипки, которая играет здесь роль аккомпанемента. Архитектоника этого сочинения представляет интересный сплав тематических и композиционных процессов, которые происходили на рубеже классицизма и романтизма.

Ключевые слова: Паганини, Большая соната, гитара, скрипка, технические приёмы, трёхчастный цикл, сонатная форма, рондо, вариации

GRAND SONATA FOR GUITAR
WITH VIOLIN ACCOMPANIMENT BY N. PAGANINI:
HISTORICAL-STYLISTIC AND COMPOSITIONAL ASPECTS

Abstract

The article analyzes the Grand Sonata (*Grande Sonate*) in A major for guitar and violin, composed by N. Paganini early in his compositional career and recognized by professional guitarists. However, this work has not previously been covered in musicological studies. Paganini's Grand Sonata was composed during a period when the guitar had not yet acquired its familiar structural features. It was written with the specific capabilities of the Romantic-era instrument in mind: the use of open strings to create resonance, special positions for *legato* and *portamento*, and fingering solutions adapted to a shorter scale. These features create a certain difficulty in interpreting the work on modern instruments. The three-movement sonata cycle is imbued with Classical influences, yet at the same time anticipates some compositional solutions of the Romantic

era. The authors examine the characteristics of Paganini's guitar technique, which influenced the melody and structure of this work. Equally interesting is Paganini's approach to the violin, which here plays the role of accompaniment. The architectonics of this work represents an intriguing fusion of thematic and compositional processes that took place at the turn of Classicism and Romanticism.

Keywords: Paganini, Grande Sonate, guitar, violin, technical techniques, three-movement cycle, sonata form, rondo, variations

Введение

Н. Паганини (1782–1840) принадлежит к числу романтических музыкантов, чья жизнь и творчество стали легендарными ещё при жизни. Именно в эпоху романтизма музыка была признана высшим духовным видом искусства, а служение ей рассматривалось как проявление божественного призвания. Отметим, что инструментальная музыка Паганини, его скрипичное искусство восхищали и служили источником вдохновения для многих композиторов романтической эпохи. Так, Ф. Лист восторженно отзывался о Паганини: «Найдётся ли ещё один такой художник, жизнь и слава которого сияли бы таким ярким солнечным блеском, художник, которого весь мир в своём восторженном поклонении признал бы королём всех художников» [цит. по: 9, с. 3]. В некрологе, посвящённом Паганини, Лист писал: «Паганини — единственный и неповторимый. <...> С Паганини умерла самоценная виртуозность...» [18, с. 236].

Виртуозность Паганини была столь феноменальной, что оказала огромное воздействие на развитие всей скрипичной литературы XIX–XX веков. Его «Каприсы» неоднократно становились материалом фортепианных транскрипций и вариационных циклов (Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс, С. Рахманинов). Сочиняя фантазию на тему «Кампанеллы» Паганини (1832), Лист, несомненно, находился под громадным влиянием виртуозности итальянского мастера, благодаря чему фортепианная техника приобрела

блеск, бравурность. Конечно, наряду с признанием, случалась и критика. Так, Л. Шпор оставил отзыв о Паганини в своей «Автобиографии»: «То, что пленяет в его игре итальянскую публику и поработщает её, оказывается не чем иным, как рядом “прелестей”, которыми за много лет до него восхищал наших бабушек наш соотечественник Шеллер. Это искусственные флажолеты, вариации на одной струне... известного рода пиццикато левой рукой и многие, противоречащие природе инструмента звуки фагота, голоса старой бабы и тому подобные фокусы» [17, с. 65].

Паганини восхищал не только своей игрой на скрипке, но и на гитаре¹. Известно, что сам композитор был одним из крупнейших гитаристов своего времени, но в зрелые годы Паганини не выступал в публичных концертах, только в дружеском кругу. Среди лучших гитаристов был и ученик Паганини Эрнесто Камилло Сивори.

Наследие Паганини включает большой корпус сочинений для гитары соло, десятки сонат для скрипки и французской гитары, а также ансамбли, в которых гитаре отводится солирующая партия в сопровождении скрипки. Ни одна из многочисленных сонат не имеет определения «Большая» (*Grande*). Только Соната для гитары в сопровождении скрипки получила такое наименование. Известно, что понятие «Большая соната» (фр. *Grande sonate*) закрепилось в эпоху классицизма и раннего романтизма² и относилось к сочинениям, которые выделялись количеством частей, масштабами, особой технической сложностью. Одно из самых знаменитых сочинений такого рода — это Соната для фортепиано № 29 В-dur («Большая соната для Хаммерклавира») Л. Бетховена, которая была создана в 1819 году.

¹ Разумеется, Паганини не был одинок в стремлении писать для гитары серьёзную музыку. В академических жанрах для гитары писали его современники: испанцы Фернандо Сор (1778–1839), Дионисио Агуадо (1784–1849) и итальянец Мауро Джулиани (1781–1828), который создал несколько концертов для гитары.

² Французский композитор Ш. Алькан использовал название «*Grande sonate*» в программном сочинении «Четыре возраста», чтобы подчеркнуть масштабность, выходящую за рамки привычного жанра.

Произведение Паганини впервые представляет крупное концертное сочинение для гитары в жанре сонаты. Заметим, что в один год с Большой сонатой *A-dur* была также создана Концертная соната для гитары и скрипки *A-dur*. Паганини считал, что на гитаре можно исполнить всё то, что играют на скрипке. Таким образом, Паганини с помощью данного жанра вывел гитару из положения салонного инструмента в сферу серьёзной академической музыки³. Неслучайно И. М. Ямпольский писал о том, что гитара повлияла на скрипичную технику Паганини, в частности, на игру двойными флажолетами и флажолетными аккордами, на специфические виды расположения пальцев на грифе, на исполнение аккордов *legato*, на перестройку струны *g* и общее повышение строя инструмента, ведь перестройка нижних струн на гитаре — необходимая часть техники игры на этом инструменте [24, с. 168]. Скрипичное *pizzicato*, как указывал Ямпольский, «применялось тогда обычно лишь в оркестровом ансамбле и только при извлечении отдельных звуков щипком пальцами правой руки» [там же]. Паганини довёл технику *pizzicato* в сольной скрипичной игре до совершенства. Он первым применил переменную игру *pizzicato* пальцами левой руки и *arco*, то есть воспроизвёл щипковую игру на гитаре в скрипичном звучании. Паганини использовал весь гриф, пассажную игру с открытой струной, игру *legato*. Новаторские приёмы гитарной техники встречаются и в сольных пьесах Джулиани, но, как считает Ямпольский, разработаны Паганини «с неизмеримо большим размахом и изобретательностью» [24, с. 170]. М. Тебальди-Кьеза указывал, что именно «гитара помогла Паганини ещё больше растянуть левую руку. А расположение струн, иное, чем на скрипке, способствовало тому, что его пальцы стали ещё более гибкими» [19, с. 33]. Ямпольский высказал мысль, что «некоторые гитарные сочинения были эскизами будущих скрипичных композиций» [24, с. 168].

³ Аналогичную роль в обретении гитарой академического статуса сыграл жанр квартета, в котором наряду с первой скрипкой гитара выступает как солирующий инструмент.

Отечественная литература о музыке Паганини чрезвычайно скромна. Это, прежде всего, монография И. М. Ямпольского [23], освещающая жизненный путь Паганини и основные сферы его творчества (исполнительского и композиторского). Другой труд — это фундаментальное исследование Т. В. Берфорд, посвящённое стилевым истокам творчества Паганини [2]. Однако нельзя не заметить, что целый ряд произведений итальянского гения не получили какого-либо описания в этих капитальных работах. Особенно это касается сочинений для гитары, в частности, такого весьма востребованного на концертной эстраде, как Большая соната для гитары и аккомпанирующей скрипки *A-dur (Grande sonata per chitarra sola con accompagnamento di violino, M.S.3)*, созданная предположительно в 1803 году и изданная после смерти композитора. Ямпольский, посвятивший этому сочинению буквально один абзац в своей статье «Паганини-гитарист», замечает, что Большая соната *A-dur* «по стилю изложения это скорее концерт, требующий от исполнителя высокого мастерства, особенно в финальных вариациях» [24, с. 172]. Изучение свойств музыкального языка «Большой» сонаты Паганини невозможно отделить от характеристики особенностей строения романтической гитары. Интерпретация сочинения Паганини тесно связана с вопросом эволюции технико-акустических свойств гитары. Именно поэтому в данной статье используется довольно обширная литература, изучающая названную проблематику, отличие современной гитары от романтической.

Гитара как сольный инструмент

«Большая» соната Паганини была создана в период, когда гитара ещё не приобрела привычные ныне конструктивные черты. Инструменты начала XIX века (мензура, пропорции корпуса, материалы струн) существенно отличались от современных стандартов. Строение гитары того времени, как писал Ямпольский, диктовало особые требования к технике игры [24, с. 112].

Первые образцы шестиструнной гитары возникли в 1770–1780-х годах [27, р. 54]. Шестая струна играла роль низкочастотного элемента, давая звук *E*. Первоначально инструмент располагал двойными и тройными струнами, но вскоре от них отказались в пользу одинарных, что, по мнению Б. Вольмана, упростило настройку и игру [5, с. 14]. Ключевым событием стало повсеместное утверждение шестиструнной модели с классической настройкой: струны располагались по высоте в порядке: *E* (низкая) – *A* – *D* – *G* – *B* – *E* (высокая).

Как указывает О. Бакалейская, конструктивные изменения затронули сразу несколько элементов: корпус стал более вытянутым и узким с чётко выраженными изгибами; резонансное отверстие сместилось вглубь корпуса, что повлияло на тембр; гриф удлинился и частично перекрывал деку, улучшая доступ к верхним ладам; в нижней части деки появилась подставка (бридж) — это было связано с увеличением числа струн и необходимостью выдерживать возросшее натяжение; нижняя часть корпуса расширилась для компенсации нагрузки от струн; голова грифа сохранила черты барочных моделей, но декоративные элементы были сведены к минимуму — приоритет отдали функциональности [1, с. 42–45]. Параллельно с репертуарным ростом шёл процесс совершенствования конструкции. Мастера искали пропорции корпуса, обеспечивающие объёмное и сбалансированное звучание без потери чёткости тембра. Система крепления струн была модернизирована, что сделало настройку более удобной и стабильной. Конструкция грифа совершенствовалась для достижения точного интонирования, особенно в верхних позициях [22, с. 88].

Существенные преимущества этих изменений отметил К. Гончаров: звук стал громче и устойчивее; расширились тембровые и технические возможности; улучшилось общее качество звучания, что позволило использовать гитару в ансамблях и в концертных залах [8, с. 35]. Новый инструмент получил несколько названий: шестиструнная, шестихорная и

романтическая гитара. Именно романтические модели явились прототипами современных инструментов.

Первая половина XIX века стала для классической гитары временем подлинного расцвета. За несколько десятилетий она прошла путь от салонного инструмента до концертного. Именно тогда сложился фундамент гитарного репертуара, были открыты и систематизированы многие приёмы современной техники: разнообразные виды арпеджио, позволяющие создавать эффект «расщеплённого» аккорда; сложные пальцевые техники правой руки, приёмы *legato* и *staccato*, обогатившие выразительные возможности инструмента; способы извлечения флажолетов (натуральных и искусственных), добавляющие новые тембровые краски [1, с. 94; 15, с. 12]. Одним из важнейших нововведений того времени стал ногтевой способ звукоизвлечения, который основательно расширил технические возможности. В тот момент гитаристы поделились на два лагеря, одни ругали, а другие поддерживали новые веяния эволюции инструментальной техники [15, с. 14]. В своем фундаментальном трактате Дионисио Агуадо, обосновал преимущества новой техники: «Ногти позволяют добиться ясности, блеска и невиданной ранее быстроты пассажей, сохраняя при этом силу звука» [25, р. 28]. Гитаристы-виртуозы того времени оказались правы, и ногтевой способ звукоизвлечения расширил технические возможности исполнителей на гитаре [4, с. 47].

Произведения, созданные для романтической гитары XIX века, представляют определённые сложности при исполнении на современном инструменте, поскольку существуют конструктивные и акустические отличия самих гитар. У романтической гитары гриф был уже и тоньше, а верхний порожек — ниже [28, р. 12]. Испанский виртуоз Фернандо Сор в своей «Школе» указывал на практическую пользу такой геометрии: «Узость шейки грифа делает аппликатуру более удобной для рук небольшого размера и существенно облегчает исполнение сложных аккордов без излишнего перенапряжения кисти» [там же, р. 15]. На современной гитаре более

широкий гриф и высокое расположение струн над накладкой требуют от исполнителя большей силы пальцев и точности движений, особенно при длительном удержании *barré* или в плотных аккордовых последовательностях.

Согласно Бакалейской, мензура романтической гитары составляла в среднем 620–630 мм, тогда как у современной классической гитары она достигает 650 мм и более. Меньшая длина мензуры существенно облегчала растяжку пальцев, позволяла свободнее исполнять сложные пассажи и широкие интервалы, а также снижала физическое напряжение при игре в высоких позициях [1, с. 115].

Немалую роль, по мысли А. Михайленко, играют и струны: романтическая гитара оснащалась жильными (кишечными) струнами, которые отличались меньшей жёсткостью и натяжением по сравнению с современными нейлоновыми. Это влияло сразу на несколько аспектов игры: во-первых, для извлечения звука требовалось меньше усилий, во-вторых, жильные струны давали более певучее звучание с мягким тембром, в-третьих, они легче поддавались вибрато — его можно было исполнять с минимальной амплитудой, добиваясь тонкой выразительности. На современной гитаре с нейлоновыми струнами вибрато требует большей амплитуды и силы, что усложняет воспроизведение романтических нюансов [14, с. 82].

Акустические характеристики инструментов тоже различаются. Бакалейская отмечала, что романтическая гитара обладала более камерным, интимным звучанием с выраженной артикуляцией отдельных нот — это идеально подходило для салонной музыки XIX века. Современная классическая гитара спроектирована для большей громкости звука, что делает её пригодной для концертных залов. При исполнении романтических произведений на современном инструменте теряется часть тонких динамических оттенков, а некоторые мелизмы и орнаменты, рассчитанные на мягкий отклик жильных струн, звучат менее естественно [1, с. 142].

И. Недосекин, изучая эволюцию исполнительской техники на шестиструнной гитаре в Западной Европе (первая половина XIX века), подчёркивает такой важный аспект как оригинальную аппликатуру. Многие произведения романтической эпохи написаны с учётом специфических возможностей того инструмента: например, использование открытых струн для создания резонанса, особые позиции для *legato* и *portamento*, а также аппликатурные решения, приспособленные под меньшую мензуру. При переносе на современную гитару эти приёмы либо становятся технически неудобными, либо требуют полной переработки аппликатуры, что может исказить авторский замысел [15, с. 18].

К. Гончаров полагает, что необходимо учитывать и стилистические нормы эпохи. В XIX веке техника игры предполагала большую свободу в артикуляции, динамических оттенках и темпе — это поддерживалось свойствами инструмента [8, с. 38]. Современные исполнительские приоритеты, напротив, тяготеют к большей чёткости и ровности звучания, что вступает в противоречие с романтической эстетикой [10, с. 58]. В результате исполнитель вынужден искать компромисс: либо адаптировать произведение под возможности современной гитары, либо пытаться имитировать звучание романтического инструмента за счёт особой артикуляции и штрихов. Всё это в совокупности делает исполнение романтических сочинений на современной классической гитаре более сложным и требующим понимания исторического контекста.

Композиционное строение цикла

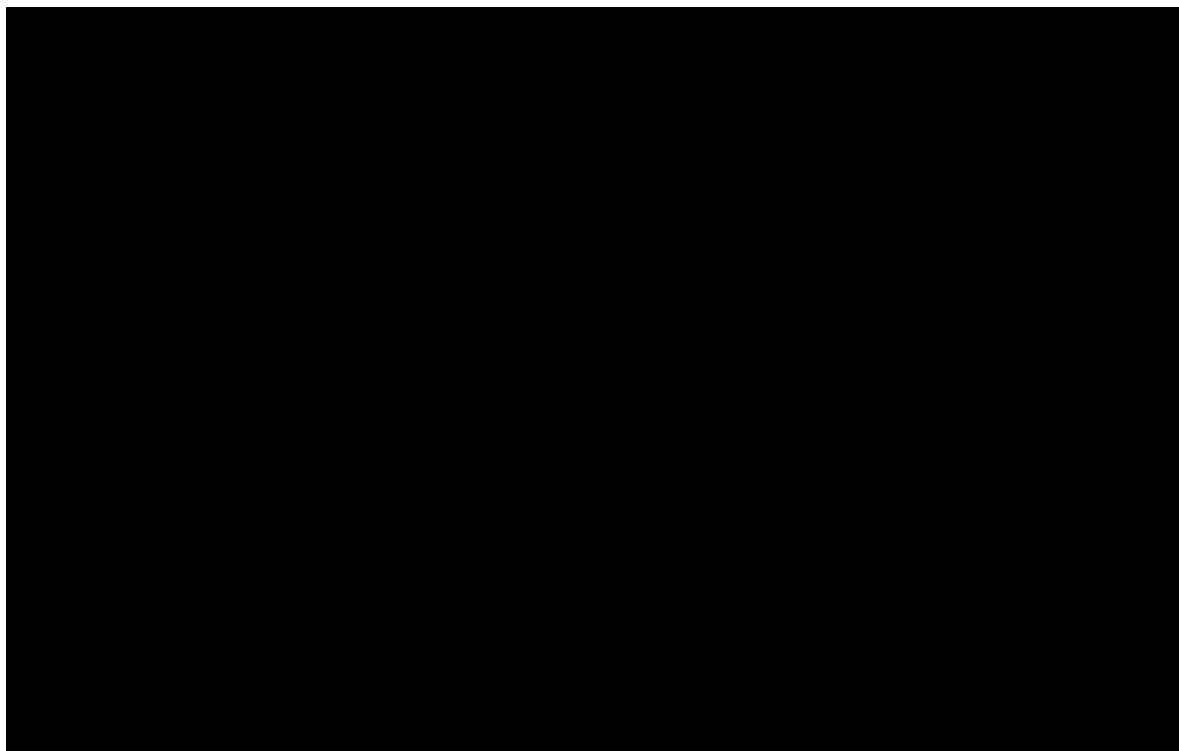
«Большая» соната для гитары и аккомпанирующей скрипки *A-dur* представляет собой трёхчастный цикл с подвижной первой частью (*Allegro risoluto*), медленной второй (*Largo*) и умеренной по темпу третьей (*Andantino*).

Первая часть написана в сонатной форме, строение которой явно выходит за рамки привычной классицистской традиции. Экспозиция (будет

повторяться) начинается сразу с главной партии (16 тактов), которая не содержит типичных для венского классицизма моторики и фанфарности, внутренней конфликтности (пример № 1).

Пример 1⁴

Н. Паганини. Большая соната для гитары в сопровождении скрипки, ч. I, т. 1–13



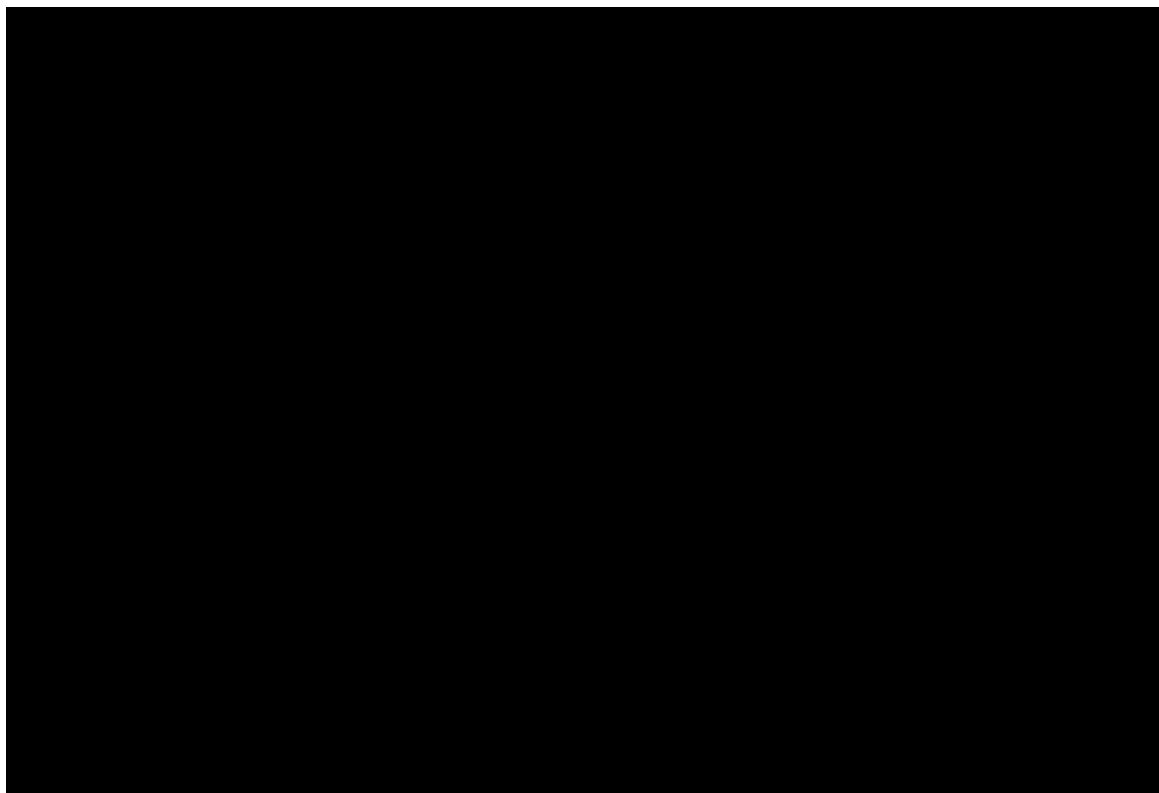
Инициальный мотив имеет явно вокальную природу, подчеркнутую ремаркой *dolce*. Тема строится как замкнутый сложный период, в котором начальный период состоит из двух предложений неповторного строения. Известно, что сложный период совершенно не свойствен главным партиям классицизма, которые чаще всего изложены в виде обычного периода (причем неквадратного, иногда из трёх предложений) или как предложение в функции периода. Между тем связующая партия содержит три типичных раздела: первый начинается с дополнения к главной партии, в зоне модулирования появляется промежуточная тема (т. 21), которая начинается в *fis-moll* и приводит к предыкту перед побочной партией.

⁴ Нотные примеры представлены без аппликатуры и динамики в связи с большим количеством их вариантов в различных редакциях.

Тональность побочной партии полностью соответствует классицистскому регламенту, то есть в мажорной сонате избирается тональность доминанты (*E-dur*). Побочная партия (т. 36) имеет лирический характер, что также акцентировано ремаркой *dolce* (пример № 2).

Пример № 2

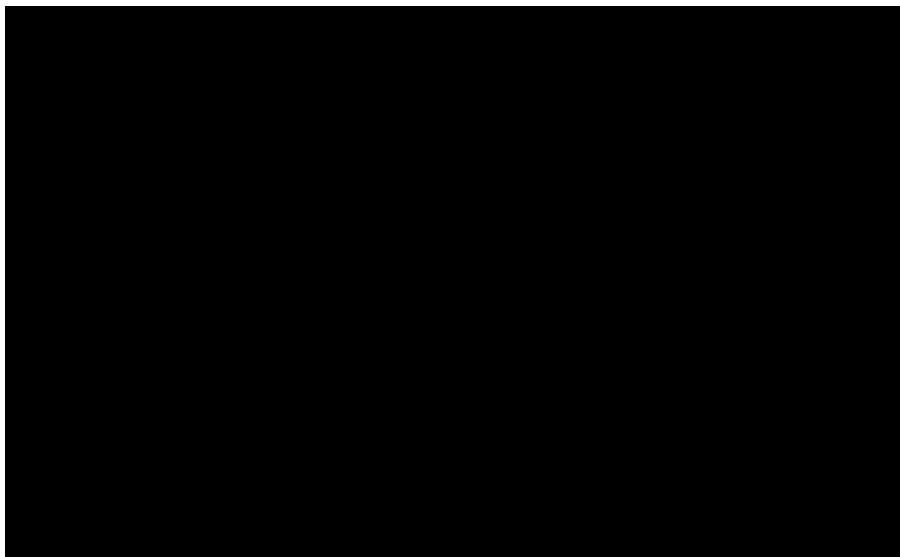
Н. Паганини. Большая соната для гитары в сопровождении скрипки, ч. I, т. 36–50



Она строится в форме сложного периода (16 тактов) и не образует драматургического контраста к главной партии. Совершенно не согласуется с классицистским канонм такое свойство, как масштабное равенство главной и побочной партий, ведь обычной чертой является присутствие перелома, сдвига (Ю. Н. Холопов называет это явление «ходом»), благодаря которому происходит взаимодействие драматических персонажей, представляющих драматургический конфликт. Заключительная партия (т. 51) начинается после полного каданса и представляет ряд кадансирующих построений с арпеджио и пассажами (пример № 3). Мотивы побочной партии (т. 73–79) возникают на заключительном участке.

Пример № 3

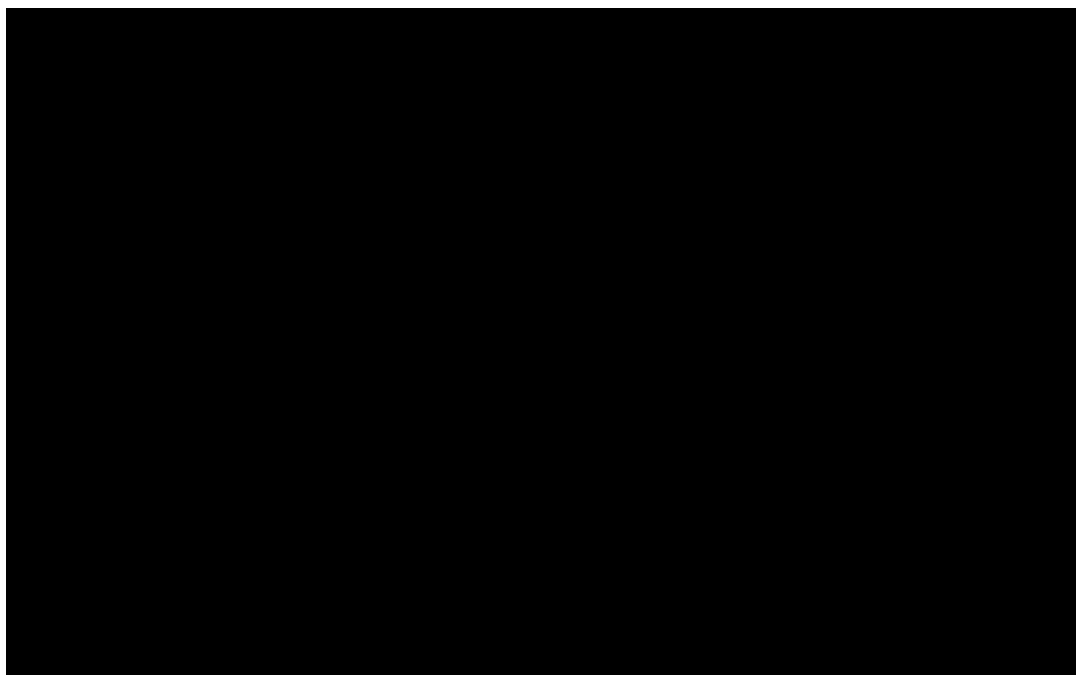
Н. Паганини. Большая соната для гитары в сопровождении скрипки, ч. I, т. 51–58



Разработка (т. 85–132) начинается нисходящим мотивом в объёме октавы (пример № 4), который напрямую не связан с какой-либо из тем экспозиции.

Пример № 4

Н. Паганини. Большая соната для гитары в сопровождении скрипки, ч. I, т. 85–95



Весь раздел, в сущности, виртуозный ходообразный материал. Главное направление — активное тональное развитие на общих формах движения: *E-*

dur, fis-moll, A-dur, D-dur, h-moll, G-dur, e-moll, C-dur, a-moll. Заканчивается разработка небольшим предыктом.

Реприза сонатной формы у Паганини представляет уникальное структурное решение, поскольку начинается сразу с побочной партии в основной тональности, а главная партия пропущена. Берфорд наблюдает подобное явление во всех скрипичных концертах Паганини из «основного корпуса» [2, с. 166]. Такая неполная реприза, по мнению Т. С. Кюрегян, «встречается довольно часто» [11, с. 106], однако первый упомянутый ею пример — это Соната *b-moll* Ф. Шопена, причём в отличие от сонаты Паганини, пропуск главной партии связан с избытком её присутствия в разработке. Если учесть, что данное решение найдено итальянским мастером ещё при творческой активности Бетховена, то следует признать первенство Паганини в таком композиционном устройстве. Оно, как нам кажется, вызвано желанием подчеркнуть напевность тематического материала, показать значимость песенно-ариозного мелоса, который был так близок национальной музыкальной природе Паганини. Заключительная партия, теперь уже в основной тональности, полностью совпадает с экспозиционным проведением.

Романс в контексте классицистской традиции

Вторая часть сонаты *Largo*, помимо жанрового обозначения «Романс», имеет ремарку *Amorosamente* («с любовью»)⁵. Такая вокально-кантиленная природа наблюдается и во вторых частях концертов Паганини. Правда, как указывает Берфорд, эта жанровая ориентация на арию «модернизируется... в сторону большей простоты мелодического и ритмического рисунков» [2, с. 167].

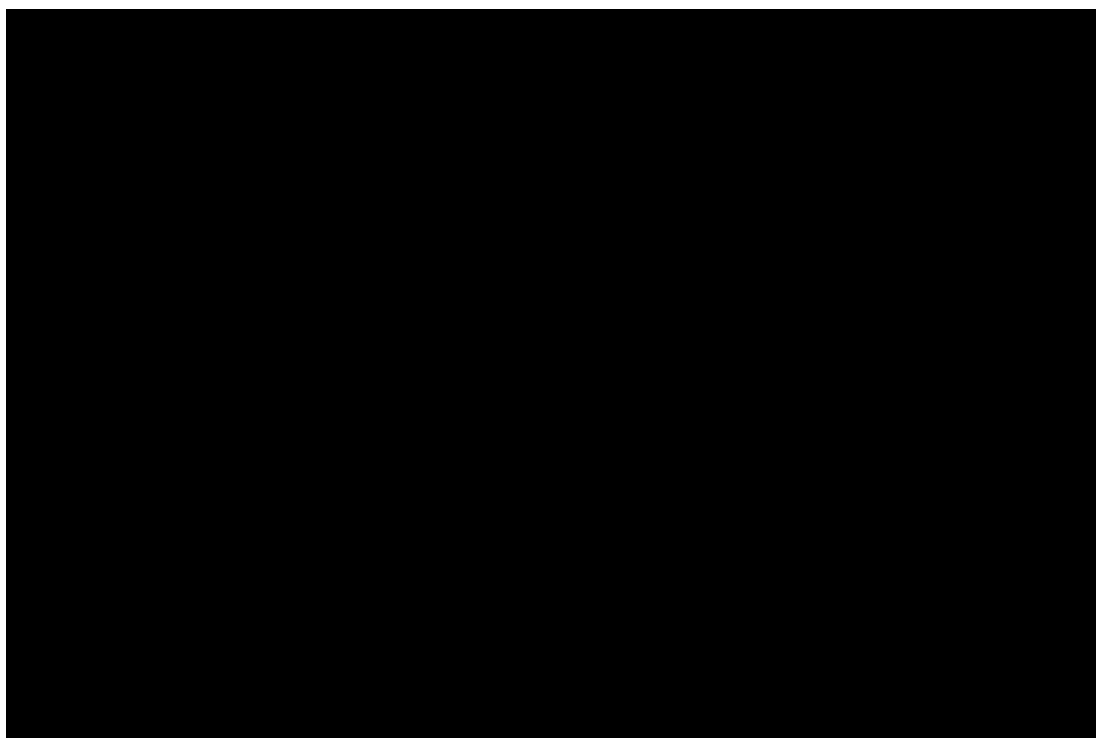
⁵ Паганини имел пристрастие к таким почти программным заголовкам: «Военная соната», «Соната-молитва», «Величественная сентиментальная соната», «Соната-аппассионата», «Любовно-галантная соната», Соната «Вечное движение», Соната «Весна».

Название «Романс» для медленных частей применялось ещё Моцартом (Концерт *d-moll* для фортепиано с оркестром, Концерт для валторны № 3 *Es-dur*, KV 447, Концерт для валторны № 4 *Es-dur*, KV 495).

Лирически проникновенная (в размере 6/8) элегическая мелодия Паганини имеет признаки сицилианы, которая напоминает тему сицилианы из первой части сонаты *A-dur* для фортепиано Моцарта⁶ (пример № 5).

Пример № 5

Н. Паганини. Большая соната для гитары в сопровождении скрипки, ч. II, т. 1–16



Нежное благозвучие роднит тему «Романса» со «сладостными» мелодиями В. Беллини.

Строение «Романса» обращено к классицистским традициям. Композиция такого рода имеет три известных в отечественной теории формы объяснения. В. П. Бобровский, В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов и Т. С. Кюрегян в разной степени подробности анализируют один и тот же

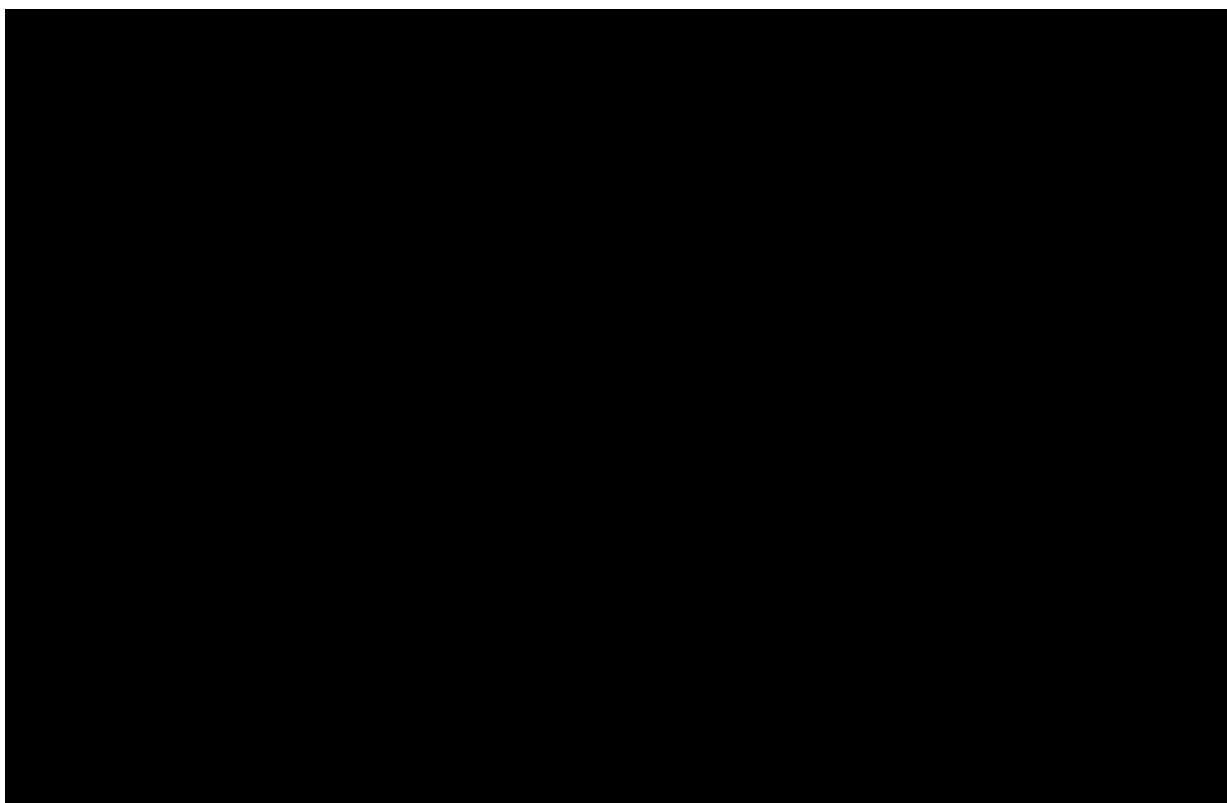
⁶ И. Ямпольский указывает на родство с темой знаменитой «Серенады» Ф. Шуберта. Более трети «Каприсов», по наблюдению Ямпольского, написаны в излюбленном в итальянской народной музыке размере 6/8, на котором строится большинство итальянских народных танцев — сальтарелло, ломбарда... форлана, южно-итальянская тарантелла, сицилиана [23, с. 250].

пример — медленную часть Концерта для фортепиано с оркестром *A-dur* № 23 (К. 488) Моцарта. Согласно Бобровскому, здесь происходит нисходящая модуляция из сонатной формы в трехчастную, которую он описал в своём исследовании «Функциональные основы музыкальной формы» [3, с. 225]. Холопова предлагает схему второй части концерта Моцарта в главе «Форма *Adagio*» в своём учебнике «Формы музыкальных произведений» [21, с. 79], замечая при этом, что форма *Adagio* — это одна из разновидностей второй формы рондо в классификации Адольфа Бернхарда Маркса. Как малое рондо определяют медленную часть Концерта № 23 Моцарта Холопов [20, с. 332] и Кюрегян [11, с. 71].

В сонате Паганини главная тема, представляющая повторенный период, дважды разомкнутый на доминанте *a-moll*, переходит в каденцию, выполняющую функцию связки. Последняя приводит к побочной теме (12 тактов) в тональности *C-dur* (пример № 6).

Пример № 6

Н. Паганини. Большая соната для гитары в сопровождении скрипки, ч. II, т. 17–28



Складывается сонатная экспозиция. Однако вместо разработки здесь представлен лишь 7-тактовый ход к репризе, в которой побочная тема пропущена, и вся часть завершается кодой с типичной для неё дробностью фраз. Очень выразительно завершение «Романса», в котором эффект *mancando* (постепенно стихая) и *morendo* (замирая) создаётся через уменьшение плотности созвучий и семантическую наполненность двух фермат в последнем такте. Несомненно, знаковой является фермата над последней четвертной паузой, погружающая в тишину.

Таким образом, «Романс» из Большой сонаты для гитары Паганини является лирическим центром цикла.

Вариационная форма как моцартовская модель

Финал сонаты представляет вариационный цикл. Подобное композиционное решение установилось еще в творчестве Гайдна и Моцарта. Многие произведения венского классицизма используют вариационную форму в финалах сонат, симфоний и концертов. Именно в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена закрепились все характерные признаки строгих орнаментальных вариаций: сохранение гармонии, формы темы, её масштабов. Среди выразительных средств, которые применяются как исключение, ставшее правилом, назовем одну медленную вариацию, одну со сменой лада, наконец, последнюю вариацию с расширением формы и масштабов.

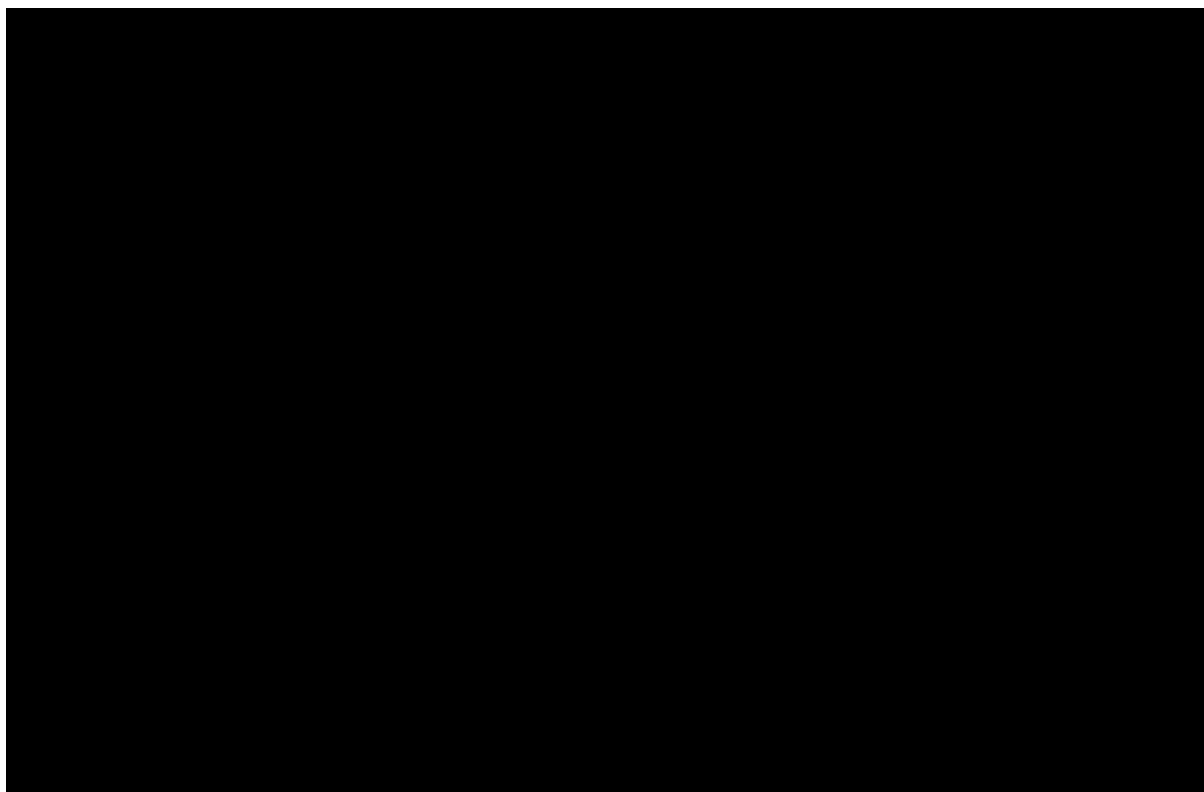
Паганини неоднократно обращался к вариациям. Можно утверждать, что это одна из излюбленных композиционных линий его творчества. Вот некоторые примеры: Вариации на тему генуэзской песни «Барукаба» для скрипки в сопровождении гитары (1835), Интродукция и вариации на тему «Венецианский карнавал» для скрипки с оркестром (1829), Соната с вариациями для скрипки в сопровождении альта, гитары и виолончели (1823), Соната с вариациями для скрипки с оркестром на тему из оперы «Морская любовь, или Корсар» Й. Вайгля, «Мария-Луиза», Соната

с вариациями на четвёртой струне в сопровождении оркестра (1813), «Карманьола с вариациями для скрипки и гитары» (1800).

Вариации в Большой сонате для гитары написаны на авторскую тему. В её облике присутствует некая противоречивость. Ремарки композитора *scherzando* и *dolce*⁷, казалось, исключают друг друга. Мелодия на 4/4 с пунктирным ритмом явно имеет маршевые черты, но использование альтерации IV ступени, обилие плавного движения, минимум скачков придают ей ариозную напевность (пример № 7).

Пример № 7

Н. Паганини. Большая соната для гитары в сопровождении скрипки, ч. III, т. 1–16



Тема построена в простой двухчастной репризной форме, каждый из разделов которой повторяется. Эта структура, как и тональность *A-dur*, сохранится во всех шести вариациях.

Каждое звено представляет свой тип фигурационного расцвечивания темы, ритмофактурного варьирования, которое не меняется на пространстве

⁷ Следует отметить, что все три части сонаты начинаются с ремарки *dolce*.

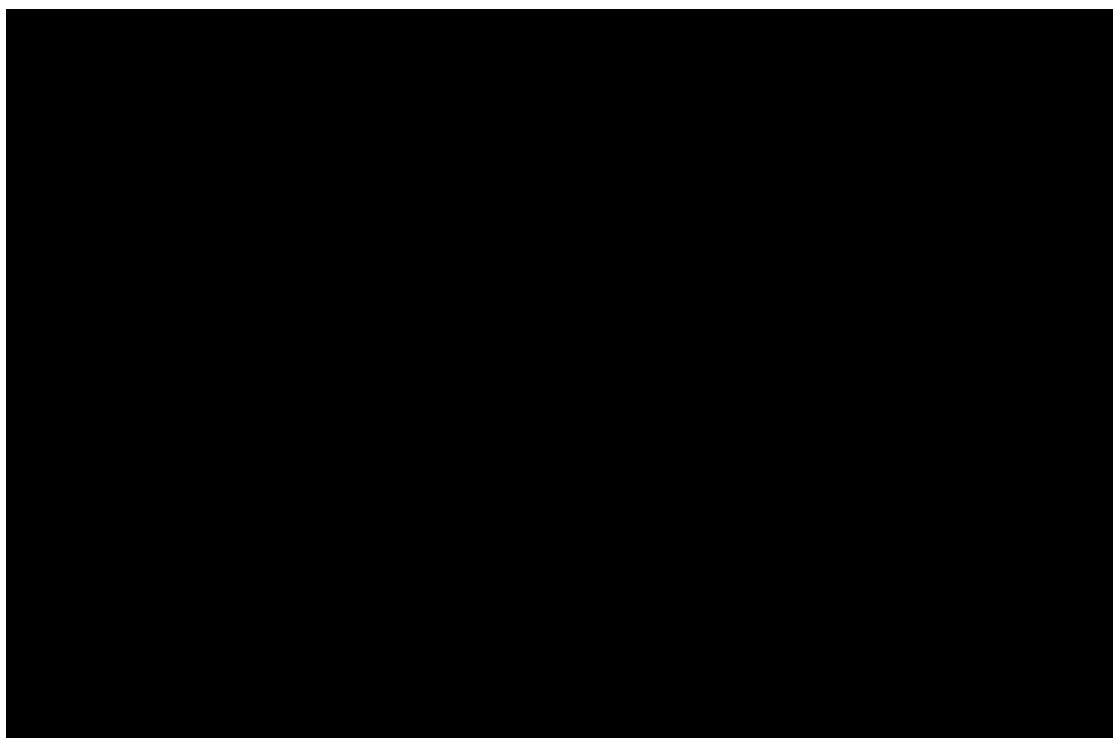
конкретной вариации. Линия ритмического дробления не выглядит абсолютно последовательной, но к финальной вариации диминуирование проявляется в плотном движении шестнадцатых длительностей.

Первая вариация представляет остинато триольных фигур, причём секстаккорды и трезвучия сочетаются с плавными гаммообразными пассажами. Характерный пунктирный ритм появился лишь в затактах (восьмая с точкой и шестнадцатая) и в кадансе первого предложения (четверть с точкой и восьмая). Именно затактовый пунктир оказывается константным элементом для первых четырёх вариаций. В пятой вариации остается только кадансовый пунктир (дважды в окончаниях предложений периода и в конце второй части). В финальной вариации пунктирный ритм исчезает.

Важнейшая линия варьирования связана с накоплением хроматики, импульсом к которой становятся вспомогательные звуки. Хроматические гаммы в объёме квинты представлены в пятой вариации, а в шестой хроматические гаммы идут уже в диапазоне октавы (пример № 8).

Пример № 8

Н. Паганини. Большая соната для гитары в сопровождении скрипки, ч. III, вариация № 6, т. 1–8



Другая линия варьирования — это увеличение интервальной и аккордовой плотности фактуры. В изложении темы в партии гитары наблюдается крайне скупое двухголосие, нижний голос (период) которого представляет последовательность ступеней на первой и третьей долях такта: I – I – V – V – I – IV⁺ – V – V – I – I – V – V – I – V – I – I. В третьей вариации возникает трёхголосие, поскольку к простейшей линии нижнего голоса присоединяется движение мелодии в терцию и в сексту, а в пятой вариации мелодический голос акцентируется при помощи октавной дублировки. Финальная (шестая) вариация содержит противопоставление аккорда (тоническое трезвучие и его обращения, доминантовое трезвучие и его обращения) и гаммообразного пассажа (диатонического и хроматического). Тем самым происходит обобщение средств варьирования, достигается кульминационная точка в развитии.

Показательно, что соната для гитары вышла за рамки любительского музицирования. Здесь, также как и в скрипичных сочинениях, требуется демонстрировать техническое мастерство, беглость в пассажах, безукоризненную чистоту интонаций, владение широкими интервальными скачками, аккордовой фактурой и флажолетными пассажами. Фигурация в вариациях становится напевно-орнаментальной.

По словам Берфорд, «...начало XIX века знаменательно для итальянской музыкальной культуры стремлением полностью зафиксировать... все необходимые украшения» [2, с. 287]. Примечательно, что «фигуры украшений зачастую совершенно сливались с техническими формулами (гаммами, арпеджио, секвенциями)» [там же]. Степень сложности орнаментального узора базировалась на технических возможностях исполнителя.

Партия скрипки

В Большой сонате для гитары скрипка выполняет исключительно функцию сопровождения. Скрипичная партия нигде не имеет сколько-нибудь

самостоятельного мелоса. Она восполняет недостающие тоны гармонической вертикали, как правило, это арпеджио на звуках тонического трезвучия или, например, септима *e-d*, являющаяся составной частью доминантсептаккорда.

Первая часть задаёт энергичный тон произведению. Партия скрипки здесь создаёт гармоническую основу и ритмическую опору для гитарной партии. В ней встречаются: фигуры, подчёркивающие гармоническую структуру; короткие мелодические фразы, дублирующие или дополняющие гитарные мотивы; пунктирные ритмы и синкопы, усиливающие динамику; штрихи *staccato* и *marcato* для чёткости акцентов; плавные *legato*-фразы в связующих эпизодах. Скрипка не стремится перекрыть гитару, а деликатно обрамляет её звучание, сохраняя баланс ансамбля.

В «Романсе» функция восполнения вертикали особенно заметна. В первых двух тактах она даёт терцовый тон тонического трезвучия, а в третьем такте терцовый тон доминантового трезвучия, в пятом такте скрипка озвучивает квинтовый, а затем терцовый тон трезвучия IV ступени. В этой части появляются кантиленные мелодии в среднем и верхнем регистрах; используется вибрато для эмоциональной окраски; скрипка ведёт диалог с гитарой: они обмениваются фразами, создавая эффект «разговора»; в некоторых эпизодах скрипка берёт на себя роль мелодического лидера, пока гитара переходит к аккомпанементу; применяются мелизмы (форшлагги, трели) для украшения линий; динамика варьируется от *piano* до *mezzo-forte*, подчёркивая лирический характер музыки. Здесь особенно важна тонкая фразировка и чувство ансамбля: скрипка должна чутко реагировать на гитарные фразы.

Andantino variato — вариационная часть, где партия скрипки становится разнообразнее. Она поддерживает вариационные изменения темы, следуя за гитарными вариациями; использует октавные удвоения для усиления звучания; включает быстрые гаммообразные пассажи в качестве связующих элементов; применяет флажолеты и лёгкие пиццикато для

создания воздушных эффектов; чередует роли: то подчёркивает ритм, то дополняет мелодию, то создаёт фон; в заключительных вариациях может брать на себя короткие виртуозные фрагменты, но всегда в рамках ансамблевого баланса.

Но, так или иначе, партия скрипки почти нигде не имеет слитного изложения. Она изобилует паузами, иногда в несколько тактов. Очень скупое мелодическое начало прорывается лишь в момент паузирования в партии гитары (см. I часть, т. 43). Более протяжённые мелодические построения скрипка исполняет только в разработке сонатной формы. Ей поручены нисходящие гаммы в *C-dur* и в *a-moll*, но при подготовке репризы партия скрипки умолкает на семь тактов. Таким образом, скрипка полностью подчинена главенству гитары, её регистровому и динамическому диапазону.

Партия гитары

По мнению Вайсборда, партия гитары в рассматриваемом произведении настолько художественно самодостаточна и выразительна, что со временем сочинение всё чаще звучит как сольная гитарная пьеса, без сопровождения скрипки [4, с. 74].

Одним из первых свидетельств профессионального подхода к инструменту служит выбор тональностей: во всех частях произведения применяются они наиболее удобные для классической гитары. К их числу относятся мажорные *G-dur*, *D-dur*, *A-dur*, *E-dur* и минорные — *e-moll*, *a-moll*, *d-moll*. В этих тональностях активно используются открытые струны, а базовые аккорды исполняются без применения *barré*, что изначально облегчает аппликатуру.

Благодаря эргономичному расположению гамм на грифе в данных тональностях достигаются плавные переходы между звуками, сохраняется чистота интонирования, а обилие открытых струн создаёт дополнительный резонанс и объём звучания [6, с. 103; 26, р. 93].

Это позволяет добиться выразительности даже при относительно простых аппликатурных решениях. Однако, несмотря на выбор удобных тональностей, гитарная партия в Большой сонате Паганини представляет значительную техническую сложность — и это напрямую связано с виртуозным стилем композитора, его богатым опытом как гитариста и скрипача [24, с. 156].

Первой сложностью, с которой сталкивается исполнитель — это нестандартные аппликатурные решения и растяжки. Паганини, мастерски владевший и гитарой, и скрипкой, внедрил в сонату приёмы, требующие от исполнителя исключительной гибкости пальцев и точности движений. В тексте встречаются: широкие растяжки между пальцами; нестандартные позиции рук; комбинации двойных нот и аккордов, задействующие сразу несколько струн; элементы, имитирующие скрипичную технику, — например, октавные ходы, которые на гитаре требуют особой аппликатуры и координации обеих рук [5, с. 47].

Значительные трудности создают фрагменты с быстрыми шестнадцатыми нотами, арпеджио и другими техническими фигурами [15, с. 21]. Их исполнение требует высокой скорости игры, предельной точности попадания в ноты, контроля над динамикой и артикуляцией, а также равномерности звучания особенно в низком регистре или при игре в динамике *p*. В быстрых эпизодах нередко встречаются скачки на 5–7 ладов между соседними нотами. При этом исполнитель должен точно позиционировать руку без зрительного контроля, полагаясь исключительно на мышечную память и тактильные ощущения [7, с. 42].

В Сонате задействован практически весь гриф — от первых позиций до самых верхних ладов. Поэтому особую важность приобретают плавные и незаметные переходы между позициями. Один из эффективных приёмов заключается в том, чтобы последний звук перед сменой позиции играть чуть

тише, не акцентируя его [14, с. 65]. Это позволяет мысленно подготовиться к перемещению руки и сделать переход более естественным.

Следующая группа сложностей связана со спецификой звукоизвлечения на разных струнах и работой с интонацией в высоких позициях. В зоне двенадцатого лада и выше расстояние между ладами минимально, поэтому малейшая неточность приводит к фальшивой интонации [14, с. 67]. Паганини активно использует хроматические ходы и мелизмы в верхних регистрах, где контроль интонации особенно сложен. Для успешного исполнения необходимо целенаправленно тренировать тактильную память грифа и развивать чувство расстояния между ладами. Особые нюансы присутствуют и в постановке рук. Так, в левой руке иногда приходится отступать от стандартной постановки: слегка сдвигать или выдвигать кисть и запястье, чтобы добиться оптимального прижатия струн на высоких ладах [16, с. 94]. Положение правой руки необходимо корректировать — например, смещать ближе к подставке для сохранения нужного тембра звучания, особенно при игре в верхних позициях [13, с. 115].

Важно учитывать тембровые особенности каждой струны и пальца. При чередовании зажатых и открытых струн необходимо тщательно контролировать длительность звучания и силу атаки [13, с. 112]. Открытые струны резонируют дольше и могут «загрязнять» аккорд, если не рассчитать время их затухания [14, с. 74].

Композитор часто комбинирует зажатые ноты с открытыми струнами для создания эффекта «педальности» и продления звучания. В таких случаях важно: анализировать гармоническую функцию каждого аккорда; точно рассчитывать длительность звучания открытых струн; регулировать силу нажатия пальцами правой руки (для открытой струны требуется меньший импульс, чем для зажатой) [7, с. 38].

Таким образом, исполнение Большой сонаты Паганини требует не только технической виртуозности, но и глубокого понимания инструментальных

возможностей гитары, стилистических особенностей эпохи и композиторского замысла. Успешное воплощение этого произведения возможно лишь при комплексном подходе, сочетающем отточенную технику, тонкий музыкальный слух и осознанное прочтение нотного текста [13, с. 117; 5, с. 49].

Об архитектонике цикла

Три части сонаты Паганини демонстрируют циклическое единство. Оно проявляется в логике тонального плана *A-dur — a-moll — A-dur*. Примечательно, что разработка в сонатной форме первой части готовит перед репризой именно тональность *a-moll* (главная тональность второй части): в партии скрипки (т. 115) звучит гармоническая гамма *a-moll*, а в партии гитары (т. 121, 123) проходит гамма мелодического *a-moll*.

Целостность проявляется также в мотивно-интонационных переключках, а также в фактурно-регистровых решениях. Мотив, которым открывается соната, в ритмическом уменьшении предстает в теме вариаций. Главное в мелодике обеих тем — это выразительный акцент на альтерации IV ступени (пример: I часть, первые 2 такта; III часть первые 2 такта, затем I часть т. 6 и III часть т. 5). IV высокая ступень акцентируется и в теме «Романса».

Еще больше арок наблюдается в выборе фактурных рисунков. Октавные дублировки объединяют главную партию, промежуточную тему и начало разработки первой части, связующую и заключительную партии «Романса», а также пятую вариацию финала. Триольная ритмика в пассажах связующей партии первой части (т. 16–19) соотносится с оstinatной триольной ритмикой в первой вариации финала. Очень характерным приёмом в партии гитары являются репетиции одного тона, которые контрапунктируют напевным мелодическим фразам в нижнем слое фактуры. Такая арка протягивается от первой части (т. 112–119) к четвёртой вариации финала. Заключительная партия «Романса» и кода вариаций соединяются общим эмоционально-образным состоянием, которое выражено ремарками *mancando* (постепенно стихая) и *morendo* (замирая).

Заключение

Подводя итоги, следует отметить, что Большая соната для гитары в сопровождении скрипки обладает неповторимой индивидуальностью. Классицистская трёхчастность, типичные тональные закономерности сочетаются с эмоционально-образным строем новой романтической эпохи, с новой трактовкой сонатной формы в первой части. В главной и особенно в побочной партии проявилось тяготение к песенности, лирической ариозности, что было продолжено элегической лирикой второй части. Свобода в трактовке принципов сонатного *Allegro* демонстрирует приверженность романтической индивидуализации формы, проявившейся уже в начале творческого пути Паганини.

Заслугой Паганини стало также желание закрепить за гитарой статус концертного инструмента, чьи выразительные и виртуозные возможности не уступают скрипке. Техника игры обогатилась столь сложными приёмами, что могла быть доступна только профессионально обученному музыканту.

Литература

1. Бакалейская, О. М. Историческая эволюция гитары в контексте европейской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2021. 207 с.
2. Берфорд, Т. В. Никколо Паганини: стилевые истоки творчества. СПб.: Нестор-История, 2010. 480 с.
3. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
4. Вайсборд, М. А. Искусство классической гитары. М.: Советский композитор, 1988. 172 с.
5. Вольман, Б. Л. Гитара в России. Л.: Музгиз, 1961. 180 с.
6. Газарян, С. С. В мире музыкальных инструментов: книга для учащихся. 2-е изд. М.: Просвещение, 1989. 192 с.
7. Гитьор, Х. Рациональные основы гитарной техники / пер. с исп. В. М. Кузнецова. М.: Музыка, 2011. 96 с.
8. Гончаров, К. В. Становление и развитие гитарного искусства в контексте европейской музыкальной культуры конца XVIII – первой половины XIX веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 2. С. 34–40.
9. Григорьев, В. Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1987. 144 с.
10. Зимина, О. В. Исторически информированное исполнительство: теория и практика интерпретации старинной музыки // Музыкальное искусство и культура. 2018. № 4. С. 55–62.
11. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998. 344 с.

12. Мазель, Л. А. Строеие музыкальных произведений: уч. пособие. 3-е изд. М., 1986. 527 с.
13. Мартынов, И. И. Проблемы звукоизвлечения и тембровой динамики на классической гитаре // Музыкальное образование в XXI веке. 2021. № 4. С. 112–118.
14. Михайленко, А. П. Методика обучения игре на шестиструнной гитаре : уч. пособие. Киев : Музична Україна, 2003. 176 с.
15. Недосекин, И. А. Эволюция исполнительской техники на шестиструнной гитаре в Западной Европе (первая половина XIX века): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2017. 24 с.
16. Пухоль, Э. Школа игры на шестиструнной гитаре: на принципах тарреговской методики / под ред. М. А. Вайсборда. М. : Советский композитор, 1983. 188 с.
17. Раабен, Л. Жизнь замечательных скрипачей: биографические очерки. М.–Л. : Музыка, 1967. 328 с.
18. Рабинович, А. С. Паганини и проблема виртуозности в романтической музыке // Избранные статьи и материалы. М., 1959. С. 229–237.
19. Тибальди-Къеза, М. Паганини / пер. с ит. И. Константиновой. М. : Молодая гвардия, 1981. 303 с.
20. Холопов, Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции: статьи, материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М. : Московская консерватория, 2012. 564 с.
21. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: уч. пособие. СПб. : Лань, 1999. 496 с.
22. Шарнассе, Э. Шестиструнная гитара: от истоков до наших дней / пер. с фр. Т. А. Кудрявцевой; под ред. А. К. Фраучи. М. : Музыка, 1985. 206 с.
23. Ямпольский, И. М. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М. : Музгиз, 1961. 380 с.
24. Ямпольский, И. М. Паганини-гитарист // Избранные исследования и статьи. М., 1985. С. 165–172.
25. Aguado, D. Nuevo método para guitarra. Madrid, 1843 (репринт: Heidelberg: Chanterelle, 1981). 182 p.
26. Heck, T. F. Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer. Columbus : Editions Orphée, 1995. 282 p.
27. Heck, T. F. The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (1781–1829): diss. ... PhD in Music. Yale University. New Haven, 1970. 346 p.
28. Sor, F. Méthode pour la guitare. Paris : Chez l'auteur, 1830 (репринт: Genève: Minkoff, 1981). 140 p.

References

1. Bakaleiskaya, O. M. *Istoricheskaya evolyutsiya gitary v kontekste evropeiskoi muzykal'noi kul'tury: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Historical Evolution of the Guitar in the Context of European Musical Culture. Cand. Art History Diss.]. Nizhny Novgorod, 2021. 207 p. (In Russ.)
2. Berford, T. V. *Nikkolo Paganini: stilevye istoki tvorchestva* [Niccolo Paganini: the Stylistic Origins of His Creativity]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2010. 480 p. (In Russ.)
3. Bobrovskij, V. P. *Funkcional'nye osnovy muzykal'noj formy* [Functional Foundations of Musical Form]. Moscow : Muzyka, 1978. 332 p. (In Russ.)
4. Vaisbord, M. A. *Iskusstvo klassicheskoi gitary* [The Art of the Classical Guitar]. Moscow : Sovetskii kompozitor, 1988. 172 p. (In Russ.)

5. Vol'ma, B. L. *Gitara v Rossii* [Guitar in Russia]. Leningrad : Muzgiz, 1961. 180 p. (In Russ.)
6. Gazaryan, S. S. *V mire muzykal'nykh instrumentov* [In the World of Musical Instruments]. 2nd ed. Moscow : Prosveshchenie, 1989. 192 p. (In Russ.)
7. Guiton, J. *Ratsional'nye osnovy gitarnoi tekhniki* [Rational Foundations of Guitar Technique]. Transl. from Span. by V. M. Kuznetsov. Moscow : Muzyka, 2011. 96 p. (In Russ.)
8. Goncharov, K. V. Stanovlenie i razvitie gitarnogo iskusstva v kontekste evropeiskoi muzykal'noi kul'tury kontsa XVIII — pervoi poloviny XIX vekov [Formation and Development of Guitar Art in the Context of European Musical Culture of the Late 18th – First Half of the 19th Centuries]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2019. No. 2, pp. 34–40. (In Russ.)
9. Grigor'ev, V. Yu. *Nikkolo Paganini. Zhizn' i tvorchestvo* [Niccolò Paganini: Life and Works]. Moscow : Muzyka, 1987. 144 p. (In Russ.)
10. Zimina, O. V. Istoricheski informirovannoe ispolnitel'stvo: teoriya i praktika interpretatsii starinnoi muzyki [Historically Informed Performance: Theory and Practice of Early Music Interpretation]. *Muzykal'noe iskusstvo i kul'tura* [Musical Art and Culture]. 2018. No. 4, pp. 55–62. (In Russ.)
11. Kyuregyan, T. S. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Forms in Music of the 17th–20th Centuries]. Moscow : TC Sfera, 1998. 344 p.
12. Martynov, I. I. Problemy zvukoizvlecheniya i tembrovoi dinamiki na klassicheskoi gitare [Problems of Sound Production and Timbre Dynamics on the Classical Guitar]. *Muzykal'noe obrazovanie v XXI veke* [Musical Education in the 21st Century]. 2021. No. 4, pp. 112–118. (In Russ.)
13. Mazel', L. A. *Stroenie muzykal'nykh proizvedenij: uchebnoe posobie* [The Structure of Musical Works: a Tutorial]. 3rd ed. Moscow : 1986. 527 p. (In Russ.)
14. Mikhailenko, A. P. *Metodika obucheniya igre na shestistrunnoi gitare: uchebnoe posobie* [Methodology of Teaching Six-String Guitar Playing: a Textbook]. Kyiv: Muzichna Ukraïna Publ., 2003. 176 p. (In Russ.)
15. Nedosekin, I. A. *Evolutsiya ispolnitel'skoi tekhniki na shestistrunnoi gitare v Zapadnoi Evrope (pervaya polovina XIX veka): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Evolution of Performance Technique on the Six-String Guitar in Western Europe (First Half of the 19th Century). Thesis of the Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Tambov, 2017. 24 p. (In Russ.)
16. Pujol, E. *Shkola igry na shestistrunnoi gitare: na printsipakh tarregovskoi metodiki* [School of Six-String Guitar Playing: Based on Tarrega's Methodology]. Ed. by M. A. Vaisbord. Moscow : Sovetskii kompozitor, 1983. 188 p. (In Russ.)
17. Raaben, L. *Zhizn' zamechatel'nykh skripachej: biograficheskie ocherki* [The Lives of Remarkable Violinists: Biographical Essays]. Moscow; Leningrad : Muzyka, 1967. 328 p. (In Russ.)
18. Rabinovich, A. S. Paganini i problema virtuosnosti v romanticheskoi muzyke [Paganini and the Problem of Virtuosity in Romantic Music]. *Izbrannye stat'i i materialy* [Selected Articles and Materials]. Moscow, 1959, pp. 229–237. (In Russ.)
19. Tibal'di-K'eza, M. *Paganini* [Paganini] / Transl. from It. by I. Konstantinova. Moscow : Molodaya gvardiya, 1981. 303 p.

20. Holopov, Yu. N. *Muzykal'nye formy klassicheskoy tradicii: stat'i, materialy* [Musical Forms of the Classical Tradition: Articles, Materials]. Editor and compiler T. S. Kyuregyan. Moscow : Moskovskaya konservatoriya, 2012. 564 p. (In Russ.)
21. Holopova, V. N. *Formy muzykal'nyh proizvedenij: uchebnoe posobie* [Forms of Musical Works: A Study Guide]. St. Petersburg : Lan', 1999. 496 p. (In Russ.)
22. Sharnasse, E. *Shestistrunnaya gitara: ot istokov do nashih dnei* [The Six-String Guitar: From Its Origins to the Present Day] Transl. from Fr. by T. A. Kudryavtseva; edited by A. K. Frauchi. Moscow : Muzyka, 1985. 206 p.
23. Yampol'skij, I. M. *Nikколо Paganini. Zhizn' i tvorchestvo* [Niccolò Paganini: Life and Works]. Moscow : Muzgiz, 1961. 380 p.
24. Yampol'skij, I. M. Paganini-gitarist [Paganini the guitarist]. *Izbrannye issledovaniya i stat'i* [Selected Studies and Articles]. Moscow, 1985, pp. 165–172.
25. Aguado, D. *Nuevo método para guitarra. Madrid*, 1843 (reprint: Heidelberg: Chanterelle, 1981). 182 p.
26. Heck, T. F. *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus : Editions Orphée, 1995. 282 p.
27. Heck, T. F. *The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (1781–1829)* : diss. ... PhD in Music. Yale University. New Haven, 1970. 346 p.
28. Sor, F. *Méthode pour la guitare*. Paris: Chez l'auteur, 1830 (reprint: Genève: Minkoff, 1981). 140 p.

Получено: 22.07.2026

Принято к публикации: 07.10.2026

Дата публикации: 13.10.2026

Received: 22.07.2026

Accepted: 07.10.2026

Accepted: 13.10.2026