

*Ю. А. Финкельштейн***ГИТАРА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Б. В. АСАФЬЕВА:
ЖАНРЫ, СТИЛЬ**

В истории русской музыки и русского музыкознания, наверное, нет другой подобной фигуры, столь значительной, как Борис Владимирович Асафьев (1884–1949). Асафьев признан одним из самых выдающихся русских музыкантов первой половины XX в. Один из его современников, Ю. А. Кремлев, пишет о нем: «Асафьев — живое оправдание полноценности музыковедения — молодой и так много обещающей науки о самом волнующем из искусств» [1, с. 16]. Однако музыковедение — не единственный предмет, который интересовал Асафьева. Известно, что многосторонний, увлеченный музыкант легко переходил от одного вида деятельности к другому, от анализа — к сочинению музыки. Создание музыкальных произведений помогало ему, как ученому, понять некоторые музыкальные структуры изнутри, анализ чужой музыки — творить собственные опусы.

В данной статье мы хотели бы сфокусировать внимание на композиторской деятельности Асафьева, а именно — на произведениях, написанных им для классической гитары. Вопрос «Асафьев и гитара» довольно актуален: Асафьев стал первым композитором в истории отечественной музыки, создавшим в начале XX в. Концерт для классической гитары с оркестром. Цель статьи — рассмотреть особенности произведений Бориса Владимировича Асафьева для гитары, определить их значение в контексте истории гитарного исполнительства и репертуара.

Критики подчеркивают, что композиторская и аналитическая деятельности в творчестве ученого имели положительное влияние друг на друга. Так, Е. М. Орлова пишет: «Исследовательские устремления Асафьева особенно благотворно сплетаются с его композиторской практикой» [2, с. 251]. Будучи творческой натурой, музыкант многие свои теоретические идеи воплощал на практике.

Через много лет после смерти ученого исследователи отмечают, что «в необычной многоаспектности деятельности Асафьева кроется одна из разгадок его феномена. Все сферы, в которых он проявлял себя, были для него органично связаны и взаимодействовали между собой. В исследованиях музыки неопределимую помощь Асафьеву оказывал композиторский опыт, который облегчал проникновение в суть исследуемого явления, позволял уловить необычайно тонкие, индивидуально неповторимые черты творчества того или иного композитора, равно как и выявить приметы стиля» [3, с. 10].

Талантливый и увлекающийся, он обращался в своем творчестве практически ко всем жанрам. В 1939 г. композитор впервые обращается к гитаре. Что же способствовало этому?

Для того чтобы понимать, в каких условиях возникли гитарные сочинения Асафьева, необходимо ясно представить себе картину состояния гитарной музыки в его время.

Искусство гитарного исполнительства, гитарная литература и репертуар находились в конце XIX в. в состоянии упадка — как на территории Западной Европы, так и в России. В нашей стране шестиструнная гитара, кроме всего прочего, стала считаться «вражеским» западным инструментом (по сравнению с получившей статус «русского» инструмента семистрункой).

В начале XX столетия классическая гитара переживает свое «второе рождение». Она выходит из тени и появляется на сцене все чаще; профессиональные композиторы вводят гитару в состав оркестра (Г. Малер, И. Ф. Стравинский), ансамбля. Мощным стимулом к возрождению гитарного искусства как в Европе, так и в нашей стране, стала исполнительская деятельность Андреса Сеговии. В двадцатые годы XX в. мир был потрясен его искусством игры на классической гитаре. Исполнитель покорила весь мир своим мастерством и трактовкой инструмента, который в тот момент переживал некоторое забвение. А. В. Луначарский писал о нем: «Трудно представить себе такое полное преодоление границ инструмента — и притом не путем искусственного форсирования его, а путем необычайного умения извлечь из него все таящиеся в нем и до сих пор неизвестные возможности, — в соединении с замечательным артистическим вкусом и высокой музыкальностью» [цит. по: 4, с. 79]. Безусловно, гитарист разумно выбирал репертуар и делал мастерские переложения музыки для других инструментов.

Одной из главных заслуг Сеговии стало обогащение репертуара классической гитары огромным количеством музыки, созданной по его инициативе композиторами, не являвшимися исполнителями-гитаристами. Именно по его заказу были созданы концерты для гитары с сопровождением оркестра малого состава М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе, А. Тансмана, Э. Вилла-Лобоса, А. Гауга, Х. Родриго — так был возрожден жанр гитарного концерта в XX в. По справедливому утверждению Б. Вольмана, «Сеговия ... широко раскрыл окно в музыку, заинтересовал гитарой настоящих музыкантов и сделал многих гитаристов музыкантами. С его помощью возродилась старая и родилась новая художественная гитарная литература» [4, с. 93]. После посещения Сеговией нашей страны (в 1926, 1927, 1930 и 1936 гг.) интерес музыкантов к шестиструнной гитаре начинает постепенно возрастать. Отзывом на выступления Сеговии явилось создание пьес для гитары советскими композиторами. В статье «Гитара в фаворе» музыкант писал: «Я бы хотел также вызвать симпатию русских композиторов к этому прекрасному инструменту, великолепному выразителю духа народных песен» [цит. по: 5, с. 125].

30-е годы XX в. — время расцвета композиторской деятельности Бориса Асафьева. Концерты Сеговии, безусловно, стали одним из факторов, повлиявших на композитора и вдохновивших Асафьева на создание музыки для гитары. Он с восхищением говорит о безграничных возможностях гитары в руках Сеговии: «...Я люблю этот тонко чувствующий инструмент. Под пальцами первоклассного

испанского гитариста Сеговии он становился гибким, послушным выразителем и глубокого раздумья, и томной любовной романтики, и изысканной орнаментальной лирики, и задорных искристых ритмов старинных танцев, и импровизацией. Игра Сеговии — это воскресший мир безграничной человеческой фантазии» [6, с. 290–291].

Однако обращает на себя внимание тот факт, что сочинения Асафьева для гитары возникают не сразу же вслед за прошедшими концертами маэстро. Из воспоминаний композитора мы узнаем, что на возникновение гитарной музыки Асафьева оказало влияние его тесное знакомство с гитаристом Василием Яшневым, ученики которого исполняли ему произведения Моцарта, Паганини и других мастеров. Яшневу убеждал Асафьева сочинять для гитары. В рукописи «Моя музыка» композитор описывает это время: «Летом в Луге я впервые принялся за упорную работу над фортепианным стилем и инструментовкой, но записывал мало, боясь рецидивов глухоты. Но в конце лета композитор Яшнев привел ко мне наиталантливейших юношей — гитаристов из Лен Дома пионеров. Гитару я знал, но полузабыл. Тут же я увлекся, вновь изучил инструмент, и вскоре стали возникать:

24 прелюда для гитары (вероятно, остались у Яшнева)

Концерт для гитары (дата исполнения на Ленрадио, кажется, весной 1941 г. под управлением Рабиновича не помню)

Цикл: Романсы и песни для гитары соло» [7, с. 20–21].

В связи с просьбами В. И. Яшнева написать для гитары композитор вспоминает: «Я попытался. Стал думать, как вызвать в себе интонации гитары, а самое существенное — понять смысл гитарного голосоведения. Вспоминаю: струны гитары, если их расположить звукомерно, составляют пентатонный ряд (ми – соль – ля – си – ре – (ми) или соль – ля – си – ре – ми). Архаичность истоков несомненна [...] Тембр гитары слышу ясно. Стараюсь вести свой слух в двух направлениях: к романсно-импрессионистской стилистике (от лютневых импресий) и к русской высокой классике вариаций и пьес различной жанровости первой половины XIX века вплоть до лирики „разночинного“ романа» [8, с. 291].

Итак, в 1939 г. были созданы Концерт для гитары с оркестром, 24 прелюда для шестиструнной гитары, шесть романсов-песен в старинном стиле для гитары соло. Повествуя о создании своих сочинений для гитары, Асафьев упоминает о том, что он также сочинил вариации на тему романа П. И. Чайковского «Мой костер в тумане светит»¹. Эти сочинения были написаны за несколько дней, в очень короткий срок. «Освоив на нескольких миниатюрах специфику этого инструмента, сразу же написал Концерт для гитары с оркестром. Не имея перед собой мировых аналогов, но предвидя концертную судьбу этого, по его словам, „тонко чувствующего инструмента“!», — констатирует В. И. Попов [9, с. 279]. Справедливо утверждение композитора Игоря Рехина: «В истории гитары в России заслуга Бориса Владимировича Асафьева (1884–1949) состоит в том, что

¹ Рукопись этого сочинения не обнаружена.

он одним из первых осознал и оценил возможности шестиструнной гитары как композитор-профессионал! Он понимал, что в России, как и в Европе, интерес к гитаре усиливается» [10, с. 47].

Поражает факт обращения к инструменту, специфика которого была поначалу совершенно незнакома Асафьеву. В. И. Попов обращает внимание на то, что композитор подошел к задаче сочинения как ученый — сначала осмыслил природу и возможности гитары теоретически, понял его интервалику, технологию звукоизвлечения: «Ставлю перед собой интонационную задачу: вызвать в сознании музыку, которая должна принадлежать только и обязательно гитаре, ее квартовой интонационной природе (но с полутоново-заполненной тетраходностью) и тембровости...» [8, с. 292]. О своем интонационном методе сочинения музыки Асафьев пишет: «Итак, я сознательно пользуюсь интонационным методом, и вовсе не отрицаю права за композитором пользоваться личным субъективным, ему присущим языком, указываю, что при этом в музыке, как в литературе громадное значение имеет при отборе «словаря» или граней языка данного произведения оглядка на живые интонации эпохи, о которой идет речь, и взгляд вокруг себя, в современность, для учета восприятия слушателя и его слуховых навыков» [6, с. 309].

Важно, что гитарные сочинения были созданы в период работы исследователя над вопросами тембра в музыке. «Создание произведений в камерных, симфонических, хоровых жанрах неустанно стимулировало мысль Асафьева к анализу явлений тембра в музыке — так же как одного из интонационно-смысловых проявлений музыкальной речи. Особенно в этом отношении показателен процесс создания его Концерта для гитары, который он называл „стилевыми изысканиями на интонационной основе“» [2, с. 256–257].

Обратившись к нотной записной книжке Бориса Асафьева (хранится в РГАЛИ), мы обнаружили произведения, написанные им для шестиструнной гитары². Сохранился автограф композитора с записью 12 прелюдов для гитары³. Эти пьесы были созданы в местечке Луга, где композитор отдыхал летом на даче. Асафьев указывает место, где были сочинены миниатюры, причем дважды: в начале цикла и еще раз — в конце, рядом с указанием даты их создания. Поразительно, что все они были написаны им в один день — 10 сентября 1939 г.

Прелюды представляют собой миниатюры этюдного характера. Они невелики, каждый приблизительно занимает страницу рукописного нотного текста или даже меньше. В основе каждого из них лежит какой-либо характерный прием игры на гитаре. Этим они сопоставимы с этюдами Ф. Сора, Д. Агуадо, М. Джулиани, Э. Вилла-Лобоса. Так, первый прелюд основан на технике арпеджио:

² В списке музыкальных произведений Асафьева, найденном в архиве РГАЛИ, указаны следующие опусы: 24 прелюдии для гитары; Концерт для гитары с оркестром, дир. Рабинович. Исп. на Ленрадио, весна 1941 г. и в Доме пионеров; Цикл романсов для гитары соло. Вышеперечисленные сочинения написаны в 1939 и 1940 г.

³ Очевидно, это те произведения, которые Асафьев упоминает в своих записях как 24 прелюдии для гитары, потому что совпадает дата создания.

12 Preludes for Guitar

Prelude I

Boris Asafiev (1884-1949)

Revised and edited by Mstanya Ophee

Luga, 10, IX 1939



Тональности прелюдов чередуются в следующем порядке:

e-moll — *D-dur* — *A-dur* — *a-moll* — *F-dur* — *B-dur* — *d-moll* — *G-dur* — *c-moll* — *E-dur* — *H-dur* — *e-moll*

Как можно заметить, композитор постепенно, через тональности первой степени родства, приходит из *e-moll* в далекую «бемольную» сферу (*F-dur*, *B-dur*, *d-moll*), а затем снова через диезные тональности возвращается в *e-moll*, создавая тональную арку между первым и финальным прелюдом. Также немаловажно, что композитор использует тональности, удобные для исполнения на гитаре.

Концерт для гитары с оркестром стал одним из значительных достижений Асафьева-композитора. Поразителен факт замечательного совпадения: в том же году были написаны Концерты для гитары с оркестром Марио Кастельнуово-Тедеско и Хоакина Родриго. Сам композитор Асафьев высоко оценивает этот свой опус: «Главное же: солидный трехчастный Концерт для гитары с оркестром (струнным с инкрустацией кларнета и литавр) в стиле русской европейской классики. Это была большая художественная удача» [цит. по: 9, с. 276]. Премьера Концерта Асафьева состоялась весной 1941 г., за несколько недель до начала войны. Солистом выступил ученик В. И. Яшнева — В. Кузнецов, дирижировал Н. Рабинович. Талантливым исполнителем Концерта Асафьева был также ленинградский

гитарист Л. Ф. Андронов⁴. Этот концерт занял прочное положение в его репертуаре, он исполнял его неоднократно.

В разговоре о жанре концерта для гитары с оркестром в отечественной музыке необходимо бегло вспомнить концерты XIX в. Первое упоминание существования этого жанра в России относится к 1815 г., когда был написан концерт для гитары Ашанина. Также известно о существовании концерта для гитары Николая Макарова (1840). К сожалению, материалов этих произведений найти не удалось. Позднее, с развитием гитарного искусства, композиторы стали обращаться к этому жанру гораздо чаще. Стремительное развитие инструмента и совершенствование техники исполнения на нем способствовали созданию большого количества новых произведений для гитары, в том числе и в концертном жанре. Известны концерты для гитары с разными составами Н. Речменского, А. Иванова-Крамского, П. Панина, В. Шебалина, И. Рехина, Э. Денисова, В. Цытовича, Е. Подгайца, Н. Кошкина, В. Бикташева, В. Козлова, А. Шевченко, Б. Сазонова, В. Харисова, Р. Калимуллина.

Исследователь гитарного творчества Асафьева В. И. Попов утверждает, что академик не был знаком с зарубежной гитарной музыкой⁵. «В Советском Союзе, отгороженном железным занавесом от остального цивилизованного мира, при весьма скудной, отфильтрованной информации из-за рубежа, при отсутствии в СССР выдающихся исполнителей гитаристов, Асафьев не знал о существовании классиков гитары XIX века: Фердинандо Карулли (1770–1841), Фернандо Сора (1778–1839), Мауро Джулиани (1781–1829), Дионисио Агуадо (1784–1849), Маттео Каркасси (1792–1853), тем более, не мог знать советский академик музыки о том, что этими авторами написаны и ими же исполнены (!) Концерты для гитары и оркестра» [9, с. 279].

Концерт Б. Асафьева представляет собой привычную композицию из трех частей, в основе крайних частей лежит сонатная конструкция. Главная драматургическая идея первой части заключается в противопоставлении светлой и мрачной образных сфер. Этот контраст прослеживается не на уровне главной и побочной партий, а на уровне экспозиции и разработки. Тема главной партии, которая первоначально проводится в мажоре и представляет собой утверждение, в пространстве всей части формы зачастую меняет свое настроение и проводится композитором в минорных модификациях. При этом она приобретает иной смысл, становясь мрачным императивом, входя в конфликт с материалом побочной партии, которая в основном появляется в светлом и радостном варианте. Так как мелодии в модифицированном виде появляются в разработке, то основным контрастом первой части становится столкновение ярких светлых образов экспозиции и темных состояний разработки.

⁴ В 1973 г. фирма «Мелодия» выпустила запись Концерта Асафьева в исполнении Льва Андропова и камерного оркестра солистов Ленинградской государственной филармонии имени Д. Д. Шостаковича. Дирижер народный артист РСФСР В. Федотов. Исполнение Концерта — значительное художественное достижение Льва Андропова, тонкого музыканта, продемонстрировавшего отличное владение современной гитарной техникой.

⁵ Свою точку зрения автор статьи основывает на том факте, что имена этих столпов гитарной классики не фигурируют в трудах Асафьева.

Элементы ее мелодии проводятся на фоне пульсирующего доминантового органного пункта в низком регистре поочередно то у виолончелей, то у гитары соло. Второй раздел разработки, контрастный по настроению, основан на материале связующего раздела экспозиции. В музыку прорывает яркий радостный мажор. На протяжении разработочного раздела первой части композитор чередует волны, основанные на тематизме главной партии: он развивает основной мотив и мотивы связующего раздела. Постепенно напряженное состояние нагнетается. Заключительный раздел наполнен отголосками связующей партии; в нем композитор использует подголосочность. На этом этапе концерта напряжение постепенно улетучивается, после чего появляется тема побочной партии — это начало зеркальной репризы концерта.

Материал побочной партии проводится в главной тональности (*G dur*). Музыка звучит так же, как в экспозиции, и проводится практически только у гитары, лишь потом постепенно появляется оркестр. В завершении раздела побочной партии вместо разрешения в основную тональность доминантовый аккорд переходит прерванным оборотом в *Es dur*: так начинается Каденция, вдумчивый монолог. Композитор наполняет типичную для композиции концерта часть формы глубоким содержанием — каденция становится интимным лирическим высказыванием солиста, полным сомнений и исканий. В ней композитор проводит основной тематизм в том порядке, в котором он следует в экспозиции. Начинается каденция с решительных интонаций главной партии. В каденции, которая исполняется ритмически свободно, композитор старается использовать типичные исполнительские приемы игры на гитаре. В заключительном ее разделе звучат отголоски побочной партии — ее светлая модификация. Вслед за каденцией проводится стремительная кода, утверждающая радостное настроение, в ней проходит тема главной партии в сжатом виде.

Вторая часть (*Andante, e moll*) представляет собой трехчастную композицию. Она полностью звучит у гитары соло. На первый план выходит противопоставление двух граней лирического образа. Чередование аккордов (композитор уплотняет мелодическую линию, проводя ее параллельными секстаккордами), звучащих на тоническом органном пункте, создает угнетенное настроение:



Композитор использует флажолеты на фоне повторяющейся тонической квинты в басу в завершении раздела, в них растворяется основной тематизм:



Центральный раздел озаглавлен появлением контрастного образа; минор сменяется мажором (тональность *G dur*), на смену подавленному настроению приходит образ легкого парящего вальса, звучащего как воспоминание. Мелодия проводится то в верхнем, то в нижнем голосе:



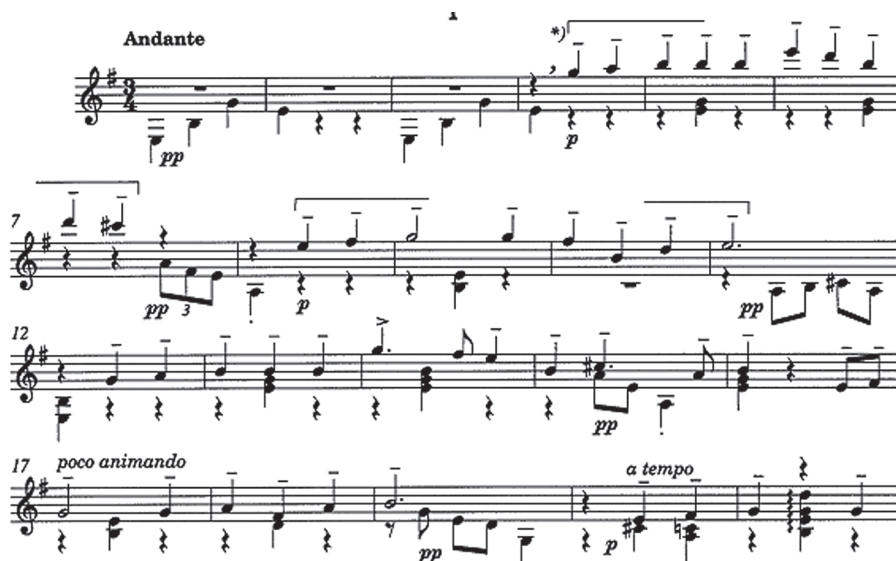
В вальсе несколько эпизодов, танцующие образы в них появляются и исчезают, как карнавальные маски. В мелодии второго эпизода вальса есть отголоски музыки предыдущего раздела. В завершении повторяется материал первого вальсирующего эпизода, замыкая форму. Вальс улетучивается, и вновь звучит заунывная мелодия начала части.

Третья часть — *Allegro non troppo*. Финал концерта стремителен и краток — в исполнении Льва Андропова он звучит менее двух минут⁷. Основная мелодия

⁷ Отметим, что весь концерт звучит в исполнении этого гитариста 17 минут 20 секунд, первая часть длится 8 минут 50 секунд, вторая — 6 минут 15 секунд (материал Всесоюзной

представляет собой стилизацию народной плясовой. Она написана в строфической форме. Средний эпизод звучит у оркестра — композитор вводит новый тематизм у струнных в высоком регистре, но в средних регистрах спрятана основная тема. В репризе снова звучит строфа основной плясовой, она проводится в мажоре, как и в начале ее исполняет гитара в сопровождении оркестра. Подчеркивая танцевальность и народные истоки мелодии, исполнители начинают припев в более медленном темпе, а в небольшой коде, которая следует сразу за припевом, мотив звучит, все более ускоряясь. Хочется отметить, что исполняя мелодию в народном духе, гитара приобретает черты тембра балалайки, это становится особенно заметно в высоком регистре. Кода строится на основном тематизме финала; в последних ее тактах композитор сжато проводит мотив главной партии первой части — тем самым перебрасывая тематическую арку от начала к концу и замыкая конструкцию концерта.

После создания Концерта для гитары с оркестром в 1940 г. Асафьев пишет **шесть романсов-песен** в старинном стиле для шестиструнной гитары соло. Эти пьесы представляют собой миниатюрные сочинения. Они эксплуатируют ясную мелодику в ярко выраженном национальном русском стиле. Зачастую композитор использует в них диатонические лады, что усиливает их связь с русской музыкой. По фактуре эти пьесы напоминают русский романс — в них присутствует выразительная песенная мелодия, сопровождаемая аккомпанементом:



студии грамзаписи «Мелодия», запись 1966 г. Ансамбль солистов Академического симфонического оркестра Ленинградской государственной филармонии, дирижер — Федотов Виктор Андреевич).

Можно предположить, что сам жанр инструментального романса и возник в воображении композитора в связи со спецификой гитары и историей исполнительства на ней. Возникает аллюзия с семиструнной гитарой — с одной стороны; также романсы ассоциируются с многолетней традицией использования гитары как аккомпанирующего инструмента.

В заключение отметим, что произведения Бориса Асафьева имели большое значение для развития русской гитарной музыки. В частности, Концерт для гитары с оркестром оказался одним из первых в XX в. произведений для гитары подобного масштаба.

Говоря о концертах для гитары с оркестром, возникших в том же году (имеются в виду концерты Х. Родриго и М. Кастельнуово-Тедеско), отметим, что они, конечно, никак не могли повлиять друг на друга. Однако, сравнивая их, хочется подчеркнуть одну деталь, которая в полной мере проявилась во всех трех опусах: тематизм этих концертов берет свои истоки в музыкальном фольклоре. Так, Концерт «Аранхуэс» соткан из испанских музыкальных интонаций, финал концерта Марио Кастельнуово-Тедеско также основан на ритмах и мелодиях в национальном стиле. Концерт Асафьева, по утверждению самого композитора, эксплуатирует основные принципы русского классического стиля. Фантазируя на эту тему, можно предположить, что такой концерт вполне мог написать М. И. Глинка или А. П. Бородин — характер тематизма и принципы развития материала продолжают традиции русской симфонической музыки. Вспомним, что эта тенденция — проникновение национального в музыку профессиональных композиторов — имела огромное значение в начале XX в. «На рубеже XIX и XX веков европейская профессиональная музыка вступает в фазу активного взаимодействия с фольклором» [11, с. 13]. Тенденция нашла свое наивысшее проявление несколько позже, когда на витке повышенного интереса к фольклору возникает музыкальный стиль И. Ф. Стравинского, Б. Бартока, Д. Мийо, М. де Фальи, Л. Яначека, Б. Мартину и многих других композиторов.

Вероятно, что *тембр* гитары определил инструментовку концерта Асафьева, состав оркестра в нем. Учитывая довольно скромные акустические возможности гитары, Асафьев сокращает оркестр — он оставляет струнный квинтет, кларнет и литавры. Такой ансамбль, во-первых, звучит достаточно насыщенно, несмотря на свою камерность; с другой стороны — не заглушает гитару. Кажется, композитор делает все для того, чтобы гитару было слышно. Во второй части она звучит вообще без сопровождения оркестра, соло. Отсутствие партии оркестра во второй части концерта только усиливает тембровый контраст середины с крайними частями — тем торжественнее звучит единственное *tutti* оркестра в финале. Вспоминая слова композитора об *интонационной* природе тематизма данного концерта, можно предположить, что не только особенности инструментовки концерта, но также и характер тематизма, и принципы развития, и используемые жанры — практически все черты стиля были определены именно *тембром* самого инструмента, для которого создавалась эта музыка.

Подчеркнем, что на момент создания Асафьевым музыки для гитары соло и Концерта в русской музыке практически не существовало достойных сочинений

для гитары. Асафьев стал первым русским композитором в XX в., начавшим создавать репертуар для шестиструнной гитары. Таким образом, можно утверждать, что концерт Асафьева для гитары с камерным составом стал одним из первых в русской музыке опусов в этом жанре. Конечно, внимание к гитаре такой фигуры, как Асафьев, позволило вывести ее из того полузабытого состояния, в котором она пребывала уже несколько десятилетий. Сегодня можно констатировать, что произведения Асафьева для гитары способствовали созданию оригинального репертуара для шестиструнной гитары, выходу инструмента на концертную эстраду, появлению профессиональных педагогов и исполнителей.

Взявшись за создание музыки для гитары, композитор подошел к этому вопросу с позиции как миниатюрных жанров, так и глобального (концерт). При этом лежит на поверхности факт двустороннего прочтения жанра миниатюры в гитарном творчестве композитора: его прелюды соответствуют общеевропейским тенденциям существования жанра, в то время как романсы для гитары соло синтезируют русские традиции. Можно утверждать, что гитарная музыка Асафьева по всем параметрам ответила тенденциям времени — и по используемым жанрам (концерт и прелюды стали данью мировой и общеевропейской традиции, а романсы для гитары-соло вбирают русские традиции бытования инструмента) и по средствам своего воплощения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кремлев Ю. А.* Игорь Глебов — музыковед русский. Статья. 10 февраля 1945, автограф, с дарственной надписью Асафьеву // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 888.
2. *Орлова Е. М. Б. В. Асафьев.* Путь исследователя и публициста. Л., Музыка, 1964.
3. *Орлова Е. М., Крюков А. Н.* Академик Борис Владимирович Асафьев: Монография. Л.: Советский композитор, 1984. 272 с.
4. *Вольман Б. Л.* Гитара и гитаристы. Очерк истории шестиструнной гитары. Л.: Музыка, 1968. 188 с.
5. *Вайсборд М. А.* Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века. М.: Советский композитор, 1989. 208 с.
6. *Асафьев Б. В.* Мысли и думы. Ч. I. О себе. Глава 9, 10. Рукопись. 24 декабря 1941–19 января 1942 // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 351.
7. *Асафьев Б. В.* Моя музыка (сжатый обзор). Рукопись. 1946 // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 415.
8. *Асафьев Б. В.* Мысли и думы. Ч. I. О себе. Глава 7, 8. Рукопись. — 24 декабря 1941–19 января 1942 // РГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 350.
9. *Попов В. И.* Диалоги о гитаре. И не только о ней: Кн. 2. СПб: ИД «ПЕТРОПОЛИС», 2009. 559 с.
10. *Рехин И. В.* Академик Асафьев и гитаристы / Вариации на тему «Гитара в России». Субъективные заметки о путях развития гитары с точки зрения композитора // Журнал «Гитаристъ». № 1. 2006. С. 47–48.
11. *История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие.* / Сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. М.: Музыка, 2007. 576 с.