

ПРОБЛЕМЫ
МУЗЫКАЛЬНО-
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА

PROBLEMS
OF MUSICAL-PERFORMING
ARTS

К. Л. Зайцева

**Орнаментика во французских учебно-методических трактатах
для неаполитанской мандолины XVIII века**

Аннотация

В статье рассматриваются наиболее значительные методические труды ярких исполнителей-мандолинистов и педагогов середины XVIII века: Джованни Фучетти, Джованни Батиста Джервазио, Габриэле Леоне, Пьетро Дени, Мишеля Корретта. В фокусе внимания оказываются вопросы исполнения орнаментики, которые затрагивают все обозначенные авторы трактатов. Проведён анализ и сравнение методических рекомендаций каждого музыканта с целью выявления общих принципов исполнения тремоло, каденционных трелей, форшлагов и других видов орнаментации. Думается, эти сведения помогут современным мандолинистам в вопросах исполнения и интерпретации репертуара XVIII столетия.

Ключевые слова: мандолина, трактаты, орнаментика, XVIII век, методика.

К. L. Zaitseva

**Ornamentation in French educational and methodological treatises
for the Neapolitan mandolin of the 18th century**

Summary

The article examines the most significant methodological works of outstanding mandolinists and teachers of the mid-18th century: Giovanni Fucetti, Giovanni Battista Gervasio, Gabriele Leone, Pietro Denis, Michel Corret. The focus is on the issues of execution of ornamentation, which affect all the designated authors of the treatises. An analysis and comparison of the methodological recommendations of each musician was carried out in order to identify the general principles of performing tremolos, cadence trills, grace notes and other types of ornamentation. It seems that this information will help modern mandolinists in matters of performance and interpretation of the 18th century repertoire.

Keywords: mandolin, treatises, ornamentation, 18th century, technique.

Во второй половине XVIII века неаполитанская мандолина не только активно фигурировала в концертной жизни Парижа, но и считалась довольно модным инструментом во Франции. Исполнители на мандолине часто выступали на Духовных концертах в Париже, а их игра становилась объектом обсуждения в главных парижских журналах, таких как *Mercure de France*, *L'Avant-courreur* и *Le Journal de Paris*. Популярность инструмента распространилась и на Лион, который так же, как и Париж, стал местом публикации трактатов для неаполитанской мандолины, написанных между 1760 и 1772 годами. Авторами данных пособий были Джованни Фучетти, Джованни Баттиста Джервазио, Габриэле Леоне, Пьетро Дени, Мишель Корретт. Примерно в 1770 году Джованни Чифолелли, мандолинный мастер и исполнитель, написал ещё один трактат, который, к сожалению, был утерян. Все эти методические пособия рассчитаны на разные уровни исполнительского мастерства: от любителей до концертирующих музыкантов. Все авторы затрагивают вопросы постановки исполнительского аппарата, разбирают проблемы аппликатуры и особенности исполнения наиболее распространённых фактурных элементов. Объединяет эти трактаты и тот факт, что все они написаны итальянцами, проживавшими во Франции и пропагандировавшими неаполитанскую мандолину в Париже и Лионе. Подробнее остановимся на этих трактатах, их авторах, а также проблемах, обозначенных в этих трудах. Особенно интересны вопросы орнаментики, к которым в той или иной степени обращаются все обозначенные авторы.

Биографические данные о **Джованни Фучетти** (во французском написании Жан Фуке) довольно ограничены. Согласно данным исследователя К. Вюльке, Фучетти родился в 1694 и умер в 1789 году [См.: 13. S. 24]. Другой крупнейший историк мандолинного исполнительства П. Спаркс обозначает период расцвета творческой деятельности Фучетти с 1757 по 1789 год [См.: 11. P. 91–92], когда компо-

зитор жил в Париже. Однако свой знаменитый трактат «Метод легкого обучения игре на 4- и 6-струнной мандолине» (*Méthode pour apprendre facilement à jouer de la mandoline à 4 et à 6 cordes; dans laquelle on explique les différents coups de plume nécessaires pour cet instrument. On y a joint six sérénades et six petites sonates*) [7] Фучетти опубликовал в Лионе в 1760 году. Позже, в 1770 году, этот труд был переиздан в Париже, куда Фучетти переехал в конце 1769 года.

Неаполитанец **Джованни Баттиста Джервазио** (1725–1785), как и другие современные ему мандолинисты, переехал из Неаполя в Париж, в котором он и прожил вплоть до своей смерти. Он много гастролировал, в частности в европейских газетах того времени находим многочисленные рецензии и статьи о его концертах в Лондоне в 1768 году, во Франкфурте (1777), а также о его участии в знаменитом *Concert Spirituel* 24 декабря 1784 года во Дворце Тюильри в Париже. В 1767 году в Париже был опубликован «Очень простой метод обучения игре на четырёхструнной мандолине за короткое время» (*Méthode Très Facile, Pour apprendre à jouer de la Mandoline à Quatre Cordes*) [См.: 8]. Следует обратить внимание на примечание под названием, указанным на обложке: «Инструмент для дам. С самыми точными правилами использования плектра» [8]. Безусловно, это не означает, что Джервазио считал мандолину инструментом, предназначенным исключительно для дам, скорее всего, он отмечал, что она имела огромную популярность среди женщин.

Габриэле Леоне — ещё один мандолинист и педагог — родился около 1725 года и умер после 1790 года. Предположительно, он был французом, поскольку в энциклопедии Ф. Боне читаем: «Мандолинист был французским музыкантом, жившим в Париже во второй половине XVIII века. Он был скрипачом и мандолинистом и известен как автор труда, изданного в Париже в 1770 году»¹ [3. P. 182]. Речь идёт о трактате «Аргументированный метод перехода от скрипки к мандо-

лине» (*Méthode raisonnée pour passer du Violon à la Mandoline*) [9], который многократно переиздавался в 1768, 1770, 1773 годах в Париже и в 1785 году в Лондоне, что свидетельствует о популярности метода Леоне. В самом названии трактата автор указывает на родство между скрипкой и мандолиной, главным образом за счёт одинакового количества струн и их настройки. Это обстоятельство позволяло скрипачу освоить и мандолину. Неслучайно на титуле трактата читаем: «Простой метод, позволяющий скрипачу обучиться и игре на мандолине, использованию пера вместо смычка, без учителя и в короткие сроки с помощью нотных примеров, построенных на основе лёгкой музыки» [9]. В парижском издании трактата (1768) на обложке также имеется информация, уточняющая происхождение Леоне: «Синьор Леоне Неаполитанский, мастер мандолины Его светлости монсеньора Герцога Шартрского, принца по происхождению (или крови)» [9]. Таким образом, вероятнее всего Леоне был итальянцем по происхождению, а не французом.

Сведения о **Пьетро Дени** весьма скудны и ограничиваются годами жизни — с 1735 по 1790 год. Боун в своей энциклопедии пишет, что Пьетро Дени родился во Франции, в Провансе [См.: 3. Р. 85]. Главное место в его творчестве занимает труд «Метод, позволяющий научиться играть на мандолине без учителя» (*Méthode pour apprendre à Jouer de la mandoline sans Maître*) [5], который предполагает обучение скрипачей игре на мандолине и освоение аккомпанемента к итальянским песням. Метод состоит из трёх томов, изданных в Париже в 1768, 1769 и 1773 годах, каждый из которых посвящён трём разным личностям. Первая часть — месье Ле, маркизу д'Эрувиль, маршалу Королевских вооружённых сил. Вторая часть посвящена мадам Пелле, хозяйке графства. Третья — господину де Тараду, лейтенанту королевской флотилии. У каждой части имеется своя обложка с разъяснением содержания.

Мишель Корретт (1709–1795), так же, как и другие названные авторы, был мандолинистом и педагогом. Им написано около двадцати трактатов по методике игры на разных инструментах: скрипке, виолончели, контрабасе,

флейте пикколо, фаготе, клавесине, арфе, мандолине, гиттерне. Его «Новый метод научиться играть на мандолине за очень короткое время» (*Nouvelle Méthode, Pour apprendre à Jouer en très peu de Temps la Mandoline, ou les principes sont démontrés si clairement, que deux qui Jouent du violon peuvent apprendre deux mêmes*) [4] для мандолины был опубликован в Париже, Лионе и Дюнкерке в сентябре 1772 года.

К вопросу изучения трактатов XVIII века обращались такие зарубежные исследователи, как М. Вильден-Хюсен [12], П. Мартинес [10], П. Спаркс [11]. Эти работы имеют больше описательный характер, где пересказывается содержание данных трактатов. Мы же в своей статье хотели бы более глубоко проанализировать методические труды авторов, сопоставить их взгляды и методы исполнения орнаментики. Общеизвестно, что орнаментика служит украшению мелодии за счёт добавления вспомогательных тонов. Очень часто орнаментiku применяли, чтобы продлить звучание ноты, поскольку специфика инструмента и звукоизвлечения на нём не предполагала возможности долго тянуть звук (к таким инструментам можно отнести клавесин, лютню, а также домру) [См. об этом: 2]. Расцвет орнаментики пришёлся на XVI–XVIII века — пик развития искусства импровизации. Следует отметить, что на сегодняшний день им владеет не каждый музыкант. Изучение трактатов поможет современным исполнителям воссоздать музыку той эпохи в её оригинальном звучании. В различных теоретических трудах к орнаментике относят мелизмы (форшлагги, группетто, мордент, трель), фигурации, колоратуры, пассажи, арпеджио и т. д., однако авторы рассматриваемых трактатов останавливаются лишь на тех видах, которые наиболее характерны для мандолинного исполнительства.

К способам увеличения звучания и педализации звука мандолинисты относились очень щепетильно, о чём свидетельствуют труды, рассматриваемые нами в статье. На наш взгляд, самым простым способом продления звучания ноты, как в расшифровке, так и в исполнении, является тремоло. Под тремоло подразумеваются быстрые переменные удары в разные стороны

медиатором по струне [См.: 1. С. 86]. В рассмотренных нами трактатах каждый автор по-своему обозначает тремоло. Пьетро Дени пишет так: «Поскольку на инструменте длинная нота довольно быстро гаснет, необходимо исполнять пером несколько ударов, повторяющихся на одном и том же звуке, сохраняя при этом продолжительность, указанную в нотном тексте» [5. Р. 4]. Фучетти в своём трактате обозначает тремоло следующим образом: «Один и тот же звук умножается на определённое количество ударов, в результате чего звучит серия из восьмью, шестнадцатых или тридцатьвторых нот. Исполняются ноты в соответствии с темпом, в котором выдержано произведение. Количество нот зависит от длительности основной ноты, на которую накладывается украшение. Например, в целой ноте хорошо будут звучать шесть восьмью нот подряд, на седьмой сделаем остановку, она же совпадёт со следующей нотой и завершит украшение» [7. Р. 14–15]. Далее Фучетти поясняет исполнение трелей: «Трели следует исполнять только на нотах длинной продолжительности, как мы уже объяснили. ...Ноты, которые следует исполнять трелью, будут помечены буквой Т, а направление движения пера вниз или вверх будет отмечено буквами В (вниз) и Н (вверх)» [7. Р. 14–15]. Обозначения автор подкрепляет примером (см. пример 1).

Таким образом, Фучетти строго ритмизирует (дробит большую длительность на более мелкие) технику исполнения тремоло, не допуская хаотичного исполнения. Джервазио же в своём трактате не обращает на это внимание: «Все одиночные белые ноты необходимо *Triller* [тремолоировать. — К. 3.]» [8. Р. 3].

Леоне также в своей работе не обозначает ритмизацию тремоло, а, наоборот, предлагает

имитировать звучание скрипки, что, на наш взгляд, предусматривает неопределённое количество ударов: «Это частое повторение взмахов пером в разные стороны на одном звуке, который мы используем, чтобы поддерживать длительность ноты в виду отсутствия смычка» [9. Р. 16]. Схожего мнения придерживается и Мишель Коррет в своём трактате: «На мандолине невозможно продлить ноту, как на скрипке, лишь одним движением. Для этого мандолинисты используют тремоло, являющееся многократным повторением одного и того же звука» [4. Р. 17].

Пьетро Дени склонен к ритмизации тремоло: «Данный приём должен заканчиваться нечётным количеством ударов в зависимости от продолжительности указанной длительности, это может быть пять, семь ударов. Первый удар всегда начинается вниз и заканчивается там же. В некоторых случаях допустимо начинать тремоло ударом вверх и закончить там же, чтобы рука была готова к следующему удару вниз» [5. Р. 4] (см. пример 2).

Дени не является сторонником тремолоирования, обозначая его вынужденным действием, о чём говорит его высказывание в трактате: «Короткая трель — лучшее, что можно сделать» [5. Р. 4], а с другой стороны, трели из пяти, семи и более нот имеют «ценность» и служат «для поддержания силы» звучания. Также автор пишет: «Мы можем обойтись без тремоло, когда играем мандолинную музыку, потому что авторы обычно не ставят длинные ноты; но в другой музыке, в которой используются длинные ноты, необходимо увеличивать продолжительность звучания за счёт тремолоирования, чтобы завершить значение длинных нот. Это требуется согласно замыслу, который заложил композитор» [5. Р. 4].

1

Расшифровка тремоло в трактате Фучетти

Example.

The image shows a musical staff with a treble clef and a 2/4 time signature. Above the staff, a sequence of rhythmic markings is provided: T, V h, T, T, V h T, h T, V h T, V h, T. Below the staff, there are two lines of notes. The first line shows a series of eighth notes, with the first three marked with 'V h' above them. The second line shows a series of sixteenth notes, with the first three marked with 'V h' above them. The notation illustrates the technique of tremolo as described in the text, showing how a single note is repeated multiple times to create a sustained sound.

О технике исполнения тремоло пишет практически каждый автор трактатов. Итальянцы обращают внимание на свободу правой руки, особенно запястья, при исполнении тремоло. Фучетти обозначает, что тремоло следует исполнять «от запястья, а не от руки». «Тремоло передаёт выразительность музыки, и при игре мягким запястьем звучит очень красиво», — пишет Пьетро Дени [5. Р. 5]. «Данный приём очень красив, — отмечает Мишель Корретт, — и качество его исполнения зависит от запястья» [4. Р. 3]. Леоне поясняет, что для исполнения тремоло очень полезно освободить запястье, из чего делает вывод, что исполнитель не должен выполнять слишком частые движения [См.: 9. Р. 16].

Более профессиональный подход к звукоизвлечению мы встречаем у Фучетти, который пишет об особенностях исполнения тремоло в зависимости от музыки: «Нужно держать перо очень плотно и твёрдо между пальцами, но, когда вы хотите сыграть мягко, нужно расслабить руку» [7. Р. 16]. У Джервазио же мы встретим лишь сухое обозначение термина и небольшие замечания по исполнению: «Это французское слово, предложенное господином Rousseau de Genève [Ж. Ж. Руссо. — К. 3.], означает здесь, что струну надо резко ударить в разных направлениях, так скажем, поочередно вниз и вверх, как можно быстро кончиком пера, пока не завершите указанную ноту» [8. Р. 3] (см. пример 3).

Интересное замечание по поводу тремоло мы можем отметить в трактате Мишеля Корретта: «Этот приём может быть исполнен только на тех

инструментах, на которых играют перьями, такими как мандора, мандолина, цитра» [4. Р. 17]. У итальянцев, говорит автор, тремоло называется *Trillo* в единственном числе и *Trilli* во множественном применительно к нотам большой длительности (см. пример 4). Такое определение, по его мнению, можно встретить в словаре С. Бросара [См.: 4. Р. 17]. Также Мишель Корретт пишет, что тремоло допустимо применять во всех окончаниях, как в примере 5 [См.: 4. Р. 17].

Ещё одним способом продления звучания длинных нот на мандолине является исполнение *трели*. Следует отметить, что все обозначенные мандолинисты подразумевают исполнение каденционных трелей. Фучетти обозначает трель как ноту, которая находится перед разрешением каденции, то есть заключительную ноту, завершающую полфразы, фразу или всю пьесу. Все авторы единодушны в том, что для исполнения трелей необходимо иметь довольно хорошую техническую оснащённость. Фучетти даже предлагает упрощённый вариант исполнения трели: «Хотя каденции (трели) не применимы на мандолине, мы можем, однако, сделать их в укороченном варианте, если мы попрактикуемся в течение некоторого времени» [7. Р. 16]. Леоне также предупреждает о сложности этого вида орнаментики: «Трель — повторение двух соседних нот. В начале это довольно трудный приём игры, но для его достижения вы должны позаботиться об одновременном движении правой и левой рук. Очень важно хорошо скоординировать обе руки. Для того чтобы исполнить *Cadence* [имеется в виду каденционная

2 Расшифровка тремоло на длинных нотах в трактате П. Дени

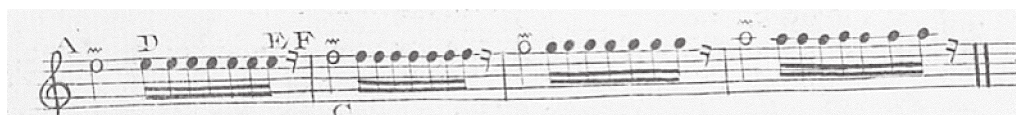


3 Обозначение тремолования нот в трактате Д. Джервазио



4

Тремоло в трактате М. Корретта



трель. — К. 3.] в быстром темпе, необходимо первую ноту ударить сильным движением вниз» [9. Р. 16]. Леоне обозначает трель следующим образом (см. пример 6).

Леоне предлагает и другие варианты трелей в зависимости от музыкального эпизода, в котором они используются, например, «разновидность трели с четырьмя нотами», и замечает, что «от этой трели в продолжении образуется каденция» [9. Р. 4] (см. пример 7). Трель, образующая каденцию с её продолжением, обозначена в примере 8 [См.: 9. Р. 4].

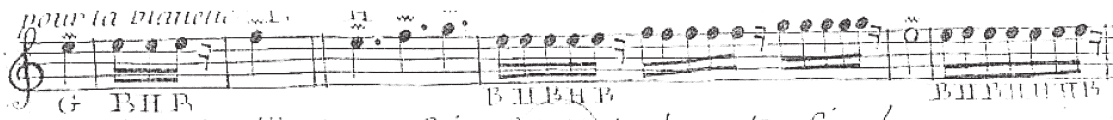
Мишель Корретт пишет, что *Cadence* «является самым простым и самым необходимым для изучения», и предупреждает, что сначала этот штрих будет довольно труден для освоения, но со временем он обязательно должен получиться. Украшение на мандолине выпол-

няется иначе, чем на скрипке, при игре на которой следует на одно движение смычка сделать несколько ударов пальцами левой руки. На мандолине же необходимо каждую ноту украшения не только нажать пальцем, но и ударить пером о струну. Красота исполнения в этом случае, пишет мандолинист, особенно зависит от гибкости правого запястья. Автор также напоминает, что *La Cadence* всегда начинают играть с верхней ноты, а в тексте этот штрих обычно помечен буквой «t» или знаком «+» (см. пример 9) [См.: 4. Р. 16].

О необходимости начала трели с верхнего звука пишет и Фучетти: её нужно начинать всегда «с верхней ноты... и она всегда будет звучать пропорционально её значению» [7. Р. 17]. Варианты исполнения трели представлены в примере 10.

5

Тремоло в трактате М. Корретта

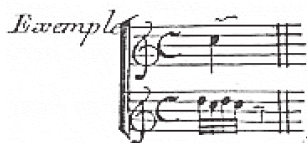


6

Cadence в трактате Г. Леоне



7 Каденционная трель в трактате Г. Леоне



8 Каденционная трель с продолжением в трактате Г. Леоне



9

La Cadence в трактате М. Корретта





Также Фучетти делает некоторые полезные замечания по поводу техники исполнения трели: «В том случае, если мы исполняем трель на две длинных ноты, а вторая является каденционной, необходимо сделать короткую паузу после первой трели перед началом второй во избежание грязи, которая может привести к плохому эффекту. Иначе мы будем держать первую ноту, пока длится её значение, а вторая сольётся с первой и не прозвучит полноценно» [7. Р. 16]. Фучетти также пишет о необходимости начинать удары в более медленном темпе, а к концу трели увеличить их частоту.

Пьетро Дени проводит аналогию между мандолиной и скрипкой, объясняя, что необходимо, как и на скрипке, поднимать и опускать палец в левой руке в зависимости от необходимой скорости. «Но в правой руке дело обстоит иначе. Необходимо каждую ноту озвучить движением пера вниз и вверх, на скрипке же достаточно одного движения смычка», — пишет мандолинист [5. Р. 2–3]. Пример расшифровки каденционной трели представлен ниже (см. пример 11).

Таким образом, авторы трактатов единодушны в том, что каденционные трели — непростой способ украшения мелодии, однако выполнимый, если поработать над техникой. Также все авторы отмечают, что начало трели должно происходить с верхней ноты.

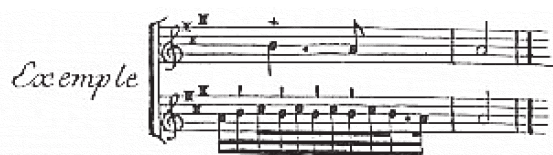
Ещё одним выразительным средством украшения мелодии являются *форшлагги*. Изучив

трактаты, мы разделили их на форшлагги, состоящие из одной или нескольких нот. Форшлагги, состоящие из побочной и основной ноты, все авторы делят на восходящие и нисходящие. Обратим внимание на технологию их исполнения. Леоне пишет, что восходящий форшлаг «исполняется сильным одиночным ударом вниз, после которого незамедлительно опускается следующий палец. При этом два звука слышны одновременно. Такой приём на гитаре обозначается как *Chûte*» [9. Р. 13]. Нисходящий форшлаг «играется пальцем левой руки. При этом первый звук исполняется ударом пера, а второй — только пальцем левой руки без удара пера правой рукой. Это движение на гитаре называется *Tirade*» [9. Р. 13]. Об обозначении этого форшлага в нотах см. в примере 12.

Таким образом, техника исполнения форшлаггов на мандолине в XVIII веке больше напоминает гитарную, нежели скрипичную. Об этом пишут и другие авторы. Дени отмечает, что необходимо сам форшлаг сыграть ударом пера вниз в правой руке, а в левой при этом сдёрнуть пальцем следующую основную ноту, заранее поставив палец на лад этой ноты [См.: 5. Р. 2] (см. пример 13).

Мишель Корретт несколько иначе называет подобные форшлагги: *Port de voix* (восходящий) и *el coulé* (нисходящий). По нашему мнению, обозначение Корретта восходящего форшлага как *Port de voix* ошибочно. Последний, соглас-

11 Расшифровка каденционной трели в трактате П. Дени



12 Tirade на мандолине в трактате Г. Леоне



но словарю Дуссо [6], исполняется на скрипке путём скольжения пальца левой руки по грифу от одной ноты к соседней. Вероятно, исполнение этого штриха не соответствует смыслу и принципу использования, указанному Мишелем Корреттом в его трактате, так как он не предполагает скольжение. При исполнении *Port de voix* необходимо, пишет Корретт, сыграть форшлаг, сопровождающий основную ноту, которую далее нужно лишь нажать пальцем левой руки на необходимый лад. Мандолинист предупреждает нас, что ноту «ми» следует сыграть четвёртым пальцем на второй струне, а не на первой открытой, в случае, если ей предшествует восходящий звук [См.: 4. Р. 18] (см. пример 14).

Нисходящий форшлаг Корретт называет *el coulé*. Однако следует вспомнить, что ранее в трактате тем же термином он называл связанные две, три или даже четыре ноты. В таком

случае в его понимании это та же лига, связывающая ноты, которая совпадает по значению с нисходящим форшлагом, об исполнении которого он пишет следующее: «На форшлаг следует удар вниз, основная же нота исполняется пальцем левой руки» [4. Р. 19] (см. пример 15).

Ещё один вариант исполнения форшлагов предлагает Леоне. Он несколько отличается по технике и звуковому результату. В данном случае обе ноты следует исполнять движениями медиатора вниз и вверх, что даёт равнозначное звучание обеих нот (см. пример 16) [См.: 9].

Следующая разновидность форшлагов — *Martellement*. Под этим названием авторы трактатов подразумевают украшения, состоящие из нескольких нот. Леоне в своём труде обозначает украшение следующим образом: «Под *Martellement* мы понимаем комбинацию из трёх форшлагов, предшествующих основной ноте» [9. Р. 16] (см. пример 17).

13 Нисходящие форшлаг в нотном тексте в трактате П. Дени



14 Восходящие форшлаг в трактате М. Корретта



15 Нисходящие форшлаг в трактате М. Корретта



16 Вариант исполнения форшлага в трактате Г. Леоне



17 Форшлаг в трактате Г. Леоне



Автор замечает, что *Martellement*, как и тремоло, можно применять для заполнения целых и половинных более мелкими длительностями. Например, он советует разделить каждую подобную ноту на четверти и к каждой четверти добавить *Martellement*, прежде чем использовать тремоло. Также мандолинист предлагает украшать мелодию арпеджато в зависимости от мастерства исполнителя [См.: 9. Р. 17] (см. пример 18).

Совсем отказаться от тремоло в украшении нот предлагает Мишель Корретт. Автор пишет, что при наличии длинных нот, например, целых, половинных и четвертей с точкой, а также в медленных произведениях использовать тремоло было бы неуместно и не в стиле, поэтому необходимо заполнить подобные ноты мелкими длительностями, украшениями [См.: 4. Р. 20] (см. пример 19).

Таким образом, изучив трактаты мандолинистов XVIII века, мы можем сделать следующие выводы.

В целом авторы демонстрируют схожие подходы к определению видов орнаментики и техники её исполнения. Мы можем лишь отметить различный подход к звукоизвлечению. Джервазио о технике исполнения тремоло пишет следующее: «...струну надо резко ударять в разных направлениях, так скажем, поочередно вниз и вверх, как можно быстро кончиком пера, пока не завершите указанную ноту» [8. Р. 3]. В то время, как остальные авторы отмечают необ-

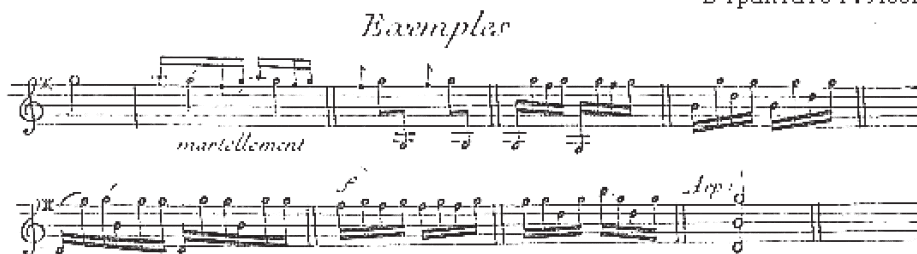
ходимость мягкого нажима на струну и свободного запястья при исполнении тремоло.

Большое внимание авторами уделяется вопросу исполнения тремоло, поскольку особую важность имеет проблема увеличения продолжительности звучания длинных нот на инструменте. Этот приём также несёт в себе и декоративную функцию, являясь уникальным для мандолины приёмом, создающим неповторимый эффект.

Важным моментом, которому следует уделить внимание, является исполнительский анализ украшений. Авторы вышеперечисленных трактатов довольно скудно отзываются о возможностях мандолины в этой области. Так, Фуччетти пишет следующее о технике исполнения трели на мандолине: «Хотя каденции (трели) не применимы на мандолине, мы можем, однако, сделать их в укороченном варианте, если мы попрактикуемся в течение некоторого времени» [7. Р. 17]. Леоне также отмечает: «В начале это довольно трудный приём игры, но для его достижения вы должны позаботиться об одновременном движении правой и левой рук» [9. Р. 16]. Для современного исполнителя, владеющего арсеналом технических приёмов игры, данные особенности не представляют значительной сложности. Конечно же, стоит учесть и тот факт, что трактаты были рассчитаны на любителей музыки, начинающих мандолинистов. Более того, в названии многих трактатов фи-

18

Варианты исполнения целых и половинных длительностей
в трактате Г. Леоне



19

Украшения в трактате М. Корретта



гурирует указание на то, что они рассчитаны, в том числе, на скрипачей, желающих обучиться и игре на мандолине. Вероятнее всего, предполагалось, что ученики овладели навыками исполнения украшений в трактатах, написанных для скрипки, в связи с чем нет необходимости освещать этот вопрос более подробно в работах для мандолины.

Изучение вопросов орнаментики в трактатах XVIII столетия открывает современным музыкантам принципы и подходы к исполнению сочинений эпохи барокко и классицизма. Ввиду того, что в настоящее время активно развивается исторически ориентированное исполнительство, думается, что настоящая статья станет сильным вкладом в его развитие.

Примечания

¹ Здесь и далее переводы с иностранного языка выполнены автором статьи.

Список литературы

References

1. *Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке. М.: Музыка, 1978. 318 с.
Bejshlag A. Ornamentika v muzyke [Ornamentation in music]. Moscow, Muzyka, 1978, 318 p. (In Russ.)
2. *Круглов В. П.* Школа игры на домре. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. 120 с.
Kruglov V. P. Shkola igry na domre [Domra playing school]. Moscow, Rossijskaja akademija muzyki, 2003, 120 p. (In Russ.)
3. *Bone Ph. J.* The Guitar and Mandolin. Biographies of Celebred Players and Composers for these Instruments. London: Schott & Co, 1914. 315 p.
Bone Ph. J. The Guitar and Mandolin. Biographies of Celebred Players and Composers for these Instruments. London, Schott & Co, 1914, 315 p. (In Engl.)
4. *Corrett M.* Nouvelle Méthode, Pour apprendre à Jouer en très peu de Temps la Mandoline, ou les principes sont démontrés si clairement, que deux qui Jouent du violon peuvent apprendre deux mêmes. Lion: (?), 1772. 47 p.
Corrett M. Nouvelle Méthode, Pour apprendre à Jouer en très peu de Temps la Mandoline, ou les principes sont démontrés si clairement, que deux qui Jouent du violon peuvent apprendre deux memes [New Method, To learn to play the Mandolin in a very short time, where the principles are demonstrated so clearly, that two who play the violin can learn two same]. Lion, (?), 1772, 47 p. (In French)
5. *Denis P.* Méthode pour apprendre à jouer de la mandoline sans Maître. Paris: (?), 1768. 23 p.
Denis P. Methode pour apprendre a jouer de la mandolin [Method for learning to play the mandolin without a teacher]. Paris, (?), 1768, 23 p. (In French)
6. *Doussot J-E.* Vocabulaire de L'ornamentation Baroque. Dijon: Editions Minerva, 2007. 192 p.
Doussot J-E. Vocabulaire de L'ornamentation Baroque [Vocabulary of Baroque ornamentation]. Dijon, Editions Minerva, 2007, 192 p. (In French)
7. *Fouccetti G.* Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Mandoline à 4 et à 6 Cordes. On y a joint six serenades et six petites sonates. Lion: (?), 1760. 34 p.
Fouccetti G. Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Mandoline à 4 et à 6 Cordes [Method for easily learning to play the 4 and 6 string mandolin]. Lion, (?), 1760, 34 p. (In French)
8. *Gervasio G. B.* Méthode Très Facile, Pour apprendre à jouer de la Mandoline à Quatre Cordes. Paris: (?), 1767. 15 p.
Gervasio G. B. Méthode Très Facile, Pour apprendre à jouer de la Mandoline à Quatre Cordes [Very Easy

- Method, To Learn to Play the Four-String Mandolin]. Paris, (?), 1767, 15 p. (In French).
9. *Leone G.* Méthode raisonnée pour passer du violon à la mandoline. Paris: (?), 1768. 67 p.
Leone G. Méthode raisonnée pour passer du violon à la mandolin [Reasoned method for moving from the violin to the mandolin]. Paris (?), 1768, 67 p. (In French)
10. *Martinez P. Ch.* La influence tecnica del violin sobre la mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes historicas y experiencia interpretative. PhD Thesis. Madrid, 2014. 598 p.
Martinez P. Ch. La influence tecnica del violin sobre la mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes historicas y experiencia interpretative [The technical influence of the violin on the Neapolitan mandolin of the 18th century: historical sources and interpretive experience]. PhD Thesis. Madrid, 2014, 598 p. (In Spanish)
11. *Sparks P.* A history of the mandoline from its original until the early nineteenth century, with a thematic index of published and manuscript music for the instrument. PhD Thesis. Oxford, 1989. 205 p.
Sparks P. A history of the mandoline from its original until the early nineteenth century, with a thematic index of published and manuscript music for the instrument. PhD Thesis. Oxford, 1989, 205 p. (In Engl.)
12. *Wilden-Hüsgen M.* Die Barockmandoline. Aachen: Grenzland-Verlag, 2003. 38 s.
Wilden-Hüsgen M. Die Barockmandoline [The baroque mandolin]. Aachen, Grenzland-Verlag, 2003, 38 s. (In German)
13. *Wölki K.* Geschichte der Mandoline. Hamburgo: Joachim-Trekel-Verlag, 1939. 26 s.
Wölki K. Geschichte der Mandoline [History of the mandolin]. Hamburgo, Joachim-Trekel-Verlag, 1939, 26 s. (In German)

Об авторе

Зайцева Ксения Леонидовна — старший преподаватель кафедры татаристики и культуроведения Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета.
 Казань, Россия.
 zaitsieva-1990@mail.ru

About author

Zaitseva Ksenia Leonidovna — Senior Lecturer of the Department of Tataristics and Cultural Studies of Institute of Philology and Intercultural Communication of Kazan (Volga Region) Federal University.
 Kazan, Russia.
 zaitsieva-1990@mail.ru