Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова»

На правах рукописи

Зайцева Ксения Леонидовна

ТЕХНИКА ИГРЫ НА МАНДОЛИНЕ В ТРАКТАТАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА И ЕЁ ОСВОЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Специальность 5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство)

(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории исполнительского искусства,
музыкальной критики и медиатехнологий
Е. Ю. Шигаева

Казань—2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 4

ГЛАВА 1. МАНДОЛИНА В XVIII ВЕКЕ: ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И РЕПЕРТУАР

1.1. Происхождение мандолины……..... 13

1.2. Разновидности и особенности настройки мандолины …….. 22

1.3. Вопросы исполнительства и формирования репертуара в Италии конца XVII – середины XVIII века……..... 27

1.4. Мандолина в музыкальной жизни Франции (вторая половина XVIII века)……..... 39

ГЛАВА 2. ОСНОВЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА МАНДОЛИНЕ В МЕТОДИЧЕСКИХ ТРУДАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

2.1. Трактаты по игре на мандолине и их авторы……. 47

2.2. Основы обучения игре на мандолине в трактатах П. Дени, Г. Леоне, Дж. Фучетти, Дж. Джервазио, М. Корретта…….. 55

2.2.1. О положении мандолины и изготовлении пера……..... 55

2.2.2. О постановке рук……..... 58

2.2.3. Аппликатурные принципы…….. 61

2.2.4. О направлении ударов пера и штрихах……..... 64

2.2.5. Особые графические обозначения и специфические приемы исполнения…….. 76

2.2.6. Исполнение орнаментики…… 81

ГЛАВА 3. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ МАНДОЛИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА: ВОПРОСЫ ОСВОЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

3.1. Пьетро Дени. Прелюдии для мандолины…… 93

3.2. Габриэле Леоне. Легкая соната для мандолины……. 105

3.3. Джованни Фучетти. Сонаты для двух мандолин……... 111

3.4. Джованни Баттиста Джервазио. Соната для мандолины и бассо континуо D-dur…….. 122
3.5. Мишель Корретт. Соната для мандолины и бассо континуо C-dur…… 132
Заключение…… 139
Список литературы……... 143
Приложение 1…… 159
Приложение 2…… 169

Введение

Актуальность. Изучение истории становления исполнительского искусства на мандолине на сегодняшний день актуально в связи с ростом интереса к инструменту. На концертные площадки России выходит все больше мандолинистов: Екатерина Мочалова, Екатерина Припускова, Елена Забавская, Екатерина Забайрачная, Наталья Кравец и другие. Мандолина входит в состав ансамблей «Петербургские мандолины», «Мандолины Екатеринбурга», «Московские мандолины». Проводятся конкурсы для мандолины и домры: Международный конкурс исполнителей на балалайке, домре и мандолине им. П. И. Нечепоренко (Москва), Международный конкурс исполнителей на домре и мандолине им. Т. И. Вольской (Екатеринбург), Международный конкурс исполнителей на домре и мандолине В. Круглова (Нижний Новгород).

Исполнительский интерес спровоцировал рост количества современных музыкальных сочинений, ориентированных на тембр мандолины. Первые сочинения для этого инструмента были написаны отечественными композиторами еще в 70-х годах XX века. В творчестве современных композиторов представлены разноплановые сочинения: Концерт для мандолины и камерного оркестра Е. Подгайца (2000); «Musica trista» («Скорбная музыка») для оркестра с солирующей мандолиной (2007), «Сицилиана на тему Генриха VIII» для мандолины и симфонического оркестра (2013) Г. Зайцева; Диптих «Воспоминание» и «To the other side» для мандолины и фортепиано (2006), «Рондо войны» для домры, мандолины и фортепиано (2015), «Шесть мгновений счастья, или Сны Золушки» для мандолины, балалайки и струнного оркестра (2016) М. Броннера; «Камерная сюита» для мандолины и виолончели А. Бызова (2017) и многие другие.

Следствием активизации творческого интереса к мандолине становятся изменения в процессе обучения игре на инструменте. Долгое время освоить игру на мандолине можно было лишь на факультативных занятиях в вузах и

учреждениях среднего образовательного звена. Главным образом мандолину выбирают домристы в качестве второго инструмента. Домра и мандолина, хоть и имеют схожие принципы звукоизвлечения, однако отличаются строем и количеством струн, а также техническими особенностями. Учитывая эту специфику, в августе 2017 года во ФГОС высшего образования была введена отдельная специализация «Мандолина», что актуализирует вопросы расширения репертуара мандолиниста, в том числе за счет оригинальных произведений старинных мастеров. Не менее важны проблемы исторической ретроспективы и осмысления этапов развития профессионального мандолинного исполнительства.

Одним из наиболее значимых периодов в истории мандолины можно считать XVIII век, выдвинувший имена многих мандолинистов, прежде всего итальянских и французских. Именно в этот период мандолина обретает новые конструктивные очертания (появляется наклоненная дека), в практику входят шестиструнный инструмент, позже поучивший название «барочная мандолина», и четырехструнный – неаполитанская мандолина, обладающая строем, схожим со скрипичным. Благодаря широкому распространению инструментов среди знати, а затем и в среде домашнего музицирования, возрос спрос на методические пособия, позволяющие обучиться игре на мандолине самостоятельно. Зачастую пособиями могли воспользоваться и скрипачи, так как аналогичный строй скрипки и мандолины упрощал процесс освоения второго инструмента. Эти учебно-методические трактаты (методы), ориентированные в подавляющем большинстве на музыкантов-любителей, служат ценнейшим источником для научного осмысления перехода от любительского мандолинного исполнительства к профессиональному. Авторы пособий — П. Дени, Г. Леоне, Дж. Фучетти, Дж. Б. Джервазио, М. Корретт — были итальянцами по происхождению, но работали и публиковали свои труды во Франции, которая стала одним из центров распространения мандолинной культуры. Методы затрагивают вопросы правильной постановки рук, аппликатуры, предлагают освоить наиболее распространенные типы фактуры, способы исполнения фактурных элементов,

орнаментики и т. д. Изучение трактатов позволит и современным исполнителям верно интерпретировать сочинения обозначенного периода.

Авторы учебно-методических трактатов снабжали свои издания музыкальными произведениями, помогающими начинающим музыкантам на практике отработать базовые навыки игры на мандолине. В то же время сочинения П. Дени, Г. Леоне, Дж. Фучетти, Дж. Б. Джервазио, М. Корретта представляют собой яркие образцы камерно-инструментальной музыки, способные украсить репертуар современного мандолиниста.

Цель работы — изучить процесс формирования профессионального исполнительства на мандолине в XVIII веке.

Для достижения цели поставлены следующие **задачи**:

1. Изучить историю бытования инструмента от истоков до XVIII века.
2. Представить культурно-исторический контекст, обусловивший благоприятные условия для развития мандолинного исполнительства.
3. Представить обзор исполнительского репертуара мандолины первой половины XVIII века.
4. Обозначить круг мандолинистов-профессионалов, выступавших на концертных площадках Италии и Франции.
5. Перевести и проанализировать трактаты (Методы) второй половины XVIII века по игре на мандолине.
6. Выявить основные принципы и особенности методических пособий данного периода.
7. Выяснить, каким образом претворяются в жизнь идеи мандолинной педагогики в произведениях исследуемого периода.
8. Выявить специфику исполнения мандолинного репертуара XVIII века.
9. Адаптировать мандолинный репертуар второй половины XVIII века для современных исполнителей.

Объектом исследования является мандолинное исполнительство XVIII века. **Предметом —** развитие исполнительства, методической мысли и репертуара для мандолины XVIII века.

Материалами исследования послужили трактаты исполнителей и педагогов-мандолинистов:

1. Пьетро Дени. «Метод, позволяющий научиться играть на мандолине без учителя». 1768. [106].
2. Габриэле Леоне. «Простой метод, позволяющий скрипачу научиться игре на мандолине». 1768. [119].
3. Джованни Фучетти. «Метод легкого обучения игре на 4- и 6-струнной мандолине». 1760. [113].
4. Джованни Баттиста Джервазио. «Очень простой метод научиться играть на четырехструнной мандолине». 1767. [114].
5. Мишель Корретт. «Новый метод научиться играть на мандолине за очень короткое время. Принципы демонстрируются настолько ясно, что подходят для музыкантов, играющих на скрипке». 1772. [103].

В работе также задействованы ноты музыкальных сочинений для мандолины. Важным источником для изучения являются и обзоры французской прессы, содержащие сведения о выступлениях мандолинистов на концертных площадках Парижа.

Степень изученности. К изучению мандолинного искусства обращались многие зарубежные и отечественные исследователи. Вопрос возникновения и становления исполнительства на мандолине, а также взаимодействия домрового и мандолинного искусства изучен в диссертации Е. Н. Мочаловой «Мандолинное и домровое исполнительское искусство: пути развития и взаимодействия» [59]. Проблемам распространения мандолинного искусства в России и Белоруссии, а также теме репертуара посвящен труд Т. Н. Бабич «Эволюция мандолинного искусства: опыт теоретической реконструкции» [3]. Исследователь Н. В. Башмакова в своей работе «Мандолина в историко-художественном процессе» [4] касается проблем классификации разновидностей инструментов, приводит анализ ряда сочинений эпохи барокко и классицизма для мандолины – А. Вивальди, Дж. Саммартини, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Однако автор не

касается вопросов методики обучения игре на мандолине и не анализирует учебные трактаты ведущих педагогов-мандолинистов середины XVIII века.

Обширный пласт древних музыкальных инструментов – предшественников мандолины – представлен в труде Т. С. Сергеевой «Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики» [74].

Исследованию мандолинного исполнительства посвящен ряд статей А. А. Скрозниковой [76], Т. С. Лачиновой и Е. А. Припусковой [40–41], З. А. Мурадовой [61], Т. С. Вызго [13], Т. С. Сергеевой [75], Т. М. Джани-заде [15], В. И. Яковлева [94]. Отдельные аспекты развития мандолинного исполнительства в национальных республиках России рассматривают Р. Г. Рахимов [69], Н. В. Ахметжанова [2], М. Н. Нигмедзянов [63], Г. К. Вайда-Сайдашева [8], З. Ш. Хайруллина и Я. М. Гиршман [84] и другие.

Научный интерес к мандолинному исполнительству проявляют и зарубежные исследователи. Так, глубокое изучение методических трудов по истории мандолины в связи со скрипичным искусством проведено исследователем из Мадрида П. Ч. Мартинес в диссертации «Техническое влияние скрипки на неаполитанскую мандолину XVIII века: исторические источники и опыт интерпретации» [122]. Среди основных англоязычных монографий назовем труды Дж. Тайлера и П. Спаркса «Старинная мандолина» [143] и П. Спаркса «Классическая мандолина» [138]. Последняя из работ основана на докторской диссертации исследователя. В данных трудах освещен путь становления исполнительства на мандолине от Ренессанса до современности. Еще одной важной книгой о мандолинном искусстве является труд М. Вильден-Хюсген «Барочная мандолина» [146], в которой автор дает обзор сочинений, написанных с 1750 по 1850 год. Стоит отметить, что обозначенные труды Спаркса, Вильден-Хюсген и Тайлера являются наиболее авторитетными источниками для изучения истории мандолины, однако они не переведены на русский язык.

Таким образом, при всем многообразии аспектов изучения мандолинного искусства, вопросы техники игры на мандолине в трактатах XVIII века еще не рассматривались.

Положения, выносимые на защиту:

1. В результате продолжительного периода развития струнно-щипковых инструментов к началу XVIII века складываются основные конструктивные особенности мандолины).
2. В обозначенный период происходит выделение шестиструнной (барочной) мандолины среди других струнно-щипковых инструментов. Ее тембр находит применение в оркестрах, прежде всего оперных.
3. Широкое распространение четырехструнной неаполитанской мандолины связано с ее настройкой, аналогичной скрипичной. Она позволяла скрипачам освоить мандолину самостоятельно и более быстро.
4. Традиции мандолинного исполнительства, накопленные в Италии, получили распространение во Франции благодаря культурно-историческим связям двух стран, активизации гастрольной и педагогической деятельности итальянских музыкантов во Франции.
5. Круг вопросов, затрагивающихся в трактатах педагогов-мандолинистов, направлен на выработку основных приемов игры и способов исполнения наиболее распространенных фактурных элементов.
6. Изучение трактатов по игре на мандолине позволит точно интерпретировать сочинения XVIII века и внедрить их в современную исполнительскую практику.

Методология и методы исследования. В процессе работы были использованы методические пособия, музыковедческая литература, нотные издания, рукописи и аудиозаписи. Вопросы развития мандолинного искусства рассматриваются, в том числе, в культурно-историческом контексте. В этой связи данное исследование опирается на идеи, заложенные в трудах ведущих отечественных и зарубежных исследователей музыкальной культуры XVIII века: П. Спаркса [138], Дж. Тайлера [143], П. Ч. Мартинес [122], Л. В. Кириллиной [31–34], П. В. Луцкера и И. П. Сусидко [48–49], Т. С. Сергеевой [74].

Ввиду специфики исследуемого материала возникла необходимость перевода трактатов по игре на мандолине. Переводы, выполненные автором

диссертации, позволили осуществить сравнительный анализ подходов к процессу обучения и выработке основных исполнительских навыков, предложенных мандолинистами XVIII века.

Важным аспектом в данной работе стал метод анализа отдельных сочинений П. Дени, Г. Леоне, Дж. Фучетти, Дж. Б. Джервазио, М. Корретта. Предложенные принципы исполнения этих произведений позволят современным мандолинистам включить их в свой учебный и концертный репертуар.

Научная новизна. В отечественном музыкознании впервые рассмотрен этап становления профессионального мандолинного исполнительства, систематизированы знания о происхождении инструмента, его разновидностях. Впервые осуществлен перевод методов П. Дени, Г. Леоне, Дж. Фучетти, Дж. Б. Джервазио, М. Корретта и произведено сопоставление положений, отраженных в их трактатах.

Апробация результатов. Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре истории исполнительского искусства, музыкальной критики и медиатехнологий Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.

Результаты исследований были представлены в виде докладов на конференциях:

- II Международная научно-практическая конференция «Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика» (Казань, 11 ноября 2020 г.);
- Международная конференция «Музыкальная наука в контексте культуры» (Москва, 25–28 октября 2022 г.);
- Международная научно-практическая конференция «Музыка как национальный мир искусства» (Казань, 10–11 ноября 2022 г.);
- Международная конференция «Проблемы научно-практической деятельности» (Вологда, 24 августа 2024 г.);

- Областная научно-практическая конференция «Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика» (Нижний Новгород, 24 октября 2024 г.);
- XVIII Международная конференция «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность» (Казань, 3–4 апреля 2025 г.).

Основные положения диссертации отражены в девяти статьях, три из которых опубликованы в научных журналах из списка, рекомендованного экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы в курсах истории становления искусства игры на мандолине, а также в исполнительской практике концертирующих музыкантов и в процессе обучения игре на мандолине в музыкальных школах, школах искусств, специализированных музыкальных школах, музыкальных колледжах и вузах.

В рамках диссертационного исследования автором была подготовлена и опубликована «Хрестоматия мандолиниста», в которой собраны сочинения Леоне, Дени, Джервазио, Фучетти и Корретта, рассмотренные в третьей главе данной работы. Произведения даны с расшифрованным басом (автор расшифровки генерал-баса – пианистка А. Фунтикова), а также с авторскими штриховыми указаниями и дополнениями. Необходимость этих указаний вызвана спецификой современного процесса обучения игре на мандолине. Как отмечалось ранее, инструмент чаще всего осваивают домристы на этапе среднего и высшего образовательного звена, следовательно, уже владеющие спецификой домрового исполнительства. При схожести звукоизвлечения на мандолине и домре все же существует ряд различий, в том числе в обозначении штрихов. Кроме того, исполнение произведений старинных мастеров требует специальных знаний в расшифровке орнаментики, направлений ударов пера и других аспектах, которым посвящена вторая глава работы. Нотные материалы «Хрестоматии» адаптированы

для современных исполнителей на струнно-щипковых инструментах и представлены в Приложении 2.

Положения исследования нашли свое применение в концертной деятельности автора диссертации, его методической и педагогической практике, апробированы в работе со студентами Казанского музыкального колледжа им. И. В. Аухадеева и Детской школы искусств №4 Советского района г. Казани.

Структура диссертации. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и двух приложений.

В первой главе рассмотрены вопросы бытования мандолины в европейском искусстве от истоков до XVIII века, проблемы формирования устройства инструмента, представлен обзор исполнительства на мандолине в Италии и Франции в XVIII веке. *Вторая глава* посвящена рассмотрению методических трудов П. Дени, Г. Леоне, Дж. Фучетти, Дж. Джервазио и М. Корретта. *В третьей главе* проанализированы сочинения мандолинистов XVIII века сквозь призму тезисов, изложенных во второй главе.

В диссертационном исследовании имеются два *приложения*. В первом сконцентрирован иллюстративный материал. Во втором представлен полный нотный текст произведений, рассмотренных в третьей главе исследования, с авторскими замечаниями, штриховыми обозначениями и расшифрованной партией цифрованного баса.

ГЛАВА 1. МАНДОЛИНА В XVIII ВЕКЕ: ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И РЕПЕРТУАР

1.1. Происхождение мандолины

История становления исполнительства на мандолине богата и разнообразна. Подтверждением тому являются многочисленные источники: археологические, письменные, иконографические, этнографические, музейные и другие.

Среди работ, основанных на подобного рода источниках, следует выделить труды отечественного ученого Т. С. Вызго, а именно ее статью «Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки» [13]. Опираясь на факты, приводимые Вызго, З. А. Мурадова проанализировала самые ранние свидетельства существования подобных мандолине инструментов – археологические находки, относящиеся к так называемому периоду *Среднеазиатской Античности* (II в. до н. э. – IV в. н. э.). Описание артефактов — «женских фигурок со струнными инструментами в руках» [61, с. 61] – Мурадова представила в своей работе «Бактрийские лютни как памятник культуры Среднеазиатской Античности и раннего Средневековья» [61]. Одна из фигурок найдена в 2000 году в городище Кампыртепа (Сурхандарья) и относится к I в. до н. э. – II в. н. э. Другая (без головы) была обнаружена в 2007 году в Старом Термезе и датирована III в. н. э. (См. Приложение 1, Рис. 1). Мурадова утверждает, что в руках у музыкантов находятся так называемые согдийские лютни с короткой шейкой. Позиция игровой кисти у целой фигурки — округлая, со слегка подогнутыми пальцами; у другой фигурки позиция открытая, с выпрямленной вдоль струн инструмента ладонью, что указывает на щипковый способ исполнительства. Также, по словам Мурадовой, различия находятся в представленных образцах инструментов: у лютни из Термеза имеется

струнодержатель, четко обозначенный «налепом» на нижней части резонатора. Такой способ крепления струн на струнодержателе сохранился у уда (al‘ud, ‘Awd) — среднеазиатского щипково-плекторного инструмента, который позже в эпоху халифата был заимствован арабами, а через них распространился в Европе под названием *laud* (лютня) [13, с. 48]. Достаточная подробность в передаче органологических характеристик изображенных инструментов позволяет судить о профессиональном уровне изготовления их оригиналов древними музыкальными мастерами [61, с. 62]. Исследование Мурадовой подтверждает предположение о давности (I в. до н.э. – III в. н.э.) бытования инструмента, подобного лютне.

В эпоху Средневековья (V–XV вв.), согласно имеющимся иконографическим, а также письменным источникам, происходит развитие и усовершенствование щипковых инструментов. Значительный вклад в изучение инструментария данного периода внесла Т. С. Сергеева. В своей работе «Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики» [74] она обобщила сведения по изучению андалусской культуры, возникшей на стыке мусульманской и христианской цивилизаций в Мусульманской Испании[1] в VIII–XV века [74, с. 12].

Согласно мнению Т. С. Сергеевой, мандолинное искусство своими корнями уходит в восточную традицию, а именно Андалусию[2]. Андалусия являлась своеобразным «мостом» между Востоком и Европой в период Средневековья, и благодаря андалусско-испанским музыкальным традициям шло обогащение европейского музыкального инструментария, особенно струнного семейства [74, с. 222]. Для анализа условий бытования инструментов, подобных мандолине, их применения и значимости Сергеева приводит следующую периодизацию: Кордовский халифат (756–1012), период независимых мусульманских княжеств (1012–1141) и период Гранадского эмирата (1230–1492) [74, с. 234].

---

[1] К 713 году н.э. мусульмане завоевали почти весь Иберийский полуостров. В большинстве своем, это завоевание было мирным.

[2] Андалусия расположена на юго-западной оконечности Европы, на юге омывается Гибралтарским проливом и Средиземным морем, на западе — Атлантическим океаном, граничит с Португалией. Внутри Испании на севере Андалусия граничит с Эстремадурой и Кастилией-Ла Манчей, на востоке — с Мурсией.

Значимым символом периода Кордовского халифата являлся инструмент **уд**, который, по словам Р. Фернандеса[3], был «символом власти, упорядочивания хаоса и подчинения всего окружающего правилам» [Цит. по: 74, с. 235]. Сохранились некоторые иконографические источники. Самым древним из найденных является флакон для эссенций ал-Муджира — предмет из металла, инкрустированный слоновой костью. Ныне данный флакон хранится в Лувре [там же]. На нем запечатлен исполнитель на уде, помещенный в центр всей композиции, что говорит о значимости как самого инструмента, так и человека, который на нем играет. Также имеются изображения музыкантов с удами в руках на мраморной колонне, ныне хранящейся в Музее Археологии в Кордове [там же].

Из письменных источников бытования уда в Андалусии в период Кордовского халифата можно назвать строки поэта Аль-Мутамида ибн Аббада (1040–1095). В своем «Диване» он описывает танец девушки под звучание уда [104, p. 312].

К периоду независимых мусульманских княжеств относится иконографический источник, представленный на фонтане в городе Хативе (Испания), на котором можно увидеть исполнителя на уде [74, с. 246]. Другим источником является изображение женщины-исполнительницы на уде на керамической тарелке из Сьеса[4] XIII века. Значительно выделяется из богатой коллекции испано-мусульманских изделий из слоновой кости периода XI–XIV веков шкатулка из Лейры (1004–1005 гг.): на фронтальной части шкатулки в центре изображен музыкант с андалусским удом с короткой шейкой. Согласно описанию Х. Дж. Фармера[5], уд имеет 4 струны, но 6 колков, что предполагает наличие двойных струн [110, p. 44].

В Соборе Заморы находится еще одна шкатулка, правда, более позднего происхождения — начала XVI века, на которой изображены исполнители на

[3]Фернандез Манзано — основатель и директор Центра музыкальной документации Андалусии, профессор Международного университета Андалусии.

[4] Город и муниципалитет в Испании.

[5]Х. Дж. Фармер (1882–1965) – британский ученый и исследователь арабской музыки.

лауде (ал-уд) – инструменте с короткой шейкой – и других инструментах (треугольной арфе, адуфе, кануне) (См. Приложение 1, Рис. 2).

Еще одним артефактом является Капелла Палатина в Палермо, где на сводах, выполненных мосарабскими[6] мастерами, изображены музыканты с инструментами. Большей частью это хордофоны, однако для нашего исследования на этом иконографическом документе наиболее значимым представляется изображение лауда. Название **лауд** произошло от арабского «ал-уд». Так испанцы называли усвоенный ими и трансформированный восточный уд [74, с. 248]. Именно от лауда произошла **лютня** – инструмент, позднее ставший важнейшей частью европейской культуры, распространившийся по всей Европе под различными названиями: во Франции Luth, в Германии Laute, в Англии Lute [41, с. 61].

В развитии исполнительства на мандолине, предшественниками которой являются рассматриваемые нами инструменты, очень важен этап Гранадского эмирата (1230–1492), отмеченный введением в культурную жизнь Андалусии большого количества гибридных инструментов. Во время этого периода культура развивалась большей частью за счет творчества менестрелей[7]. Свидетельства существования различных «гибридных» инструментов можно найти в «Книге благой любви» протопресвитера из Иты Х. Руиса, где упоминаются мавританские и латинские гитары, а также лауд [110, p.106].

К числу таких гибридных инструментов можно отнести и **мандору**. Т. С. Сергеева, ссылаясь на свидетельства И. Фернандеса де ла Куэста[8], отмечает, что мандора имела несколько вариантов названия: мандурийа, бандуррия. втор описывает мандору как короткую лютню с грушевидным корпусом, с ладами и гнездами для струн в виде серпа [74, с. 252].

---

[6]Мосарабы – христиане, проживавшие на мусульманской территории Испании с начала арабского нашествия (711 г.) до конца XI века.

[7]В своей монографии М. Сапонов понимает термин «менестрель» в широком смысле, охватывая им широкий пласт средневековых музыкантов; скорее всего, в этом значении употребляется термин и у Т.С. Сергеевой [72].

[8]Исмаэль Фернандес де-ла-Куэста (р. 1939) является исследователем, музыковедом, специализируется на популяризации испанской музыки.

В словаре *Grove* указывается, что название «мандора» встречается с 1570 года. От него, согласно мнению некоторых ученых, и появился сам инструмент мандолина [41, с. 62].

Таким образом, именно в Испании путем заимствования у арабской культуры и трансформации арабского инструмента уда сначала зародилась европейская лютня, а в процессе эволюции появился рассматриваемый нами инструмент — мандолина. Сергеева отмечает, что процессы трансформации восточного инструментария на европейской почве до сих пор остаются не до конца проясненными, так как существовало много «гибридных» разновидностей лютен, как, например, лютнеобразный гиттерн.

Несколько иное видение истории возникновения и становления мандолины в период Средневековья представлено в труде зарубежного исследователя Джеймса Тайлера [143]. Изучив многочисленные иконографические и письменные источники XVI–XVII веков, он приходит к выводу о противоречивости и отсутствии единого вектора происхождения непосредственно самой мандолины. Это связано с тем, что в Средневековоье бытовало большое количество инструментов, близких мандолине по форме. В той или иной степени они повлияли на формирование конструкционных особенностей мандолины.

Так, среди этих инструментов Тайлер выделяет **гиттерн** грушевидной формы с округлым корпусом. В различных странах он был известен как *quitaire, quintern* или *guisterne* во Франции, *gyterne* (позже *gittern*) в Англии, *quinterne* в Германии, *guittarra* в Испании, *chitarra* или *chitarino* в Италии. В XVI веке название стали применять к инструментам-предшественникам семейства гитар. Джеймс Тайлер описывает два сохранившихся экземпляра гиттерна того времени[9].

[9] Один из них — крошечный итальянский образец XIV века, который сейчас находится в Нью-Йорке (Коллекция Ирвина Унтермайера). Его цельный корпус, гриф и серповидная головка красиво и искусно вырезаны, а в деке имеется резная вставленная розетка из дерева. Сами колки отсутствуют, но имеется пять отверстий для них, что может означать пять одинарных струн или две струны сдвоенные и одна одинарная. [143, p. 3]. Второй образец 1450

Ученый считает, что гиттерн развивался в Италии параллельно с лютней, так как итальянские документы первой четверти XV – XVI века дают информацию о музицировании на обоих инструментах при дворах, особенно в Ферраре. В частности, известно имя Леонардо дель Читарино, работавшего при дворе д'Эсте с 1424 года. Кроме того, на гиттерне играли сам герцог Леонелло д'Эсте [143, p. 5]. На службе у Леонелло также состоял и самый прославленный исполнитель – Пьетро Боно (де Бурзеллис) (ок.1417–1497)[10]. Он был известным лютнистом, но получил прозвище дель Читарино, то есть исполнитель на гиттерне.

В качестве доказательства параллельного существования гиттерна и лютни Тайлер публикует иллюстрацию из трактата *Musica getutscht und außgezogen* немецкого теоретика и певца Себастьяна Вирдунга (1465–1511). На рисунке изображен гиттерн (в нем. написании *quitern*), противопоставленный более крупной лютне (См. Приложение 1, Рис. 3). Стоит отметить, что на данном изображении головка инструмента изогнута. В других источниках, по словам Тайлера, головка иногда изображена прямой и похожей на лютню, соединенной под углом к грифу. Количество струн, будь то сдвоенные или одинарные, обычно составляло четыре вплоть до XVII века.

Особое значение в формировании конструкции классической (неаполитанской) мандолины Джеймс Тайлер придает французской **мандоре**. Первые сведения о существовании этого инструмента во Франции относятся к периоду 1583–1587 годов. Сохранились изображения мандоры с четырьмя ладами и таблицы настройки во французской табулатуре в следующем расположении: от самой высокой струны к самой низкой по квинте, кварте и квинте. Конкретные названия струн не приводятся [143, p. 7]. Первым музыкальным произведением

года, на данный момент принадлежит Гансу Отто из Нюрнберга. У этого инструмента грушевидный корпус, гриф и головка выполнены из единого цельного куска дерева. Он имеет вставленную деревянную розетку, выполненную в довольно сложном готическом стиле, и десять колков для пяти пар струн. Накладка для грифа находится на одном уровне с декой. Подставка для струн подвижна, а струны крепятся к основанию корпуса. Длина струн равна 34 см. [143, p. 4].

[10] Подробнее о Пьетро Боно см.: [121].

для этого инструмента стала «Табулатура Мандора» Пьера Брюне, опубликованная в Париже в 1578 году. К сожалению, эта книга сейчас утеряна, как и следующая известная публикация *L'instruction pour la mandorre* Адриана Ле Руа (Париж, 1585).

Для более точного определения способа настройки мандоры Тайлер обращается к трактату *Syntagma Musicum* (1618–1619) Михаэля Преториуса (1571–?). Преториус дает три вида настройки инструмента, а также добавляет четвертый вариант. Они имеют квинто-кварто-квинтовый строй, а второй вариант настроен по кварте-квинте-кварте. В трактате Преториус представляет дополнительную информацию об инструменте, а также добавляет еще несколько вариантов его названия: «Мандора. Некоторые называют ее *bandurichen*, другие – *mandoer* или *mandurinichen* (потому что играть на ней довольно просто). Она похожа на маленькую лютню с четырьмя струнами, настроенными следующим образом: g-d'g'd. Некоторые имеют пять струн и легко помещаются под плащ. Инструмент очень широко используется во Франции, где некоторые настолько его осваивают, что играют куранты, вольты и другие подобные французские танцы и песни, а также пассакалии, фуги, фантазии либо пером, как на цитре, либо одним пальцем так быстро, равномерно и чисто, как если бы использовались три или четыре пальца. Однако некоторые используют два или более пальцев на свое усмотрение» [134, S. 53]. Преториус приводит и изображение инструмента (См. Приложение 1, Рис. 4, №5), снабдив рисунок подписью — *mandorgen*. Это очень маленький инструмент с круглой декой и серповидной головкой, с вдвое более короткими струнами, чем у стандартной лютни (См. Приложение 1, Рис. 4, №3). У стандартной лютни Преториуса первая струна настроена на g', что позволяет предположить, что подобная настройка подходит и для mandorgen / mandore / mandoer / pandurina / mandurichen и т.д.

Квинто-кварто-квинтовая настройка, как предполагал Преториус, была связана с французской традицией. Автор сопоставляет французскую мандору[11] с другим инструментом – **мандолой**, распространенной в Италии. Итальянская мандола, в отличие от французской мандоры, настраивалась по квартам (См. Приложение 1, Рис. 5). Таким образом, итальянская мандола и французская мандора развивались параллельно и отличались способом настройки.

Термин «мандола» впервые появляется в итальянских документах конца XVI века, встречаясь в описаниях знаменитых флорентийских интермедий 1589 года. Данные сочинения написаны для исполнения между актами комедии Джироламо Баргальи «Женщина-паломница» (*La Pellegrina*), являющейся частью свадебных торжеств Фердинандо I Медичи и Кристины Лотарингской. Для исполнения интермедий требовалось множество инструментов, в том числе была задействована и мандола. Согласно описаниям, она использовалась в симфонии Христофоро Мальвецци в первой интермедии и в мадригале *O qual risplende nube* в шестой интермедии [143, p. 12]. Мандола обозначена в списке, но не выписана конкретная музыкальная партия для исполнения, в связи с чем мы можем только догадываться, как применялся этот инструмент.

Еще одно упоминание о мандоле встречаем в книге итальянского лютниста Алессандро Пиччинини (1566–1638) *Intavolatura di liuto Bologna* (1623) [131]. Описывая приемы игры на лютне, он пишет о французском инструменте: «Во Франции играют на очень маленьком инструменте с четырьмя одинарными струнами, называемом мандолой, и играют на нем только указательным пальцем. Я слышал, что некоторые исполнители играют очень хорошо. Благодаря этому инструменту я понял, что можно играть схожим образом как лютне, так и на

[11] Французы сохранили весьма своеобразный и значительный репертуар для мандоры, его мы можем обнаружить в различных источниках, датируемых примерно с 1625 года и до конца XVII века. Более подробно о мандоре см. в статье Е. В. Кравчик «Рукопись Paris BNF (Mss.): Ms.fr. 9152 в истории мандоры» [36]. Музыку для мандоры также можно найти в источниках из Великобритании и немецкоязычных регионов, где влияние французского музыкального стиля было довольно сильным. В XVIII столетии к тембру мандоры обратился австрийский композитор И. Г. Альбрехтсбергер (1736–1809), создавший семь концертов для варгана и мандоры с оркестром.

гиттерне» [131, p. 7]. Вероятнее всего, Пиччинини подразумевал французскую мандору, однако назвал ее итальянским словом мандола.

Самое раннее использование названия **«мандолина»** приходится на первую половину XVII века. В качестве документального подтверждения Тайлер приводит счет, выставленный кардиналу Франческо Барберини в Риме мастером по изготовлению инструментов. Счет, датированный 1634 годом, содержит перечень инструментов, отремонтированных мастером для кардинала: «... la mandola, e liuto, e la lira, e la tiorba. ...» [143, p. 14]. Секретарь кардинала, заверяя перечень, называет инструменты «мандолини» (во множественном числе).

Важным источником информации, касающейся конструкции инструмента и его происхождения, является деятельность прославленного Антонио Страдивари. Великий скрипичный мастер был также создателем лютен, гитар, скрипок и мандолин, и некоторые его подробные чертежи и рисунки сохранились в Музее Страдивари в Кремоне. Многие пометки сделаны лично рукой мастера. Например, «деталь для мандолины», либо, если размер инструмента больше, — «для мандолы». Страдивари в своей терминологии проводит различие по размерам: «мандола», «большая мандола» и «мандола пикколо». Всего у Страдивари сохранилось семь чертежей мандолин и три – мандол[12].

Таким образом, мандолина начинает входить в музыкальную практику примерно с середины XVII столетия. К этому времени сформировались определяющие конструктивные особенности: инструмент отличался компактными размерами и грушевидным корпусом. В то же время другие

[12] Страдивари оставил нам массу ценной информации о мандолине конца XVII века, и, к счастью, сохранились две подлинные мандолины работы Страдивари. Первый образец (Чичестер, коллекция Кристофера Челлена) представляет собой инструмент с пятью струнами (все двойные), с красивой семиреберной задней декой из клена, серповидной головкой и вставной розеткой. Длина струн составляет 31,5 сантиметра, а внутри чернилами прямо на дереве написано: «Антонио Страдивари в Кремоне, 1680 год». Инструмент изображен у Тайлера [143, p. 15], имеет оригинальный деревянный футляр.

Вторая сохранившаяся мандолина Страдивари (Лондон, коллекция Чарльза Беара) имеет девятиреберную деку из клена с вырезанной розеткой. У нее девять отверстий для пяти струн, первая из которых одинарная, а еще четыре – сдвоенные. Есть предположение, что в серповидной головке изначально было всего восемь колышков, самое верхнее отверстие для колков было сделано позже.

важнейшие характеристики — количество струн и способы их настройки, длина грифа, размеры корпуса — долгое время варьировались в зависимости от географии распространения инструмента. В разных регионах Италии складывались свои разновидности мандолин, которые существовали на протяжении второй половины XVII и XVIII века. Затем же в исполнительской практике выделяются и закрепляются две разновидности: шестиструнная миланская мандолина и четырехструнная неаполитанская.

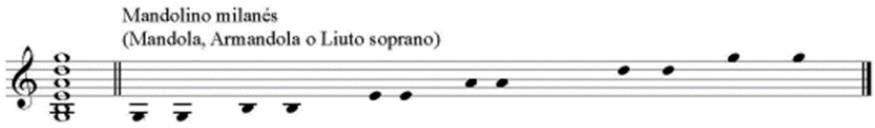
1.2. Разновидности и особенности настройки мандолины[13]

В эпоху барокко сложилось несколько разновидностей мандолин в зависимости от их географического распространения. При некоторой внешней схожести эти инструменты отличались, главным образом, способом настройки и количеством струн. К исследованию этих инструментов обращались Т. Лачинова и Е. Припускова в статье «Мандолина в зарубежной и отечественной музыкальной культуре» [41]. Они выделяют такие разновидности, как флорентийская, падуанская, генуэзская, сицилийская мандолины. Все они отличались по строю, количеству струн, форме корпуса и длине грифа [41, с. 64]. Некоторые разновидности явились результатом эволюции древних инструментов, другие же – авторскими изобретениями с определенной датой создания инструмента. Объединяющей их особенностью является извлечение звука с помощью плектра (медиатора).

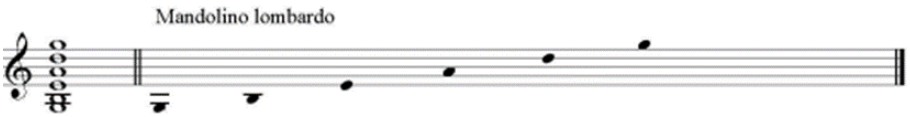
В эпоху барокко наиболее распространенной версией представляется **миланская мандолина** (См. Приложение 1, Рис. 6). Именно ее конструкционные особенности и способ настройки современными исследователями определяются

[13] Материалы данного параграфа частично опубликованы в статьях: Зайцева К. Л. Мандолина в истории исполнительства: разновидности и особенности конструкции // Journal of science. Lyon. 2022. №37. С. 11–16. [22]; Зайцева К. Л., Шигаева Е. Ю. Неаполитанская мандолина в музыкальной жизни Парижа XVIII века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. №1 (50). С. 43–51. [25].

как барочная мандолина [См.: 41]. Миланская мандолина имеет шесть парных струн, настроенных в унисон, и квартовый строй (между пятой и шестой струнами терция) (Н. П. 1):

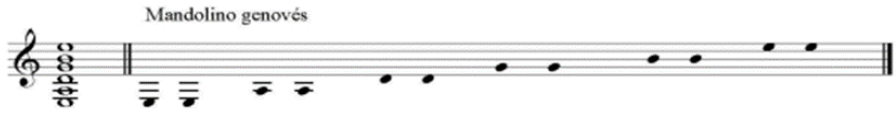
Нотный пример 1. Способ настройки миланской мандолины

Инструмент был разработан Антонио Монзино и его семьей, занимавшейся изготовлением мандолин на протяжении шести поколений. Именно для миланской мандолины в этот период был создан обширный репертуар, который будет рассмотрен в диссертации далее.

Ломбардская разновидность имела тот же строй, но струны были одинарными (Н. П. 2). Также она отличалась некоторыми внешними особенностями[14].

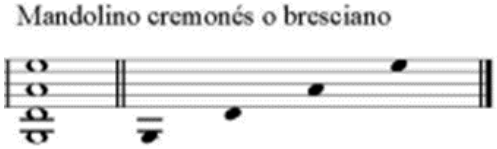
Нотный пример 2. Способ настройки ломбардской мандолины

Генуэзская мандолина имела шесть парных струн, пятнадцать ребер из розового дерева и инкрустации из перламутра и черепахового панциря (См. Приложение 1, Рис. 7). Подставка не приклеена к деке, гриф был гораздо шире. Ее отличие от других мандолин заключается в строе: на октаву выше современной

[14] От ломбардской мандолины произошла испанская мандолина, созданная в 1896 году Бальдомеро Катеурой. К своему изобретению автор также издал «Школу игры на испанской мандолине». Исследователь М. Перандонес указывает, что появление испанской мандолины связано с необходимостью замены популярной в Испании бандуррии в концертной практике, поскольку последняя вызывала некоторые трудности при игре в ансамбле из-за сдвоенных струн и проблемы настройки [См.: 130]. Катеура после поездки в Париж, где он узнал о механизме ломбардской мандолины, решил приспособить ее к испанской музыке. В качестве основы автором была выбрана бандуррия с ее шестью струнами, поскольку это было наиболее удобным для исполнения испанской народной музыки. Внешне испанская мандолина очень похожа на ломбардскую мандолину (См. Приложение 1, Рис. 8).

гитары (e, a, d, g, h, e) (Н. П. 3). Также данная разновидность имеет гитарную колковую систему.

Нотный пример 3. Способ настройки генуэзской мандолины

Кремонская или брешская мандолина (См. Приложение 1, Рис. 9) имеет четыре одинарные струны, настраиваемые по квинтам, и зафиксированную подставку, к которой крепились струны (Н. П. 4).

Нотный пример 4. Кремонская (брешская) мандолина



Римская мандолина также имела четыре струны и схожую с кремонской систему настройки. Визуально они очень схожи, однако имеют некоторые конструктивные отличия: у римской разновидности (См. Приложение 1, Рис. 10) гриф более изогнутый и узкий, несколько удлинен в верхней части на корпусе до голосника инструмента для первой струны, за счет чего имел гораздо больший диапазон. Задняя часть грифа имела менее закругленные края.

Сицилийскую мандолину (См. Приложение 1, Рис. 11) также называют мандриолой или трихордией. Данная разновидность с четырьмя тройными струнами обычно используется в народной музыке. Нижняя тройная струна сицилийской мандолины (G) может настраиваться в унисон либо в октаву.

Несмотря на бытование большого числа разновидностей, все более популярной становилась **неаполитанская мандолина** с четырьмя двойными струнами, настроеными по квинтам. Причин выдвижения этого инструмента в исполнительской практике несколько. Во-первых, именно в Неаполе происходили поиски усовершенствования конструкции инструмента. Так, начиная с 1740 года,

важным изменением мандолины стало введение сломанной или наклоненной деки. Наклон достигался либо путем сгибания деки над раскаленной кочергой, либо путем вырезания выемки на ее нижней стороне, сразу за подставкой. Данная форма помогала распределить натяжение струн по всему корпусу инструмента более равномерно, чем в случае с плоской декой и зафиксированной подставкой. Новый дизайн стал особенностью неаполитанского стиля (См. Приложение 1, Рис. 12).

Неаполитанские мастера также углубили заднюю часть инструмента – кузов. Он чаще всего состоял из одиннадцати или тринадцати полос платана, палисандра или клена. У более дорогих инструментов каждое ребро (полоса) было «рифленым», то есть закругленным по краям, поэтому задняя часть инструмента представляла собой ряд выпуклостей и впадин. Ближайшая к деке пара ребер была гораздо глубже остальных, что придавало мандолине характерный глубокий изгиб. Наиболее дорогие инструменты были снабжены накладкой из твердой древесины на гриф и украшены слоновой костью. Гриф заканчивался на уровне с декой на десятом ладу, в отличие от современных мандолин, гриф которых достигает резонатора или заканчивается на его середине. На грифе также отображались лады, выполненные из металла или из слоновой кости. Плоская головка со стреловидными колками схожа с традиционной неаполитанской конструкцией гитары. Резонатор был открыт, а между ним и подставкой имелась защитная пластина, изготовленная либо из черепахового панциря, либо из инкрустированного куска дерева твердых пород. Фиксируя струны к кнопкам у основания инструмента, удавалось избегать проблемы разрыва деки, которая возникает при фиксированной подставке у лютневого типа мандолин при высоком натяжении струн. Средняя общая длина мандолины составляла около 56 см, игровая длина струны – около 33,5 см. [137, p. 21].

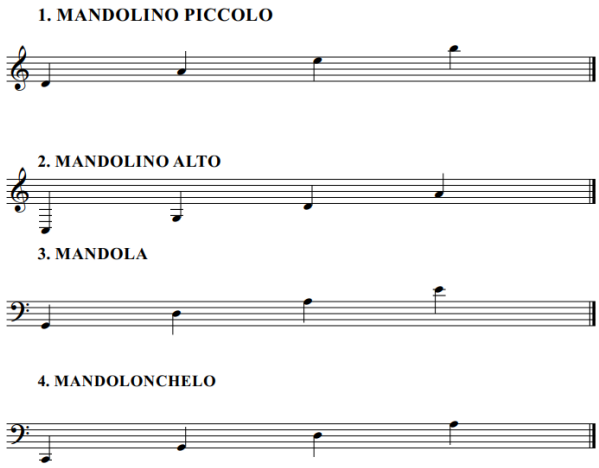
Наибольший вклад в разработку конструкционных изменений неаполитанской мандолины принадлежит семье Виначча — известным производителям струнных инструментов. Династия, насчитывающая несколько поколений, на протяжении XVIII–XIX столетий занимала лидирующую позицию

в процессе изготовления, распространения и совершенствования выразительных возможностей мандолины[15]. Однако следует отметить и других неаполитанских мастеров второй половины XVIII века – Д. Филано и Дж.-Б. Фабрикаторе. Разработанные неаполитанскими музыкантами изменения способствовали усилению выразительных возможностей, обогащению тембра мандолины, что привело к ее выдвижению среди родственных инструментов.

Помимо конструкционных особенностей, другой важной причиной, способствовавшей развитию неаполитанской мандолины, является ее настройка, аналогичная скрипичной: E–A–D–G. Бурное развитие струнно-смычкового исполнительства в эпоху барокко и классицизма стимулировало и мандолинное искусство к обогащению репертуара, так как часть скрипичных произведений оказалась доступна для исполнения на мандолине. Это обстоятельство в значительной мере способствовало развитию техники игры на ней. Рассматривая пути развития мандолинного исполнительства в перспективе XIX века, можно убедиться, что именно неаполитанская настройка окажется наиболее удобной и будет играть определяющую роль в практике ансамблевой и сольной игры на мандолине. Уже к 1860–1870 годам интерес к щипковым инструментам возникает по всей Европе: стали появляться творческие коллективы музыкантов, постепенно формирующиеся в оркестры. Это явление было весьма характерно для Германии, Италии и Франции, Англии и Испании. Для этих оркестров возникает необходимость в целом инструментальном семействе мандолин. Так, появились большая неаполитанская мандолина (теноровая неаполитанская модель, которая позже станет называться мандола) и неаполитанская Mandolone — низкая неаполитанская мандолина (См. Приложение 1, Рис. 12). Довольно подробно классифицирует мандолины с различными строями (Н. П. 5), появившимися в конце XIX – начале XX века, исследовательница мандолинного исполнительства Мартинес [122, s. 436]:

---

[15] Наиболее ранним из сохранившихся образцов мандолины является теноровая мандолина, или мандола, сделанная Гаэтано Виначча и датированная 1744 годом; сейчас она находится в Королевской консерватории музыки в Брюсселе [97, p. 34].

Нотный пример 5. Настройка разновидностей неаполитанской мандолины

Миланская (барочная) шестиструнная мандолина, наряду с неаполитанской, также сохранялась в музыкальной практике еще довольно долго. В частности, она была распространена и в эпоху романтизма, однако подверглась изменениям. Так, Лачинова и Припускова пишут: «В XIX веке миланская мандолина претерпевает существенные конструктивные изменения. Прежде всего, на смену легкой конструкции приходит более массивная форма, увеличивается количество ладов, которые теперь изготовляют из металла, 6 струн, прежние по строю, стали одинарными и опять же, преимущественно, металлическими. Именно для отличия миланской мандолины XVII – XVIII веков от более поздней романтической немецкие музыканты вводят понятие “барочная мандолина”» [41, с. 36].

1.3. Вопросы исполнительства и формирования репертуара в Италии конца XVII – середины XVIII века

Первое нотное издание, специально предназначенное для мандолины, появляется в трактате Джованни Пьетро Риччи *Scuola d'intavolatura* [136], опубликованном в Риме в 1677 году. В этой книге встречаем нотный текст, озаглавленный *Balletto allegro per la Mandola, del Sig. D. Gasparo, Cantarelli Bolognese*. Музыка нотирована в скрипичном ключе в диапазоне от соль первой

октавы до си второй октавы. Как предполагает Тайлер, диапазон данного сочинения больше соотносится с мандолиной Страдивари, нежели с диапазоном более крупного инструмента – мандолы.

Гаспаро Кантарелли, автор этого музыкального фрагмента, был скрипачом в церкви Сан-Марчелло-аль-Корсо в Риме с 1663 по 1685 год. Руководителем капеллы в этот период был известный композитор, лютнист и гитарист Лелио Колиста (1629–1680). Он руководил певцами и небольшим инструментальным ансамблем, в котором играл на лютне и теорбе. Лелио Колиста также был автором нескольких ораторий, ныне утерянных. Однако сохранился документ 1667 года, в котором перечислены имена исполнителей оратории, в числе которых указаны Г. Кантарелли и Доменико Мелари делла Мандола. В более поздних платежных документах Мелари также упоминается как исполнитель на мандоле. Вероятнее всего, он работал в церкви Сан-Марчелло на постоянной основе, так как его имя не раз значилось в числе исполнителей различных сочинений. Так, в 1674 году он играл на мандолине в дуэте с еще одним мандолинистом по имени Квинтавалле [143, p. 19].

Еще одним изданием для мандолины XVII века можно считать *Armonia Capricciosa di Suonate Musicali* Томасо Мотты (Милан, 1681 г.) [129]. На титульном листе этого сборника, состоящего из двух частей (для неуказанных высоких и басовых инструментов), Мотта указывает себя как танцмейстера и музыканта, играющего на испанской гитаре, лютне, скрипке и виолоне [129]. В предисловии к читателю он говорит, что пьесы предназначены, в том числе, для мандолины с четырьмя, пятью или шестью струнами [143, p. 20].

Тайлер упоминает о еще одной рукописи, анонимной, с надписью «questo libro e di Domenico Veterani» («книга Доменико Ветерани») [143, p. 20]. Рукопись представляет собой сборник пьес, популярных арий и танцев, относящихся к периоду с 1650 по 1690-е годы. Главным образом произведения предназначались для гитары, однако сборник содержит одну пьесу в итальянской табулатуре для десятиструнной лютни и цикл пьес на пятистрочной табулатуре для пятиструнного инструмента, настройка которого отличается от гитарной. Этот

способ настройки (по квартам) позволяет Тайлеру предположить, что данный цикл пьес предназначен для мандолы / мандолины. В цикл входят несколько танцевальных пьес: Чакона, Сальтарелло, Менуэт, Сарабанда, Французское бурре, Токката. Обращают на себя внимание арпеджио в Токкате: они выстроены по звукам аккордов и требуют техники правой руки с использованием пальцев, а не медиатора. Вероятнее всего, игра пальцами на мандоле / мандолине и на лютне была нормой в Италии XVII века.

В партитурах ораторий, опер, кантат и камерной музыки зачастую лютни играли вместе с мандолиной. Например, лютня и мандола присутствовали в Кантате для двух голосов, двух скрипок, виолончели, контрабаса, трубы, мандолы и континуо для лютни (1699) Алессандро Скарлатти, одного из величайших и наиболее влиятельных композиторов эпохи барокко.

В XVIII веке наблюдается заметный рост интереса композиторов к мандолине. Наиболее значимым источником произведений в этот период является рукопись, найденная в Париже. Она датирована 1703 годом и носит название *Libro per la Mandola dell Illuss .mo Sig-re Matteo Caccini*[16]. О Маттео Каччини не сохранилось каких-либо сведений, однако его фамилия, возможно, указывает на связь со знаменитой семьей флорентийских музыкантов и композиторов.

Рукопись представляет собой сборник небольших пьес — танцев и прелюдий. Вся музыка записана на нотном стане в скрипичном ключе. Тайлер отмечает, что в рукописи содержится и таблица настройки четырехструнного инструмента по квартам, и дается название струнам: g" («кантино»), d" («соната») a' («меццана») и e' («кордоне»). Кроме того, на страницах рукописи размещено упражнение с указанием аппликатуры. Эта аппликатура доказывает, что на мандолине играли пальцами, а не плектром.

Libro per la Mandola содержит следующие пьесы: Менуэт и Бурре; Ария ди Венеция и Ария; Менуэт; Сальтарелло ди Мекколи; Ария ди Венеция и Пассажи; две пьесы без названия «г-на П. П. Каппелини»; Аллеманда ди П. П. С.;

[16] В настоящее время рукопись опубликована. См.: [101]

Аллеманда Никколо Чеккерини; Фуга Никколо Чеккерини, Фуга; Жига; Ария ди Венеция и Аллеманда. Таким образом, некоторые пьесы указаны с именами их авторов. Тайлер приводит и некоторые сведения о композиторах: Чеккерини предположительно был исполнителем на теорбе и камерным музыкантом при Козимо III Медичи, а Пьетро Паоло Каппелини — композитором, автором кантат, служил папе Александру VII в Риме в середине XVII века и сопровождал кардинала Флавио Киджи при поездке в Париж в 1664 году [143, p. 24].

Помимо небольших танцевальных пьес в начале XVIII века композиторы начали создавать и более крупные произведения для мандолины. Весьма интересна в этом отношении личность итальянского композитора Франческо Бартоломео Конти (1681–1732). Он родился во Флоренции, однако получил известность в Ферраре и Милане. С 1701 года он занимал пост теоретика музыки при Габсбургском дворе в Вене, где проработал практически до конца своих дней. Конти принадлежат 16 опер[17] (в опере «Galatea vendicata» он использовал барочную мандолину), а также много инструментальной музыки, кантат, ораторий. Для мандолины им написана Соната, состоящая из частей «Арпеджио», «Аллеманда», «Сарабанда», «Менуэт».

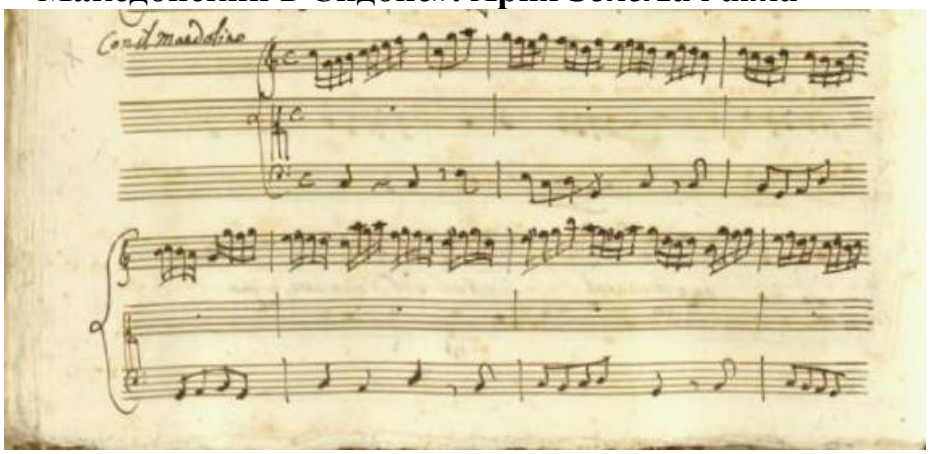
Еще одним автором сочинений крупной формы для мандолины был Филиппо Саули. Он так же, как и Конти, служил при дворе Габсбургов в Вене, играл на теорбе. Для мандолины им создан ряд танцевальных партит.

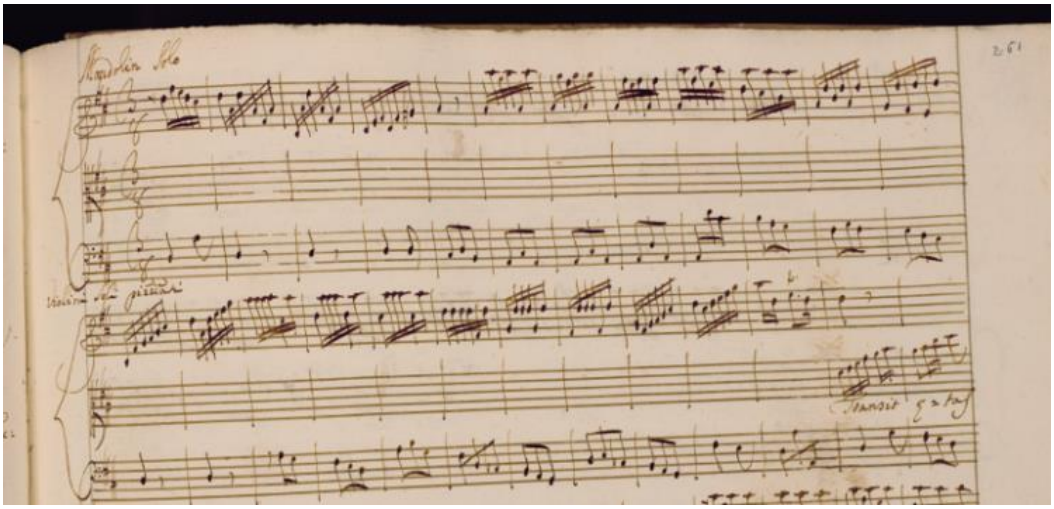
Обширной областью распространения мандолины становится оперная музыка. Так, в XVIII веке приобретает популярность ария с облигатной барочной мандолиной. Например, в опере Франческо Манчини[18] «Александр Македонский в Сидоне» (1706) есть ария под названием *Scherza l'alma* для сопрано, облигатной мандолины и континуо (Н. П. 6):

---

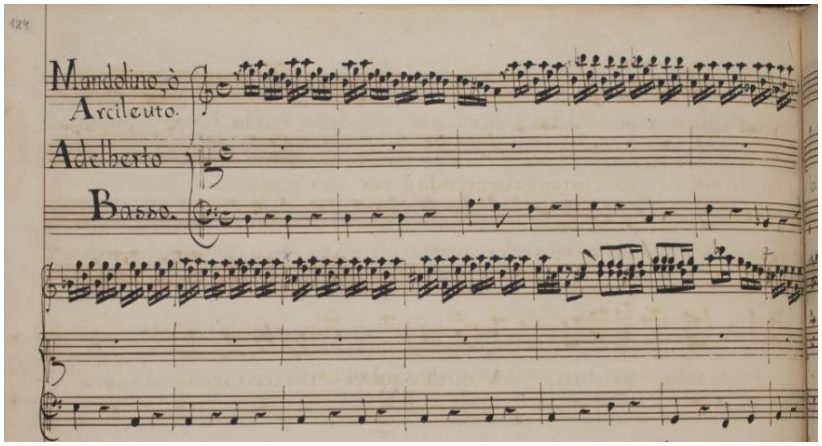
[17] К числу наиболее известных опер Конти можно отнести «Клеотиду». Г. Ф. Гендель использовал фрагменты этой оперы в пастиччо «Ормисда» (1730).

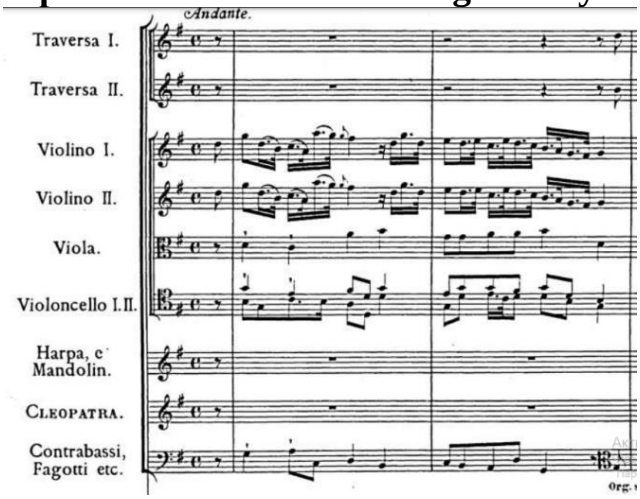
[18] Подробнее о жизни и творчестве Ф. Манчини см. в книге П. В. Луцкера и И. П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века». Т. 1. [48, С. 328–340].

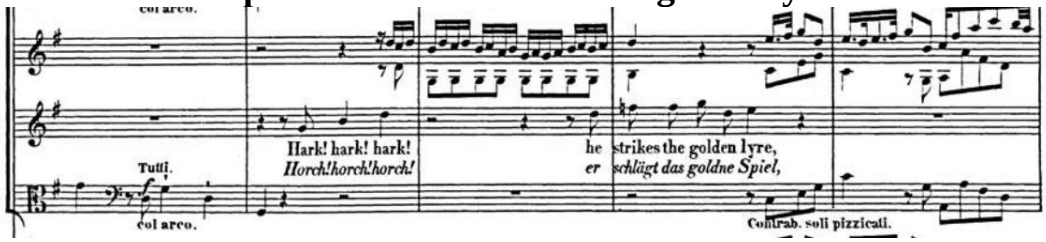
Нотный пример 6. Франческо Манчини. Опера «Александр Македонский в Сидоне». Ария *Scherza l'alma*

В оратории Антонио Вивальди «Торжествующая Юдифь» (1716) есть великолепная ария *Transit aetas* для меццо-сопрано, скрипок, барочной мандолины облигато и континуо. Открывает арию выразительное соло мандолины (Н. П. 7):

Нотный пример 7. Антонио Вивальди «Торжествующая Юдифь». Ария «Transit aetas»

Опера «Теофан» Антонио Лотти[19] (1719) содержит арию Адельберто во втором акте в сопровождении мандолины (Н. П. 8). Как и Вивальди, Лотти доверяет мандолине выразительное соло во вступлении к арии:

[19]Подробнее о жизни и творчество А. Лотти см. в книге П. В. Луцкера и И. П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века». Т. 1. [48, С. 368–369].

Нотный пример 8. Антонио Лотти. Опера «Теофан». Ария Адельберто

Георг Фридрих Гендель включает партию мандолины в оркестровую партитуру арии Клеопатры *Hark! He strikes the golden lyre* из своей английской оратории «Александр Балус» (1748). Мандолина здесь совмещена с арфой (Н. П. 9):

Нотный пример 9. Г. Ф. Гендель. Оратория «Александр Балус». Ария Клеопатры “Hark! He strikes the golden lyre”

Дальнейшее развитие музыкального материала строится на перекличке вокальной партии и мандолины (Н. П. 9а):

Нотный пример 9а. Г. Ф. Гендель. Оратория «Александр Балус». Ария Клеопатры “Hark! He strikes the golden lyre”

Помимо вокальной музыки мандолина активно включалась в состав камерных ансамблей. Примерами могут стать «Дивертисменты» Пьетро Джузеппе Гаэтано Бони (?– ок.1750) для камерного состава: скрипка, альт, клавесин, флейта и мандола, соч. 2 (Рим, ок. 1725 г.). Бони был весьма успешным болонским музыкантом, приехавшим в Рим примерно в 1711 году. В Риме его близким другом был А. Корелли. Влияние Корелли угадывается в 12 Сонатах из «Дивертисментов» П. Бони.

Автором Шести сонат для флейты траверс, струнного баса, скрипки, мандолы и гобоя (соч. 12, 1730) являлся и английский флейтист Роберто Валентини (ок. 1680–1735). Его настоящее имя — Роберт Валентайн. Родился он в Англии, но переехал и осел в Риме, где прославился как флейтист, автор значительного количества сочинений, преимущественно сольных и трио-сонат.

Безусловно, невозможно не упомянуть ряд крупных сочинений, вошедших в «золотой репертуар» барочной мандолины (См. Таблица 1).

Таблица 1. Сочинения для мандолины[20]

Антонио Вивальди (1678–1741)	Концерт для двух мандолин и струнных Сольный концерт для барочной мандолины, двух скрипок, альта и партии бассо континуо (для виолончели)
Иоганн Адольф Хассе (1699–1783)	Концерт для мандолины Концерт для двух скрипок, барочной мандолины и континуо
Джузеппе Паолуччи[21] (1726–1776)	Соната для барочной мандолины и бассо континуо Двенадцать сонат для мандолины бассо континуо
Гаэтано Монца	Соната для барочной мандолины
Франческо Пикконе (1685–1745)	Синфония для мандолы Пастораль для мандолы и бассо континуо
Террени Бонавентура (ок. 1780–	Соната для мандолины

[20] Сведения о малоизвестных композиторах, имена которых отражены в Таблице 1, крайне скудны и преимущественно ограничиваются годами жизни.

[21] Джузеппе Паолуччи (1726–76) был композитором и теоретиком, работал в Венеции.

ок.1820)	
Николо Ромальди (1680–1740)	Синфония для двух мандолин и бассо континуо
Джованни Баттиста Саммартини (1701–1775)	Соната для мандолины соль мажор
Джироламо Веньер (1707–1741)	Сонатина для мандолины и бассо континуо Сонатина для двух мандолин и континуо
Джузеппе Мария Ваккари (1704–1766)	Концерт для мандолины и бассо континуо Концерт для мандолины и бассо континуо
Людовико Фонтанелли[22] (около 1682–1748)	Концерт для мандолины и архилютни (Аллегро, Анданте, Аллегро)
Карло Арригони (1697–1744)	Концерт для барочной мандолины
Доменико Скарлатти (1685–1757)	Сонаты для клавира и мандолины
Джованни Франческо Джулиани[23] (ок. 1760–1818).	Шесть квартетов для барочной мандолины, скрипки и виолончели или альта и лютни.

В развитии мандолинного исполнительского искусства важную роль сыграл культурно-исторический контекст крупных городов Италии. Например, одним из крупнейших музыкальных центров XVII и XVIII веков была Болонья благодаря многочисленным церквям, в которых работали блестящие композиторы и музыканты, оперным театрам, муниципальному оркестру, музыкальным издательствам и академиям, включая знаменитую Филармоническую академию. В источниках упоминается множество имен музыкантов-мандолинистов, информация о которых катастрофически скудна, например: Кристофоро Бабби

[22] Фонтанелли родился в Болонье, но начал свое обучение во Флоренции у учителя по имени Форни, профессора теорбы и архилютни. Фонтанелли стал выдающимся исполнителем на теорбе, и по возвращении в Болонью начал долгую и активную карьеру музыканта и известного педагога. Сын композитора – Джованни Джузеппе Фонтанелли – также был исполнителем на лютне, теорбе и барочной мандолине в Муниципальном оркестре Болоньи. Джованни был и прекрасным мастером инструментов, о чем свидетельствуют сохранившиеся три барочных мандолины и лютня его изготовления.

[23] Большую часть своей профессиональной жизни Джулиани провел во Флоренции, где писал для сцены, а также инструментальную музыку, включая концерты для виолончели, скрипки и клавесина; сонаты для различных инструментов, квартеты. Вполне вероятно, что Джулиани играл на неаполитанской мандолине и приобрел славу как блестящий исполнитель.

(Бальби), Станислав Кьюзоли, Онофрио Мандини, Джузеппе Маркиньоли, Никола Гаэтано Мингелли, Мельхиорре Проспери.

Еще одним крупным музыкальным центром музыкальной культуры Италии стал Неаполь[24]. Главным образом, расцвет связан с развитием неаполитанской оперной школы, а определяющую роль в музыкальном искусстве Неаполя играли четыре действующие консерватории, которые обеспечивали город профессиональными музыкальными кадрами. Однако, как отмечает Д. Дюмиган, выпускалось такое количество музыкантов, что их некуда было трудоустраивать. Неаполитанские композиторы отправлялись на поиски работы в другие города: «Вышедшие из стен консерваторий композиторы смогли внедрить стиль неаполитанской оперы как в Венеции, так и в других городах Европы» [108, p.152].

При всем многообразии струнно-щипковых инструментов[25], бытовавших в Неаполе, роль ведущего постепенно стала занимать именно мандолина.

---

[24] Материалы данного параграфа частично опубликованы в статье: Зайцева К. Л. Мандолина и родственные ей инструменты в музыкальной жизни Неаполя XVIII века // Вестник музыкальной науки. 2024. №1. С. 54–61. [23].

[25] В музыкальной жизни Неаполя начала XVIII века были представлены и другие популярные струнно-щипковые инструменты. Сведения о них можно почерпнуть в знаменитом труде «Гармонический кабинет, полный звучащих инструментов» (*Gabinetto Armonico, pieno d' Istromenti sonori*, 1722) итальянского ученого Филиппо Бонанни (1638–1728), чьи научные интересы простирались от анатомии до музыки. Особая ценность этого сборника заключалась не только в описании инструментов, но и в содержащихся в нем 150 изображений музыкальных инструментов со всего мира [См.: 98]. Исследователь К. Гирардини, резюмируя значение этого издания, отмечает, что оно стало «одним из важнейших документов, посвященных музыкальным инструментам в XVIII веке» [115]. В «Гармоническом кабинете» описаны инструменты, бытовавшие в Неаполе: пандура, испанская гитара, мандола, колашионе. Рассмотрим подробнее конструктивные особенности этих инструментов.

Родственники колашионе (colascione) — арабские длинные лютни (танбур или бузуки) с натянутыми проволочными струнами. Они были ввезены в Неаполь в XV веке, вероятно, турками, поселившимися в Италии [137, P. 165–166]. Эти инструменты и повлияли на конструкционные особенности итальянской лютни, в результате чего появился новый инструмент колашионе. Его главная особенность – длинный гриф, оснащенный двумя или тремя одинарными струнами и шестнадцатью ладами. Общая длина инструмента варьировалась от 120 до 150 см. В книге «Гармонический кабинет» помещена следующая гравюра с изображением колашионе (См. Приложение 1, Рис. 13).

К числу щипковых инструментов, широко распространенных в Неаполе, Бонанни относит и **мандолу**. Согласно описанию Бонанни в его «Гармоническом кабинете», мандола имеет небольшой размер, четыре струны и отличается высоким регистром (См. Приложение 1, Рис. 14).

Путешественники, побывавшие в Неаполе, упоминают, что инструмент был популярен среди представителей всех сословий. Спаркс приводит слова известного историка музыки XVIII века Чарльза Бёрни, который во время своих путешествий по Италии не раз слышал игру местных мандолинистов на улицах города: «Вторая неделя в Неаполе. В этот вечер на улице слышно какое-то подлинное неаполитанское пение в сопровождении колашончино, мандолины и скрипки [Цит. по: 137, p. 24].

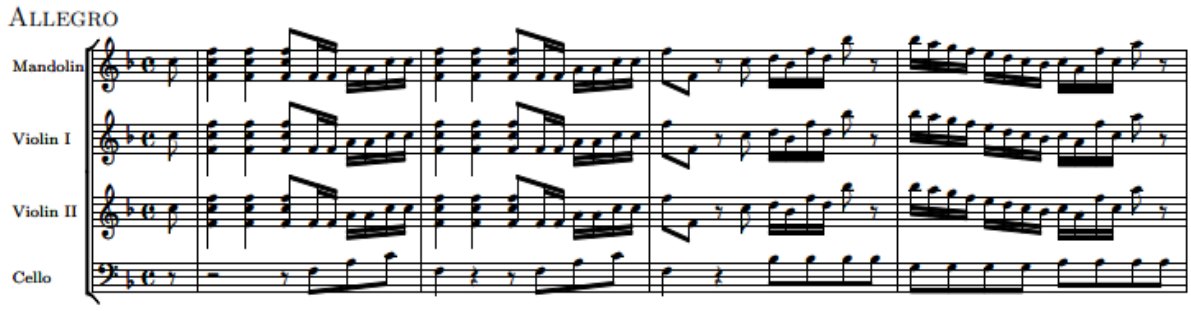
Хотя в Неаполе мандолина считалась, прежде всего, инструментом «уличным», для нее писали музыку многие композиторы, например, Гаспаро Габеллоне, Доменико Каудиозо, Эммануэле Барбелла, Карло Чечере, Джузеппе Джулиани. Ими были созданы концерты в сопровождении бассо континуо и многочисленные камерные произведения для инструмента.

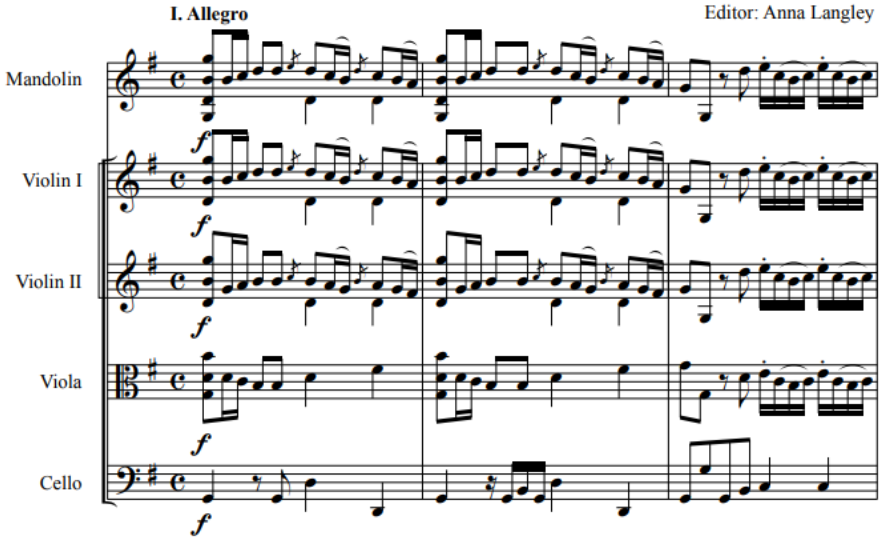
Гаспаро Габеллоне (1727–1796) с 1738 года учился в консерватории Санта-Мария-ди-Лорето в Неаполе, где изучал пение и композицию под руководством Франческо Дуранте. Он начал свою деятельность в 1757 году в качестве оперного композитора, сочиняя оперы-buffa для *Teatro Nuovo*. С 1780 года он посвятил себя исключительно сочинению духовной музыки, прежде всего кантат, среди которых наиболее известна *Qui del Sebeto in riva*, написанная в 1769 году в честь Дня Рождения королевы Каролины. Для мандолины и струнных Габеллоне написал Концерт (Н. П. 10):

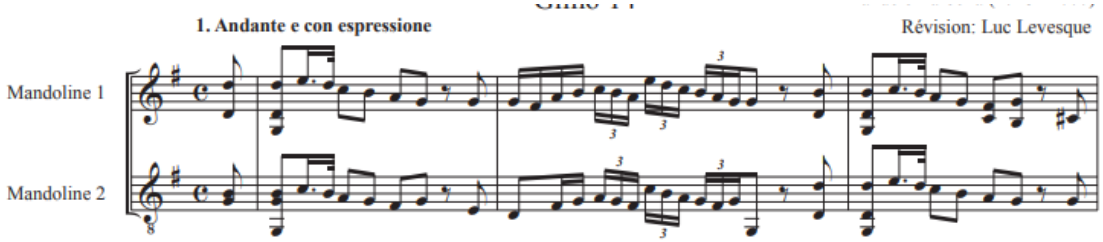
Отличительными признаками **пандуры** являются больший, чем у мандолы, размер и восемь металлических струн, исполняют на которых с помощью плектра. О пандуре автор пишет: «У неаполитанцев под Пандурой подразумевается инструмент, немного отличающийся от Мандолы, по массе значительно превосходящий ее, а также снабженный восемью металлическими струнами; исполняют на нем пером, извлекая благородные гармонии» [98, P. 97]. Однако гравюра в книге Бонанни заставляет усомниться в точности описания, поскольку на рисунке у пандуры изображено десять колков (См. Приложение 1, Рис. 15).

Широко была распространена и **испанская гитара**. Она имеет пять сдвоенных струн, звук из которых извлекают с помощью пальцев щипком или ударом по всем струнам (См. Приложение 1, Рис. 16).

Испанская гитара считалась женским инструментом, поскольку большей популярностью пользовалась у представительниц прекрасного пола. Широко распространены в Неаполе и гитары с металлическими струнами. Они часто использовались в качестве аккомпанирующего инструмента при пении или танце, и играли на них с помощью медиатора.

Нотный пример 10. Г. Габеллоне. Концерт для мандолины и струнных

О Доменико Каудиозо известно лишь то, что он родился в Италии в XVIII веке. Им написан Концерт для мандолины и баса континуо (Н. П. 11):

Нотный пример 11. Д. Каудиозо. Концерт для мандолины и баса континуо

Эммануэле Барбелла родился в Неаполе 14 апреля 1718 года в семье музыкального педагога Франческо Барбеллы и Антонии Мушеттолы. Первые уроки игры на скрипке он получил от отца. Затем продолжил обучение у Анджело Цага и Паскуале Бини и в консерватории Санта-Мария-ди-Лорето у Николы Витоло. В этой же консерватории до 1740 года изучал теорию музыки и композицию у Микеле Кабаллоне, после смерти которого учился у Леонардо Лео с 1740 по 1744 год. Известна его Соната для дуэта мандолин или скрипок (Н. П. 12):

Нотный пример 12. Э. Барбелла. Соната для дуэта мандолин или скрипок

Приведенные выше примеры демонстрируют довольно высокий уровень исполнительского мастерства за счет продолжительных гаммообразных пассажей, аккордовой техники, орнаментики в виде форшлагов, штрихового, ритмического разнообразия.

В Неаполе выросла целая плеяда исполнителей и композиторов, посвятивших свое творчество мандолине. Ведущим считался Джузеппе Джулиани. Именно о нем пишет мандолинист и педагог Пьетро Дени в своем методическом трактате по игре на мандолине (1768): «Я видел в Неаполе маэстро Джулиани, того, кто, по моему мнению, играет на мандолине лучше меня…» [106, p. 3].

Именно в неаполитанской среде сложился профессиональный интерес к инструменту. Музыкальные фрагменты произведений Г. Габеллоне, Д. Каудиозо, Э. Барбелла, дают возможность выявить довольно высокий уровень технической оснащенности исполнителей той эпохи, проследить формирование фактурных особенностей и основных приемов игры, которые получат свое дальнейшее развитие в мандолинном искусстве рубежа XVIII–XIX веков.

Процесс развития мандолины в XVIII веке также обусловлен и глубокими культурными связями Неаполя с другими музыкальными центрами Европы, прежде всего Парижем. В крупных городах зрели ростки профессионального исполнительства на мандолине. В Неаполе и Париже активно развивалась педагогическая практика, появились первые педагоги-мандолинисты, создавшие методические труды и пособия по обучению игре на мандолине. Изучению вопросов формирования мандолинного репертуара посвящен следующий параграф диссертации.

1.4. Мандолина в музыкальной жизни Франции (вторая половина XVIII века)[26]

В Италии зарождались традиции сольного исполнительства на мандолине, постепенно нарабатывался репертуар, однако подлинный расцвет мандолинного искусства и становление концертной практики произошли именно во Франции. Значимыми причинами популярности мандолины стали глубокие культурно-исторические связи двух стран. Немаловажное значение имело и увлечение инструментом французской знати, которая способствовала распространению моды на мандолину, и, как следствие, активизации педагогической деятельности итальянских музыкантов во Франции.

В середине XVIII века Франция переживала период экономического спада, причиной которого стал ряд катастрофических войн. К концу Семилетней войны (1756–1763) против Англии и Пруссии Франция практически обанкротилась. Однако даже на фоне экономического кризиса элитная часть общества не отказывала себе в изысках. Искусство, и в особенности музыка, оставалось под покровительством привилегированных слоев общества, а музыкальная жизнь французской столицы была весьма насыщенной. Центральное место в числе излюбленных зрелищных искусств, несомненно, занимали опера и балет, традиционно ставившиеся на сцене главного театра Парижа — Королевской академии музыки. Традиции французской лирической трагедии, заложенные еще Ж.-Б. Люлли, продолжились в творчестве Ж.-Ф. Рамо [подробнее: 7], а в 60-е годы Париж стал ареной для реформаторской деятельности К. В. Глюка. Музыковед Л. В. Кириллина отмечает, что «в Париже реформа Глюка сделалась живой и очевидной реальностью, и в истории французской оперы этот период стал таким же важным, как и эпоха Люлли, когда были заложены глубинные основы национальной оперной традиции» [34, с. 174].

---

[26] Материалы данного параграфа частично опубликованы в статье: Зайцева К. Л., Шигаева Е. Ю. Неаполитанская мандолина в музыкальной жизни Парижа XVIII века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. №1 (50). С. 43–51. [25].

Параллельно с развитием лирической трагедии в середине XVIII века зарождается французская комическая опера. Как известно, становление этого жанра происходило под влиянием итальянской оперы-buffa. В 1752 году состоялись знаменитые гастроли итальянской оперной труппы, которая имела невероятный успех в Париже со спектаклем «Служанка-госпожа» Дж. Перголези. Легкий мелодичный стиль этой неаполитанской оперы-buffa, захватывающий жизненный сюжет, живость текста либретто резко контрастировали с французским оперным стилем, находившимся во власти Ж.-Ф. Рамо, который предпочитал классические мифологические темы для своих опер. Полемика в обществе, разгоревшаяся между Ж.-Ж. Руссо (сторонником итальянского стиля) и Рамо (защитником французских традиций) после постановки «Служанки-госпожи», вошла в историю как «война буффонов и антибуффонов». Руссо же написал оперу «Деревенский колдун», где продемонстрировал, каким может быть этот новый мелодический стиль применительно к французскому языку.

Общественная художественно-эстетическая дискуссия о французском и итальянском стиле лишь подтверждает факт значительного взаимодействия между Италией и Францией. Конечно, этот межкультурный диалог начался задолго до 50-х годов XVIII века. Как отмечает А. Булычева, первые итальянские актерские труппы обосновались в Париже еще в XVII столетии: «Барочный Париж временами напоминает карнавальную Венецию. <…> Париж XVII века — один из мировых центров комедии dell’arte. Здесь подвизаются Арлекин, Панталоне, Скарамуш, Фракасс, Полишинель, Пьеро, Меццетен, Тривелин. Итальянская комедия вьет гнездо в самом сердце Франции, ее актеры числятся штатными комедиантами Их Величеств» [7, с. 132]. Вплоть до середины XVIII века выступления итальянцев происходили на сцене различных театров Парижа. В 1762 году итальянская труппа объединилась с театром французской комической оперы — *Opéra-Comique,* а некоторое время спустя совместное предприятие получило название *Théâtre-Italien.* Таким образом, была создана благоприятная среда, в которой двум ведущим музыкальным культурам Европы было суждено столкнуться.

Благодаря деятельности *Théâtre-Italien* наблюдался беспрецедентный приток неаполитанских музыкантов, оперных композиторов и певцов. Вслед за ними пришли и многие исполнители на традиционных итальянских инструментах – колашионе и мандолине. Уменьшенная версия инструмента, часто называемая колашончино (colascioncino), получила распространение не только в Италии, но и во Франции в середине XVIII века. Интерес возник благодаря гастролям братьев Доменико и Джузеппе Колла, изображенных на старинной гравюре (См. Приложение 1, Рис. 17).

Мандолинисты зарабатывали себе на жизнь, выступая в качестве солистов, частных учителей и композиторов учебного и концертного репертуара для мандолины. Несомненно, они могли найти работу в оркестрах как *Théâtre-Italien*, так и других театров. О выступлении двух итальянцев, исполняющих музыку на колашончино, вспоминал герцог Луи-Шарль д'Альбер де Люин в своих «Мемуарах» (*Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735–1758)*) [120]. По его признанию, игра на необычном инструменте привлекла внимание самой королевы: «На прошлой неделе [ориентировочно в начале июня 1753 года. – *К. З.*] в заключение концерта королева услышала игру двух итальянцев на уникальном инструменте; это разновидность гитары с очень длинным грифом. Инструмент называется колашончино: на нем установлены две струны, настроенные в кварту; диапазон у него две октавы; струны защипываются небольшим заостренным кусочком коры дерева. Они поиграли немного музыки, представляющей собой дуэт; музыканты весьма умело управлялись с этим инструментом с весьма приятным звучанием; их исполнение было потрясающим» [120, p. 471–472].

Первым профессиональным мандолинистом в Париже того периода можно считать Карло Соди (1715, Рим – 1788, Париж). Во французскую столицу он прибыл в 1749 году вслед за младшим братом Пьетро, который с 1743 года выступал как арфист-солист и занимал пост арфиста в оркестре *Théâtre-Italien*. Оба брата давали совместные концерты, и вскоре Карло Соди завоевал репутацию мандолиниста-виртуоза и педагога. Кроме того, вплоть до 1765 года Карло, как и

его брат, служил в оркестре *Théâtre-Italien*. Ему пришлось покинуть театр из-за слепоты на оба глаза. Последние годы его жизни прошли в бедности и лишениях [99, p. 275–276].

Помимо итальянского театра важную роль в развитии инструментального исполнительства сыграли регулярные *Concert Spirituel* (Духовные концерты) в Париже, которые проходили в дни религиозных постов во дворце Тюильри, когда оперные постановки были запрещены [Подробнее: 132]. Французская пресса давала афиши и публиковала регулярные отчеты о прошедших концертах. Так, в газете *Mercure de France* читаем о выступлении Карло Соди в субботу, 18 декабря 1749 года: «Синьор Соди <…> играл на мандолине и имел заслуженный успех» [125, p. 201].

В 60-е годы XVIII века развитие мандолинного исполнительства во Франции оказалось связано с именами еще нескольких музыкантов, выступавших на *Concert Spirituel*. Одним из них стал Джованни Чифолелли: «Синьор Чифотелли [орфография сохранена – *К. З.*], исполнил Сонату для мандолины собственного сочинения. Инструмент является разновидностью маленькой гитары, а синьор Чифотелли играет на пределе возможного мастерства» [127, p. 237].

Сведения о Джованни Чифолелли весьма скудны, а дата и место рождения вовсе неизвестны. Проживая в Париже, он опубликовал свой «Метод игры на мандолине», который имел большой успех во Франции и был самым популярным методическим сборником в то время. Чифолелли также написал оперы-buffa «Ульталиенна» и «Пьер и Лизетта». Эти произведения были заказаны *Théâtre-Italien* и успешно ставились в этом театре в 1770 и 1774 годах. Некоторые песни и дуэты из «Пьера и Лизетты» были чрезвычайно популярны во Франции и неоднократно переиздавались [99, pp. 73–74]. Сольная карьера Чифолелли продолжалась как минимум до 1770 года. По крайней мере, в *Journal de Musique* за июль 1770 года читаем: «Он [Чифолелли – *К. З.*] аккомпанирует себе на мандолине, а также сочиняет очаровательную музыку для этого инструмента» [137, p. 30].

Еще одним исполнителем на мандолине был синьор Габриэле Леоне (или Леони) Неаполитанский. Сообщения о его выступлениях на *Concert Spirituel* в Пятидесятницу читаем в *Mercure de France* в июне и июле 1766 года: «Синьор Леони играл на мандолине с большим мастерством» [126, p. 188–189]. На этих концертах он исполнял одну из сонат собственного сочинения. Позже в 1766 году Леоне принял участие еще в четырех концертах, получив многочисленные положительные отзывы: «Мы испытали восхищение и удовольствие от концерта господина Леоне, профессионального исполнителя на мандолине. Следует отметить виртуозность его игры» [137, p. 31].

Известно, что Леоне не проживал в Париже и был исполнителем на мандолине в доме Герцога Шартрского (вероятно, речь идет о Луи Филиппе Жозефе). Большая часть сочинений Леоне для мандолины была издана в Париже, в том числе его 30 вариаций (1761). Наибольшую известность музыканту принес созданный им «Простой метод, позволяющий скрипачу научиться игре на мандолине». (1768) [119], являющийся одним из самых подробных и важных пособий XVIII века, в котором автор раскрывает взаимосвязь между скрипкой и мандолиной.

Несмотря на растущую популярность мандолины среди парижан, она не была особо распространена на концертной эстраде. Причиной являлись, по-видимому, динамические особенности инструмента, не отличавшегося громкостью и звонкостью, необходимыми для акустики большого зала *Concert Spirituel*. Этот недостаток звукового объема был отмечен рецензентом после выступления мадемуазель де Вильнёв, единственной женщины-исполнительницы на мандолине, когда-либо выступавшей на *Concert Spirituel*: «Первого ноября, в День всех святых, *Concert Spirituel* начался с Мотета для большого хора. Мадемуазель Вильнёв, эта молодая девушка, таланты которой уже были описаны, исполнила Концерт для мандолины М. Фризери с большим мастерством. Она старалась показать максимум звучания этого инструмента, однако звук воспринимался довольно сухо для такого помещения. Несмотря на то, что

мадемуазель де Вильнёв играла успешно и талантливо, все же ее игра за клавесином производит более благоприятное впечатление» [137, p. 41].

В *Concert Spirituel* также принимали участие еще два исполнителя на мандолине. Согласно обзорам в прессе, Алдайе (Алдай), впоследствии ставший успешным скрипачом, блестяще выступил в марте 1771 года [124, p. 182]. Дважды, 8 и 24 декабря 1783 года, имел успех Ноннини, исполнив Концерт для мандолины собственного сочинения: «Этот инструмент, на который смотрели скептически, звучал под его пальцами очень мягко и благородно» [118, p. 13]. Ноннини некоторое время оставался в Париже и дал несколько концертов. Однако зал *Halle des Cents Suisses,* где проходили *Concert Spirituel*, был слишком большим для выступлений щипковых инструментов, поэтому концерты носили единичный характер и не стали регулярными.

Материалы прессы, публикации парижских журналов и альманахов, а также сведения, приведенные на титульных листах опубликованных сочинений, помогают составить более обширный список мандолинистов Франции второй половины XVIII века. Спаркс приводит сводную таблицу мастеров мандолины того времени [137, p. 35]. Источником информации для Спаркса послужили лишь те года, когда мандолинисты сообщали о своих услугах в изданиях (См. Таблица 2):

Таблица 2. Мастера мандолины [137, p. 35]

Фамилия	**Годы, отмеченные в источниках**	**Комментарии (если есть)**
Пьетро Дени	1765–1777	Жил в Англии
Барриос	1789	
Джованни Фучетти (также известный как Дж. Фуке)	1770–1789	Жил преимущественно в Лионе
Фрицери	1775–1776	слепой с детства
Мартин	1777–1779	
Маццучелли	1777–1789	
Джакомо Мерчи	1766–1789	Проживал в Париже, больше известен как преподаватель игры

		на гитаре
Антонио Риджери	1781–1783	
Карло Соди	1759–1789	Мандолинист. Проживал в Париже с 1749 года. После 1775 года ослеп
Вассер	1778–1783	
Джакомо Веджини	1768	
Вердоне	1788–1789	Жил в Леоне
Вернер	1778–1783	

Как видно из таблицы, важнейшими фигурами, внесшими большой вклад в развитие мандолинного исполнительства, являются Пьетро Дени и Джованни Фучетти. Именно их деятельность продолжалась на протяжении нескольких лет.

Рост популярности мандолины в это время привел к ее частому использованию в качестве атрибута для портрета. Прекрасным примером является работа Пьера Лакура-отца «Портрет Андре-Франсуа-Бенуа-Элизабет Ле Бертона», видного политического деятеля Франции. На картине он изображен с мандолиной в руках, поэтому хорошо видна исполнительская посадка за инструментом (См. Приложение 1, Рис. 18).

Однако особую популярность мандолина имела у следящих за модой дам. Одной из первых работ во французском искусстве, демонстрирующих мандолину, является «Портрет Маркизы де Помпадур» (1764) кисти художника Ф.-Ю. Друэ (1727–1775). Мандолина на этой картине лежит на полу у ног знаменитой фаворитки Людовика XV.

В дальнейшем мандолина становится частым атрибутом на женских портретах, таких как «Женщина с мандолиной» П.-Э. Фальконе, «Портрет мадам де Шенье с мандолиной» неизвестного автора (См. Приложение 1, Рис. 19).

Распространение практики игры на мандолине требовало и расширения репертуара. В период с 1761 по 1783 год в Париже было выпущено около 85 нотных изданий для мандолины, куда преимущественно входили дуэты для двух мандолин, сонаты для мандолины и баса, песни в сопровождении мандолины. Подавляющее большинство этих произведений написаны композиторами-исполнителями. Как отмечает Спаркс, примерно в 1770 году были опубликованы

Шесть сонат (соч. 3) В. Розера. Сонаты предназначались для двух скрипок и баса, но на титульном листе говорилось, что их «можно исполнять на мандолине». В более поздних изданиях этого сочинения мандолина не упоминалась. Поскольку сонаты изначально были посвящены герцогу Шартрскому, упоминание о мандолине было скорее всего дипломатическим жестом по отношению к своему покровителю [137, p. 40].

Наиболее распространенной инструментальной комбинацией был дуэт мандолин. Инструменты в XVIII веке часто изготавливались парами, а их портативность обеспечивала удобство для игры на свежем воздухе. Первый инструмент выполнял мелодическую функцию, а второй давал гармоническую наполненность. Обычно дуэты представляли собой двухчастные сонаты или сборник танцевальных пьес: менуэты, аллеманды и др. Сонаты для мандолины и баса писались в основном в трех частях и требовали от исполнителя более высокой технической подготовки.

К 1780-м годам ухудшение экономической ситуации в предреволюционной Франции положило конец увлечениям аристократической элиты. Общественно-политические изменения сместили акценты и подтолкнули к смене музыкальных вкусов публики. На первый план в этот период выходит театр – музыкальный и драматический, который воплотил настроение умов, взбудораженных предвкушением политических перемен. Мандолина с ее нежным тембром перестала отвечать «духу времени». Помимо редких выступлений Джервазио и Ноннини на *Concert Spirituel* интерес к мандолине в музыкальной жизни Парижа практически угас, чтобы разгореться с новой силой, но уже в следующем, XIX столетии.

Таким образом, мандолина, зародившаяся на итальянской земле и прошедшая значительный период формирования и развития, к середине XVIII века обрела свое выразительное звучание. В следующей главе работы будут проанализированы трактаты по игре на мандолине, созданные итальянцами и изданные во Франции. Именно они позволят выявить специфику игры на мандолине, проследить характерные приемы и подходы к обучению.

ГЛАВА 2. ОСНОВЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА МАНДОЛИНЕ В МЕТОДИЧЕСКИХ ТРУДАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

2.1. Трактаты по игре на мандолине и их авторы[27]

Во второй половине XVIII века неаполитанская мандолина не только активно фигурировала в концертной деятельности Парижа, но и считалась довольно модным инструментом во всей Франции. 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 еще один трактат, который, к сожалению, был утерян. Все эти методические пособия рассчитаны на разные уровни исполнительского мастерства: от любителей до концертирующих музыкантов. Авторы затрагивают вопросы постановки исполнительского аппарата, разбирают проблемы аппликатуры и особенности исполнения наиболее распространенных фактурных элементов. Объединяет эти трактаты и тот факт, что все они написаны итальянцами, проживавшими во Франции и пропагандировавшими мандолину в Париже и Лионе. Остановимся подробнее на этих трактатах, их авторах, а также обозначенных в их трудах проблемах.

Биографические словари сохранили некоторые сведения о **Пьетро Дени**[28] (1720–1790). Боун в своей энциклопедии пишет, что он родился во Франции, в

[27] Материалы данного параграфа частично опубликованы в статье: Зайцева К. Л., Шигаева Е. Ю. Неаполитанская мандолина в музыкальной жизни Парижа XVIII века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. №1 (50). С. 43–51. [25].

Провансе [99, p. 85], однако Спаркс, ссылаясь на газету *Annonces, affiches et avis divers* [137, p. 483], где Дени был назван «синьор Дениси», полагает, что Дени все же мог иметь итальянские корни.

Он был высокообразованным человеком, основательным музыкантом, автором нескольких музыкальных трактатов, написал «Четыре сборника арий для мандолины», «Новую систему практической музыки» (1747). Дени также осуществил перевод на французский «Трактата об украшениях» («*Trattato delle appoggiaturas ì a scendentich e discendenti per il violino, comepure il trillo, il tremolo, mordent e altro, condichiarazioni delle cadenze naturalie composte*») Дж. Тартини. Главное место в его творчестве занимает труд «Метод, позволяющий научиться играть на мандолине без учителя» (*Méthode pour apprendre a Jouer de la mandoline sans Maître*) [См.: 106].

Метод состоит из трех томов, каждый из которых, судя по титульным листам (См. Приложение 1, Рис. 21–23), посвящен трем разным личностям. Первая часть — месье Ле, маркизу д'Эрувиль, маршалу Королевских вооруженных сил. Вторая часть посвящена мадам Пелле. Третья — господину де Тараду, лейтенанту королевской флотилии. У каждой части имеется своя обложка с разъяснением содержания. Так, первый том содержит теоретические сведения и шесть каприсов, вторая — вариации на темы из итальянских комических опер, а также менуэты, аллеманды, прелюдии. Третий том содержит арии из итальянских комедий с аккомпанементом.

В предисловии к первому тому Дени объясняет причины, побудившие его написать данное пособие. По его словам, многие музыканты часто просили его создать метод, позволяющий скрипачам освоить мандолину без помощи педагога: «Нет необходимости подробно описывать здесь все старые обычаи, хорошие и плохие, и пересказывать правила, которые некоторые люди ошибочно считают полезными. Я видел в Неаполе господина Джулиани, которого считаю лучшим мандолинистом, и он заверил меня, что никто не показывал ему и не решал за

---

[28] Портрет П. Дени см. в Приложении 1, Рис. 20.

него, какими ударами плектра нужно играть» [106, p. 3]. Далее мандолинист описывает круг вопросов, рассматриваемых в работе: «Я объясню, как держать перо и расположить руки на инструменте, как исполнить различные арпеджио, я подробно опишу различные движения пера. Примеры, которые я вам приведу, позволят понять верность применения того или иного штриха» [106, p. 3].

Первый том трактата П. Дени опубликован в апреле 1768 года, а в мае того же года появилось пособие **Габриэле Леоне** «Простой метод, позволяющий скрипачу научиться игре на мандолине…» (*Méthode raisonnée pour passer du Violon à la Mandoline…*) [119]. Не сложно заметить, что тематика обоих изданий весьма схожа, что могло вызвать некую конкуренцию между авторами.

Габриэле Леоне — еще один мандолинист и педагог — родился около 1725 года и умер после 1790 года. Большая часть музыки Леоне была написана для мандолины и опубликована в Париже. Он также сочинял и для скрипки, однако эти произведения не опубликованы. Перечислим сочинения композитора:

- Дуэт для двух мандолин F-dur
- Трио для двух мандолин и баса B-dur
- Шесть сонат для мандолины и баса соч.1
- Шесть сонат для мандолины и баса, соч.2
- Шесть дуэтов для скрипок или мандолин
- Шесть дуэтов для двух мандолин
- Дивертисмент для двух мандолин Es-dur
- Дуэт для двух мандолин G-dur
- Дуэт для двух мандолин
- Тридцать вариаций для двух скрипок или мандолин
- Шесть трио для двух мандолин и баса
- Соната соч. 33 для мандолины и баса

Предположительно, Леоне 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» [99, p. 182]. Речь идет о

названном ранее трактате [119], 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 счет 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 легкой музыки» [119]. В 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)» (См. Приложение 1, Рис. 24) [119]. Таким образом, вероятнее всего Леоне был итальянцем по происхождению, а не французом. Перед предисловием он размещает прекрасное изображение мандолины (См. Приложение 1, Рис. 25). Автор указывает, что, удвоив параметры изображенного на гравюре инструмента, можно изготовить идеальную мандолину. На рисунке указаны пять способов расположения большого пальца на грифе, отмечено, как меняется его положение в зависимости от позиции на инструменте. На гравюре мы можем увидеть два изображения плектра: рядом с инструментом и за подставкой, закрепленного под струнами. Пропорции пера становятся довольно понятными относительно инструмента. На деке инструмента написаны и два слова: haut (вверх) и bas (вниз), указывающие направления движения пера. Наконец, на иллюстрации указаны три места на струнах, где можно играть плектром. В зависимости от этого будет меняться тембр инструмента: позиция A — звук натуральный, за розеткой инструмента; позиция B — металлический звук, приближен к подставке; позиция C — флейтовый звук, достигается при игре ближе к грифу.

В предисловии к своему труду Леоне утверждает, что на его методические указания возник большой спрос: «Я решил создать данный трактат для обучения

людей тех стран, где, к большому сожалению, нет мастеров мандолинного искусства, способных продемонстрировать все возможности инструмента» [119, p. 1]. Ближе к концу предисловия Леоне не смог сдержать своего раздражения по поводу первенства публикации Дени: «Было бы ошибкой полагать, что мандолина очень проста и удобна. Особенно это касается тех, кто считает, что за двенадцать уроков можно стать неаполитанским виртуозом. В этом, несомненно, прослеживается истинный портрет шарлатана» [119, p. 1].

Среди музыкантов, пропагандировавших мандолину, был и **Джованни Фучетти**. Биографические данные о Фучетти (во французском написании Жан Фуке) довольно ограничены. П. Спаркс обозначает период расцвета творческой деятельности Фучетти с 1757 по 1789 год [137, p. 91–92], когда композитор жил в Париже и работал педагогом по игре на мандолине до 1788 года. Фучетти внес в исполнительство на мандолине довольно большой вклад. Перечислим его работы:

• Шесть дуэтов для двух мандолин

• Коллекция Jolis Airs для двух мандолин

•Шесть серенад и шесть сонат для двух мандолин, опубликованных в качестве приложения к «Методу…»

Свой знаменитый трактат «Метод легкого обучения игре на 4- и 6-струнной мандолине, в котором мы объясняем различные штрихи пера, необходимые для этого инструмента. Мы включили шесть серенад и шесть маленьких сонат» (*Méthode pour apprendre facilement á jouer de la mandoline á 4 et á 6 cordes; dans laquelle on explique les differents coups de plume nécessaires pour cet instrument. On y a joint six sérenades et six petites sonates*) [113] Фучетти опубликовал в 1771 году (См. Приложение 1, Рис. 26).

Издание также содержало шесть серенад и шесть сонат для инструмента. Уникальность «Метода…» Фучетти заключалась в том, что он учитывает особенности как неаполитанской, так и миланской (барочной) мандолины. Фучетти ясно дает понять, что предпочитает именно барочную разновидность: «Этот инструмент [барочная мандолина – *К. З.*] не так уж и сложен, нежели четырехструнная (неаполитанская) мандолина, потому что вам не нужно так часто

перемещаться по грифу. На сегодняшний день мы предпочитаем его и находим его более гармоничным. Но все зависит от вкуса» [113, p. 5]. Сам же автор в конце своего трактата размещает сочинения для неаполитанской версии: шесть серенад и шесть сонат написаны для инструмента с четырьмя струнами. Весь трактат разделен на шесть глав.

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. Как отмечает М. Вильден-Хюсген, 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 в 1777, а также о его участии в знаменитом *Concert Spirituel* 24 декабря 1784 года во Дворце Тюильри в Париже [Цит. по: 122, p. 257]. Часто Джервазио выступал совместно со своей женой: она пела, а он играл сонаты и вариации собственного сочинения. Также Джервазио был учителем игры на мандолине королевской принцессы Эрбин Прусской, которой он посвятил сонату [там же].

Произведения, написанные Джервазио:

• Шесть дуэтов op.5 для двух мандолин

• Арии для мандолины, гитары, скрипки и флейты, op.3

• Соната D-dur

• Соната G-dur

• Соната C-dur

• Камерная соната d-moll

• Камерная соната D-Dur

• Соната G-dur

• Соната для двух мандолин и баса

• Симфония для двух мандолин и баса

•Трио для двух мандолин и баса D-Dur

• Три дуэта для мандолины

Учитывая интерес женщин к исполнительству на мандолине, в 1767 году Джервазио опубликовал «Очень простой способ научиться играть на четырехструнной мандолине» (*Méthode Trés Facile, Pour apprendre à jouer de la Mandoline à Quatre Cordes*. Париж, 1767) [114]. (См. Приложение 1, Рис. 27). Копия этого труда была обнаружена в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне, однако в ней отсутствовали страницы 13 из 15. Следует обратить внимание на примечание, указанное на обложке: «Инструмент для дам. С самыми точными правилами использования плектра». Безусловно, это не обозначает, что Джервазио считал мандолину инструментом, предназначавшимся исключительно для женщин, скорее отмечал распространенность инструмента среди дам.

Метод разделен на две большие части, при этом в первой части автором изложены правила, а во второй приведены нотные примеры. Далее расположены пьесы: Аллеманда, Рондо, два Менуэта, один из них с вариациями (вероятно, неполными, т. к. страница 13 отсутствует). Большое количество вариаций предлагалось для отработки технических трудностей. Некоторые из этих произведений предназначены для мандолины соло, другие – для дуэта мандолин.

Мишель Корретт (1709–1795) так же, как и другие названные авторы, был педагогом (Портрет Корретта см. Приложение 1, Рис. 28). Нет никаких доказательств, что Корретт был профессиональным мандолинистом. Скорее, сфера его интересов распространялась значительно шире: органист, дирижер, композитор и педагог. В 1726 году он проходил конкурс на должность органиста церкви Сент-Мари-Мадлен-ан-ла-Сите, однако не был избран. На жизнь он зарабатывал частной педагогической практикой, созданием камерных сочинений и методических трактатов по обучению игре на различных инструментах: флейте, скрипке, медных духовых инструментах, басовой виоле, а также мюзете и шарманке.

Корретт был одним из пропагандистов комической оперы. С 1733 по 1737 год он работал дирижером многочисленных театров на бульваре дю-Тамль, в

которых ставились водевили и комические оперы[29]. На основе популярных оперных мелодий им написано около 25 комических концертов.

В 1737 году Корретт поступил на службу в церковь Сент-Мари-дю-Тампль в Париже, где работал органистом. Опыт своей работы он отразил в трех изданиях органных книг, став выдающимся органистом того времени. Методические труды Корретта — весьма ценные документы, позволяющие оценить панораму жанров и стилей музыкальной культуры Франции середины XVIII века.

«Новый метод научиться играть на мандолине за очень короткое время. Принципы демонстрируются настолько ясно, что подходят для музыкантов, играющих на скрипке» (*Nouvelle Méthode, Pour apprendre â Jouer en trés peu de Tems la Mandoline, ou les principes sont demostrés si clairement, que deux qui Jouent du violon peuvent apprendre deux mêmes*) [103] был опубликован в 1772 году в Париже, а затем в Лионе и Дюнкерке (См. Приложение 1, Рис. 29). Труд состоит из шестнадцати глав и касается методических вопросов игры на двух инструментах – мандолине и цитре (См. Приложение 1, Рис. 30).

Начинается «Метод…» Корретта с теоретической части, занимающей 15 глав. Затем автор размещает нотный материал: несколько крошечных прелюдий (по четыре такта каждая) во всех мажорных и минорных тональностях, дуэты для двух мандолин в жанре аллеманды, менуэта, жиги, марша, Сонату для мандолины и бассо континуо *C-dur* (*Allegro, Andante*, менуэт №1, менуэт №2). В шестнадцатой главе, посвященной цитре, помещена еще одна Соната для цитры и бассо континуо *A-dur* (*Andante, Adagio*, жига *Allegro*, менуэт №1, менуэт №2), которую также возможно исполнить и на мандолине.

В предисловии М. Корретт пишет: «Мандолина обязана своим происхождением мандоре и скрипке, поскольку она переняла от мандоры свою форму, а от скрипки – аналогичный строй и аппликатуру» [103, p. 1].

---

[29] Подробнее о музыкальной жизни Франции середины XVIII века и деятельности бульварных театров см. в статье Е. Ю. Шигаевой «Опера Андре Гретри "Петр Великий" в контексте Французской революции» [89].

2.2. Основы обучения игре на мандолине в трактатах П. Дени, Г. Леоне, Дж. Фучетти, Дж. Джервазио, М. Корретта

Перевод на русский язык пяти трактатов французских мандолинистов позволил выявить основные технические аспекты игры на мандолине в обозначенный период. В числе основных модно выделить: постановка инструмента, техника левой и правой рук, штрихи, аппликатурные принципы, исполнение орнаментики. Именно эти вопросы авторы затрагивали чаще всего. В процессе изложения аналитического материала данного параграфа мы будем сравнивать подходы всех пяти мандолинистов к тем или иным вопросам техники игры, однако отметим, что по некоторым вопросам высказывась не все авторы.

2.2.1. О положении мандолины и изготовлении пера

Необходимость правильной постановки безусловна, поскольку именно она дает свободу исполнителю для трансляции музыкального и художественного образа. Наиболее подробно правила постановки изложены у Фучетти, Корретта и Леоне. Все они отмечают, что гриф мандолины должен быть выше, чем корпус инструмента. К примеру, Фучетти пишет: «гриф мандолины удерживается левой рукой и должен быть немного выше, чем остальная часть корпуса мандолины» [113, p. 4].

Интересное разделение по физиологическим особенностям мы можем увидеть в работе Фучетти: у женщин, по словам автора, базовой является постановка, когда они сидят за мандолиной, «поддерживая корпус на коленях несколько правее, но таким образом, чтобы в этом положении правая рука не находилась слишком далеко от голосника при извлечении звука»; у мужчин рука ставится «немного ближе к правой обечайке инструмента с поднятым грифом» [113, p. 4].

В работе Леоне постановка универсальна для всех: мандолина должна опираться на живот, хорошо поддерживаться правой рукой так, чтобы дека инструмента находилась в двух дюймах от запястья, локоть согнут внутрь, запястье должно быть расслабленным [119, p. 3].

Актуальные и по сей день замечания предлагал в своем трактате Корретт: «Мандолину держат так же, как и гитару: левая рука упирается большим пальцем под второй струной, называемой ля, а остальные четыре пальца будут согнуты так, чтобы легко играть на четырех струнах» [103, p. 1]. Корретт предлагает и интересный способ фиксации правильной постановки руки: «Ученикам можно носить ленту, которая застегивается на кнопку струнодержателя у основания мандолины; дамы обычно используют шпильку, которую прикрепляют к своему платью, а мужчины также часто оборачивают лентой пуговицу на платье. Таким способом следует пользоваться до тех пор, пока не появится легкость в игре» [103, p. 1]. Автор также обращает внимание на наличие максимальной свободы правой руки, предплечье при этом должно находиться на деке инструмента, а локоть выходить за пределы деки.

Для мандолиниста XVIII века было вполне обычным делом не только уметь играть на инструменте, но и готовить себе перья самостоятельно. От качества пера зависела деликатность, качество и чистота звучания.

Так, Фучетти дает довольно подробную инструкцию: длина пера должна быть около двух дюймов. Его всегда следует обрезать, уменьшая размер по направлению к кончику. Не все виды перьев одинаково хороши. Важно, чтобы они были крепкими, как у вороны или страуса. Для обработки пера необходимо разделить его на четыре части, а боковины обтереть о шершавую поверхность. Если перо очень толстое, можно немного отшлифовать его толщину, пока оно не станет необходимой гибкости. Иногда вороньи перья достаточно разделить на две или три части в зависимости от толщины. Лучше использовать большие перья, поскольку маленькие не будут выдерживать напряжения [113, p. 4].

Джервазио предпочитает тонкое перо и прилагает его иллюстрацию после обработки (Рис.1):

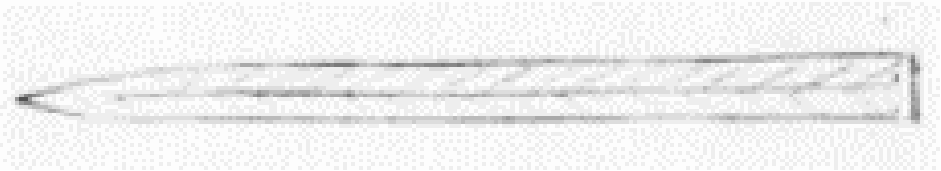
Рисунок 1. Форма пера в трактате Джервазио

Очень важное замечание делает Джервазио: «При изготовлении пера вогнутую часть следует закруглить, а поверхность пера сделать плоской с помощью шлифовки» [114, p. 1].

Леоне пишет, что плектр должен быть изготовлен из страусиного пера, вырезанного таким образом, чтобы оно было слегка вогнутым в месте удержания, плоским и закругленным на конце [119, p. 1]. Оно должно быть гибким, не очень мягким и не очень твердым, иначе мы не сможем играть ни слишком сильно, ни слишком слабо [119, p. 3]. Если кончик пера несколько затупился, следует изготовить новый плектр. Ошибочно заострять перо заново, поскольку потеряется глубина и бархатистость звучания [там же].

Для Мишеля Корретта качество пера является определяющим в создании выразительного звука. Перо, по его словам, должно иметь длину полтора дюйма, быть плоским и закругленным, слегка заостренным на той стороне, которая будет касаться струн, а также будет немного вогнута там, где располагаются пальцы. Обычно мы используем, пишет автор, перья курицы или страуса; благодаря подобным перьям ударяющийся о струну конец постепенно становится тупым, но и звук более мягким. Корретт приводит иллюстрацию необходимой формы пера (Рис. 2):

Рисунок 2. Форма пера в трактате Корретта



2.2.2. О постановке рук

Авторы рассматриваемых нами работ неоднократно напоминают исполнителю о характерных чертах галантного стиля: ясность, изящество, грация, в то же время раскрытие эмоционального начала, подражание природе человеческого голоса, его гибкости, ровности и естественности. Все эти аспекты напрямую связаны с техникой игры на мандолине и мягкостью запястья *правой руки* мандолиниста. Например, Фучетти указывает, что запястье должно быть свободно в движении, так как от этого будет зависеть «деликатность игры». Такое важное замечание следует рассматривать в качестве первых попыток работы над культурой звукоизвлечения [113, p. 4].

Особое внимание Фучетти уделяет тонкостям постановки правой руки: «Удары пером должны начинаться с запястья, а не от пальцев, так как таким образом они не будут отделяться (staccato)» [113, p. 8]. Здесь автор имеет в виду необходимость протяжения звука, легатность исполнения на мандолине, что, несомненно, позволяет добиться более полного, насыщенного звучания инструмента.

Джервазио также говорит о необходимости правильной постановки: «чем деликатнее прикосновение к струне, тем звук будет более мелодичным и приятным» [114, p. 1].

Важным замечанием у Г. Леоне, на наш взгляд, является следующее: «Штрих *detaches* на мандолине используется чаще всего, потому что обычно считается, что он легче в исполнении. Но мы не можем терять бдительность при выборе подходящих штрихов, которые подслащивают звучание инструмента и придают ему яркий и приятный оттенок» [119, p. 8].

О важности красоты звукоизвлечения говорит и Дени. Он отмечает, что удерживать перо следует с такой силой, чтобы оно не выпадало, однако запястье должно быть гибким и мягким: «Движение запястья является настоящей тайной игры на мандолине, без которой мы никогда не сможем хорошо играть» [106, p. 5].

Таким образом, в четырех из пяти рассматриваемых нами работах мы встречаем указания о характере исполнения, о необходимости создания тонкого и гибкого звучания, свойственного галантному веку, а также о полноте звучания инструмента.

Качество звука зависит от того, как музыкант будет удерживать перо. Мандолинсты Фучетти, Леоне, Корретт пишут, что перо нужно удерживать между большим и указательным пальцами. Однако для нас могут быть интересны некоторые тонкости, различающиеся у авторов. Так, Фучетти пишет: «Выемка пера находится под большим пальцем, а закругленная часть – под указательным пальцем» [113, p. 4].

Леоне указывает на направление удара, которое всегда должно приходиться горизонтально по отношению к инструменту [119, p. 4]. О положении всей правой руки автор замечает следующее: средний и безымянный пальцы крепко прижаты двуг к другу как одно целое, при этом они немного приподняты и отделены от большого и указательного, удерживающих перо. Мизинец должен быть спрятан под остальными [119, p. 4]. Для того, чтобы извлечь громкий звук, необходимо сжать перо, а для тихого, наоборот, расслабить [там же].

Мишель Корретт также отмечает, что безымянный и средний пальцы должны быть немного приподняты, а мизинец при этом располагается ниже них. Таким образом удастся избежать касания деки пером. «Чтобы хорошо чувствовать перо, ваши движения запястья должны быть плавными, мягкими и податливыми», – отмечает М. Корретт [103, p. 8]. Джервазио указывает на необходимость, чтобы «правая рука была свободна, а мизинец может располагаться на безымянном пальце. Таким образом мы избегаем касания кончика пера деки инструмента» [114, p. 1].

Наиболее богато, на наш взгляд, раскрывает тембральные возможности инструмента Мишель Корретт. Он обращает внимание на различные положения пера над струной, благодаря чему можно добиться разнообразия тембра инструмента [103, p. 9]. Автор пишет, что почти все звуки исполняются над розеткой, хотя в некоторых случаях возможно исполнить ближе к подставке, в

результате чего получим металлическое звучание инструмента, а если сыграем ближе к грифу, то услышим «сладкое» звучание на тихом нюансе [103, p. 9].

О большом исполнительском опыте говорят правила и замечания, описанные Пьетро Дени. На наш взгляд, они применимы и в современном исполнительстве. Так, мастер напоминает о гибком и мягком запястье. Также он затрагивает вопрос «движения большого и указательного пальцев, происходящее от усиления их давления на перо, как это бывает, когда мы пишем» [106, P. 5]. Данное движение, пишет мандолинист, будет использоваться «при необходимости, в комбинации с движениями запястья при исполнении тех нот, которые нужно выделить, а также при смене струн (...)», при этом, по его словам, этой техники следует избегать, если темп быстрый [там же].

Правило использования пера в различных движениях у мандолиниста описано следующим образом: «При исполнении удара вниз следует выполнить небольшой замах, чтобы перо коснулось двух струн, при игре ударов вверх траекторию движения руки необходимо скорректировать, повернув ее, при этом перо касается лишь одной из двух струн. Таким образом, удар вниз будет звучать сильнее, нежели вверх» [106, P. 6].

К сожалению, вопрос положения *левой руки* не так подробно рассмотрен в исследуемых трактатах. Однако можно выделить некоторые особенности постановки левой руки, актуальные и сейчас.

Джервазио указывает, что большой палец левой руки должен быть «твердым и опираться на мандолину» [114, p. 1]. Леоне о подвижности левой руки и свободе ее перемещения пишет, что ладонь не должна касаться инструмента в любой точке грифа, при этом большой палец будет находиться перед нотой Ля, а остальные четыре пальца равномерно распределены по струнам [119, p. 3]. Автор рекомендует зажимать лады с усилием и не поднимать пальцы слишком высоко над струнами. Он также отмечает, что это было бы «ошибкой приучить пальцы к определенному месту», то есть пальцы должны быть подвижными.

Пьетро Дени указывает, что левая рука должна располагаться, «как на скрипке». Корретт делает следующее замечание: «Для получения чистого звука

необходимо ставить пальцы левой руки точно между порожками, а не над ними» [103, p. 2].

Следует выделить очень важные рекомендации Фучетти по постановке пальцев левой руки, при которой «пальцы должны нажимать достаточно плотно, при этом не задевая и не заглушая соседние (нижележащие) струны при игре аккордов» [113, p. 7].

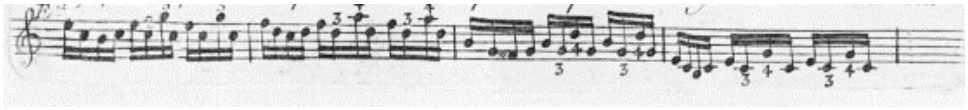
2.2.3. Аппликатурные принципы

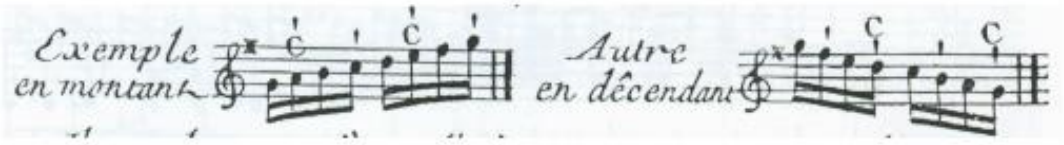
Вопросы аппликатуры очень важны в мандолинном исполнительстве, особенно в эпоху, когда композиторы предполагали возможность исполнения того или иного сочинения на разных инструментах, например, на скрипке или мандолине. С теми же проблемами сталкивались и домристы в XX веке, когда домра только набирала популярность: круг оригинальных сочинений был еще ограничен, что побуждало исполнителей обращаться к переложению сочинений для скрипки.

Леоне пишет о возможности использования большого пальца левой руки при необходимости не только на нижней четвертой струне, но и на третьей, поскольку это значительно экономит силы исполнителя [119, p. 18]. Джервазио также допускает игру первым пальцем и использует для его обозначения особый знак – крестик над нотой. Таким образом, пишет автор, гораздо проще исполнить пассажи, которые могут показаться трудными [114, p. 1].

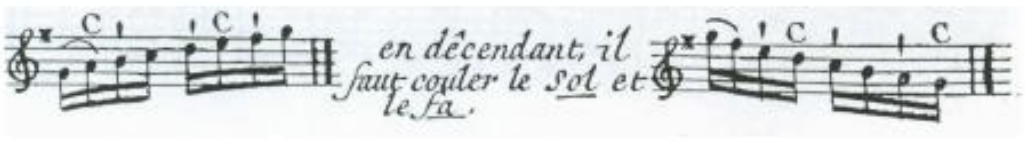
Следующей проблемой, которую рассматривают авторы, являются аппликатура в квинтовых скачках, часто встречающихся в скрипичной литературе. Квинтовые интервалы и скачки довольно легко исполняются на скрипке, где есть возможность сыграть их нажатием двух струн одним пальцем, поскольку скрипка имеет одинарные струны. Кроме того, движения смычка не зависят от аппликатуры в левой руке. На мандолине же это выполнить довольно трудно, в особенности в быстром темпе.

В мандолинных трактатах XVIII века мы встретим следующие решения. Леоне предлагает использовать четвертый палец в левой руке, который следует подложить под третий, при этом в правой руке необходимо сделать так называемый подцеп, при котором защипывается верхняя струна. Пример исполнения данного элемента автор предлагает ниже (Н. П. 13):

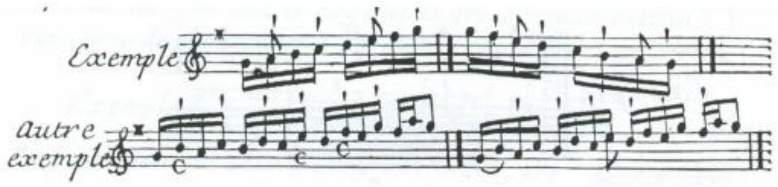
Нотный пример 13. Пример исполнения квинтовых скачков в пассажах

Дени также указывает на возможность использования подцепов при исполнении гаммообразных пассажей. В частности, в нотном примере (Н. П. 14) автор выделяет знаком «С» те ноты, которые нужно сыграть подцепом, а не на открытой струне.

Нотный пример 14. Обозначение подцепов в нисходящем и восходящем движении

Для исполнения таких пассажей Дени предлагает несколько вариантов. Во-первых, мы можем исполнить первые две ноты одним ударом вниз, соскользнув на следующую струну, в таком случае нота ля останется открытой. При нисходящем движении мы исполним первые две ноты ударом вниз, третья нота будет исполнена вверх (Н. П. 15):

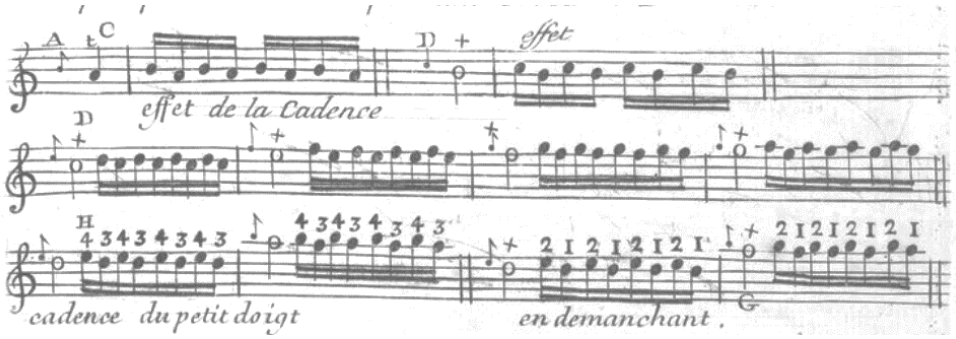
Нотный пример 15. Варианты исполнения подцепов в нисходящем и восходящем движении

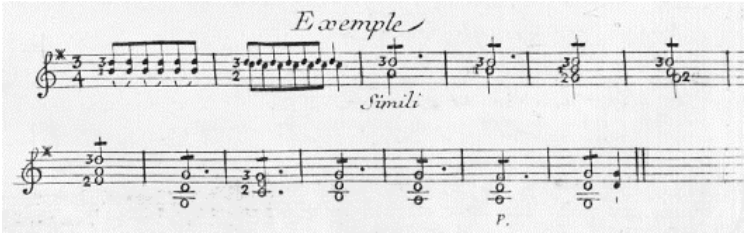


Вторым способом Пьетро Дени приводит пример использования четвертого пальца вместо открытой ноты (Н. П. 16):

Нотный пример 16. Дени. Вариант исполнения подцепов без скольжения по двум струнам

Еще одним вопросом, возникающем при выборе аппликатуры, является использование повторяющихся пальцев. Леоне пишет: «Я принципиально, и в особенности в быстрых темпах, не использую один и тот же палец при переходе со струны на струну, поскольку это влечет за собой оборванность звучания» [119, p. 19].

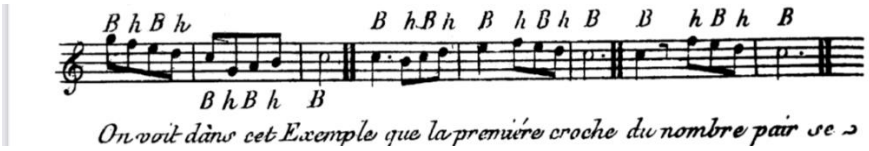
О некоторой неустойчивости связки третьего и четвертого пальцев знали уже в эту эпоху и предлагали заменить их более сильными пальцами: «есть люди, у которых четвертый палец довольно слаб, что мешает им исполнять украшения блестяще», – замечает Г. Леоне [119, p. 16]. В частности, он приводит пример исполнения каденционной трели, которую лучше исполнять первым и вторым пальцами в случае необходимости (Н. П. 17):

Нотный пример 17. Леоне. Аппликатура при исполнении трели

Леоне призывает использовать уникальные возможности мандолины, которые не имеет ни один другой струнно-щипковый инструмент. Поскольку у мандолины сдвоенные струны, настроенные в унисон, можно исполнить два разных звука на сдвоенных струнах. Для этого, пишет исполнитель, необходимо поставить один палец на нижний звук, а верхний зажать другим пальцем таким способом, чтобы не касаться нижележащей струны и не зажимать ее (Н. П. 18):

Нотный пример 18. Исполнение на одной струне двух звуков в трактате Леоне

2.2.4. О направлении удара пера и штрихах

Вопрос выбора направления щипка (удара) на всех струнно-щипковых инструментах, где звук извлекается с помощью медиатора (плектра), очень важен, поскольку от выбора зависит не только техническое качество и чистота игры, но и художественная сторона произведения. Этой теме каждый из мандолинистов уделяет развернутый блок в своем трактате. Мы же попробуем систематизировать и сопоставить методические указания каждого из них.

Графическое обозначение направления удара. После изучения трактатов мы увидим, что единая система обозначений отсутствует, и у каждого автора свое обозначение. Так, Фучетти приводит пример, где отмечает «B» в качестве щипка вниз, а «h» щипком вверх. «При исполнении восьмых четная нота всегда исполняется щипком вниз, а нечетная – вверх» [113, P. 9]. (Н. П. 19):

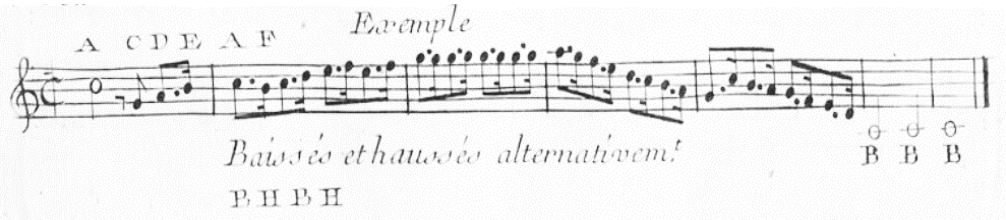
Нотный пример 19. Методические указания расстановки направления движения пера у Фучетти

Леоне сопоставляет мандолину со скрипкой: «Как скрипка имеет обозначения для движения смычка, так и у мандолины они тоже должны быть для использования пера» [119, p. 2]. Ниже мы перечислим знаки, указанные автором:

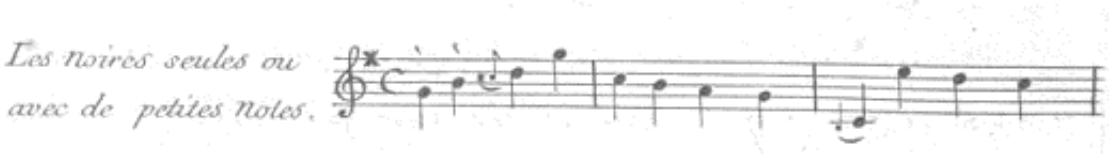
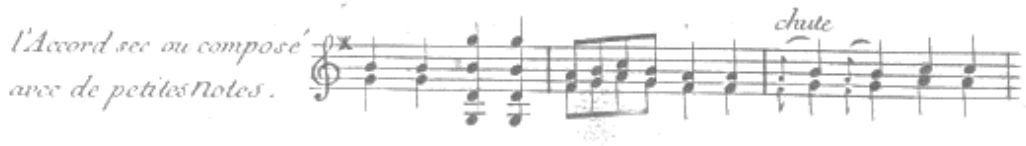
- подобный знак указывает на то, что удар пера направлен вниз.

- данный знак указывает на то, что удар пера направлена вверх.

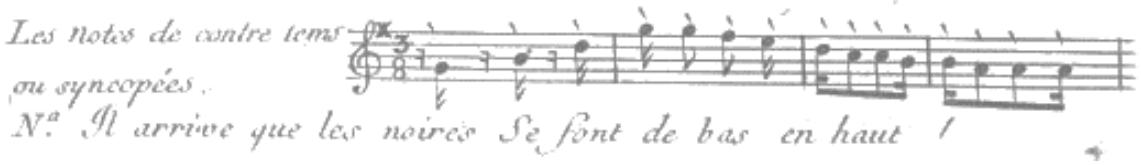
Джервазио также обращает внимание на исполнение штрихов: «Большая сложность этого инструмента заключается в искусстве игры, и обратите внимание на ноты, которые исполняются одним движением; в примечаниях есть метки, чтобы было понятно, когда перо должно ударить по струне снизу вверх или сверху вниз: » [114, p. 1]. В данном случае, удары вниз не обозначены знаками, а над нотой, которую следует играть ударом вверх, стоит небольшой штрих.

Корретт отмечает удары пера вниз буквой P, а вверх – H. Автор сообщает также, что в следующем примере (Н. П. 20) половинные, четвертные или восьмые с точкой должны исполняться ударом вниз, они дополнены буквами А и Д. Короткие же ноты следует играть ударом вверх. В данном случае каждая вторая восьмая в доле, подписанная дополнительно C, E, F, и единственная восьмая нота, которая также обозначена буквой C:

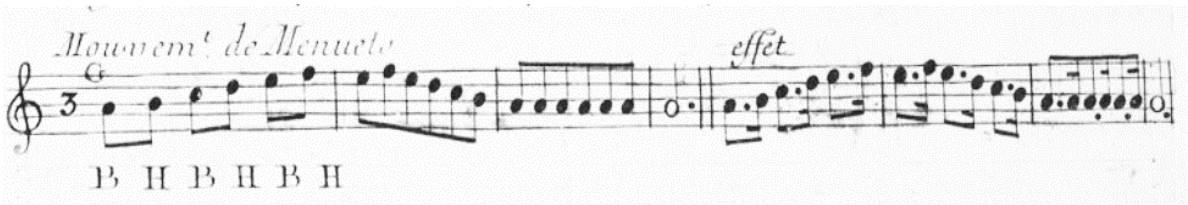
Нотный пример 20. Расстановка направления движения ударов в Трактате Мишеля Корретта

О щипке по струнам пером вниз. Подобное движение наиболее применимо в медленном темпе, а также при исполнении крупных длительностей. Леоне отмечает: «мы используем удар вниз для извлечения более богатого и красивого звука, чтобы попадать в любую ноту, а также для исполнения произведения в медленном темпе» [119, p. 4–5]. (Н. П. 21–25):

Нотный пример 21. Четверти простые и с украшениями

Нотный пример 22. Аккорды с форшлагами

Нотный пример 23. Восьмые ноты в медленной части

Нотный пример 24. Восьмые, триоли, квартоли, соединенные лигой

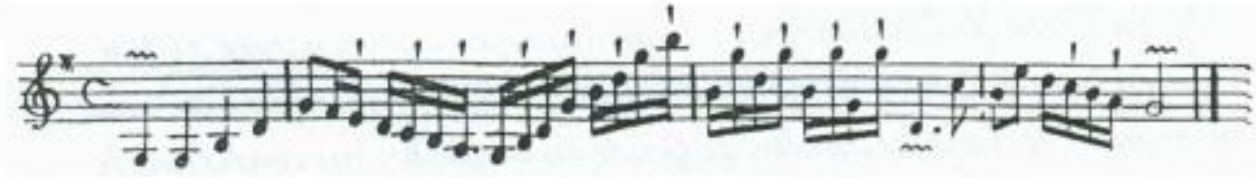
Нотный пример 25. Нестандартные или синкопированные ноты

Корретт пишет, что в случае нескольких четвертей подряд необходимо их исполнить ударами вниз [103, P. 11]. Он также предупреждает, что удар пера вниз должен охватить обе сдвоенные струны, а при ударе вверх играем только одну нижележащую струну. Это очень характерно для музыки того времени, в которой преобладает удар на сильную и относительно сильную ноту. Таковыми музыкальными примерами являются менуэты, чаконы, пассакалии, сарабанды, где восьмые будут исполнены неровно, не имея при этом особых обозначений в нотном тексте. Ниже представлен пример (Н. П. 26):

Нотный пример 26. Направление щипков в Менуэте



Переменный штрих в последовательностях. Переменный штрих (удары вниз и вверх в прямом чередовании) чаще всего используется в подвижных

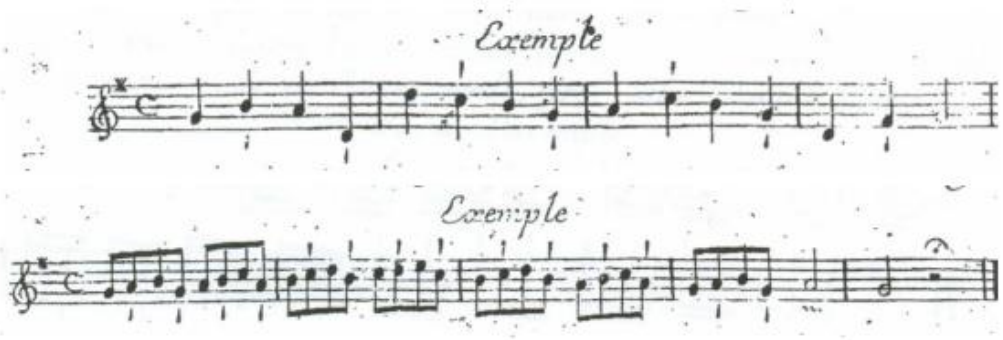
эпизодах. Дени, к примеру, не опирается на исходный темп, а довольно обобщенно утверждает, что четвертные и восьмые ноты исполняются вниз, шестнадцатые и триоли — вниз и вверх [106, p. 6]. Еще одним замечанием мандолиниста является следующее: когда количество нот четное (две, четыре и более), первую следует сыграть ударом вниз, а если число нечетное, первую играем вверх (Н. П. 27):

Нотный пример 27. Расстановка направления движений пера в Трактате Пьетро Дени

«Когда темп произведения довольно подвижный, восьмые ноты могут быть исполнены в разные стороны» [106, p. 6]. (Н. П. 28):

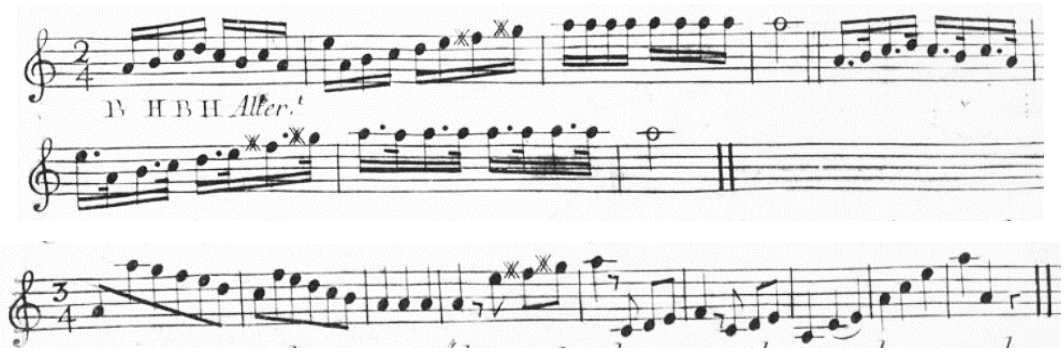
Нотный пример 28. Вариант исполнения восьмых в быстром темпе

Фучетти пишет, что при исполнении восьмых, шестнадцатых и триолей первую ноту следует извлекать движением пера вниз, а вторую вверх. И такое исполнение применяется, даже если ноты находятся на разных струнах. При исполнении пунктирных ритмов более короткая нота так же исполняется щипком вверх. Данное правило, используемое для восьмых нот, «должно применяться к шестнадцатым нотам» [113, p. 9].

Джервазио четвертные, восьмые, шестнадцатые и тридцатьвторые ноты предлагает исполнять штрихами вниз и вверх (Н. П. 29):

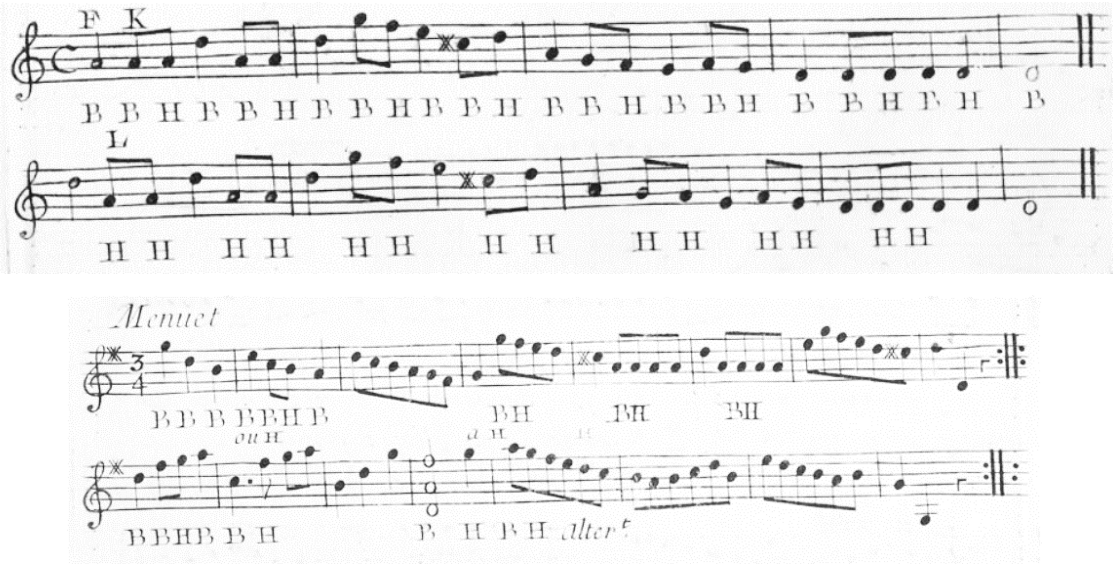
Нотный пример 29. Обозначение направления щипка в Трактате Джервазио

Нотный пример 30. Обозначение направления щипка в Трактате Джервазио

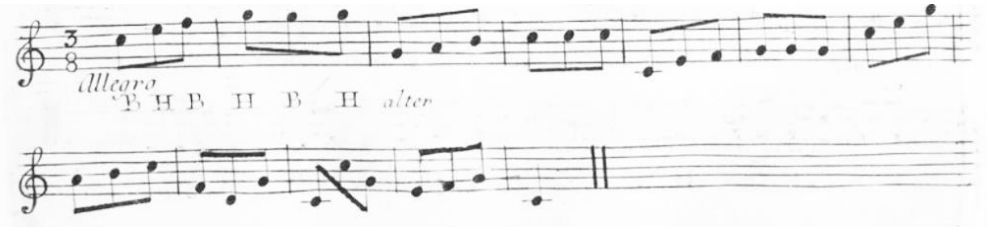
Мишель Корретт также предлагает исполнение равномерных последовательностей переменным штрихом. Все длительности вне зависимости от размера исполняются переменным неравномерным штрихом, описанным ранее (Н. П. 31):

Нотный пример 31. Расстановка штрихов в Трактате М. Корретта

Для исполнения этих ударов необходимо поднять перо над струной довольно высоко, не выворачивая при этом запястье и не ударяя пером по деке.

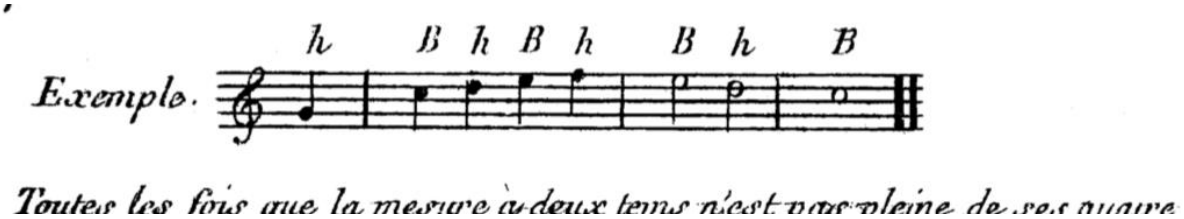
Корретт отмечает и особые случаи исполнения, представленные в нотном примере 32. Две восьмые подряд следует сыграть в разные стороны, поскольку далее следует длинная нота, которую нужно сыграть вниз. Но возможно

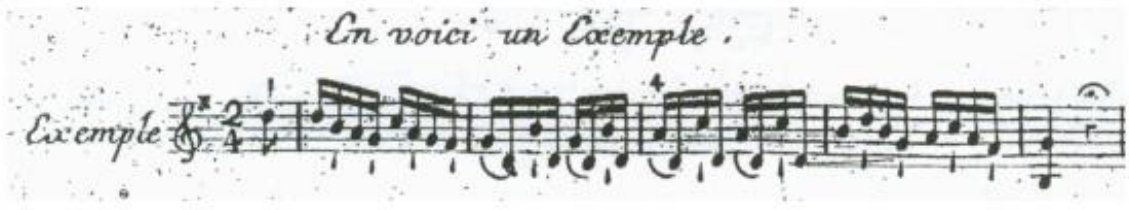
исполнить две восьмые вверх, как это было бы в примере с подобным ритмическим рисунком, указанном в его Трактате для скрипки (Н. П. 32):

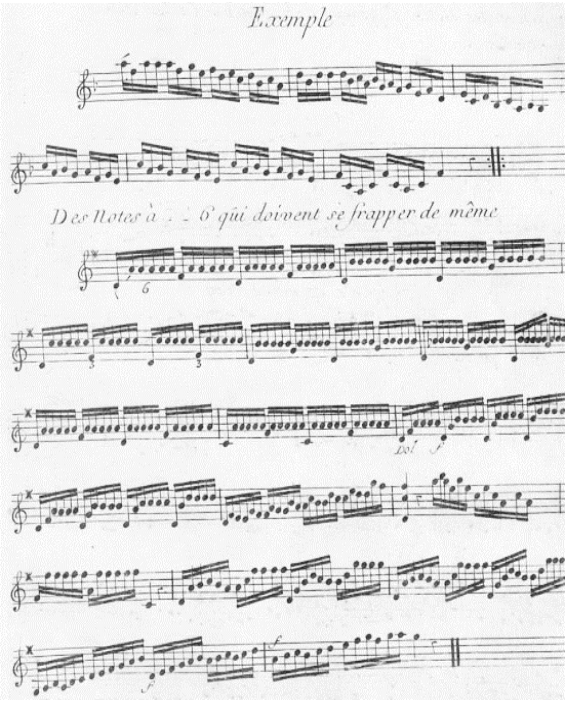
Нотный пример 32. Варианты расстановки направления движения пера

В четырехдольном ритме и в размерах 2/4, 3/4, 3/8 восьмые можно исполнить ударами вниз, но в подвижном темпе возможен вариант игры в разные стороны (Н. П. 33):

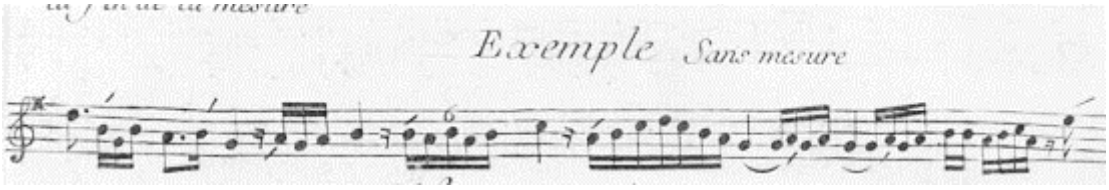
Нотный пример 33. Направление щипка в трехдольном размере

Таким образом, можно сделать вывод, что исполнение равномерных последовательностей каждый автор трактатов видит одинаково и предлагает сыграть их переменным штрихом.

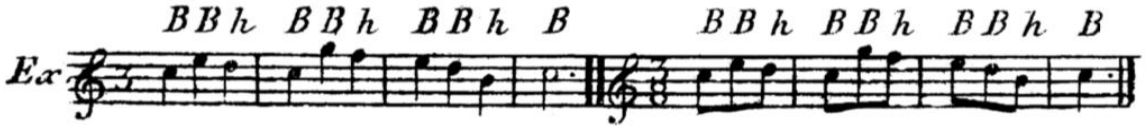
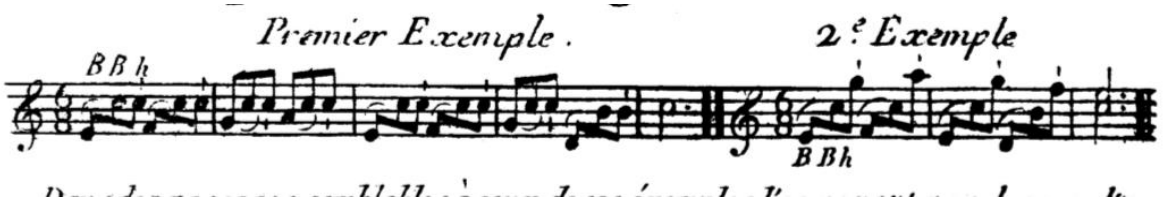
Начало исполнения с щипка вверх. В некоторых случаях приходится прибегать к нестандартному порядку щипков. В частности, если пьеса начинается с затакта, то его стоит исполнить ударом вверх, чтобы сильная доля приходилась на удар вниз. Такой пример указан у Леоне (Н. П. 34):

Нотный пример 34. Леоне. Расстановка ударов в затактах

Подобный же пример можем встретить у Джервазио (Н. П. 35):

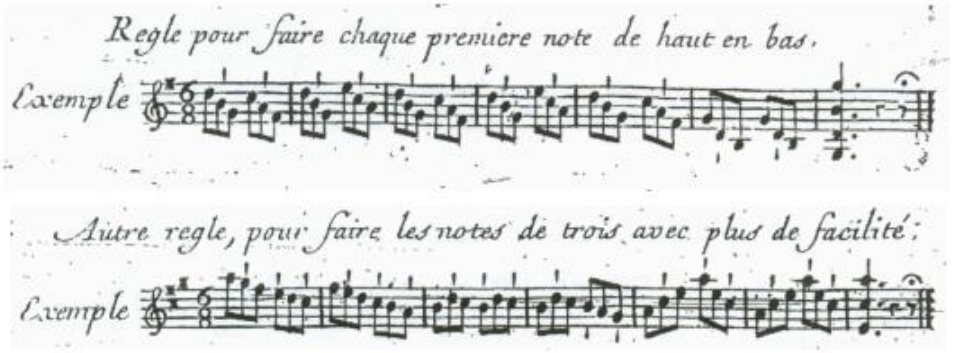
Нотный пример 35. Джервазио. Расстановка ударов в затактах

Далее Леоне дает некоторые методические рекомендации по применению ударов при смене струн: «В некоторых случаях необходимо начать движения пера вверх, поскольку это обусловлено сменой струны, как в примере, расположенном ниже» (Н. П. 36):

Нотный пример 36. Штрихи в Трактате Леоне

Еще один пример, в котором движение пера должно начинаться вверх (Н. П. 37):

Нотный пример 37. Штрихи вверх в Трактате Леоне

Трехдольные размеры и триольные последовательности. Подобные нотные группы необходимо рассмотреть отдельно. В трехдольном размере Леоне рекомендует первые две ноты исполнить вниз, а третью – ударом вверх: (Н. П. 38–39):

Нотный пример 38. Направление движения удара в трехдольных ритмах

Нотный пример 39. Особые штрихи

Джервазио же предлагает в более подвижном темпе применять переменный штрих: (Н. П. 40):

Нотный пример 40. Штрихи в триольных последовательностях



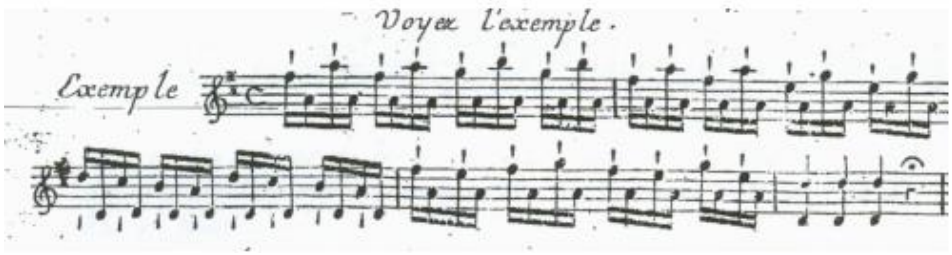
Возникают и такие ритмические группы, где встречается сочетание четверти и восьмой. В размере 6/8 Пьетро Дени предлагает исполнять их следующим образом (Н. П. 41):

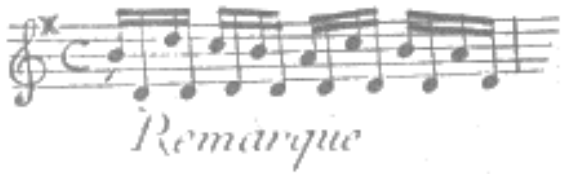
Нотный пример 41. Направление ударов в размере 6/8

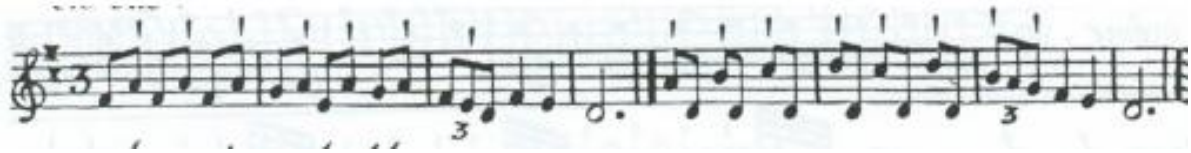
Исполнение нот, расположенных на разных струнах. В произведениях для мандолины, а в особенности для скрипки, очень часто используются сочетания нот, расположенных на разных струнах. Попробуем сгруппировать их по технике исполнения для того, чтобы систематизировать материал, рассмотренный в Трактатах. Итак, наиболее простой вариант – тот, при котором ноты расположены в одном направлении движения по звукоряду вниз или вверх. В этом случае следует прибегать к исполнению всех ударов вниз, если движение мелодии направленно вверх, и наоборот. Подсказкой для выбора штриха также может служить лига, которая объединяет ноты. Подобный пример (Н. П. 42) приводит Джервазио в своем Трактате :

Нотный пример 42. Разложенное арпеджио на трех струнах

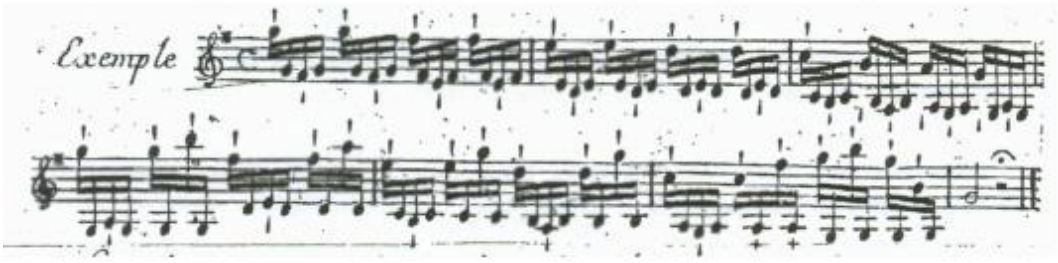
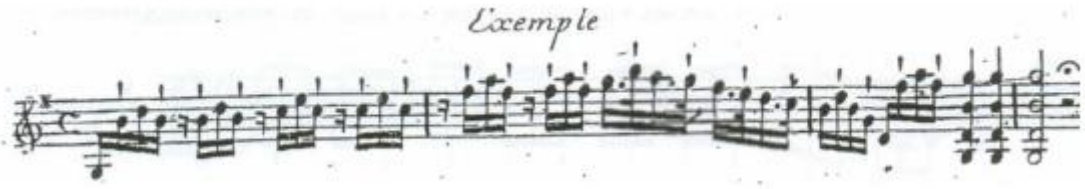
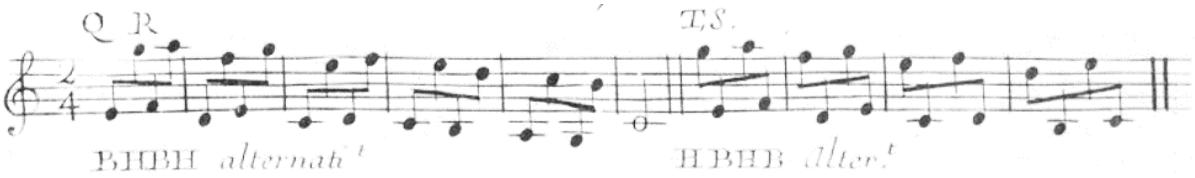
Следующий вариант исполнения – при котором одна нота находится на одной струне, другая – на соседней или через струну. Такое явление часто называют *Les Batteries*, то есть последовательность нот в ломаном движении вверх и вниз. В том случае, если первая нота находится выше следующей, следует исполнить ее ударом вверх. Приведем примеры, которые описали авторы Трактатов (Н. П. 43–46):

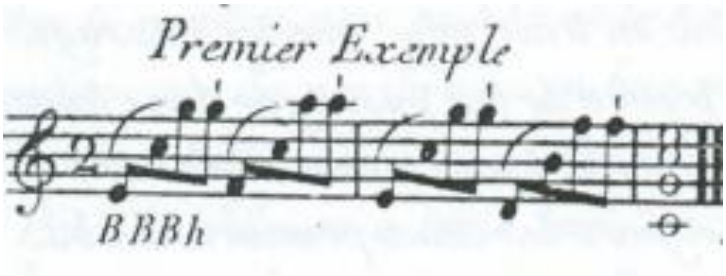
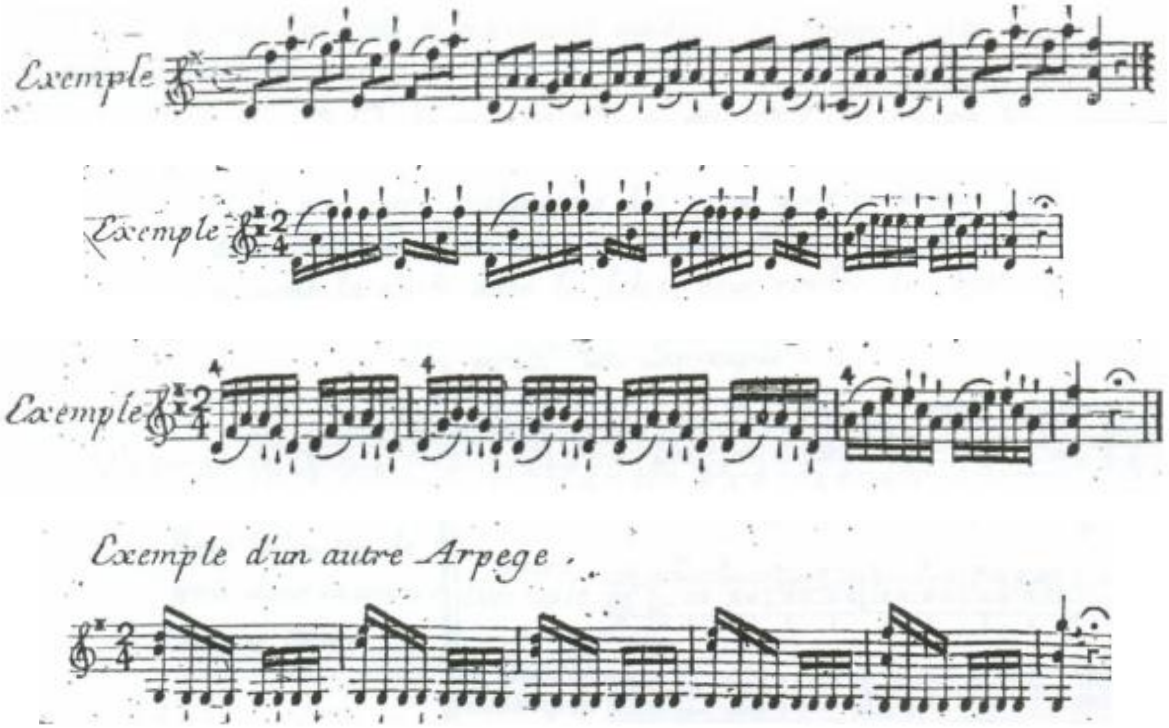
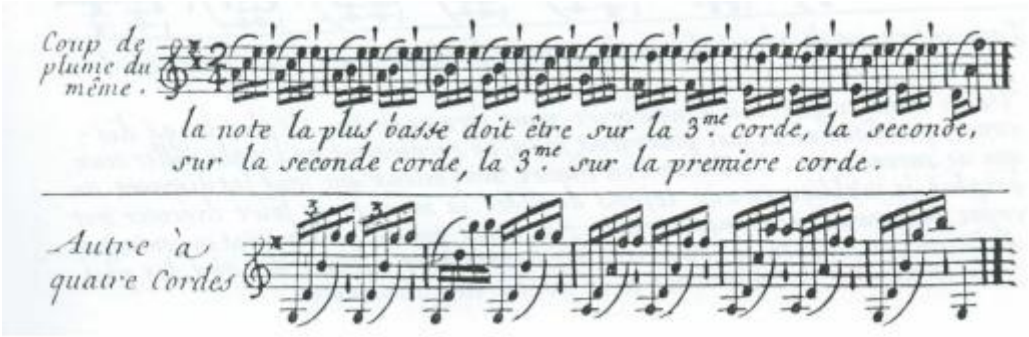
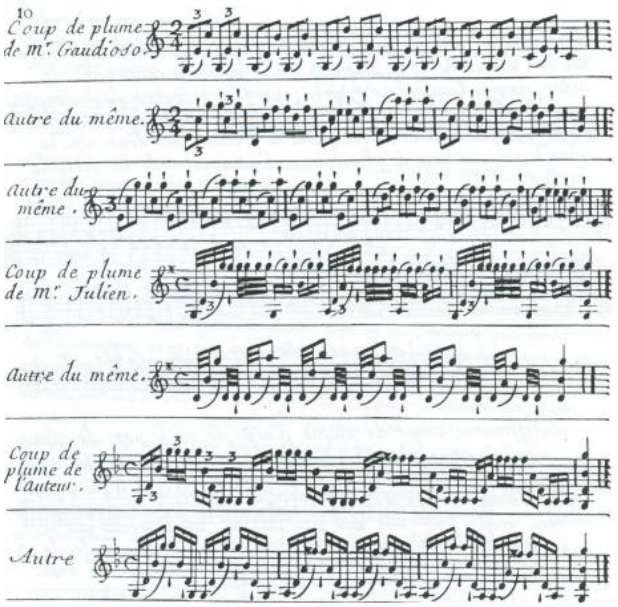
Нотный пример 43. Чередование нот на двух струнах и способ их исполнения в Трактате Джервазио

Нотный пример 44. Les Batteries в Трактате Леоне

Нотный пример 45. Les Batteries в Трактате Леоне

Нотный пример 46. Дени. Направление ударов при расположении нот на разных струнах

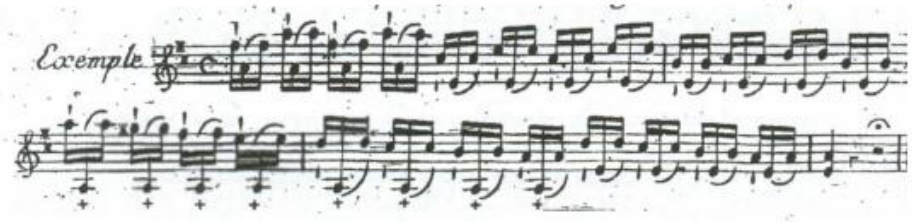


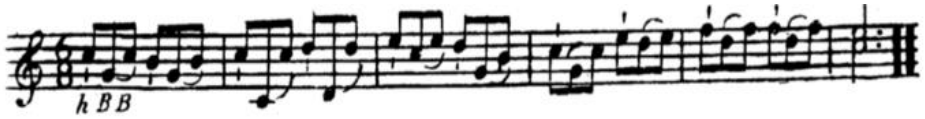
Далее рассмотрим более сложный вариант, в котором к скачкам прибавляются близкие ноты. Если использованы одинаковые длительности и примкнувшие ноты находятся на одной струне, то допустимо исполнение их переменным штрихом с соблюдением при этом вышеизложенного правила (Н. П. 47–49):

Нотный пример 47. Особенности исполнения штрихов при смене струн в Трактате Джервазио

Нотный пример 48. Распределение штрихов у Джервазио

Нотный пример 49. Варианты исполнения у Корретта

Следующий вариант – скольжение по двум или более струнам, при котором добавляются ноты по завершению скольжения. Если происходит движение мелодии вверх, скольжение исполняется по струнам вниз, и наоборот. При этом примкнувшие ноты исполняются переменным штрихом. Приведем подобные примеры в Трактах мандолинистов (Н. П. 50–52):

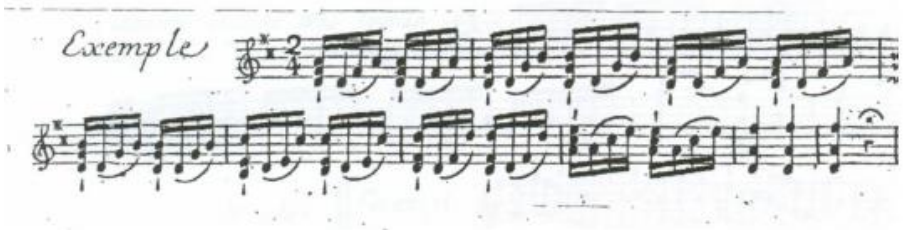
Нотный пример 50. Нотные примеры расстановки штрихов в двудольных размерах у Джервазио

Нотный пример 51. Распределение штрихов у Джервазио

Нотный пример 52. Исполнение арпеджио в Трактате Дени

Рассмотрим еще одну версию группировки нот. Первая нота, находящаяся выше, чем последующая, должна быть исполнена ударом вверх, а следующая – ударом вниз, переходя в скольжение по двум струнам (Н. П. 53–54):

Нотный пример 53. Расстановка штрихов у Джервазио



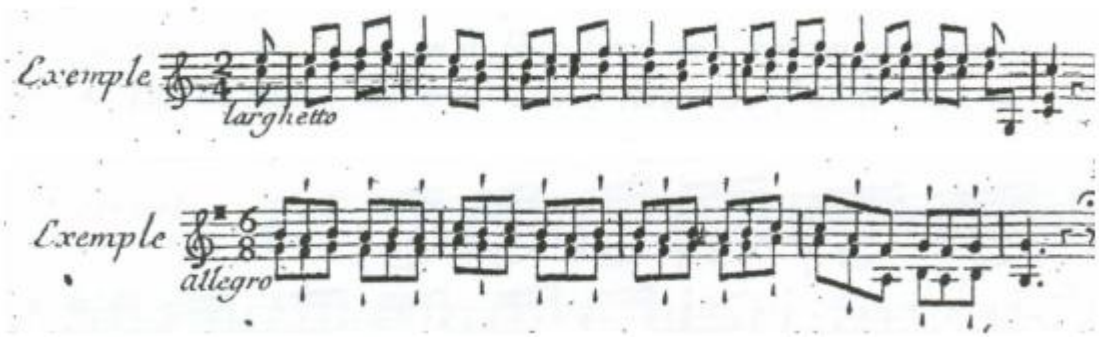
Нотный пример 54. Направление ударов у Фучетти

Подобные же случаи, как пишет Джервазио, могут возникнуть и с аккордами . В таком случае необходимо исполнить первый аккорд ударом вверх, а оставшиеся три ноты сыграть ударами вниз (Н. П. 55):

Нотный пример 55. Джервазио. Аккорд и арпеджио

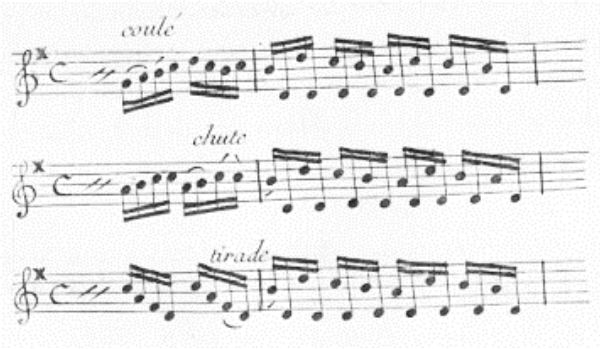


2.2.5. Особые графические обозначения и специфические приемы исполнения

Особенности исполнения двойных нот. Особого мастерства и сноровки должен достигнуть музыкант для исполнения двойных нот, в особенности на мандолине, поскольку следует нажать не две, а четыре струны. Для этого, безусловно, необходима сила пальцев левой руки. О трудности исполнения двойных нот пишет Джервазио. Он приводит два примера и комментирует их следующим образом: «В первом примере указан медленный темп, следовательно, необходимо показать “приятное звучание”. Чтобы добиться данного эффекта, необходимо исполнять эти двойные ноты штрихом вниз. Следующий же пример помечен довольно подвижным темпом, исполнение его возможно только в разные стороны» [114, p. 6]. (Н. П. 56):

Нотный пример 56. Расстановка штрихов при игре двойных нот

Леоне затрагивает не только стандартные исполнительские вопросы, но и предлагает поработать над акустическими возможностями мандолины. При исполнении удара вверх в подобных последовательностях, пишет автор, необходимо заполнить звуковую пустоту, образующуюся в результате изменения направления движения пера. Чтобы предотвратить это, следует использовать такие приемы как *en coulé* (скольжение со струны на струну*), en tirade* (исполнение основной ноты щипком, а последующей за ней – путем срыва пальцем левой руки) или *en chûte* (исполнение основной ноты щипком, а последующей за ней – с помощью нажатия пальцем левой руки) (Н. П. 57).

Нотный пример 57. Графическое изображение *en coulé, en tirade, en chûte*



Также в его работе мы можем изучить вопрос об изменении положения двух пальцев, которые удерживают перо. Леоне предполагает, что в дополнение к движению правого запястья, «необходимому при игре на мандолине», вы также можете сделать другое движение, производимое пальцами, удерживающими перо. Автор считает, что этот способ «незаменим для исполнения определенных пассажей», потому что тот, кто этого не делает, «не сможет исполнить сложные пассажи». Он уверяет, что обнаружил этот метод «благодаря упорному труду», и хочет поделиться им с теми, кто изучает данное пособие. Для графического изображения упомянутых способов используются следующие знаки [119, p. 12–13]:

- чтобы выпрямить пальцы, держащие перо:

- чтобы сначала согнуть, а потом выпрямить пальцы:

Ниже мандолинист привел примеры, когда мы должны применять тот или иной способ:

I. Во всех диатонических и хроматических пассажах, в которых нет каких-либо трудностей: ⁀

II. Во всех последовательностях, включающих в себя переходы с нижней струны на верхнюю: ^

III. Во всех пассажах, где встречается большое количество переходов со струны на струну: ^

IV. Во всех отрывках, которые находятся на одной струне: ⁀

V. Во всех простых скачках со струны на струну: ^

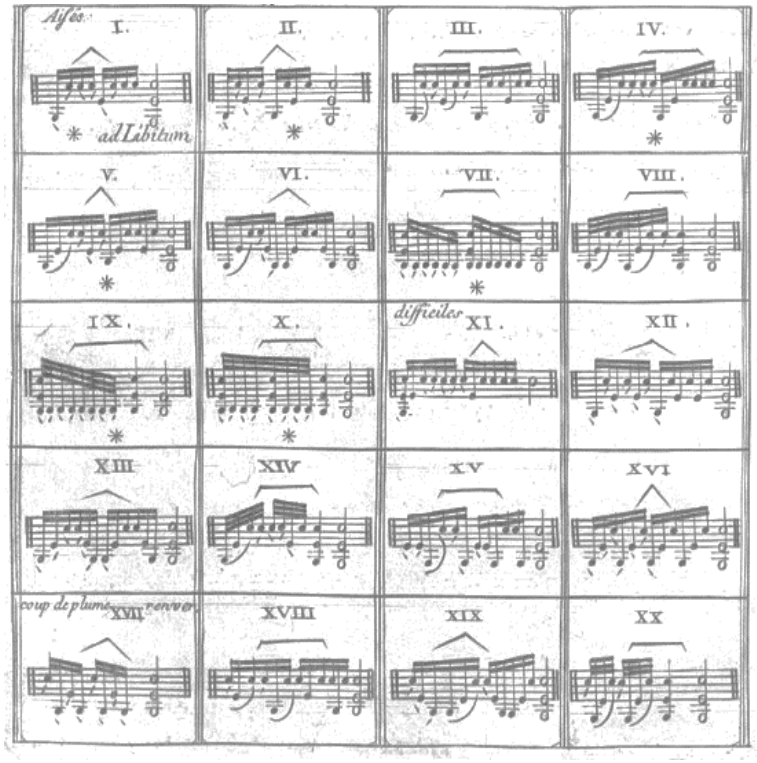
VI. Во всех сложных скачках со струны на струну (скорее всего, имеется в виду скачки через струну – *прим. К. З*): ⁀

VII. Во всех отрывках, где последовательности необходимо исполнять связно: ⁀

VII. В *Martellement*, в *Cadence* (трель, предшествующая кадансу), в трели (тремоло) и для всех нот, состоящих из одного удара: ⁀ .

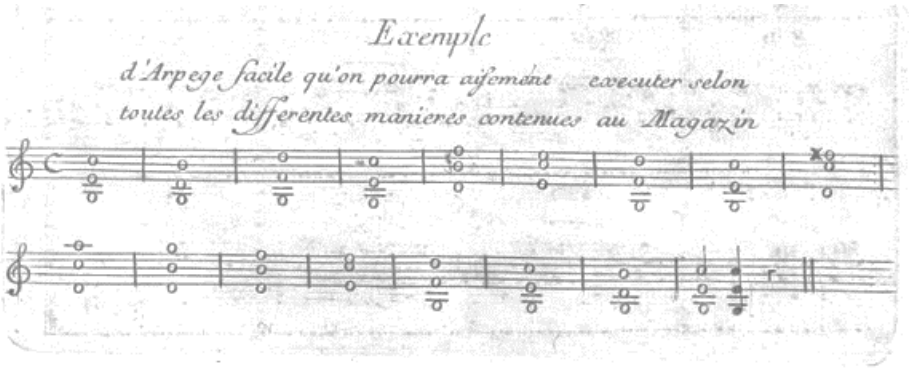
Применение этих знаков Леоне указал на примерах, систематизированных в таблицу [119, p. 13]:

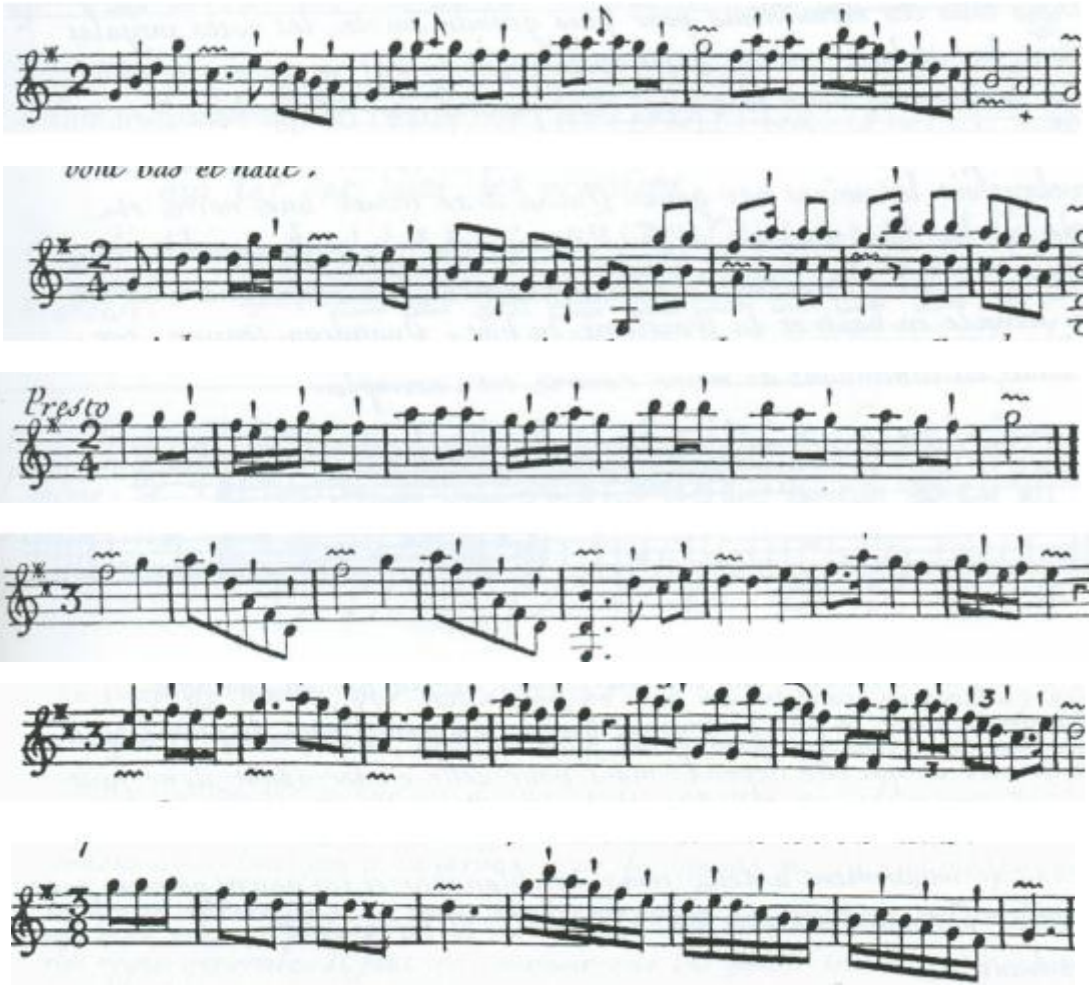
Нотный пример 58. Таблица примеров использования различного положения пальцев правой руки



Леоне пишет, что различные движения пера, при которых пальцы левой руки остаются на одном и том же месте, могут быть многочисленны и различны. Автор подчеркивает практичность владения данными движениями, которые необходимы «для того, чтобы стать Мастером». Он рекомендует тренироваться над каждым по отдельности, пока оно не будет освоено в полной мере, чтобы перейти к следующему. «Когда такие арпеджио начнут получаться, исполнитель может похвастаться своей искусностью», – пишет автор [119, p. 14].

Развивать и изучать эти арпеджио следует различными способами. Ниже автор указывает аккорды для освоения навыка (Н. П. 59):

Нотный пример 59. Леоне. Аккорды для освоения прерванных арпеджио

Подробно П. Дени рассказывает о лигах: «Они указывают нам на исполнение нот одним движением медиатора вниз, как на скрипке, поскольку удар вверх не создает красивого звукового эффекта» [106, P. 7]. Автор пишет, что в трехдольных тактах четверть с точкой следует исполнять тремоло, при этом четверти – вниз, а восьмые и шестнадцатые – в разные стороны. В двудольных размерах половинные, четвертные и восьмые ноты с точкой исполняются тремоло, восьмые – вниз, а шестнадцатые ноты – в разные стороны. В следующем примере мандолинист указывает, что восьмые могут быть исполнены в разные стороны. Он приводит большое количество нотных примеров, не нуждающихся в комментариях, поскольку автор снабдил их специальными обозначениями (Н. П. 60):

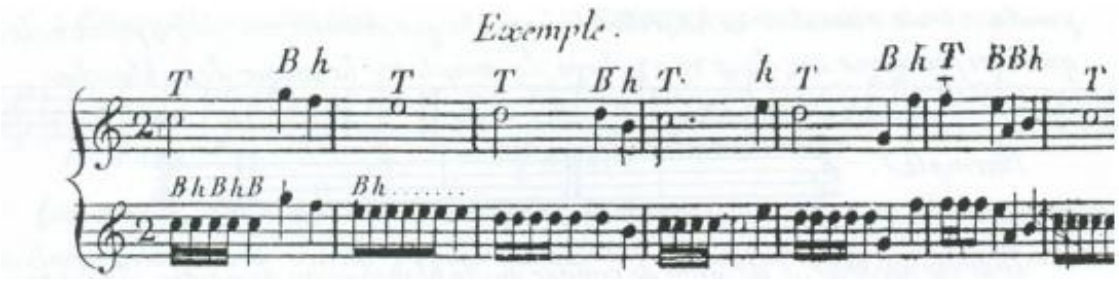
Нотный пример 60. Штрихи и их обозначения в Трактате П. Дени

2.2.6. Исполнение орнаментики[30]

Общеизвестно, что орнаментика служит украшению мелодии за счет добавления вспомогательных тонов. Очень часто орнаментику применяли, чтобы продлить звучание ноты, когда специфика инструмента и звукоизвлечения на нем не предполагала возможности долго тянуть звук (к таким инструментам можно отнести клавесин, лютню, а также мандолину). Расцвет орнаментики пришелся на XVI–XVIII века, когда активно применялось искусство импровизации. Следует отметить, что на сегодняшний день искусством украшения мелодии и импровизации владеет не каждый музыкант. В различных теоретических трудах к орнаментике относят мелизмы (форшлаги, группето, мордент, трель), фигурации, колоратуры, пассажи, арпеджио и т.д.

К способам увеличения длительности звучания и педализации звука мандолинисты относились очень щепетильно, используя такие виды орнаментики, как тремоло, трель, форшлаги. На наш взгляд, самым простым способом продления звучания ноты как в исполнении, так и в расшифровке, является *тремоло*. Под тремоло подразумеваются быстрые переменные удары медиатором по струне в разные стороны [5]. В рассмотренных нами трактатах каждый автор по-своему обозначает тремоло. Дени пишет следующим образом: «Поскольку на инструменте длинная нота довольно быстро гаснет, необходимо исполнять несколько ударов пером, повторяющихся на одном и том же звуке, сохраняя при этом продолжительность, указанную в нотном тексте» [106, p. 4]. Фучетти описывает тремоло так: «Один и тот же звук умножается на определенное количество ударов, в результате чего звучит серия из восьмых, шестнадцатых или тридцать вторых нот. Исполняются ноты в соответствии с темпом, в котором выдержано произведение. Количество нот зависит от длительности основной ноты, на которую накладывается украшение. Например, в

[30] Основные положения данного параграфа частично опубликованы в статье: Зайцева К. Л. Орнаментика во французских учебно-методических трактатах для неаполитанской мандолины XVIII века // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. №1. С. 45–55. [24].

целой ноте хорошо будут звучать шесть восьмых нот подряд, на седьмой сделаем остановку, она же совпадет со следующей нотой и завершит украшение» [113, p. 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 T, а направления движения пера вниз или вверх будут отмечены буквой B (вниз) и h (вверх)» [там же]. Обозначения автор подкрепляет примером (Н. П. 61):

Нотный пример 61. Расшифровка тремоло в трактате Фучетти

Таким образом, Фучетти строго ритмизирует (дробит большую длительность на более мелкие) технику исполнения тремоло, не допуская хаотичного исполнения. Джервазио же в своем трактате не обращает на это внимания: «Все одиночные белые ноты необходимо Triller (тремолировать)» [114, p. 3]. Леоне также в своей работе не обозначает ритмизацию тремоло, а, наоборот, предлагает имитировать звучание скрипки, что, на наш взгляд, предусматривает неопределенное количество ударов: «Это частое повторение взмахов пером в разные стороны на одном звуке, который мы используем, чтобы поддерживать длительность ноты в виду отсутствия смычка» [119, p. 16]. Схожего мнения придерживается и Корретт: «На мандолине невозможно продлить ноту, как на скрипке, лишь одним движением. Для чего мандолинисты используют тремоло, являющееся многократным повторением одного и того же звука» [103, p. 17].

Дени склонен к ритмизации тремоло: «Данный прием должен заканчиваться нечетным 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» [106, p. 4] (Н. П. 62):

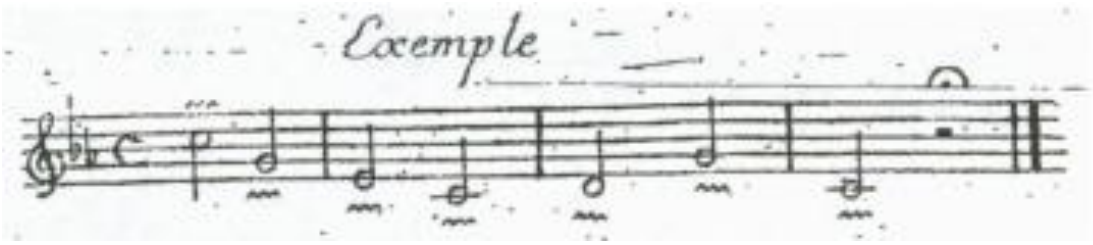
Нотный пример 62. Расшифровка тремоло на длинных нотах в Трактате П. Дени

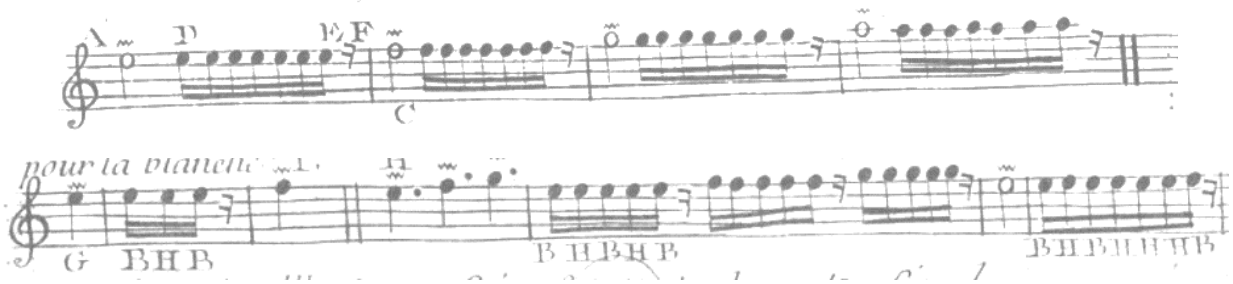
Дени не является сторонником тремолирования, считая его вынужденным действием, о чем говорит в трактате: «короткая трель — лучшее, что можно сделать» [106, p. 4], а с другой стороны, трели из пяти, семи и более нот имеют «ценность» и служат «для поддержания силы» звучания. Также автор пишет: «Мы можем обойтись без тремоло, когда играем мандолинную музыку, потому что авторы обычно не пишут длинные ноты; но в другой музыке, в которой используются длинные ноты, необходимо увеличивать продолжительность звучания за счет тремолирования, чтобы сохранить длительность нот. Это требуется согласно замыслу, который заложил композитор» [106, p. 4].

О технике исполнения тремоло пишет практически каждый автор. 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 передает значение написанного и при игре мягким запястьем звучит очень красиво», — пишет Пьетро Дени [106, p. 5]. «Данный прием очень красив, — отмечает Мишель Корретт, — и качество его исполнения зависит от запястья» [103]. Леоне говорит, что для исполнения тремоло очень полезно освободить запястье, из чего делает вывод, что мы не должны повторять слишком частые движения [119, p. 16].

Более профессиональный подход к звукоизвлечению мы встречаем у Фучетти, который пишет об особенностях исполнения тремоло в зависимости от

музыки, исполняемой мандолинистом: «Нужно держать перо очень плотно и твердо между пальцами, и когда вы хотите играть мягко, вы расслабляете руку» [113, p. 16]. У Джервазио же мы встретим лишь сухое обозначение термина и небольшие замечания по исполнению: «Это французское слово, предложенное господином Rousseau de Genêve [Ж. Ж Руссо — *К. З.*], означает здесь, что струну надо резко ударять в разных направлениях, так скажем, поочередно вниз и вверх, как можно быстро кончиком пера, пока не завершите указанную ноту» [114, p. 3] (Н. П. 63):

Нотный пример 63. Обозначение тремолирования нот в трактате Джервазио

Интересное замечание по поводу тремоло мы можем отметить в трактате Корретта: «Это прием может быть исполнен только на тех инструментах, на которых играют перьями, такими как мандора, мандолина, цитра» [103, p. 17]. У итальянцев, говорит автор, тремоло называется *Trillo* в единственном числе и *Trilli* во множественном применительно к нотам большой длительности. Такое определение, по его мнению, можно встретить в словаре М. Броссара. Также Мишель Корретт пишет, что тремоло допустимо применять во всех окончаниях, как в примере 64 [103, p. 17]:

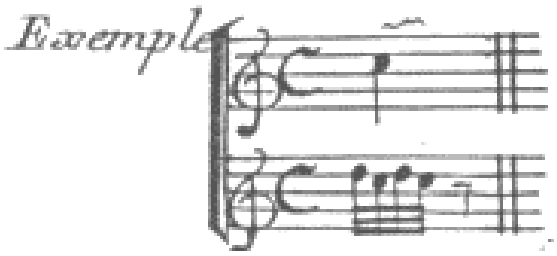
Нотный пример 64. Тремоло в Трактате М. Корретта

Еще одним из способов продления звучания длинных нот на мандолине являются трели. Следует отметить, что все названные мандолинисты

подразумевают исполнение каденционных трелей, то есть завершающих полфразы, фразу или всю пьесу. Все авторы единодушны в том, что для исполнения трелей необходимо иметь довольно хорошую техническую оснащенность. Фучетти даже предлагает упрощенный 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» [113, p. 16]. Леоне предупреждает о сложности этого вида орнаментики: «Трель — повторение двух соседних нот. Вначале это довольно трудный прием 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 трель – *К 3*] в быстром темпе, необходимо первую ноту ударить сильным движением вниз» [119, p. 16]. Леоне обозначает трель следующим образом (Н. П. 65):

Нотный пример 65. *Cadence* в Трактате Дж. Фучетти

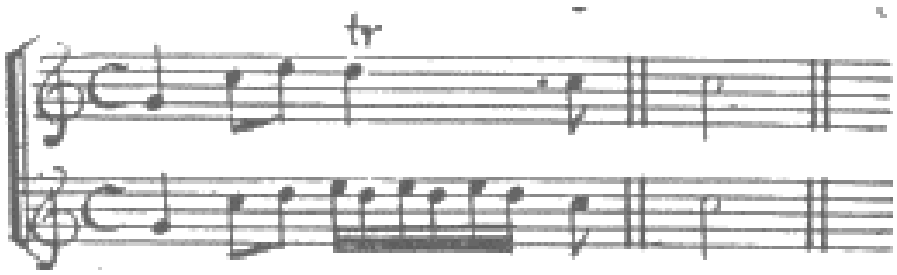
Леоне предлагает и другие варианты трелей в зависимости от музыкального эпизода, в котором они используются, например, «разновидность трели с четырьмя нотами», и замечает, что «от этой трели в продолжении образуется каденция» [119, p. 4]:

Нотный пример 66. Каденционная трель в Трактате Г. Леоне

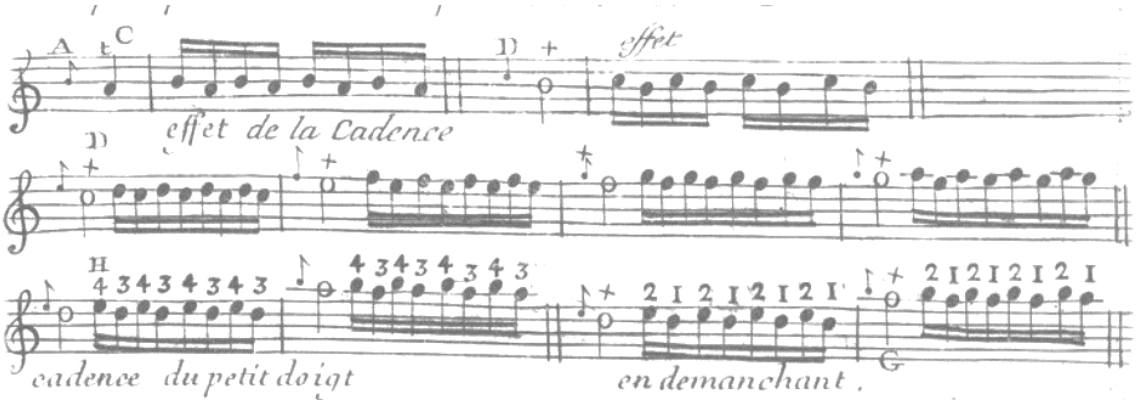


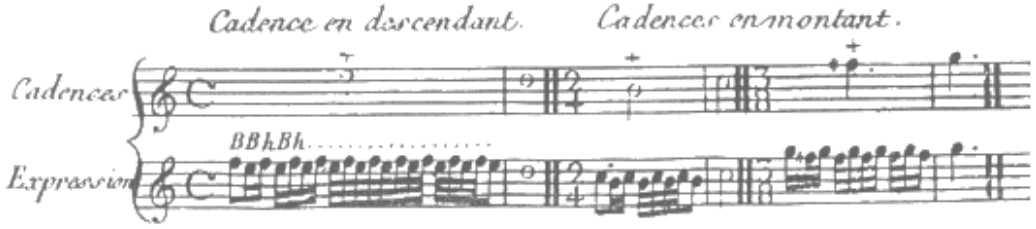
Трель, образующая каденцию с ее продолжением, обозначена так (Н. П. 67):

Нотный пример 67. Каденционная трель с продолжением в Трактате Г. Леоне

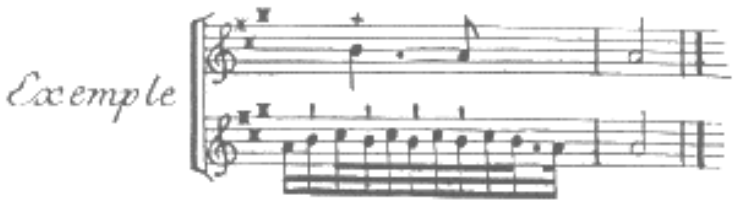


Мишель Корретт пишет, что *Cadence* «является самой простой и самой необходимой для изучения» и так же предупреждает, что сначала этот штрих будет довольно труден, но со временем обязательно получится. Украшение на мандолине выполняется иначе, чем на скрипке, при игре на которой на одно движение смычка следует сделать несколько ударов пальцем в левой руке. 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 «+» (Н. П. 68):

Нотный пример 68. *La Cadence* в Трактате М. Корретта

О необходимости начала трели с верхнего звука пишет и Фучетти: ее всегда нужно начинать «с верхней ноты ... и она всегда будет звучать пропорционально ее значению» [113, p. 17]. Варианты исполнения трели представлены ниже (Н. П. 69):

Нотный пример 69. Варианты исполнения трели в Трактате Дж. Фучетти

Также Фучетти делает некоторые полезные замечания по поводу техники исполнения трели: «В 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; если мы до конца длительности будем держать первую ноту, вторая сольется с первой и не прозвучит полноценно» [113, p. 16]. Фучетти также пишет о необходимости начинать удары в более медленном темпе, а к концу трели увеличить их частоту.

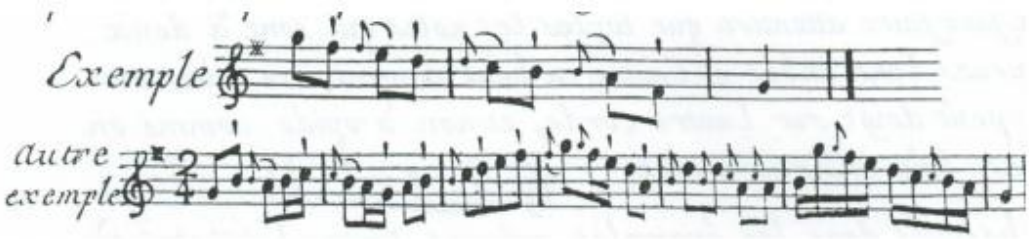
Пьетро Дени проводит аналогию между мандолиной и скрипкой, объясняя, что необходимо, как и на скрипке, поднимать и опускать палец в левой руке в зависимости от необходимой нужной вам скорости. «Но в правой руке дело обстоит иначе. Необходимо, каждую ноту озвучить движением пера вниз и вверх, на скрипке же достаточно одного движения смычка», — пишет мандолинист [106, p. 2–3]. Пример расшифровки каденционной трели представлен ниже:

Нотный пример 70. Расшифровка каденционной трели в Трактате П. Дени

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.

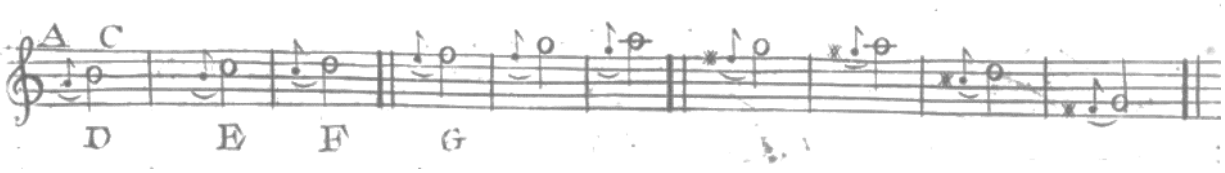
Еще одним выразительным средством украшения мелодии являются форшлаги. Изучив французские трактаты, мы разделили их на форшлаги, состоящие из одной ноты, а также из нескольких нот. Форшлаги, состоящие из побочной и основной ноты, все авторы делят на восходящие и нисходящие. Обратим внимание на технологию исполнения подобных форшлагов. Леоне пишет, что восходящий форшлаг «исполняется сильным одиночным ударом вниз, после которого незамедлительно опускается следующий палец. При этом два звука слышны одновременно. Такой прием на гитаре обознается как *Chûte*» [119, p. 13]. Нисходящий форшлаг «исполняется 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*» [119, p. 13]. Этот форшлаг обозначается так (Н. П. 71):

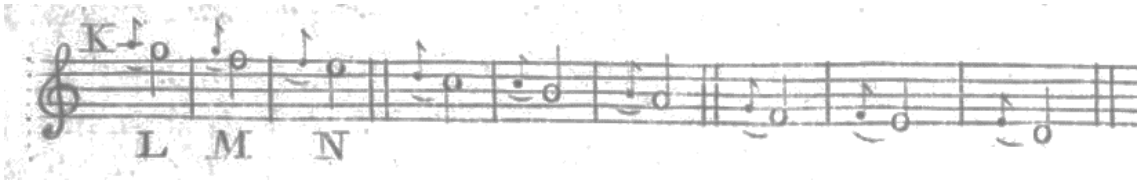
Нотный пример 71. *Tirade* на мандолине в трактате Г. Леоне

Таким образом, техника исполнения форшлагов 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 сдернуть пальцем следующую основную ноту, заранее поставив палец на лад этой ноты (Н. П. 72):

Нотный пример 72. Нисходящие форшлаги в нотном тексте в Трактате П. Дени

Мишель Корретт несколько иначе называет подобные форшлаги: *Port de voix* (восходящий форшлаг) и *el coulé* (нисходящий форшлаг). По нашему мнению, Корретт ошибочно называет восходящий форшлаг *Port de voix*, который,

согласно словарю Дуссо [107], исполняется на скрипке путем 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 Коретт, сыграть форшлаг, сопровождающий основную ноту, которую далее нужно лишь нажать пальцем левой руки на необходимый лад. Мандолинист предупреждает, что ноту «ми» следует сыграть четвертым пальцем на второй струне, а не на первой открытой в случае, если ей предшествует восходящий форшлаг (Н. П. 73):

Нотный пример 73. Восходящие форшлаги в Трактате М. Корретта

Нисходящий форшлаг автор 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, для исполнения которого он пишет следующее: «На форшлаг следует сыграть удар вниз, основная же нота исполняется пальцем левой руки» [103, p. 19] (Н. П. 74):

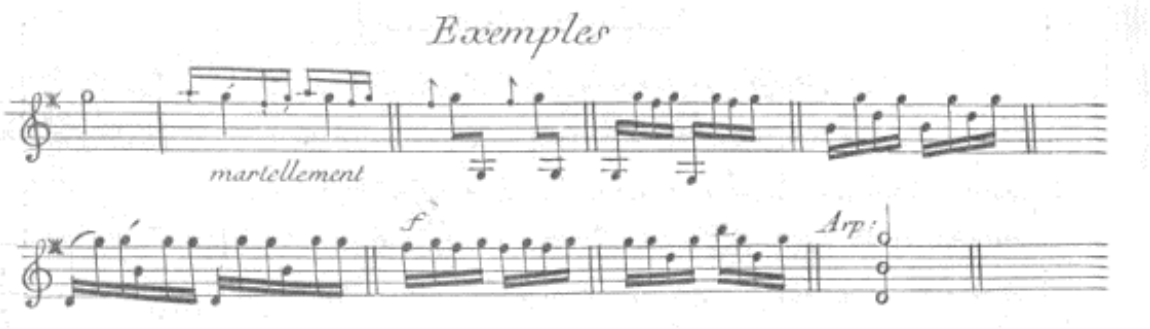
Нотный пример 74. Нисходящие форшлаги в Трактате М. Корретта

Леоне предлагает еще один вариант исполнения форшлагов. Он несколько отличается по технике и звуковому результату. В данном случае обе ноты следует исполнять движением медиатора вниз и вверх, что дает равнозначное звучание обеих нот (Н. П. 75):

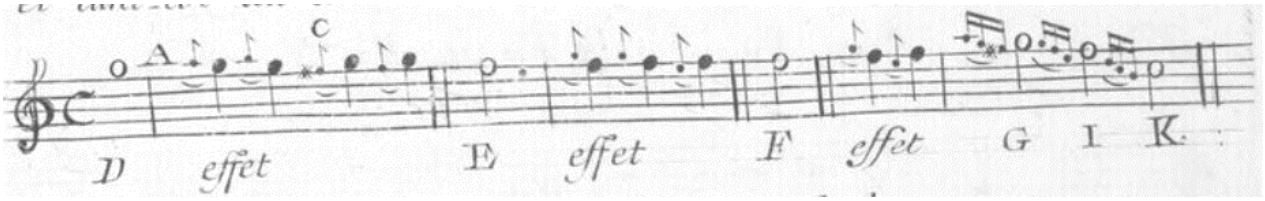
Нотный пример 75. Вариант исполнения форшлага в Трактате Г. Леоне

Следующая разновидность форшлагов – *Martellement*. Под этим названием авторы трактатов подразумевают украшения, состоящие из нескольких нот. Леоне в своем труде обозначает украшение следующим образом: «Под *Martellement* мы понимаем комбинацию из трех форшлагов, предшествующих основной ноте» [119, p. 16]:

Нотный пример 76. Форшлаги 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 [(Н. П. 77):

Нотный пример 77. Варианты исполнения целых и половинных длительностей в Трактате Г. Леоне

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 (Н. П. 78):

Нотный пример 78. Украшения в Трактате М. Корретта

Таким образом, авторы демонстрируют схожие определения видов орнаментики и техники их 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» [114, p. 3]. В то же время остальные отмечают необходимость мягкого нажима на струну и свободного запястья при исполнении тремоло.

Большое внимание авторами уделяется вопросу исполнения тремоло, имеющему особую важность в решении проблемы увеличения продолжительности звучания длинных нот. В то же время тремоло несет на себе и декоративную функцию, являясь уникальным для мандолины приемом, создающим неповторимый эффект.

***

В следующей главе мы рассмотрим, как воплотились изложенные мандолинистами методические принципы в их музыкальных сочинениях. Выбор сочинений для анализа обусловлен рядом причин. Во-первых, многие из них являются приложением к Методу того или иного автора и, следовательно, подразумевались как художественные образцы для отработки различных приемов, описанных в трактатах.

Другой причиной, определившей выбор сочинений, является стремление к расширению репертуара современных мандолинистов. Предложенные

произведения практически не исполняются на современной сцене и редко фигурируют в педагогической практике, в том числе ввиду того, что аккомпанемент к ним записан цифрованным басом, искусством расшифровки которого сейчас владеют немногие пианисты. Полный нотный текст анализируемых произведений с расшифровкой баса и исполнительскими указаниями, адаптированными для современных музыкантов, прежде всего домристов, сконцентрирован в Приложении 2.

ГЛАВА 3. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ МАНДОЛИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА: ВОПРОСЫ ОСВОЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

3.1. Пьетро Дени. Прелюдии для мандолины

Для анализа сочинений Пьетро Дени нами выбраны его прелюдии для мандолины, поскольку они содержат большое количество технических трудностей. Прелюдии довольно ярко иллюстрируют возможности мандолинного исполнительства, штриховое разнообразие, а также требуют от музыканта технической оснащенности. Домристу, желающему освоить мандолину, произведение поможет познакомиться и выработать множество мандолинных приемов, не свойственных домровому исполнительству. Также данное сочинение подойдет для обучающихся в музыкальной школе, лицее и на первых курсах колледжа.

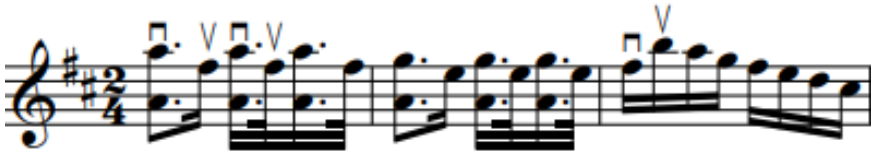
В наше время к Прелюдиям П. Дени уже обращались современные методисты, что несомненно подтверждает их актуальность по сей день. Так, М. Вильден-Хюсген в своем методическом пособии [См.: 148] по развитию техники игры коснулась проблематики исполнения старинной музыки XVIII века, дополнив нотный текст своими указаниями о вариантах исполнения. Нами же Прелюдии будут рассмотрены с точки зрения исполнителя-домриста, поскольку этот вопрос наиболее актуален в России.

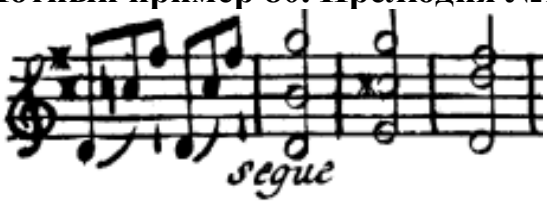
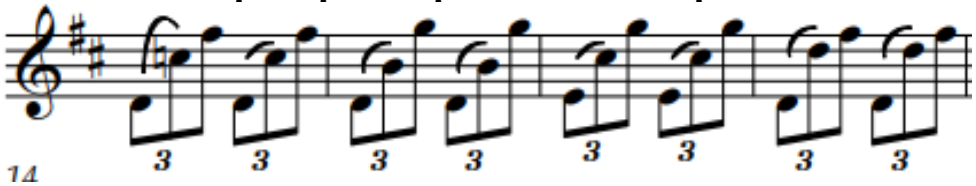
В данный опус входит восемь прелюдий, в каждой из которых представлены технические, ритмические и художественные трудности. Все они написаны в разных тональностях, порой неудобных для исполнения на

мандолине, что безусловно даст возможность музыканту усовершенствовать свое искусство.

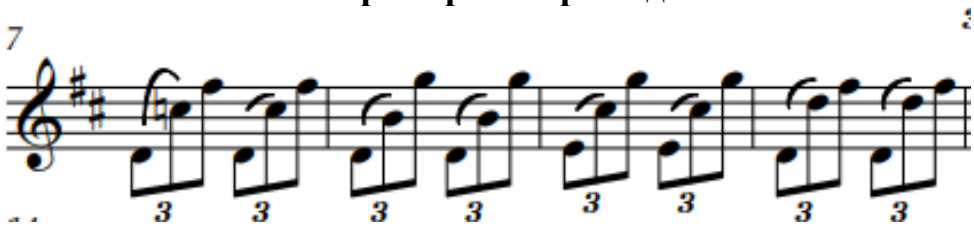
Первая прелюдия *(D-dur)* довольно проста по музыкальному содержанию, не изобилует виртуозными пассажами и направлена на развитие техники скольжения по трем струнам. Для эффекта непрерывности и единства звучания исполнителю необходимо следить за перестановкой пальцев левой руки, плавным скольжением руки по грифу при смене позиции.

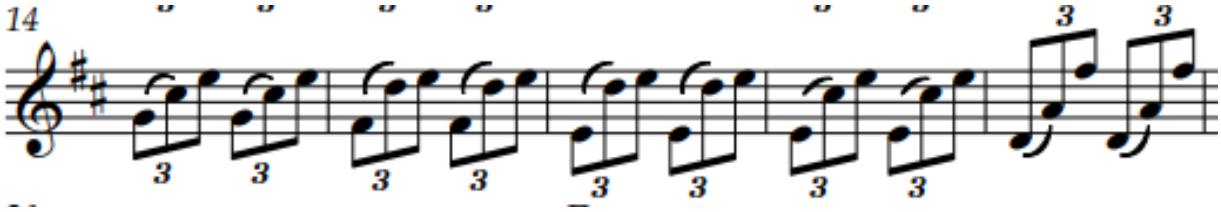
Характерной ритмической пульсацией прелюдии является острый пунктирный ритм. Исполнять его следует переменным штрихом. Короткие ноты должны звучать колко и отрывисто, не допустима «сглаженность» звучания. Шестнадцатые ноты в третьем такте также исполняются ровным переменным штрихом (Н. П. 79):

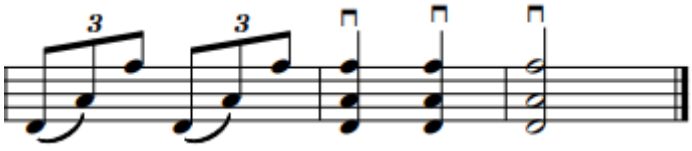
Нотный пример 79. Прелюдия №1

Основной тематизм прелюдии образует мелодия с характерным движением по звукам арпеджио. В авторском издании композитор не выписывал всю фактуру, обозначил только тип фигураций в первых тактах, а далее — аккорды, которые следует исполнять по тому же принципу. В нашем нотном приложении во избежание трудности интерпретации и возникновения ошибок вся фактура выписана (Н. П. 80–81):

Нотный пример 80. Прелюдия №1

Нотный пример 81. Прелюдия №1. Приложение 2

Помимо трудности исполнения легато в левой руке музыкант может столкнуться с проблемой ровности перехода со струны на струну с помощью скольжения в правой руке. Безусловно, мандолинисту необходимо хорошо чувствовать опору на струны при исполнении, чтобы понимать, с какой силой необходимо нажимать на них во избежание рыхлости и пустот в звучании разложенных аккордов.

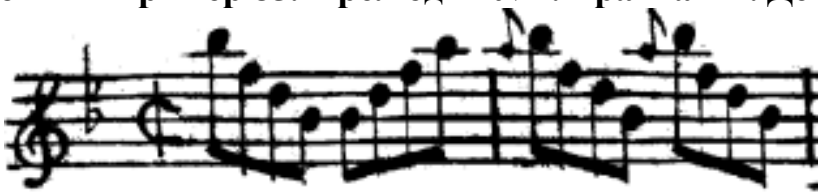
С точки зрения развития музыкального материала Прелюдию №1 можно условно разделить на три раздела, где кульминационным будет последний. Первый раздел заканчивается в десятом такте, при этом напряжение создается с седьмого такта (Н. П. 82):

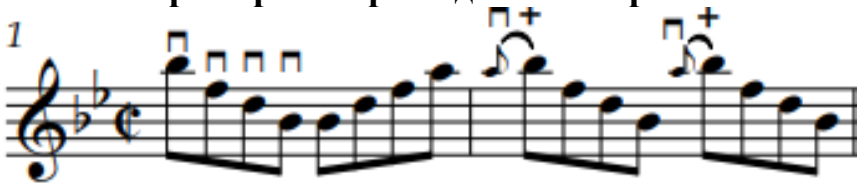
Нотный пример 82. Прелюдия №1

Второй раздел заканчивается в восемнадцатом такте. В данном эпизоде можно выделить нисходящую мелодическую линию в нижнем голосе, которая усилит звучание к восемнадцатому такту (Н. П. 83):

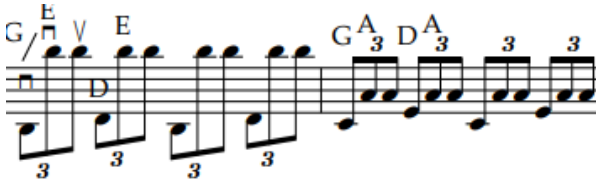
Нотный пример 83. Прелюдия №1

Третий раздел является сквозным по развитию, нарастает по звучанию от девятнадцатого такта к последнему, являющемуся кульминационным, что подтверждают аккорды, которыми заканчивается все произведение (Н. П. 84):

Нотный пример 84. Прелюдия №1

Вторая прелюдия Пьетро Дени написана в тональности *B-dur*, что несколько неудобно для мандолиниста, поскольку первая струна перестает быть открытой. Это накладывает необходимость тщательной расстановки аппликатуры. Ритмическую основу прелюдии составляют триольные последовательности, однако во вступлении преобладают восьмые в виде разложенного арпеджио по звукам основного трезвучия тональности. Во втором такте композитором использованы небольшие украшения – форшлаги. Опираясь на методическое пособие, мы выписали технику их исполнения. Дени в своем трактате пишет, что здесь необходимо использование так называемых срывов струны в левой руке, при которых палец сдергивает струну в данном случае вниз. В современном исполнительстве подобная техника очень часто встречается у гитаристов и у домристов, поэтому исполнение подобного украшения не вызовет особой трудности (Н. П. 85–86):

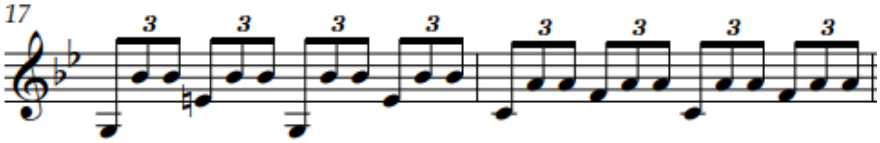
Нотный пример 85. Прелюдия №2. Трактат П. Дени

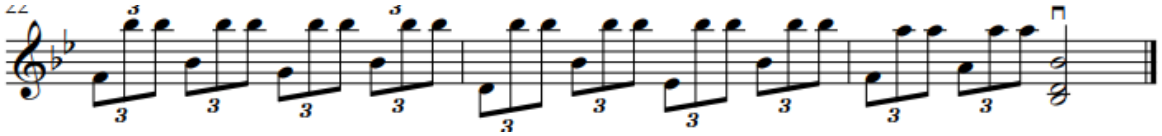


Нотный пример 86. Прелюдия №2. Приложение 2

С третьего такта мелодическую функцию берет на себя нижний голос, который следует исполнять щипком вниз. В таком случае легче будет связать мелодическую линию за счет опоры на струну и добиться протяженности звучания. Верхние ноты исполняют лишь гармоническую функцию, в связи с чем нет необходимости придавать им тяжесть в звучании. Играть их следует переменным штрихом. Для создания непрерывности звучания музыкальной ткани необходимо соединять ноты, находящиеся на разных струнах, мягким скольжением, обращая внимание на гибкость и плавность движения правой руки в запястье (Н. П. 87):

Нотный пример 87. Прелюдия №2

Еще одной трудностью, с которой может столкнуться исполнитель, является глушение нижележащей струны пальцем левой руки. Подобная проблема возникнет, если мандолинист не будет ставить пальцы остро, близко к ногтю.

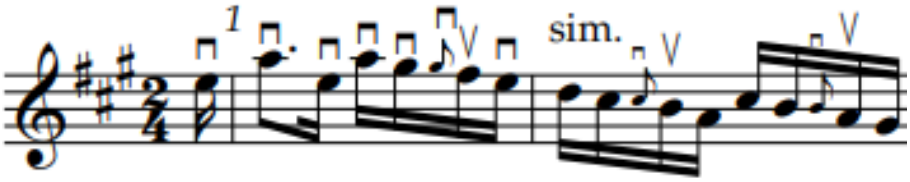
Следующая задача – перенос правой руки через струну, точное касание нужной струны. Здесь мандолинист, у которого координация развита недостаточно, может задевать струны, создавая гармоническую грязь и призвуки. Особенно важна чистота игры при исполнении диссонирующих интервалов, например, ум. 5 (Н. П. 88):

Нотный пример 88. Прелюдия №2

Таким образом, Прелюдия №2 будет полезна для развития моторики правой руки, отработки скачков через струну, освоения исполнения форшлагов с помощью срывов. Важна и выработка мягкости игры, динамическое разнообразие. Например, завершающую фразу рекомендуется выстроить на *diminuendo* (Н. П. 89):

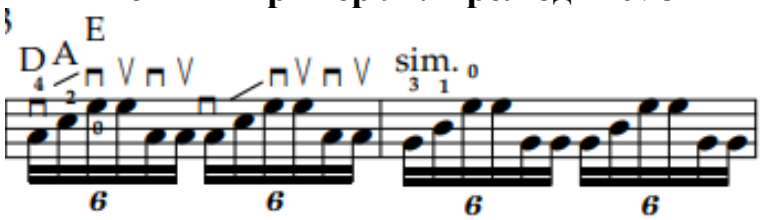
Нотный пример 89. Прелюдия №2

Третья прелюдия написана в достаточно удобной тональности *A-dur*, что, однако, не позволяет утверждать, что она проста в исполнении. Композитором поставлен целый ряд задач, реализация которых требует подготовки.

В первых двух тактах звучат шестнадцатые, исполнять которые следует щипком вниз. Причиной тому является дальнейшее изложение нотного материала секстолями, что говорит о необходимости взять темп чуть сдержаннее в начале и,

следовательно, не применять переменный штрих. Дени использует украшения в виде форшлагов. Опираясь на Трактат композитора, можно сказать, что исполнять их следует переменным штрихом, озвучивая каждую ноту медиатором (Н. П. 90):

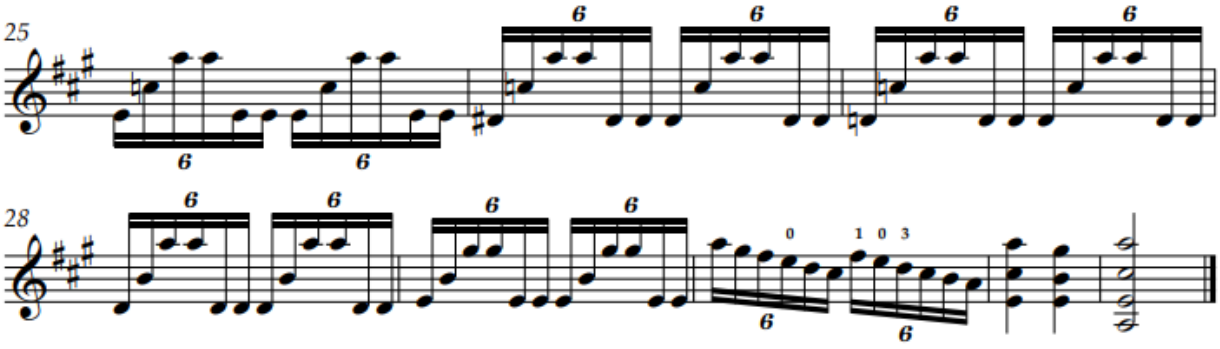
Нотный пример 90. Прелюдия №3

Основная часть прелюдии представляет гармоническую последовательность, изложенную секстолями. Исполнять их следует скольжением по трем струнам. Подобный нотный текст встречался и в Прелюдии №1, однако здесь имеются существенные различия. Композитор чередует два вида техники: скольжение по струнам и переменный штрих на одной струне. Такая комбинаторика способствует развитию пластичности правой руки, а также быстрой перестройке с одного вида техники на другую (Н. П. 91):

Нотный пример 91. Прелюдия №3

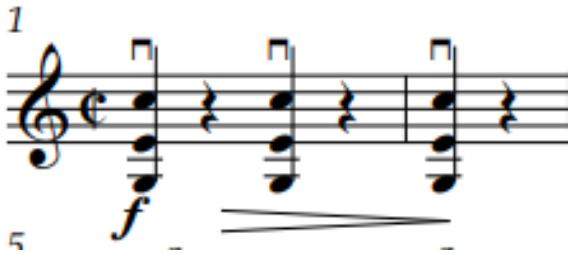


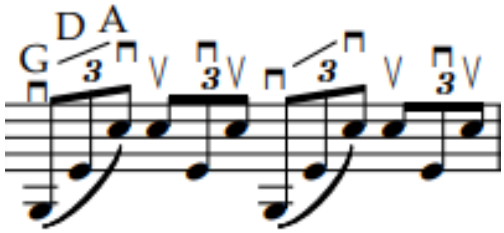
Непростой для исполнителя является партия левой руки. Прелюдия №3 поможет поработать над растяжкой пальцев, поскольку здесь используются довольно большие интервалы между нотами. Нужно отметить, что сложно при этом качественно дожимать сдвоенные струны мандолины, а также не задевать нижележащие струны пальцами.

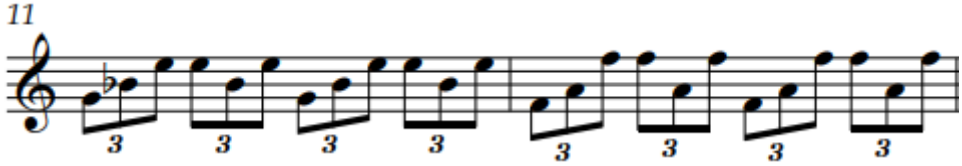
Прелюдия №3 отличается более разнообразными тональными отклонениями, подчеркнуть которые необходимо увеличением громкости, плотности соприкосновения медиатора со струной. Особо это следует отметить в десятом, двадцать пятом и двадцать шестом тактах, предваряющих окончание прелюдии. Завершить сочинение можно, на усмотрение исполнителя, как ярким звучанием аккордов, так и, наоборот, постепенным угасанием (Н. П. 92):

Нотный пример 92. Прелюдия №3

В ***Четвертой прелюдии*** *(C-dur)* Дени вновь направляет внимание на развитие качественного скольжения по струнам, а также исполнение аккордов.

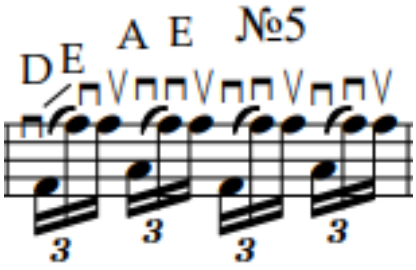
В первых тактах выписан аккорд T_{64}. Техника исполнения аккордов несколько сложнее на мандолине, чем на домре. Необходимо следить в первую очередь за левой рукой, где пальцы должны стоять на грифе максимально остро, чтобы не заглушать нижележащую струну, при этом плотно прижимая сдвоенные струны. В правой руке движение должно начинаться от предплечья с небольшим наклоном кисти к первой струне, при этом сильно не замахиваясь. Только так можно добиться плотного, хорошо озвученного аккорда (Н. П. 93):

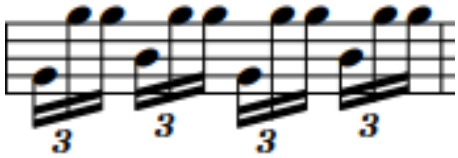
Нотный пример 93. Прелюдия №4

В данной прелюдии Дени скомбинировал скольжение по трем и по двум струнам. Таким образом, автор обращает внимание на развитие координации работы правой руки. Повторяющиеся ноты на одной струне необходимо исполнять переменным штрихом. Последнюю ноту в построении нами предложено исполнить щипком вверх, чтобы приготовить правую руку к последующему щипку вниз. Однако, на усмотрение исполнителя, возможно использование скольжения по двум струнам (Н. П. 94):

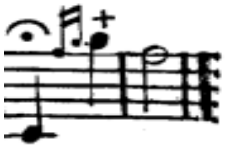
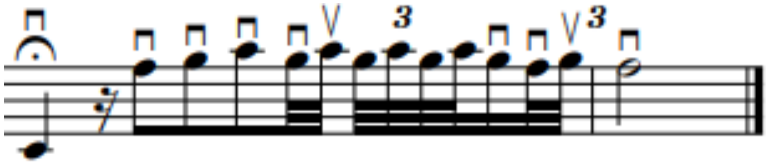
Нотный пример 94. Прелюдия №4

В целом прелюдия отличается несколько созерцательным характером, о чем говорит отсутствие каких-либо ярких кульминационных эпизодов. Небольшие всплески можно увидеть лишь в некоторых тактах благодаря напряженным гармониям. Один из таких примеров – в одиннадцатом такте (Н. П. 95):

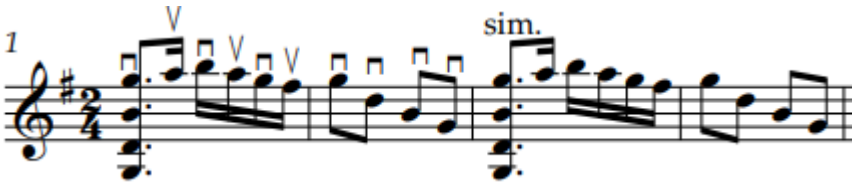
Нотный пример 95. Прелюдия №4

Данная прелюдия хорошо подойдет для закрепления навыка скольжения по струнам, а также исполнения аккордовой техники.

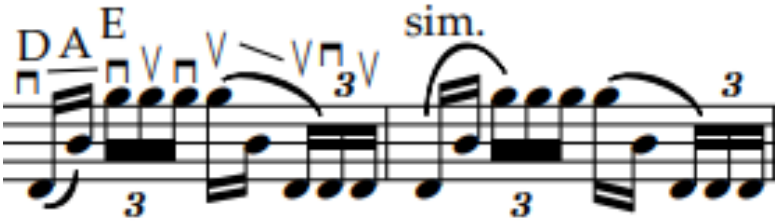
Пятая прелюдия *(B-dur)* весьма компактна. Отличительная черта ее – движение нижнего голоса по двум струнам. Подобное явление встречалось во второй прелюдии. Мандолинисту необходимо координационно точно попадать на разные струны (Н. П. 96):

Нотный пример 96. Прелюдия №5

Еще одна особенность Прелюдии №5 – большие расстояния между нотами, поэтому внимание надо направить на развитие растяжки пальцев левой руки. Способствует этому и бемольная тональность, которая увеличивает интервалы между нотами (Н. П. 97):

Нотный пример 97. Прелюдия №5

Также П. Дени впервые во всем цикле использует каденционную трель. В приложении она расшифровывается для того, чтобы у исполнителей не возникло вопросов по интерпретации. Сам автор в Трактате отмечает, что данный прием значительно отличается от скрипичного, где необходимо лишь вовремя передвигать пальцы левой руки. На мандолине необходима точная координация работы правой и левой рук, при которой щипок в правой руке должен совпадать с падением пальца в левой (Н. П. 98–99):

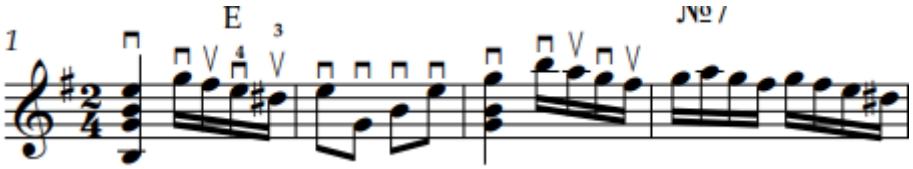
Нотный пример 98. Прелюдия №5. Трактат П. Дени

Нотный пример 99. Прелюдия №5. Приложение 2

В ***Шестой прелюдии*** *(G-dur)* встречаются и технические задачи, и проблемы исполнения различных ритмических рисунков. Как и во всех предыдущих прелюдиях, автор в самом начале выписывает небольшое вступление, основанное на гаммообразном и арпеджированном движении по звукам тонического трезвучия (Н. П. 100):

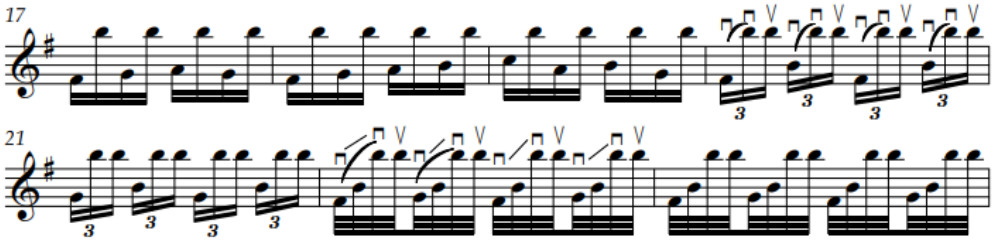
Нотный пример 100. Прелюдия №6

Далее следует необычное ритмическое сочетание дуолей и триолей. Исполнителю необходимо обратить внимание на точность исполнения ритмического рисунка. После скольжения по трем струнам движением медиатора вниз следует репетиционное триольное построение, которое нужно исполнить переменным штрихом. Окончив повторяющиеся ноты щипком вверх, музыканту следует исполнить движение по трем струнам вверх, после чего вновь следует репетиционное построение. Таким образом, происходит комбинация скольжения по струнам вниз, вверх, а также повторяющихся ударов на одной ноте переменным штрихом. Безусловно, основной трудностью будет равномерность исполнения скольжения, а также ровности щипков при исполнении переменного штриха (Н. П. 101):

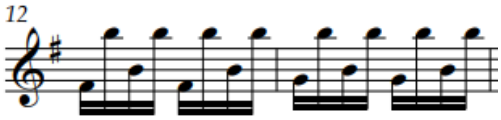
Нотный пример 101. Прелюдия №6

В верхних повторяющихся нотах можно увидеть скрытую мелодическую линию. При исполнении следует выстраивать развитие, кульминацию прелюдии, ориентируясь на мелодию.

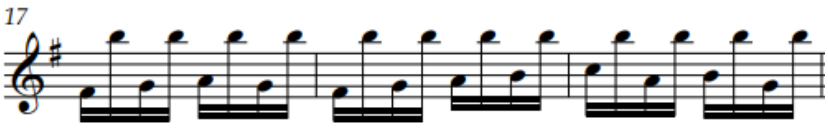
Седьмая прелюдия *(e-moll)* значительно отличается от других, так как для ее исполнения нужна перенастройка: одну из сдвоенных струн Ре необходимо перенастроить на малую терцию ниже. Таким образом, одна из них остается Ре, а другая становится Си. В результате образуется малая терция, и звучит уже не четырех-, а пятиструнная мандолина.

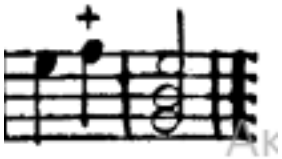
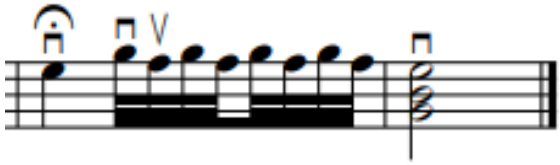
Прелюдия начинается с традиционного обыгрывания тонического аккорда и гаммообразных пассажей. В данном разделе нет особых технических трудностей, за исключением необходимости исполнить аккорд чисто, дожимая все звуки, поскольку в исполнении задействованы все струны (Н. П. 102):

Нотный пример 102. Прелюдия №7

Далее нотный материал строится на скачках, так называемых *Les Batteries*, где верхний голос является гармонической поддержкой, а основная мелодия звучит в нижнем голосе. Заметим, что сам Дени не называл подобные скачки *Les Batteries*, а данное определени встречается лишь в трудах Леоне и Корретта. Затем ритмический рисунок выстроен композитором на ускорение: сначала шестнадцатые, затем триольные шестнадцатые, а позже и тридцатьвторые (Н. П. 103):

Нотный пример 103. Прелюдия №7

Возвращаясь к перенастройке мандолины, необходимо сказать, что важно правильно выбрать аппликатуру, чтобы избежать диссонанса. Так, ноты си и ля первой октавы нужно исполнять на второй струне (Н. П. 104):

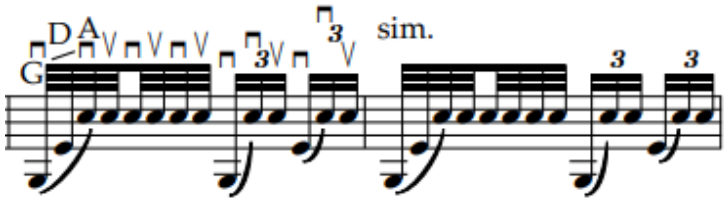
Нотный пример 104. Прелюдия №7

А вот последовательность с 17 по 19 такты следует исполнить на третьей струне, чтобы двухголосие не прерывалось (Н. П. 105):

Нотный пример 105. Прелюдия №7

Также автор в прелюдии использует каденционную трель, которую мы вновь выписали с точным указанием нот (Н. П. 106–107):

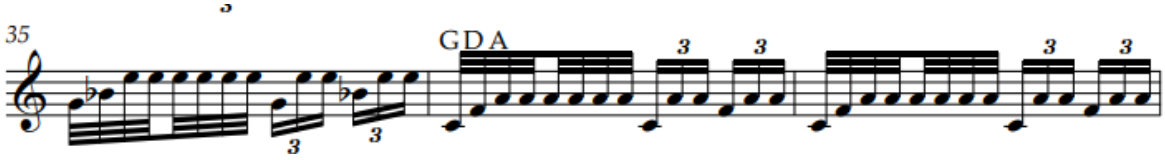
Нотный пример 106. Прелюдия №7. Трактат П. Дени

Нотный пример 107. Прелюдия №7. Приложение 2

В целом можно сказать, что прелюдия помимо благозвучной гармонии демонстрирует обилие различных исполнительских приемов.

Восьмая прелюдия *(C-dur)* довольно объемна, построена на однообразных арпеджио. Основной задачей здесь является совершенствование техники скольжения по струнам.

Дени в данной прелюдии прибегает к новым комбинациям и вариантам исполнения арпеджио, организуя его в разные ритмические группы: тридцать вторые и триоли шестнадцатых. Также вариативность проявляется в использовании скольжения сначала по трем струнам, а далее по двум струнам (Н. П. 108):

Нотный пример 108. Прелюдия №8

От исполнителя потребуется как четкое исполнение ритма, так и слаженная координационная работа обеих рук для постоянно меняющегося направления щипка.

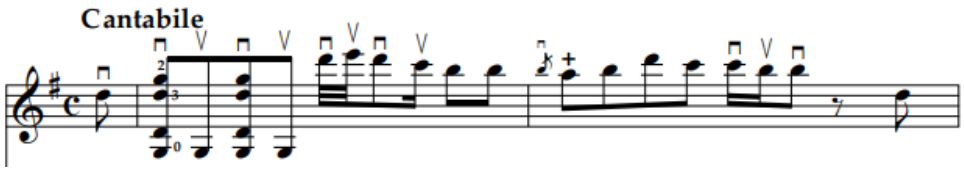
Средний раздел насыщеннее по разнообразию гармоний, скольжение происходит по первым трем струнам: ми, ля и ре. Этот эпизод – кульминация восьмой прелюдии (Н. П. 109):

Нотный пример 109. Прелюдия №8

Рассмотрев прелюдии П. Дени, мы можем сделать вывод, что данные сочинения несут скорее инструктивную функцию, нежели художественную. Перед композитором стояла задача представить музыкальный материал, направленный на развитие технического комплекса. Наибольшее внимание музыкант направил на технику исполнения скольжения в различных вариантах, а также на освоение исполнения таких украшений, как форшлаги и каденционная трель.

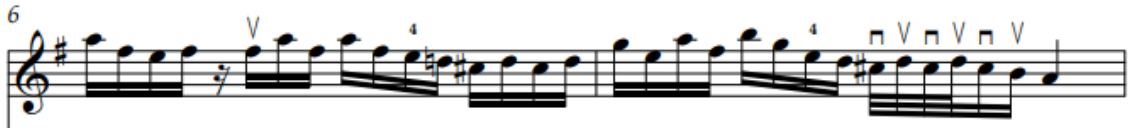
3.2. Г. Леоне. Легкая соната для мандолины[31]

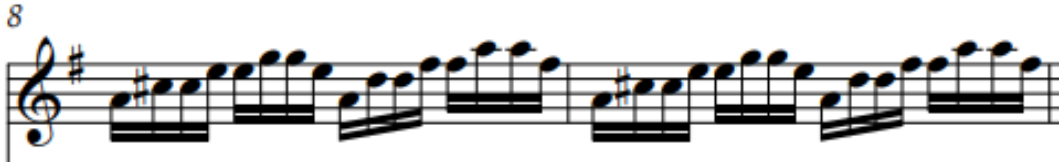
В рассматриваемый нами период под сонатой подразумевалось многочастное сочинение, основанное на принципе чередования быстрых и медленных частей.

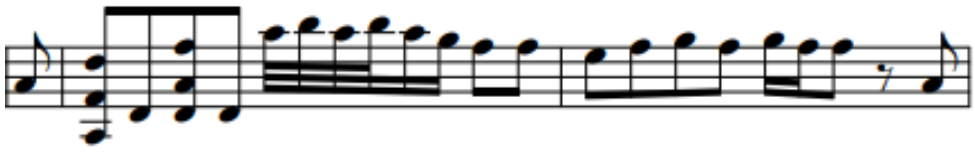
Соната Г. Леоне состоит из двух частей: *Cantabile (G-dur)* и *Larghetto (C-dur).* Первая часть имеет довольно подвижный характер, наполнена различными виртуозными пассажами и украшениями. Условно ее можно разделить на два раздела, при этом второй переходит в тональность доминанты – D-dur. Основная тема начинается с ярких аккордов по всем четырем струнам в главной тональности (Н. П. 110):

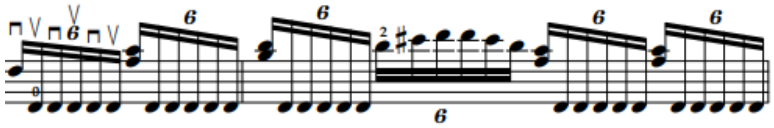
Нотный пример 110. Первая часть Сонаты Г. Леоне

[31] Материалы данного параграфа опубликованы в статье: Зайцева К. Л. Легкая соната Г. Леоне: к проблеме репертуара для мандолины XVIII века // Перспективные фундаментальные исследования и научные методы: сборник статей международной научной конференции (Выборг, Октябрь 2023). СПб.: МИПИ им. М. Ломоносова, 2023. С. 5–9. [21].

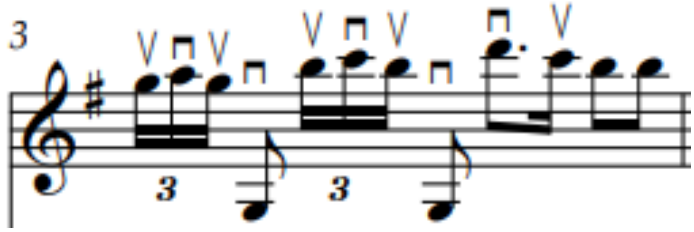
В первой части композитор часто обращается к секвентному изложению материала. Так, гаммообразные последовательности звучат сначала в G-dur, далее спускаются на ступень ниже. Поскольку темп здесь предполагается довольно подвижный, исполнять шестнадцатые следует переменным штрихом, при этом удар после паузы нужно начать вверх, чтобы далее сильная доля приходилась ударом вниз (Н. П. 111):

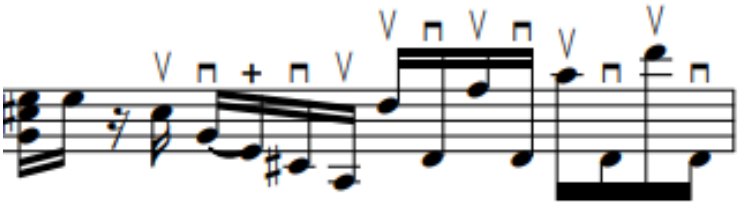
Нотный пример 111. Первая часть Сонаты Г. Леоне

Таким же образом выстроена следующая секвенция, но уже в восходящем движении, здесь ноты расположены по ступеням аккордов A-dur и D-dur. Штрих остается переменный (Н. П. 112):

Нотный пример 112. Первая часть Сонаты Г. Леоне

Во втором разделе первой части сохраняется основной тематизм (отличается лишь тональность), но усложняется развитие музыкального материала. Леоне использует больше скачков на терцию, кварту и октаву. Переменный штрих необходимо оставить (Н. П. 113):

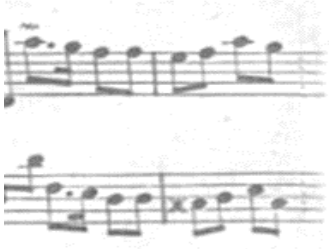
Нотный пример 113. Первая часть Сонаты Г. Леоне

Переменным штрихом также следует исполнять и репетиции. После первой сыгранной двойной ноты надо продолжить играть ударом вверх, чтобы не нарушать порядок ударов, а также чтобы двойные ноты прозвучали полно и насыщенно (Н. П. 114):

Нотный пример 114. Первая часть Сонаты Г. Леоне

Исключением в Сонате будет применение удара вверх на сильную и относительно сильную доли в связи с триолью, после которой следует нота на нижележащей струне, ее Леоне рекомендует сыграть вниз (Н. П. 115):

Нотный пример 115. Первая часть Сонаты Г. Леоне

Автором часто используются ломаные последовательности на двух струнах, названные им *Les Batteries*. Их исполнение всегда будет отличаться в зависимости от расположения нот. Ниже приведен пример, в котором необходимо сыграть первую ноту ударом вверх, поскольку вторая нота находится на нижележащей струне. Схожие последовательности (только в другой тональности) встречаются в Сонате как в первом, так и во втором разделах (Н. П. 116):

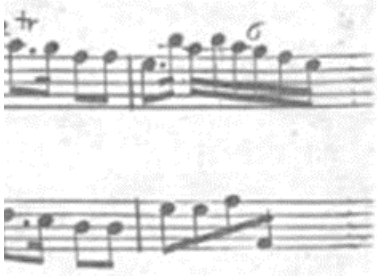
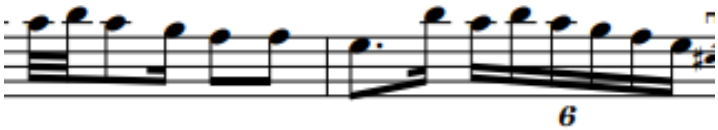
Нотный пример 116. Первая часть Сонаты Г. Леоне

Помимо виртуозных последовательностей, большого количества скачков и ритмического разнообразия Соната для мандолины довольно насыщена украшениями. Автор часто прибегает к ним, а также указывает в нотах на необходимость их исполнения. Наиболее простым украшением следует назвать тремоло, которое автор отмечает знаком . В произведении мандолинист применяет его в восьмых с точкой, чтобы звук не угасал раньше времени, а прозвучал в соответствии с написанной длительностью (Н. П. 117–118):

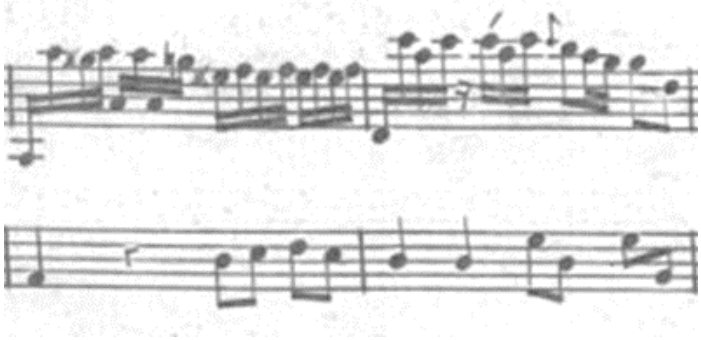
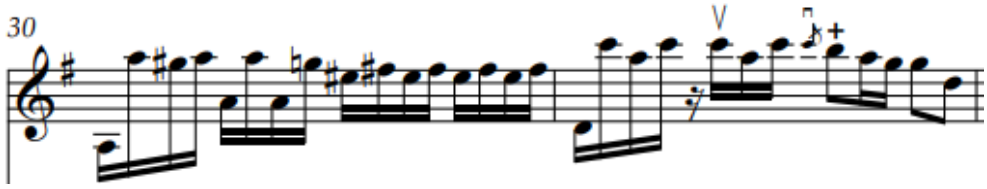
Нотный пример 117. Первая часть Сонаты Г. Леоне



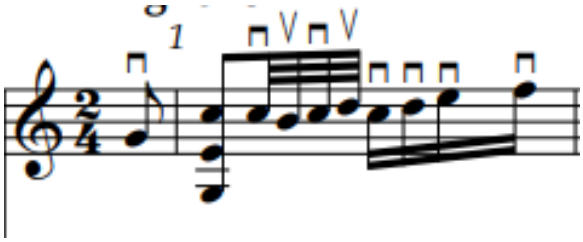
Нотный пример 118. Первая часть Сонаты Г. Леоне. Приложение 2

Автор также часто использует трели, притом все они приходятся на восьмую с точкой. Поскольку темп довольно подвижный, следует исполнять их, используя лишь три переменных удара. При увеличении количества ударов имеется риск не успеть их сыграть, либо звучание будет выпадать из стилистики, отличаясь суетливостью и нервозностью. Напомним, что выход из трели и последующая нота должны быть сыграны ударом вверх, как и указано у автора. Ниже приведем пример нескольких вариантов трелей в Сонате (Н. П. 119–120):

Нотный пример 119. Первая часть Сонаты Г. Леоне.

Нотный пример 120. Первая часть Сонаты Г. Леоне. Приложение 2

В Сонате Леоне широко представлены форшлаги. Все они в произведении должны быть исполнены срывом пальца левой руки, напоминающим гитарный прием. В примере ниже мы обозначили данный способ знаком + (Н. П. 121–122):

Нотный пример 121. Первая часть Сонаты Г. Леоне.

Нотный пример 122. Первая часть Сонаты Г. Леоне. Приложение 2

Вторая часть Сонаты состоит из двух разделов, при этом второй начинается с отклонения в доминантовую тональность G-dur с последующим возвращением в C-dur. Произведение хоть и имеет темповое указание *Larghetto*, однако не лишено виртуозного начала. Основная тема построена на восходящих гаммообразных последовательностях, где тридцать вторые исполняются переменным штрихом, а шестнадцатые – ударом вниз. Следует обратить внимание, что затакт в этом случае должен быть исполнен ударом вниз, поскольку темп довольно умеренный (Н. П. 123):

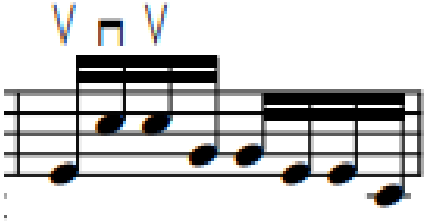
Нотный пример 123. Вторая часть Сонаты Г. Леоне



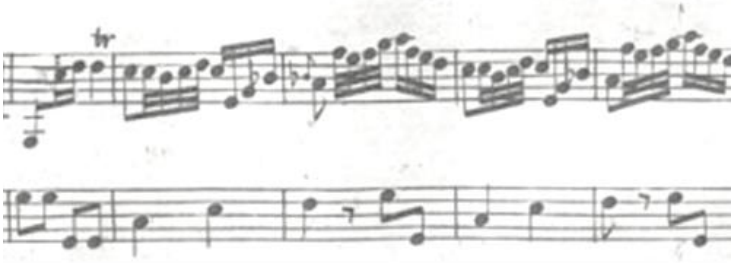
Во второй части *Les Batteries* представлены в двух разновидностях. В первом варианте необходимо начать с удара вверх, поскольку последующие ноты будут расположены на нижележащей струне (Н. П. 124):

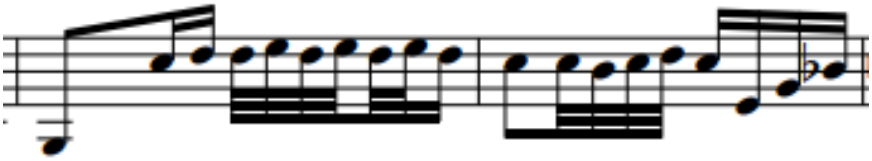
Нотный пример 124. Вторая часть Сонаты Г. Леоне.

Во втором случае первая нота расположена на нижележащей струне, но должна быть сыграна ударом вверх по причине группировки следующих нот по две и распределению по разным струнам:

Нотный пример 125. Вторая часть Сонаты Г. Леоне

Из орнаментики во Второй части представлены каденционные трели и форшлаги. К форшлагам Леоне прибегает довольно редко, лишь подчеркивая окончание фразы. Все они должны быть исполнены за счет основной длительности (Н. П. 126–127):

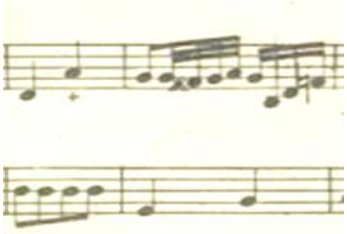
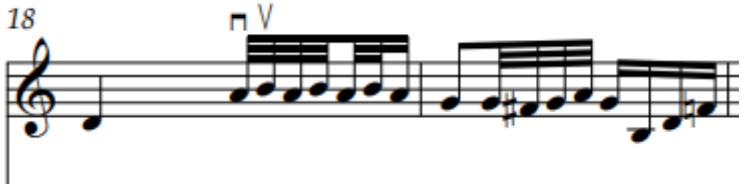
Нотный пример 126. Вторая часть Сонаты Г. Леоне



Нотный пример 127. Вторая часть Сонаты Г. Леоне. Приложение 2

Большое количество трелей композитор применяет в окончаниях фраз, также использует их в синкопированных ритмах (Н. П. 128):

Нотный пример 128. Вторая часть Сонаты Г. Леоне

Стоит отметить однократное применение каденционной трели, которую Г. Леоне отмечает как + (Н. П. 129):

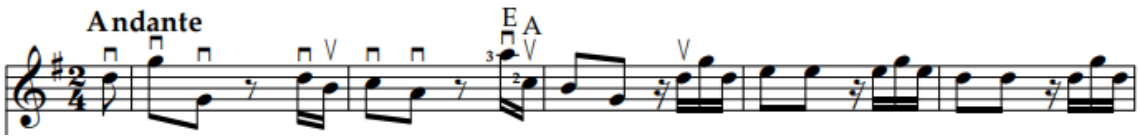
Нотный пример 129. Вторая часть Сонаты Г. Леоне

Нотный пример 130. Вторая часть Сонаты Г. Леоне. Приложение 2

Таким образом, мандолинист уделял большое внимание правильности и грамотности выбора того или иного штриха. Саму Сонату по сложности можно отнести к репертуару обучающихся как в школе, так и в среднем звене.

3.3. Джованни Фучетти. Сонаты для двух мандолин

В рассматриваемый нами опус входят шесть сонат. Они состоят из двух частей, чаще всего контрастных по характеру.

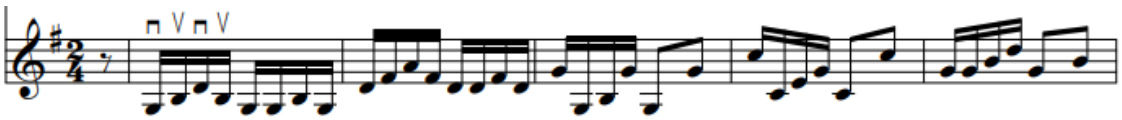
Первая соната *(G-dur)* состоит из частей *Andante* и *Allegro*. В первой части можно выделить три раздела, первый из которых заканчивается в доминантовой тональности – D-dur, а третий является репризой первого. Главная тема Первой части излагается восьмыми и шестнадцатыми. Поэтому, несмотря на спокойный темп, данный раздел звучит жизнерадостно и подвижно, в связи с чем шестнадцатые необходимо исполнять переменным штрихом, восьмые же оставить ударами вниз (Н. П. 131):

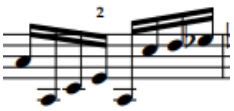
Нотный пример 131. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

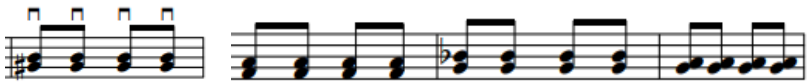


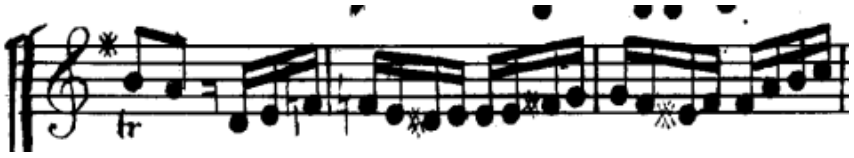
Обратим внимание, что шестнадцатые после паузы нужно сыграть ударом вверх, чтобы сильная доля приходилась ударом вниз.

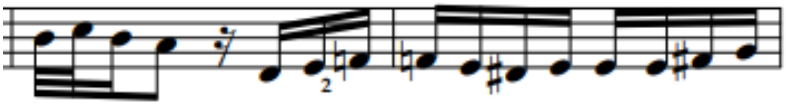
Вся часть построена на небольших секвентных мотивах. При статичности мелодической линии в первом голосе Фучетти добавляет гармоническое оживление в партии второй мандолины, что создает эффект постоянного стремления вперед (Н. П. 132):

Нотный пример 132. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Следует заметить, что на протяжении всей части шестнадцатые должны быть исполнены переменным штрихом. В приведенном ниже примере есть вероятность по ошибке начать сильную долю ударом вверх, чтобы далее продолжить скольжение ударом вниз, но в таком случае последующие шестнадцатые исполнить будет трудно (Н. П. 133):

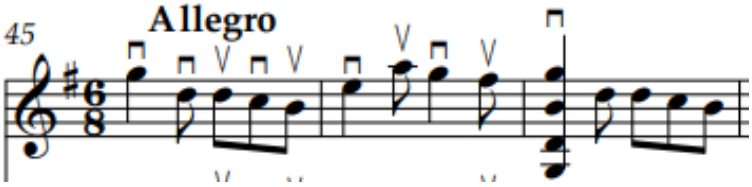
Нотный пример 133. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Для гармонического насыщения в партии второй мандолины автор использует двойные ноты. Они для полноты звучания исполняются щипком вниз (Н. П. 134):

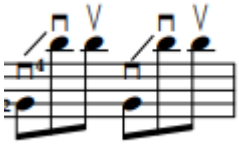
Нотный пример 134

В некоторых окончаниях фраз Дж. Фучетти использует трели, которые следует исполнить с помощью трех нот, поскольку темп довольно подвижный (Н. П. 135–136):

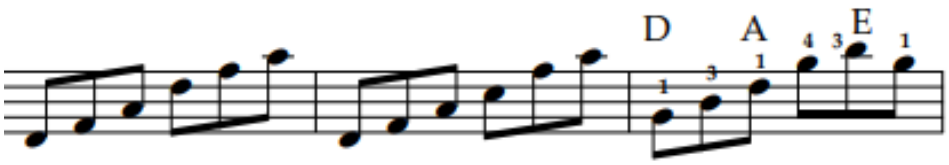
Нотный пример 135. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Нотный пример 136. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Приложение 2

Вторая часть Сонаты для двух мандолин (*Allegro, G-dur*) также распадается на три раздела А–В–А. Первый раздел модулирует в тональность доминанты (D-dur), весь второй раздел написан в этой же тональности, третий раздел без перехода сразу начинается в основной тональности Сонаты G-dur.

Во второй части размер 6/8, это существенно влияет на организацию ударов. Так, в первом такте темы после первой четверти следует начать вновь ударом вниз переменный штрих, в этом случае сильная доля следующего такта будет выделена ударом вниз. В следующем такте восьмые нужно играть ударами вверх (Н. П. 137):

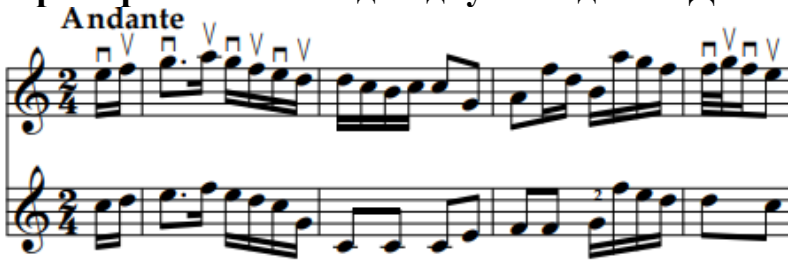
Нотный пример 137. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

В нескольких эпизодах Дж. Фучетти помещает мелодическую линию в нижний голос, который необходимо выделить ударом вниз, две оставшиеся восьмые, составляющие гармоническую поддержку, следует исполнить переменным штрихом (Н. П. 138):

Нотный пример 138. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Во втором разделе композитор применяет разложенные аккорды, создавая напряжение. Исполнять их следует также переменным штрихом (Н. П. 139):

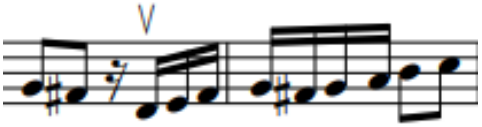
Нотный пример 139. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Несмотря на кажущуюся визуальную простоту нотного текста, исполнять это сочинение довольно непросто. Необходимо очень внимательно продумывать и подбирать аппликатуру. Скорее всего это связано с тем, что композитор изначально являлся скрипачом и не очень беспокоился о том, что пассажи, которые можно исполнить в одной позиции на скрипке, мандолинисту придется играть с большими скачками и интервалами в левой руке, чтобы щипки в правой руке звучали согласно музыкальной мысли. Мы постарались расставить оптимальную и наиболее удобную аппликатуру в приложении.

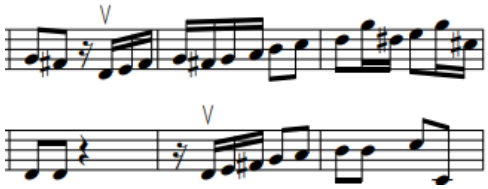
Вторая соната *(C-dur)* написана в идентичных первой темпах – *Andante* и *Allegro*. Первая часть, несмотря на указанный темп, благодаря триолям и дуолям шестнадцатых звучит довольно подвижно. Основная тема состоит из сочетаний шестнадцатых и восьмых с преобладанием гаммообразных последовательностей (Н. П. 140):

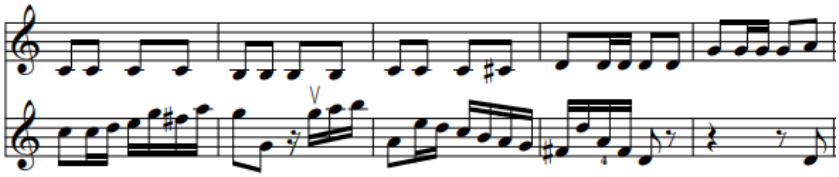
Нотный пример 140. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

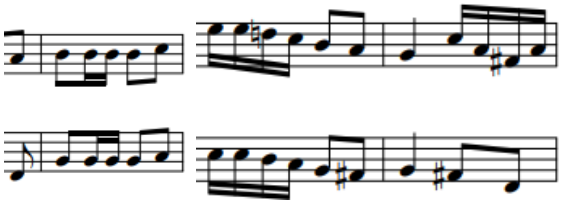


При исполнении следует обратить внимание на направление щипка после шестнадцатой паузы: чтобы сохранить пульсацию, необходимо начать щипком вверх (Н. П. 141):

Нотный пример 141. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

В данной части примечательна партия второй мандолины. Ее роль довольно разнообразна: используется не только поддержка первого голоса в терцию, но и небольшие переклички с ним (Н. П. 142):

Нотный пример 142. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

В следующей части роль второй мандолины становится еще значительнее. Здесь уже первая мандолина выступает в качестве аккомпаниатора, поддерживающего гармонию, а вторая мандолина продолжает развитие основного тематизма (Н. П. 143):

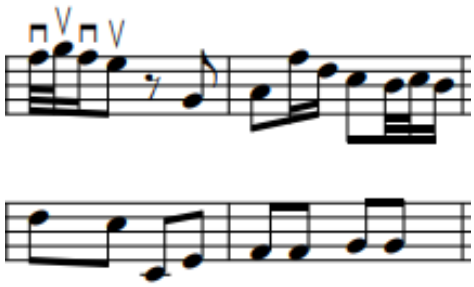
Нотный пример 143. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Далее инициативу перехватывает первый голос, а второй поддерживает его в терцию (Н. П. 144):

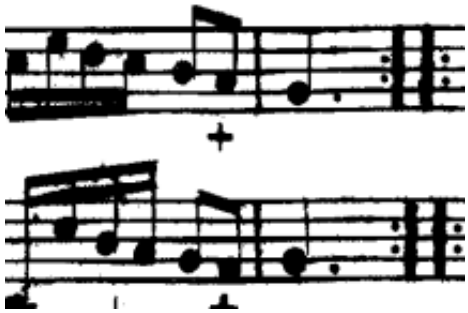
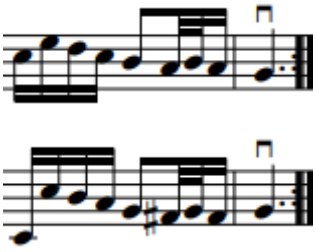
Нотный пример 144. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Дж. Фучетти в сонате в качестве украшений применил трель и каденционную трель (Н. П. 145–148):

Нотный пример 145. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти.

Оригинальный текст

Нотный пример 146. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти. Переложение 2

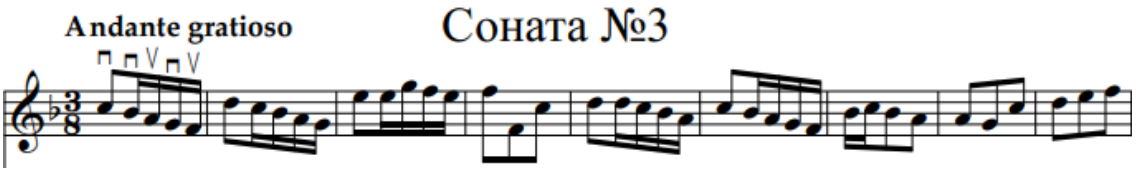


Нотный пример 147. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти. Оригинальный текст

Нотный пример 148. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти. Переложение 2

Отличием второй части от первой в данной сонате является следующее: с исполнительской точки зрения она менее удобна по причине большого количества скачков, которые возможно исполнить лишь с помощью подцепа. Усугубляется ситуация еще и подвижным темпом *Allegro*. На эту особенность следует обратить внимание при подборе репертуара учащемуся.

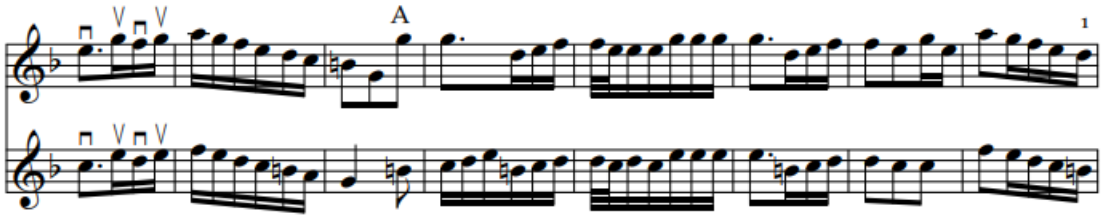
Третья соната состоит из двух частей: *Andante gratioso* и *Allegro*. Обе части написаны в тональности *F-dur*, имеют подвижный, танцевальный характер.

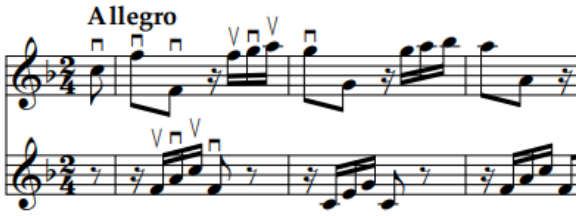
Первая часть написана в размере 3/8, состоит из гаммообразных пассажей и скачков. При исполнении очень часто придется прибегать к использованию подцепа (Н. П. 149):

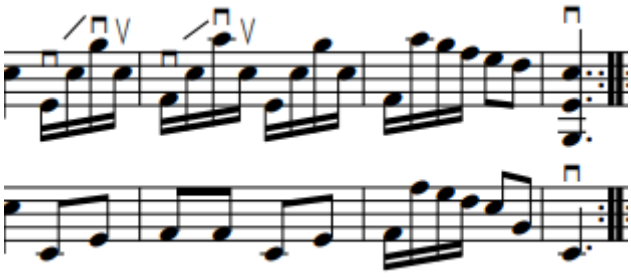
Нотный пример 149. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

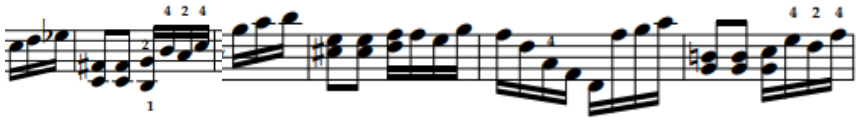


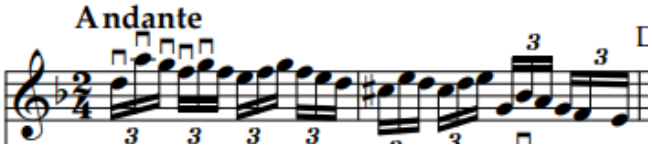
Второй голос выполняет функцию заполнения длинных нот в первом голосе и подголоска в терцию (Н. П. 150):

Нотный пример 150. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Во второй части партия второй мандолины разнообразнее и интереснее. Дж. Фучетти использует переклички между голосами (Н. П. 151):

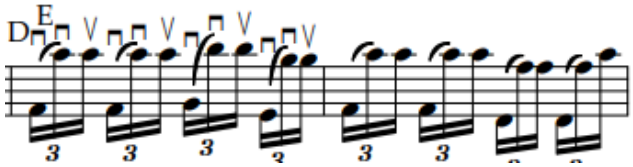
Нотный пример 151. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Разнообразнее данная часть и по штрихам. Здесь встречается скольжение по трем струнам щипком вниз (Н. П. 152):

Нотный пример 152. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Также композитор вводит двойные ноты, что придает объемность и насыщенность звучанию. Исполнять их следует щипком вниз (Н. П. 153):

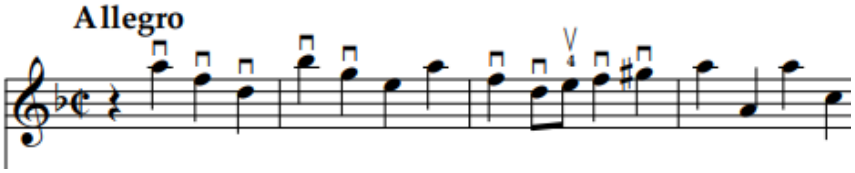
Нотный пример 153. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Четвертая соната *(d-moll).* Ее части контрастны. Первая часть *Andante* написана в размере 2/4, однако триоли шестнадцатых придают ей трехдольную пульсацию. Все триоли необходимо исполнять щипком вниз. В таком случае мелодия будет звучать протяжно, что соответствует общему настроению (Н. П. 154):

Нотный пример 154. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Далее скольжение по двум струнам исполняется движением вниз, а повторяющаяся нота в верхнем голосе – щипком вверх. Необходимо следить за непрерывностью звучания мелодии в нижнем голосе скрытой полифонии (Н. П. 155):

Нотный пример 155. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти



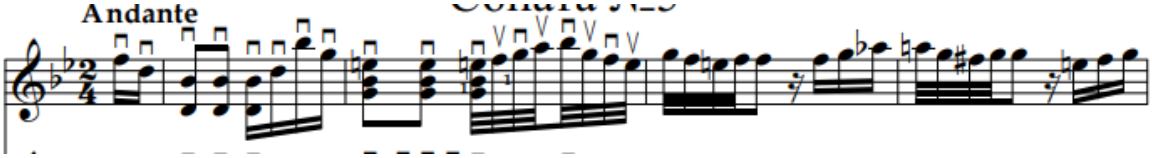
Во второй части все четверти исполняются вниз, а восьмые, поскольку темп подвижный и размер *Alla breve*, играются переменным штрихом (Н. П. 156):

Нотный пример 156. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Данная соната наиболее популярна среди исполнителей, что было выявлено при изучении имеющихся в открытом доступе записей. Действительно, по красоте мелодии и гармонии соната заметно выделяется среди прочих, оставляя неизгладимое впечатление.

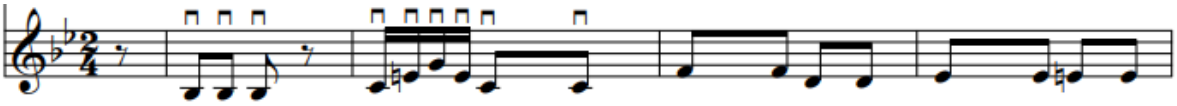
Пятая соната *(B-dur)* отличается трудностью в выборе аппликатуры. Соната сложна технически, особенно партия первой мандолины. Она отличается «моторностью», практически полным отсутствием пауз.

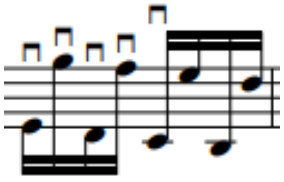
Первая часть сонаты, несмотря на указанный темп *Andante*, довольно виртуозна. Шестнадцатые в ней следует исполнить щипком вниз, а тридцать вторые – переменным штрихом (Н. П. 157):

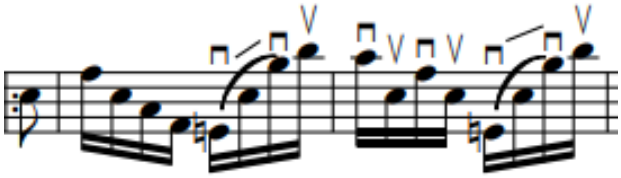
Нотный пример 157. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

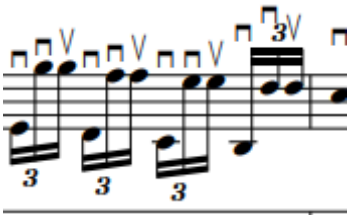


Вторая мандолина создает гармоническую опору, лишь периодически заполняя длинные ноты первой партии, и не представляет особой трудности (Н. П. 158):

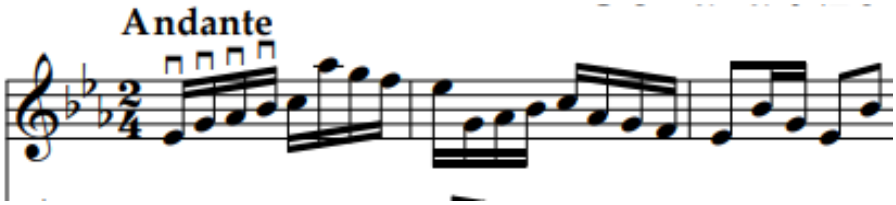
Нотный пример 158. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Вторая часть сонаты изобилует гаммообразными пассажами и скачками. Здесь также встречаются скольжения через струну, что в подвижном темпе довольно трудно исполнить (Н. П. 159):

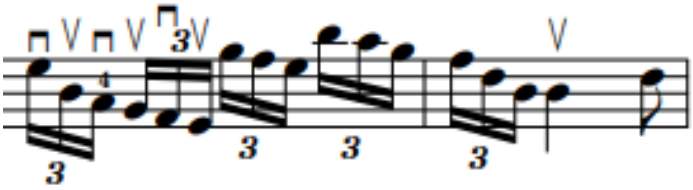
Нотный пример 159. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Также имеются скольжения по трем струнам, отработке которых следует уделить особое внимание (Н. П. 160):

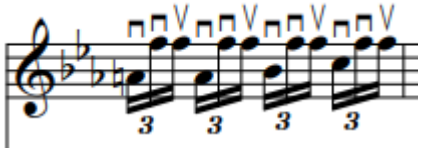
Нотный пример 160. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Добавляется здесь и триольная пульсация (Н. П. 161):

Нотный пример 161. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Таким образом, музыкант, приступая к игре данной сонаты, должен быть технически оснащен, поскольку Дж. Фучетти поставил в ней целый ряд непростых исполнительских задач.

Шестая соната *(As-dur)* является заключительной в данном опусе и наиболее развернутой. В первой части сонаты тема начинается с шестнадцатых, исполнять которые нужно щипком вниз, при этом следить за связностью нот в левой руке (Н. П. 162):

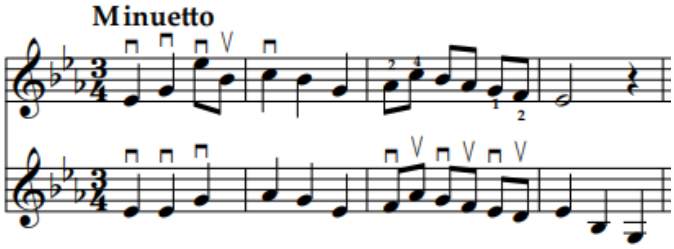
Нотный пример 162. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Далее тему продолжают триольные последовательности, исполняемые переменным штрихом (Н. П. 163):

Нотный пример 163. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Присутствует здесь и скольжение по двум струнам (Н. П. 164):

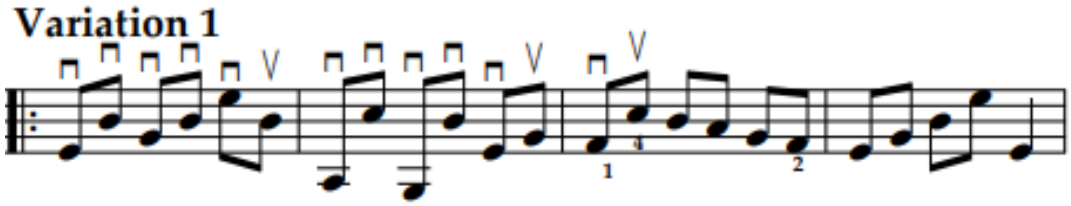
Нотный пример 164. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Трудность данной части – в непрерывности движения, разнообразии штрихов, а также неудобная тональность, в связи с чем ноты *E* и *A* не могут быть исполнены на открытых струнах.

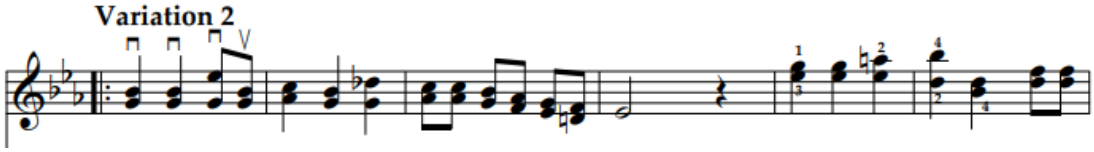
Вторая часть сонаты – менуэт с тремя вариациями. Темп довольно подвижный, четверти играются щипком вниз, а восьмые – переменным штрихом (Н. П. 165):

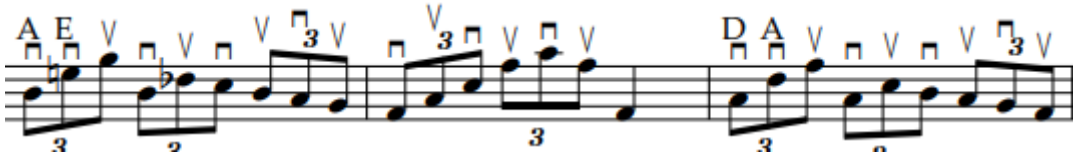
Нотный пример 165. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

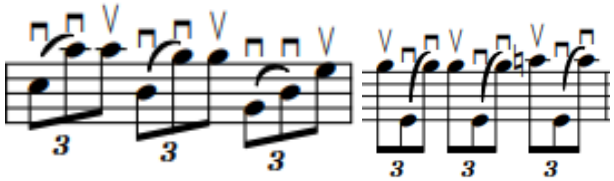


В первой вариации скачки по соседним струнам необходимо исполнять щипком вниз, соскальзывая со струны на струну (Н. П. 166):

Нотный пример 166. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Во второй вариации довольно трудны в исполнении двойные ноты, для исполнения которых требуется хорошая растяжка пальцев левой руки, чтобы мелодия прозвучала связно (Н. П. 166а):

Нотный пример 166 а. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

В третьей вариации встречается большое количество арпеджированных последовательностей, исполняемых переменным штрихом (Н. П. 167):

Нотный пример 167. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

Также здесь имеются скачки: с нижележащей струны движение начинается со щипка вниз, с верхней – со щипка вверх (Н. П. 168):

Нотный пример 168. Соната для двух мандолин Дж. Фучетти

В целом, подводя итог анализа шести сонат для двух мандолин Фучетти, надо отметить, что произведение подходит для студентов среднего и высшего звена в качестве учебного репертуара. В то же время, яркий тематизм, виртуозность сочинения позволяют включать его и в концертную программу.

3.4. Дж. Джервазио. Соната для мандолины и бассо континуо D-dur

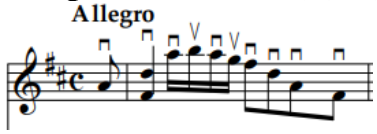
Соната Дж. Джервазио является одной из наиболее ярких в репертуаре для мандолины XVIII века. Произведение достаточно виртуозное, поэтому входит в учебные программы по игре на мандолине практически всех европейских Высших школ.

По артикуляции, простой мелодической линии, гармонической и ритмической организации и преобладанию гомофонно-гармонической фактуры Соната близка сочинениям классической школы. Она также называется Камерная соната для мандолины и баса по причине существования еще одной рукописи с таким же названием. Вильден-Хюсген в своем труде (1991) пишет, что это сочинение принадлежит коллекции, собранной известным шведским купцом

Жаном де Фебюром в Италии в 1762–1763 годы. Данная коллекция на сегодняшний момент находится в библиотеке Университета Уппсулы [122].

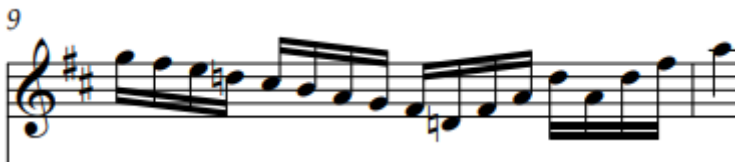
Соната Джервазио состоит из трех частей: *Allegro–Larguetto grazioso–Allegro*. ***Первая часть*** имеет традиционную для раннеклассической сонаты двухчастную структуру: первый раздел в главной тональности D-dur, второй — в тональности пятой ступени A-dur. Данная часть насыщена различными пассажами, скачками, что предполагает виртуозную оснащенность исполнителя.

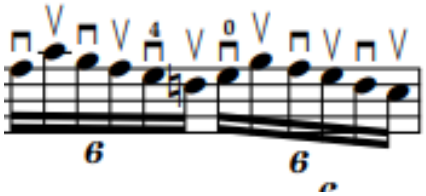
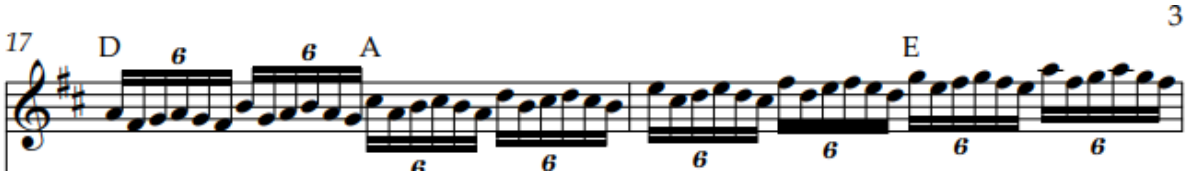
Главная тема начинается с яркого восходящего квартового скачка, заканчивающегося двойными нотами, в продолжение которых звучит последовательность из шестнадцатых и восьмых. Шестнадцатые, поскольку темп, обозначенный композитором, подвижный, должны быть исполнены переменным штрихом. Восьмые же следует играть щипком вниз (Н. П. 169):

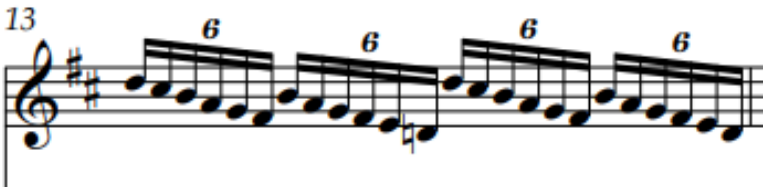
Нотный пример 169. Соната Дж. Джервазио

Сочетания нот, сгруппированных в восьмую и две шестнадцатых, следует исполнять таким образом: восьмую щипком вниз, а две шестнадцатых переменным штрихом (Н. П. 170):

Нотный пример 170. Соната Дж. Джервазио

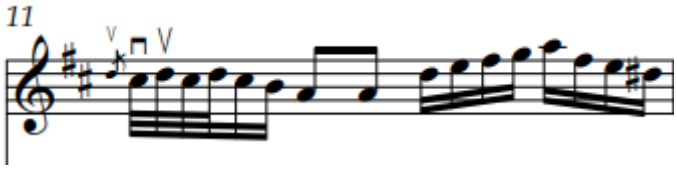
Уже с первых тактов часть насыщена виртуозными гаммобразными и арпеджированными пассажами, исполнять которые следует так же переменным штрихом (Н. П. 171):

Нотный пример 171. Соната Дж. Джервазио

Далее ощущение нарастания напряжения создается с помощью уменьшения размера длительностей. На смену четырем шестнадцатым приходят секстоли. Композитор комбинирует их в виде секвенций, восходящих или нисходящих (Н. П. 172–173):

Нотный пример 172. Соната Дж. Джервазио

Нотный пример 173. Соната Дж. Джервазио

Также Дж. Джервазио очень часто прибегает к гаммообразным нисходящим пассажам (Н. П. 174):

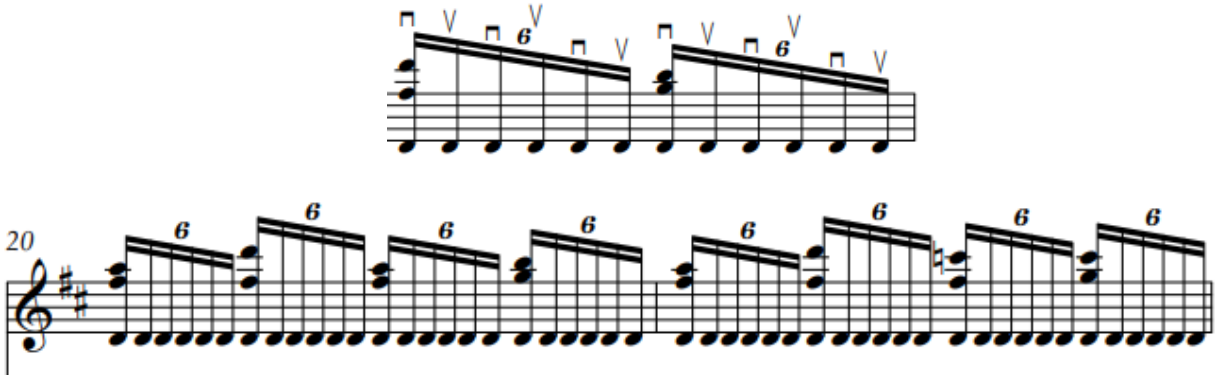
Нотный пример 174. Соната Дж. Джервазио

В первом разделе композитор лишь раз обращается к использованию украшений. В данном случае встречается форшлаг, к которому мы в приложении добавили тридцатьвторые, чтобы длинная восьмая с точкой прозвучала ярче (Н. П. 175):

Нотный пример 175. Соната Дж. Джервазио. Авторское издание

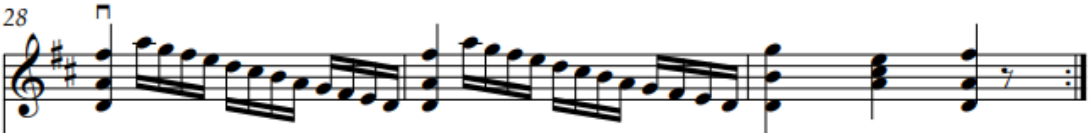
Нотный пример 176. Соната Дж. Джервазио. Приложение 2

Звуковая насыщенность и яркость создается благодаря двойным нотам, сочетающимся с открытой струной, которая звучит объемно. Напряжение создается за счет нагнетания доминантовой гармонии. В данном случае применим переменный штрих. Примечательно, что композитор не выписывал полностью фактуру, а лишь обозначил гармонии, которые необходимо исполнять подобным образом. Мы же в своем приложении выписали всю фактуру (Н. П. 177–178):

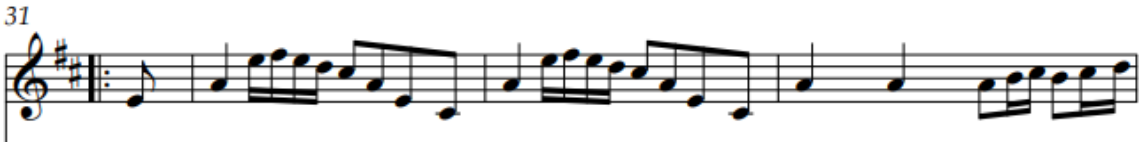
Нотный пример 177. Соната Дж. Джервазио. Оригинальный текст

Нотный пример 178. Соната Дж. Джервазио. Приложение 2



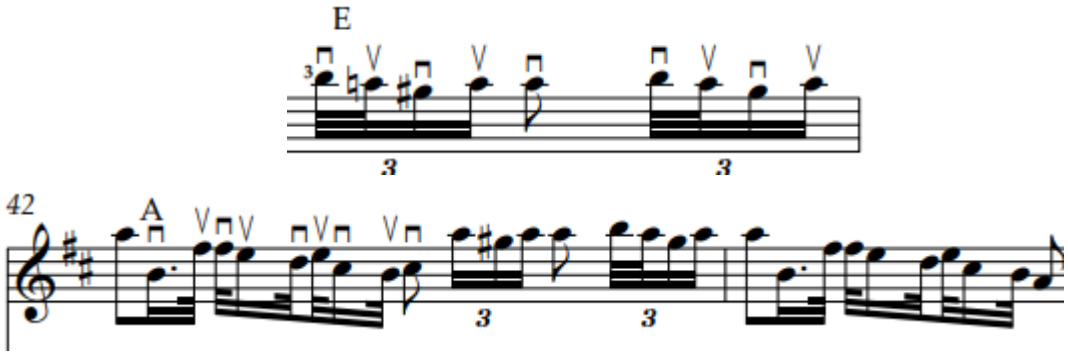
Данный раздел, довольно большой по объему, приводит к окончанию первого раздела первой части сонаты. Аккорды по трем струнам в конце фразы следует исполнять ударом вниз, как и нисходящие гаммообразные пассажи (Н. П. 179):

Нотный пример 179. Соната Дж. Джервазио

Следующий раздел основан на материале первого, но транспонирован в тональность доминанты (Н. П. 180):

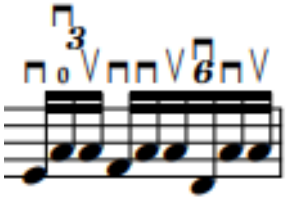
Нотный пример 180. Соната Дж. Джервазио

Отличительная особенность данного раздела – большое количество украшений, ритмическое разнообразие. Так, здесь встречается довольно сложный эпизод, насыщенный форшлагами. Ниже прилагается авторский текст и наш вариант с расшифровкой (Н. П. 181–182):

Нотный пример 181. Соната Дж. Джервазио. Авторский текст

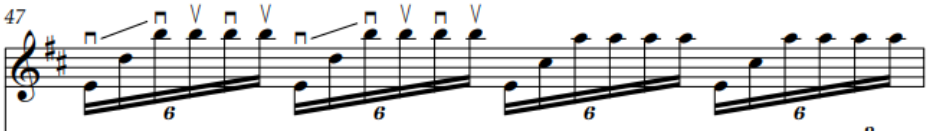
Нотный пример 182. Соната Дж. Джервазио. Приложение 2



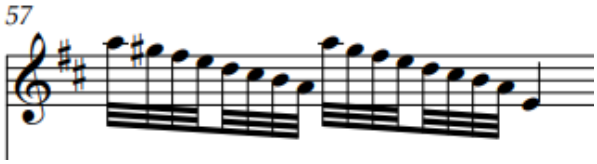
Во втором разделе появляется новый вариант секстолей, которые следует исполнять скольжением по двум струнам, повторяющуюся ноту – щипком вверх. Нижний голос образует скрытую мелодическую линию (Н. П. 183):

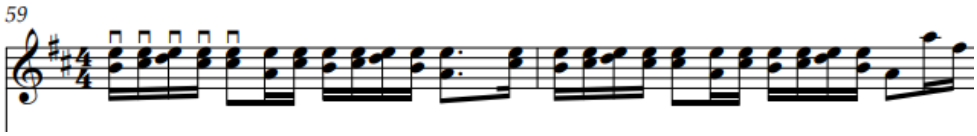
Нотный пример 183. Соната Дж. Джервазио

Далее развитие происходит за счет увеличения диапазона скольжения, которое следует исполнять здесь по трем струнам. Звуковой объем при этом увеличивается, создается эффект крещендо (Н. П. 184):

Нотный пример 184. Соната Дж. Джервазио

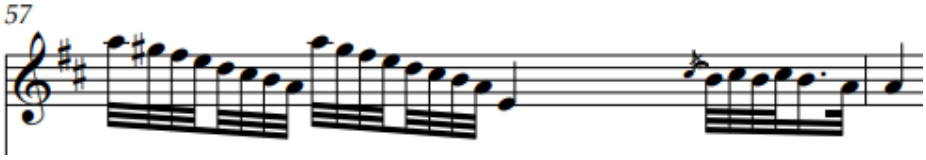


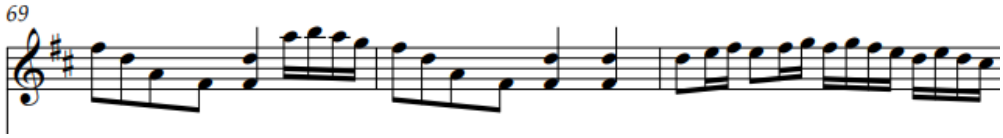
Нарастание напряжения и динамики создается за счет привлечения композитором тридцатьвторых, которые выстроены в гаммообразные пассажи (Н. П. 185):

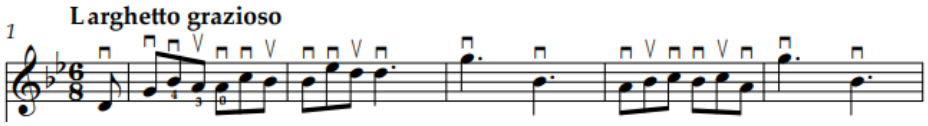
Нотный пример 185. Соната Дж. Джервазио

Особенность второго раздела – появление новой темы, выписанной двойными нотами, где одна из нот исполняется на открытой струне, увеличивая звуковой объем. Для того, чтобы прозвучали обе ноты, а также для выделения мелодии в нижнем голосе, фразу нужно исполнять ударами вниз, несмотря на шестнадцатые длительности (Н. П. 186):

Нотный пример 186. Соната Дж. Джервазио

Из украшений в Сонате Джервазио задействована трель, используемая лишь раз в первой части. Для понимания, каким образом лучше ее исполнить, мы в своем приложении выписали все ноты (Н. П. 187–188):

Нотный пример 187. Соната Дж. Джервазио. Авторский текст

Нотный пример 188. Соната Дж. Джервазио. Приложение 2

В конце первой части проводится главная тема в основной тональности с некоторыми изменениями ритма, добавлением нот, заполняющих крупные длительности (Н. П. 189):

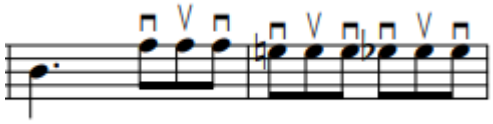
Нотный пример 189. Соната Дж. Джервазио.

Если первая часть написана в блестящем, ярком характере, изобилует пассажами различных видов в различной ритмической организации, то *вторая часть* имеет спокойный и созерцательный характер. Часть *Larghetto grazioso* написана в несколько неожиданной тональности *g-moll*, не имеет ярких кульминационных моментов. Главная тема состоит из ровных восьмых и четвертей с точкой в размере 6/8, отчего возникает ощущение покачивания и спокойствия. Исполнять восьмые следует переменным штрихом, начиная каждую комбинацию из трех нот щипком вниз. Четверти исполняются одиночным щипком вниз. Благодаря объемности звучания инструмента, все длинные ноты звучат довольно протяженно, чего трудно было бы добиться, к примеру, на домре (Н. П. 190):

Нотный пример 190. Соната Дж. Джервазио

Основной задачей, которая ставится перед исполнителем, является сохранение связности, плавности звучания. Безусловно, здесь потребуется не только гибкость запястья правой руки, но и внимательная работа пальцев левой руки, при которой один палец непрерывно передает звучание следующему пальцу, не допуская подъема струны над грифом. В первом такте нами решено

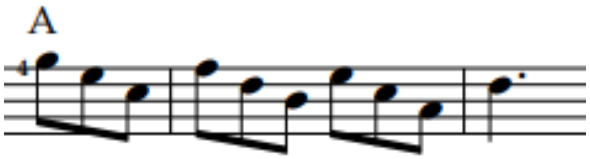
использовать несколько иное чередование щипков, чтобы выполнить поставленную задачу было легче.

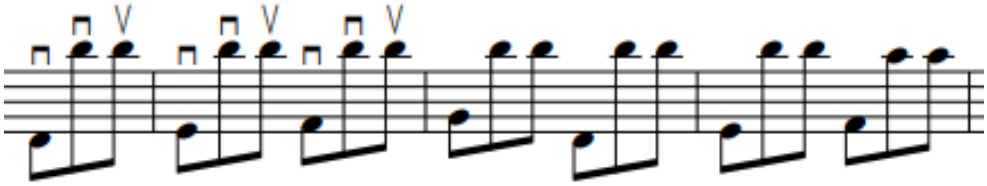
К различным комбинациям восьмых можно отнести использование композитором повторяющихся нот, которые тоже следует исполнять переменным штрихом (Н. П. 191):

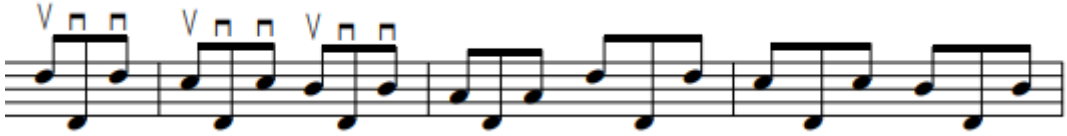
Нотный пример 191. Соната Дж. Джервазио

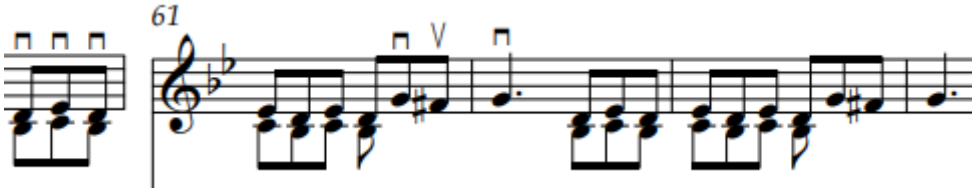


Дж. Джервазио использует и движение по звукам трезвучия, при исполнении направление щипка остается таким же, как и в предыдущих моментах (Н. П. 192):

Нотный пример 192. Соната Дж. Джервазио

В нескольких эпизодах встречается скольжение по двум струнам. Играть его следует щипком вниз, третья нота исполняется щипком вверх. Одна из трудностей для музыканта в этой части – суметь точно попасть на нужную струну, поскольку в правой руке используются скачки через струну. В левой руке при этом желательно не отжимать пальцы от грифа, тогда создастся эффект непрерывности звучания (Н. П. 193):

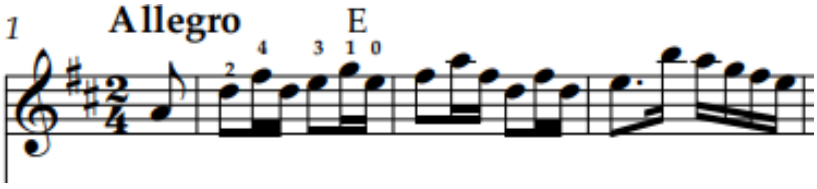
Нотный пример 193. Соната Дж. Джервазио

Подобные же скачки мы встретим и в следующем эпизоде, но исполнять их следует уже по-другому: вышележащие струны щипком вверх, а нижележащие – вниз (Н. П. 194):

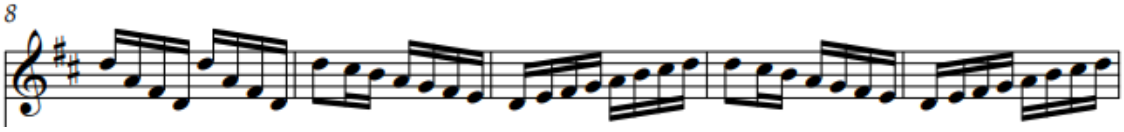
Нотный пример 194. Соната Дж. Джервазио

Также в этой части использованы двойные ноты в неудобном нижнем регистре, в котором достаточно трудно прожать струны в левой руке. Для полноты звучания играть их необходимо щипком вниз (Н. П. 195):

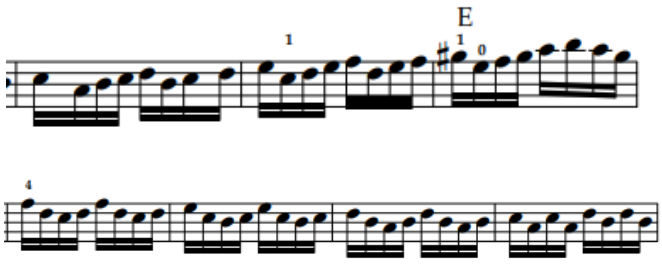
Нотный пример 195. Соната Дж. Джервазио

В целом во второй части перед исполнителем стоит задача не впечатлить слушателя виртуозностью и беглостью, а проявить свою музыкальность.

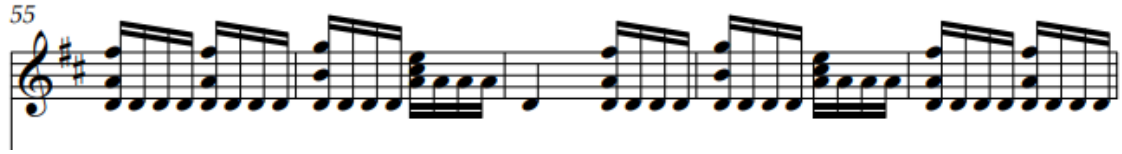
Третья часть возвращается в основную тональность Сонаты D-dur, к радостному характеру, оживленному темпу, состоит из трех разделов А–В–А и коды. Несмотря на схожесть характеров первой и третьей частей, нужно отметить, что последняя не столь виртуозна, пассажи здесь более удобные в исполнении, мелкие секстольные шестнадцатые и тридцатьвторые отсутствуют.

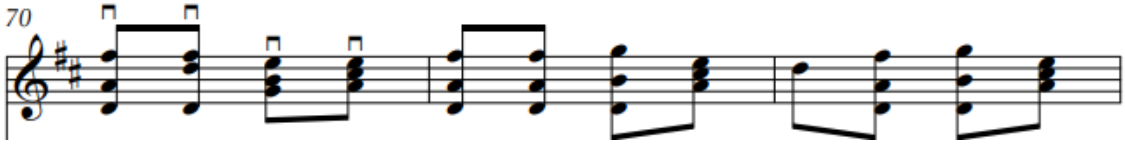
Главная партия состоит из чередования восьмых и шестнадцатых (Н. П. 196):

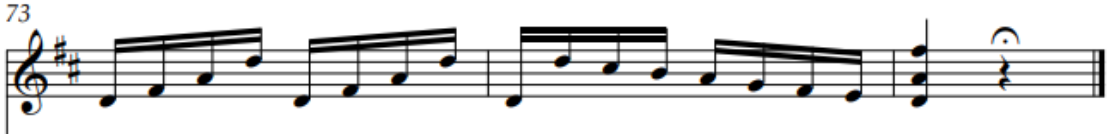
Нотный пример 196. Соната Дж. Джервазио

Здесь можно встретить обилие гаммообразных последовательной и разложенных арпеджио (Н. П. 197):

Нотный пример 197. Соната Дж. Джервазио

Довольно часто композитор обращается к секвенциям (Н. П. 198):

Нотный пример 198. Соната Дж. Джервазио

Ближе к финалу Джервазио использует аккордовую технику. Шестнадцатые в данном случае следует исполнять переменным штрихом, при этом хорошо дожимая ноты аккорда в левой руке (Н. П. 199):

Нотный пример 199. Соната Дж. Джервазио

В коде выписанные восьмыми аккорды должны быть сыграны ударами вниз. Здесь довольно трудно в быстром темпе перемещать пальцы в левой руке, на что потребуется обратить внимание (Н. П. 200):

Нотный пример 200. Соната Дж. Джервазио

Третья часть, как и вся Соната Дж. Джервазио, заканчивается в жизнерадостном, ярком и светлом ключе, что подчеркивается аккордами, гаммообразными шестнадцатыми и шестнадцатыми по звукам трезвучия в тональности D-dur (Н. П. 201):

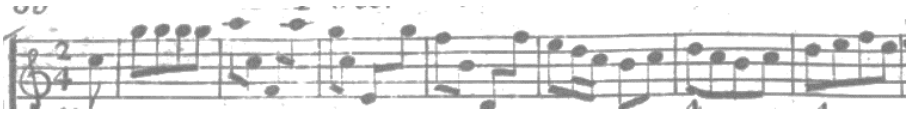
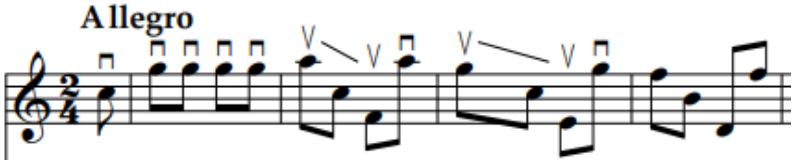
Нотный пример 201. Соната Дж. Джервазио

В целом можно сказать, что Соната для мандолины бассо континуо Джервазио очень виртуозна, технична и подвижна. Музыкант должен владеть многими исполнительскими навыками, а также суметь передать музыкальную выразительность и красоту сочинения. Скорее всего, это произведение можно отнести к репертуару среднего звена, высшей школы и концертирующих исполнителей.

3.5. М. Корретт. Соната для мандолины и бассо континуо C-dur

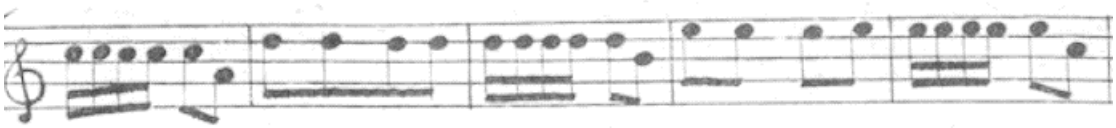
Соната для мандолины и баса (C-dur) состоит из трех частей – *Allegro, Andante* и *Menuetto*.

Музыкальный язык Мишеля Корретта отличается от остальных композиторов-мандолинистов, причиной чему является то, что сам композитор не был мандолинистом. В своем сочинении он довольно редко прибегает к специфическим техникам, таким как арпеджио, скачки, исполняемые на различных струнах, постоянное чередование струн.

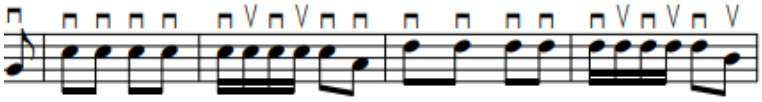
Произведение начинается с главной партии, где тема выстраивается по квинтовым и секстовым скачкам на трех струнах. Затактовый скачок необходимо исполнить щипком вниз, чтобы квинта, с которой начинается произведение, прозвучала ярко и торжественно. Восьмые во втором и последующих тактах следует исполнять скольжением по направлению вверх, как указано в приложении (Н. П. 202–203):

Нотный пример 202. Соната М. Корретта

Нотный пример 203. Соната М. Корретта. Приложение 2

В первом и втором разделах композитор использует секвенции (Н. П. 204):

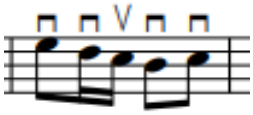
Нотный пример 204. Соната М. Корретта

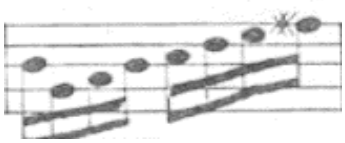
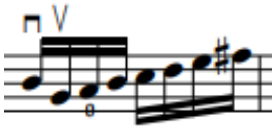


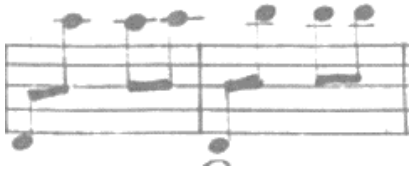
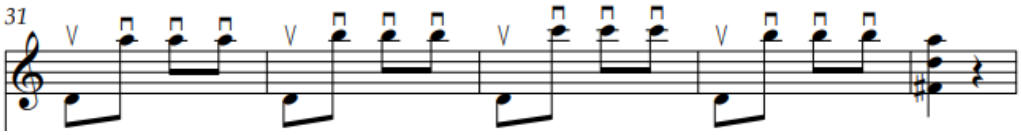
Исполнять данный эпизод следует таким образом: все восьмые ударами вниз, шестнадцатые – ударами вверх (Н. П. 205):

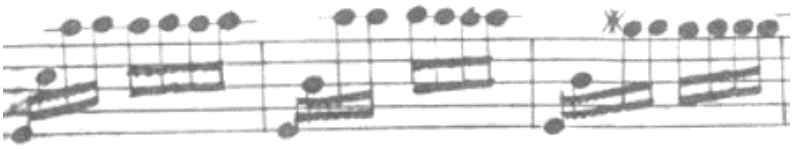
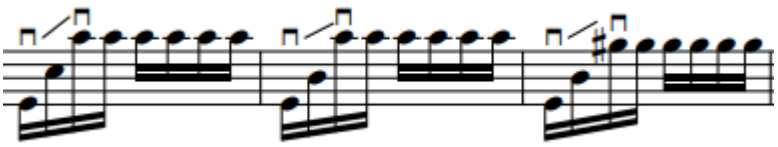
Нотный пример 205. Соната М. Корретта. Приложение 2

В Сонате также встречаются ритмические группы восьмой и двух шестнадцатых. Правило их исполнения, согласно трактату Корретта, заключается в том, что две шестнадцатые после восьмой необходимо вновь начать играть ударом вниз (Н. П. 206–207):

Нотный пример 206. Соната М. Корретта

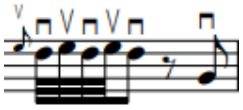
Нотный пример 207. Соната М. Корретта. Приложение 2

Гаммобразные последовательности также следует исполнять переменным штрихом. Отметим, что при восходящем движении ноту ля следует исполнять открытой, чтобы последующая сильная доля была сыграна ударом вниз (Н. П. 208):

Нотный пример 208. Соната М. Корретта

Нотный пример 209. Соната М. Корретта. Приложение 2

Обратим внимание на скачки при повторяющейся смене струн. В примерах 210-211 необходимо сыграть нижние ноты ударом вверх, а верхние ноты – ударами вниз, тогда мелодическая линия будет звучать полнее и насыщеннее (Н. П. 210–211):

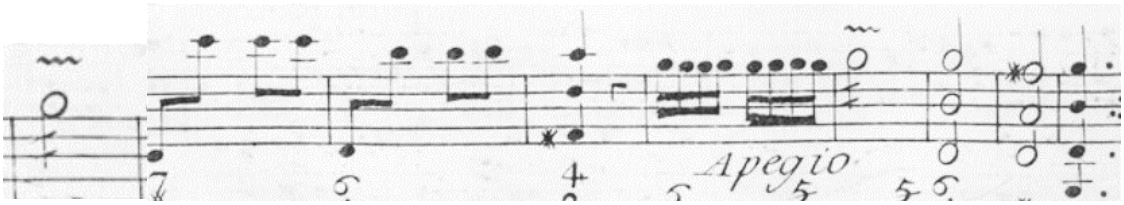
Нотный пример 210. Соната М. Корретта

Нотный пример 211. Соната М. Корретта. Приложение 2

В следующем отрывке рекомендуется использовать скольжение по трем струнам ударом вниз, а на первой струне подключить переменный штрих, поскольку темп довольно подвижный (Н. П. 212–213):

Нотный пример 212. Соната М. Корретта

Нотный пример 213. Соната М. Корретта. Приложение 2

К украшениям и орнаментике М. Корретт прибегает редко. В первой части мы можем встретить небольшую трель, которую следует сыграть с вышележащей нотой (Н. П. 214–215):

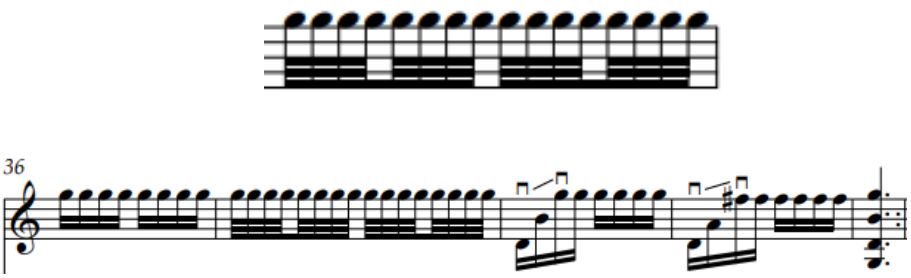
Нотный пример 214. Соната М. Корретта

Нотный пример 215. Соната М. Корретта. Приложение 2

Для заполнения ноты и во избежание быстрого затухания звука композитор использует тремоло, обращаясь к этому способу два раза (Н. П. 216–217):

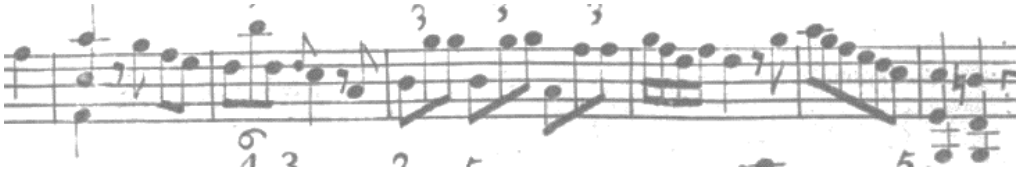
Нотный пример 216. Соната М. Корретта

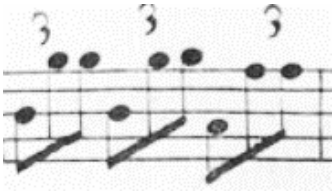
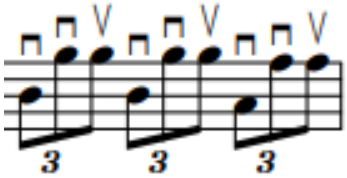


Нотный пример 217. Соната М. Корретта. Приложение 2

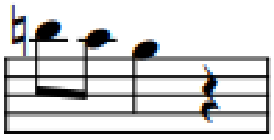


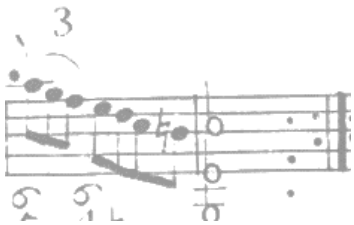
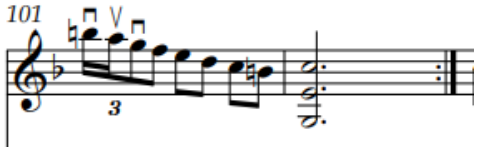
Вторая часть Сонаты М. Корретта *(F-dur)* состоит из трех небольших разделов. Характер этой части спокойный, созерцательный, светлый. Главная тема состоит из аккорда и следующими за ним триольными фигурациями (Н. П. 218):

Нотный пример 218. Соната М. Корретта

Как и в быстрой части, восьмые нужно исполнять ударами вниз, шестнадцатые – переменным штрихом. При скольжении первые две ноты должны быть сыграны ударом вниз, последняя – ударом вверх (Н. П. 219–220):

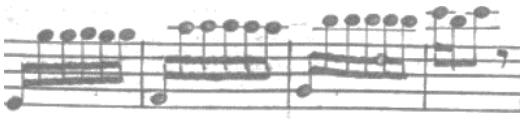
Нотный пример 219. Соната М. Корретта

Нотный пример 220. Соната М. Корретта. Приложение 2

Форшлаги во Второй части исполняются за счет основной длительности. Приведенный ниже пример должен звучать как две восьмые и четверть (Н. П. 221–222):

Нотный пример 221. Соната М. Корретта

Нотный пример 222. Соната М. Корретта. Приложение 2

За счет основной длительности следует исполнять форшлаги и в триольной последовательности (Н. П. 223–224):

Нотный пример 223. Соната М. Корретта

Нотный пример 224. Соната М. Корретта. Приложение 2

Третья часть написана в тональности *C-dur*, состоит из двух менуэтов. Для подчеркивания танцевальности исполнять ее следует с упругой опорой на сильную долю.

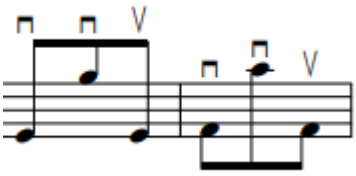
Особое внимание следует обратить на скачки со струны на струну. В следующем эпизоде нижний голос должен исполняться ударом вверх, а верхние ноты переменным штрихом (Н. П. 225–226):

Нотный пример 225. Соната М. Корретта

Нотный пример 226. Соната М. Корретта. Приложение 2

В другом отрывке для подчеркивания трехдольной пульсации уместно использовать скольжение ударом вниз, а третью ноту сыграть ударом вверх (Н. П. 227–228):

Нотный пример 227. Соната М. Корретта

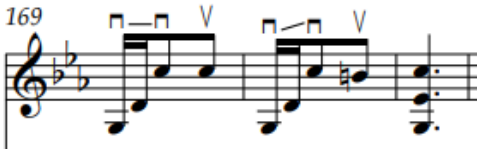
Нотный пример 228. Соната М. Корретта. Приложение 2



Таким же скольжением, только уже по трем струнам, надо исполнять следующий отрывок, при этом последняя нота вновь играется ударом вверх,

чтобы иметь возможность подчеркнуть первую долю ударом вниз (Н. П. 229–230):

Нотный пример 229. Соната М. Корретта. Трактат

Нотный пример 230. Соната М. Корретта. Приложение 2

Таким образом, композитор не наделил сочинение повышенной трудностью, но позволил раскрыться и интересно прозвучать инструменту благодаря некоторым мандолинным техникам. Произведение можно рекомендовать как для учащихся школ, так и для среднего звена.

Заключение

В истории развития мандолинного исполнительства XVIII столетие занимает одно из ключевых мест. Именно в этот период из обширного числа лютнеобразных инструментов, бытовавших на территории Европы со времен Средневековья и Возрождения, постепенно выдвигается мандолина, ставшая одним из наиболее распространенных струнно-щипковых инструментов. Обзор процессов формирования мандолинной культуры, предпринятый в первой главе данного исследования, показал, что к началу XVIII века бытовало несколько разновидностей мандолины в зависимости от географического происхождения и количества струн. Однако среди всего многообразия инструментов выделяется два: шестиструнная, впоследствии названная барочной, и неаполитанская – четырехструнная, имеющая тот же принцип настройки, что и скрипка. Эти две разновидности широко применялись не только в XVIII столетии, но сохраняются и в современной исполнительской практике.

Развитию искусства игры на мандолине способствовала атмосфера крупных городов Италии, прежде всего, Неаполя, в котором действовали консерватории. Здесь работали издательства, велась концертная и театральная жизнь, способствовавшая интенсивному развитию музыки. Формирование мандолинного исполнительства началось в рамках музыкально-театральных жанров: мандолина включалась в состав оркестра первых итальянских опер XVII–XVIII веков. Параллельно формируется и сольный репертуар для мандолины в творчестве Гаспаро Габеллоне, Доменико Каудиозо, Эммануэлле Барбелла, Антонио Вивальди, Алессандро Скарлатти и других авторов.

Через итальянских музыкантов, гастролировавших по странам Европы, мандолина получила широкое распространение в других странах, особенно во Франции. В Париже возникает мода на мандолину, поддерживаемая дворянством и аристократией, что привело к спросу на учителей-мандолинистов, а также на методические пособия по самостоятельному обучению без педагога. Наиболее

яркими виртуозами мандолинного искусства, а также авторами трактатов стали Джованни Чифолелли, Габриэле Леоне, Пьетро Дени, Мишель Корретт, Джованни Фучетти, Джованни Баттиста Джервазио.

Спрос возник и со стороны скрипачей, которые благодаря Методам могли освоить мандолину. Для музыкантов трудность заключалась лишь в освоении техники правой руки, разучивании новых игровых движений. В левой руке постановка была довольно схожа, а аппликатура идентична. Именно поэтому изученные нами трактаты объединяет обилие информации о постановке правой руки, выбора направления ударов, исполнения орнаментики, освоения новых типов фактур.

Во второй главе мы обратились к анализу трактатов по игре на мандолине. Все они предназначены для любителей музыки, у которых уже есть некоторые навыки игры на скрипке. Обзор методических пособий позволил ознакомиться со спецификой исполнительства на неаполитанской мандолине в XVIII веке и позволил сделать ряд обобщений:

1. Несмотря на то, что описанные трактаты ориентированы на мандолинистов-любителей, они имели важнейшее значение для формирования профессионального исполнительства на мандолине. Способы постановки правой и левой рук, удержания пера, орнаментика, штрихи, посадка за инструментом – все эти аспекты актуальны и для современных исполнителей.
2. Принципиальное значение авторы придают вопросам выбора направления ударов, о чем свидетельствует большое количество нотных примеров, демонстрирующих способы организации ударов пера в зависимости от музыкального размера, темпа, расположения нот на струнах, типах фактуры. Направление удара позволяет объединить либо раздробить мелодическую линию, а, следовательно, и изменить композиторскую концепцию, заложенную в произведении.
3. Не менее значимы и вопросы выбора аппликатуры. При игре на мандолине обе руки зависимы друг от друга, в отличие от скрипки, на

которой целый пассаж можно исполнить на одном движении смычка. На мандолине же необходимо мыслить перспективно, использовать подцепы струн, скольжение по ним, предваряя аппликатурные трудности.

4. Довольно кратки сведения о постановке левой руки на четырехструнной мандолине, поскольку предполагалось, что ученик уже имеет опыт освоения скрипки.
5. Авторы трактатов довольно подробно описывают специфику исполнения украшений, особенно тремоло, каденционных трелей, форшлагов. Причиной этому является существенная разница их исполнения на мандолине и скрипке ввиду необходимой координации обеих рук. Большое внимание уделяется вопросу исполнения тремоло, поскольку особую важность имеет проблема увеличения продолжительности звучания длинных нот на инструменте.
6. Авторы трактатов уделяют внимание способам исполнения отдельных фактурных элементов, наиболее распространенных в музыкальной практике. Среди них арпеджио, гаммообразные последовательности, скачки по соседним струнам по принципу скрытой полифонии (Les Batteries). В чуть меньшей степени применялись двойные ноты и аккордовая техника.

В качестве дополнения к своим трактатам композиторы публиковали конкретные музыкальные сочинения, позволяющие на практике отработать полученные навыки игры. Чаще всего они обращались к таким жанрам, как прелюдия, соната, танцевальные жанры, дуэты и трио, дивертисменты, вариации, арии. Весьма распространенным способом музицирования можно считать солирующую мандолину с сопровождением бассо-континуо и дуэты, в которых один из инструментов выполнял мелодическую функцию, а второй – гармоническую. Очень часто для удобства музицирования мандолины изготавливались парно, а играли на них представители аристократии на открытом воздухе.

Благодаря анализу трактатов становятся ясны принципы исполнения старинной музыки и способы ее адаптации к современной исполнительской практике. Анализ, предпринятый в третьей главе, адресован будущим интерпретаторам сочинений Леоне, Дени, Фучетти, Джервазио, Коррета и ставил целью обосновать выбранные принципы исполнения мандолинного репертуара XVIII века. Все изученные произведения представляют значительный потенциал для их применения в современной педагогической практике, так как позволяют выработать основные технические приемы игры, продумать штриховые решения, принципы исполнения орнаментации.

Таким образом, XVIII век в истории мандолины – период мощного расцвета исполнительства, ее педагогики и репертуара. После революции 1789 года интерес к инструменту начал угасать ввиду смены эстетических установок, развития концертной жизни. Акустика больших залов требовала мощного тембра, которого у мандолины не было. Тем не менее, во второй половине XIX века в период романтизма наблюдается новая волна интереса к мандолине. Ввиду конструктивных изменений, обеспечивших мандолине возможность звучать на больших концертных площадках, начал расширяться арсенал технических и выразительных средств инструмента, появились новые методики, расширился оригинальный репертуар, а уровень профессионального исполнительства значительно вырос.

Мандолинное исполнительство стало значимым и привлекательным на международном уровне, распространившись далеко за пределы Европы, в том числе и в России. На рубеже XIX – XX веков мандолина прочно вошла в музыкальный быт многочисленных этносов, населяющих Россию, став неотъемлемой частью культурного и национального самосознания татар, башкир и других народов. В наше время интерес к выразительным возможностям мандолины вспыхнул с новой силой, о чем свидетельствуют произведения современных авторов, ориентированных на тембр этого инструмента. Изучение этих и других аспектов развития мандолинного искусства современности может стать предметом дальнейших научных исследований.

Список литературы

1. *Андреев, В. В.* Материалы и документы / В. В. Андреев. — М.: Музыка, 1986. — 349 с.
2. *Ахметжанова, Н. В.* Башкирская инструментальная музыка. Наследие / Н. В. Ахметжанова. — Уфа: БГПУ, 1996. — 105 с.
3. *Бабич, Т. Н.* Эволюция мандолинного искусства: опыт теоретической реконструкции: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Т. Н. Бабич. — Минск: БГУКИ, 2006. — 21 с.
4. *Башмакова, Н. В.* Мандолина в историко-художественном процессе: Дис. ... канд. искусствоведения / Н. В. Башмакова. — Харьков: ХГУИ, 2010. — 207 с.
5. *Бейшлаг, А.* Орнаментика в музыке / А. Бейшлаг. — М.: Музыка, 1978. — 318 с.
6. *Бескровная, Г. Н.* Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект: Автореф. дис. … канд. искусствоведения / Г. Н. Бескровная. — Саратов: СГК им. Л. Собинова, 2010. — 27 с.
7. *Булычёва, А. В.* Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко / А. В. Булычёва. — М.: Аграф, 2004. — 448 с.
8. *Вайда-Сайдашева, Г. К.* Звуки времени / Г. К. Вайда-Сайдашева. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1996. — 126 с.
9. *Варламова, Е. Г.* Концертная жизнь Милана в эпоху становления классического стиля (1750–1775 гг.) / Е. Г. Варламова // Музыка и время. — 2017. — № 7. — С. 3–7.
10. *Варламова, Т. П.* Формирование исполнительской техники домриста в системе непрерывного специального музыкального образования: Автореф. дис.… канд. пед. наук / Т. П. Варламова. — М.: МГПУ, 2010. — 25 с.

11. *Вертков, К. А.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. 2-е изд. / К. А. Вертков, Г. И. Благодатов, Э. Э. Язовицкая. — М.: Музгиз, 1975. — 273 с.
12. *Вольская, Т. И.* Школа мастерства домриста / Т. И. Вольская, М. И. Уляшкин. — Екатеринбург: Методический кабинет по заведениям культуры и искусств, 1995. — 161 с.
13. *Вызго, Т. С.* Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки / Т. С. Вызго. — М.: Музыка, 1980. — 191 с.
14. *Денисов, Д. Н.* Мусульманская община Троицка во второй половине XVIII начале XX века / Д. Н. Денисов // Вестник ЧелГУ. — 2010. — №10. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/musulmanskaya-obschina-troitska-vo-vtoroy-polovine-xviii-nachale-xx-veka (дата обращения: 05.10.2024).
15. *Джани-Заде, Т. М.* Арабский уд в музыкальной культуре Исламской цивилизации / Т. М. Джани-Заде // Исследовано в России. — 2002. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/arabskiy-ud-v-muzykalnoy-kulture-islamskoy-tsivilizatsii (дата обращения: 05.10.2024).
16. *Дулат-Алеев, В. Р.* Жан-Жозеф Мондонвиль и французская музыка эпохи Людовика XV (к 300-летию со дня рождения) / В. Р. Дулат-Алеев // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2012. – № 1. — С. 238–244.
17. *Дулат-Алеев, В. Р.* Структурные уровни в старинной двухчастной форме (К теории музыкальных форм эпохи барокко) / В. Р. Дулат-Алеев // От Ars Nova к новой музыке: вопросы теории музыки XIV–XX веков. — Казань: КГК, 2008. — С. 43–81.
18. *Желтирова, А. А.* Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: Дис. … канд. искусствоведения / А. А. Желтирова. — Магнитогорск: МагГК, 2009. — 200 с.
19. *Жесткова, О. В.* Научно-исследовательский компонент в деятельности музыканта-исполнителя / О. В. Жесткова // Актуальные проблемы

музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 2. — Казань: КГК, 2010. — С. 30–34.

20. *Зайцева, К. Л.* История бытования мандолины в России / К. Л. Зайцева // Молодой исследователь: вызовы и перспективы: сборник статей по материалам XIX Международной научно-практической конференции «Молодой исследователь: вызовы и перспективы». — № 17 (19). — М.: Интернаука, 2016. — С. 7–13.
21. *Зайцева, К. Л.* Легкая соната Г. Леоне: к проблеме репертуара для мандолины XVIII века / К. Л. Зайцева // Перспективные фундаментальные исследования и научные методы: сборник статей международной научной конференции (Выборг, Октябрь 2023). — СПб.: МИПИ, 2023. — С. 5–9.
22. *Зайцева, К. Л.* Мандолина в истории исполнительства: разновидности и особенности конструкции / К. Л. Зайцева // Journal of science. Lyon. — 2022. — № 37. — С. 11–16.
23. *Зайцева, К. Л.* Мандолина и родственные ей инструменты в музыкальной жизни Неаполя XVIII века / К. Л. Зайцева // Вестник музыкальной науки. — 2024. — Т.12. — № 1. — С. 54–61.
24. *Зайцева, К. Л.* Орнаментика во французских учебно-методических трактатах для неаполитанской мандолины XVIII века / К. Л. Зайцева // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2024. — № 1(45). — С. 45–55.
25. *Зайцева, К. Л.* Неаполитанская мандолина в музыкальной жизни Парижа XVIII века / К. Л. Зайцева, Е. Ю. Шигаева // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2023. — № 1 (50). — С. 43–51.
26. *Зайцева, К. Л.* Сочинения для мандолины «Кабора» Дениса Забавского: к проблеме интерпретации / К. Л. Зайцева // Проблемы научно-практической деятельности. Поиск и выбор перспективных решений: Сб. ст. Международной конференции. — Вологда: МИПИ им. М. Ломоносова, 2024. — С. 5–7.
27. *Зайцева, К. Л.* «Шесть мгновений счастья, или Сны Золушки» для мандолины, балалайки и камерного оркестра Михаила Броннера: к проблеме

современного репертуара для мандолины / К. Л. Зайцева // Вектор научной мысли. — СПб.: МИПИ, 2024. — С. 24–29.

28. *Имханицкий, М. И.* Артикуляция в домровом исполнительстве / М. И. Имханицкий // Вопросы искусства игры на домре (теория и практика) / Ред.-сост. Е. Г. Скрябина; общ. ред. М. И. Имханицкого. — Тольятти: ТИИ, 2010. — С. 98–127.

29. *Имханицкий, М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: Учеб. пособие для музык. вузов и училищ / М. И. Имханицкий. — М.: РАМ, 2002. — 351 с.

30. *Имханицкий, М. И.* Становление струнно-щипковых народных инструментов в России / М. И. Имханицкий. — М.: РАМ, 2008. — 367 с.

31. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. В. Кириллина. — М.: Композитор, 2010. — 224 с.

32. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика / Л. В. Кириллина. — М.: Композитор, 2010. — 376 с.

33. *Кириллина, Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. I: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. В. Кириллина. — М.: МГК, 1996. — 192 с.

34. *Кириллина, Л. В.* Реформаторские оперы Глюка / Л. В. Кириллина. — М.: Классика-XXI, 2006. — 384 с.

35. *Кравец, Н. С.* Мандолина в России: история и современность / Н. С. Кравец // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2019. — № 4 (6). — С. 52–28.

36. *Кравчик, Е. В.* Рукопись Paris BNF (Mss.): Ms.fr. 9152 в истории мандоры Е. В. Кравчик // Вестник ПГГПУ. Серия № 3. Гуманитарные и общественные науки. — 2020. — № 1. Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/rukopis-paris-bnf-mss-ms-fr-9152-v-istorii-mandory (дата обращения: 08.10.2024).

37.*Круглов, В. П.* Школа игры на домре / В. П. Круглов. — М.: РАМ, 2003. — 120 с.

38.*Круглов, В. П.* Школа игры на мандолине / В. П. Круглов. — М.: РАМ, 2008. — 184 с.

39.*Ксенофонтов, В. Н.* Дуэт мандолины и гитары: некоторые особенности истории возникновения и современное положение / В. Н. Ксенофонтов // Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание / Сост. В. Р. Ганеев. — Тамбов: ТГМПИ, 2011. — С. 37.

40.*Лачинова, Т. С.* Многоликая мандолина / Т. С. Лачинова // Играем сначала. — 2016. — № 5 (143). — С. 8–9.

41.*Лачинова, Т. С., Припускова, Е. А.* Мандолина в зарубежной и отечественной музыкальной культуре: краткий исторический очерк / Т. С. Лачинова, Е. А. Припускова // Музыкант-классик. — 2015. — №7–8. – – С. 33–36.

42.*Литвинец, Т. А.* Современное домровое исполнительство: аспекты совершенствования профессионального мастерства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Т. А. Литвинец. — Львов: НМА, 2013. — 20 с.

43.*Логинова, И. В.* К вопросу о координации движений рук домриста / И. В. Логинова // Кафедре народных инструментов Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова – 40 лет. — Уфа: УГАИ, 2010. — С. 89–93.

44.*Логинова, И. В., Платонова, С. М.* Бытование мандолины в Республике Башкортостан (начало XX века) / И. В. Логинова, С. М. Платонова // Манускрипт. — 2019. — Т. 12. — № 11. — С. 273–278.

45.*Лопатов, С. В.* Академическая домра в России: исторические предпосылки к ее возрождению / С. В. Лопатов, Е. С. Лопатова, А. Е. Лебедев // Современное культурно-образовательное пространство гуманитарных и социальных наук: Материалы VIII Международной научной конференции, Саратов, 08 апреля 2020 года / Ред. Ю. Ю. Андреевой, И. Э. Рахимбаевой. – – Саратов: Саратовский источник, 2020. — С. 200–208.

46. *Лопатова, Е. С.* Становление и развитие региональных традиций академического исполнительства на домре в России: на материале Среднего, Нижнего Поволжья и Урала: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Лопатова Е. С. — Саратов: СГК, 2021. — 26 с.

47. *Лопатова, Е. С., Лебедев, А. Е.* Инструментальный универсализм в современном академическом исполнительстве на домре / Е. С. Лопатова, А. Е. Лебедев // Манускрипт. — 2019. — Т. 12. — № 1. — С. 133–137.

48. *Луцкер, П. В., Сусидко, И. П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Под знаком Аркадии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М.: Классика XXI, 2004. – – 438 с.

49. *Луцкер, П. В., Сусидко, И. П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазио / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М.: Классика XXI, 2004. — 766 с.

50. Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь / Ред. Т. Н. Суханова. — М.: Прогресс-традиция, 2010. – 496 с.

51. *Макаров, Г. М.* Гата Исхаки и Исмагил Илялов – корифеи мандолинного искусства в татарской культуре / Г. М. Макаров // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2014. — №1 (5). — С.45–53.

52. *Маклыгин, А. Л.* О формообразовании в вокальной музыке эпохи Возрождения: методическое пособие / А. Л. Маклыгин. — Казань: КГК, 1990. — 36 с.

53. *Марашова, Н. А.* Десять уроков игры на мандолине / Н. А. Марашова. — М.: Musicaneo, 2014. — 53 с.

54. *Махан, В. В.* Домра в России: истоки и возрождение: Дис. … канд. искусствоведения / В. В. Махан. — М.: ГИИ, 2017. — 241 с.

55. *Митюкова, З. З., Маклыгин, А. Л. Partimento* как вид импровизационной педагогической практики XVIII века / З. З. Митюкова, А. Л. Маклыгин // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2015. — № 3 (11). — С. 11–22.

56. *Монасыпов, Ш. Х.* Истоки формирования татарской смычковой культуры / Ш. Х. Монасыпов // Музыкальная культура народов Поволжья. Сб. научных трудов / Ред. Ч. Н. Бахтиярова. — М.: ГМПИ, 1978. – С. 38–53.

57. *Мочалова, Е. Н.* Мандолина в современном музыкальном мире: Германия / Е. Н. Мочалова // Музыка и время. — 2017. — № 12. — С. 57–60.

58. *Мочалова, Е. Н.* Мандолина в творчестве российских композиторов / Е. Н. Мочалова // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2017. — № 4. — С. 136–144.

59. *Мочалова, Е. Н.* Мандолинное и домровое исполнительское искусство: пути развития и взаимодействия: Дис. ... канд. искусствоведения / Е. Н. Мочалова. — Ростов-на-Дону: РГК, 2018. — 148 с.

60. *Мочалова, Е. Н.* Пути развития исполнительства на мандолине в современном мире: Италия / Е. Н. Мочалова // Музыка и время. — 2018. — № 2. — С. 19–22.

61. *Мурадова, З. А.* Бактрийские лютни как памятники культуры среднеазиатской античности и раннего средневековья (по новым археологическим данным) / З. А. Мурадова // Язык и культура (Новосибирск). — 2014. — № 15. — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/baktriyskie-lyutni-kak-pamyatniki-kultury-sredneaziatskoy-antichnosti-i-rannego-srednevekovya-po-novym-arheologicheskim-dannym (дата обращения: 15.07.2024).

62. *Ненашева, Т. А.* Историко-теоретические вопросы исполнительства на домре и мандолине / Т. А. Ненашева // МНИЖ. — 2021. — №1–3 (103). — Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-teoreticheskie-voprosy-ispolnitelstva-na-domre-i-mandoline (дата обращения: 08.10.2024).

63. *Нигмедзянов, М. Н.* Татарские народные музыкальные инструменты / М. Н. Нигмедзянов // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. — М.: Советский композитор, 1978. — С. 266–292.

64. *Озеров, С. А.* Изучение концертного репертуара: Учебное пособие для студентов музыкальных вузов. / С. А. Озеров. — Нижний Новгород: НГК, 2020. — 40 с.

65. *Павлов, Ф. П.* Чувашская музыка // Павлов Ф. П. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 2. / Ф. П. Павлов. — Чебоксары: Чувашское кн. из-во, 1971. — С. 195–199.

66. *Пашкин, О. В., Жесткова, О. В*. «Da chiesa» и «da camera»: к проблеме аутентичности терминов (на примере трио-сонат А. Корелли) / О. В. Пашкин, О. В. Жесткова // Проблемы ревитализации традиционной культуры народов Волго-Камья: сборник материалов X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Йошкар-Ола, 17–18 декабря 2020 года. — Йошкар-Ола: МарГУ, 2021. — С. 137–142.

67. *Петропавловский, А. А.* Формирование класса гитары в Нижегородской консерватории: история, проблемы, перспективы / А. А. Петропавловский // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2020. — №1 (55). — С. 44–48.

68. *Платонова, С. М., Логинова, И. В.* К вопросу о развитии башкирского национального инструментария: создание думбыры-сопрано / С. М. Платонова, И. В. Логинова // Проблемы музыкальной науки. — 2021. — № 2 (43). — С. 139–146.

69. *Рахимов, Р. Г.* Башкирская думбыра, прошлое, настоящее и будущее / Р. Г. Рахимов. — Уфа: Узорица, 2003. — 42 с.

70. *Рахманкулов, Ш. З.* Ф. К. Туишев / Ш. З. Рахманкулов. — Казань: Каз. кн. изд, 1936. — 15 с.

71. *Садыкова, Л. А.* Вокальная орнаментика в итальянской опере первой половины XIX века: факты и мифы / Садыкова Л. А. // Музыка как национальный мир искусства: Материалы Международной научной конференции, Казань, 23–25 апреля 2015 г. / Сост. и отв. ред. Е. В. Порфирьева. — Казань: КГК, 2015. — С. 139–149.

72. *Сапонов, М. А.* Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы / М. А. Сапонов. — М.: Классика-XXI, 2004. — 400 с.

73. *Семененко, О. М.* Андреев и мандолина / О. М. Семененко // Народник. — 2012. — № 2. — С. 11–20.

74. *Сергеева, Т. С.* Музыка ал-Андалус: рождение Западно-арабской классики / Т. С. Сергеева. — Казань: КГК, 2008. — 308 с.

75. *Сергеева, Т. С.* Как рождались мифы о музыкантах: из истории средневековой Андалусии / Т. С. Сергеева // Музыковедение. — 2012. — № 3. — С. 28–32.

76. *Скрозникова, А. А.* Мандолина: новая жизнь в ярких красках / А. А. Скрозникова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2014. — С. 202–208.

77. *Скрябина, Е. Г.* Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития: Дис. … канд. искусствоведения / Е. Г. Скрябина. — Тольятти: ТИИ, 2009. — 279 с.

78. *Смирнова, Т. Н.* Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: Дис. ... канд. искусствоведения / Т. Н. Смирнова. — Ростов-на-Дону: РГК, 2016. — 168 с.

79. *Сокольская, А. А., Макарова, О. Б.* «Милосердие Тита» Моцарта: сценическая реактуализация как традиция создания музыкальных редакций / А. А. Сокольская, О. Б. Макарова // Опера в музыкальном театре: история и современность: Сб. ст. по материалам III Международной конференции. – – М.: РАМ, 2019. — С. 284–293.

80. *Толкач, И. Ф.* Репертуар мандолинистов Беларуси конца XIX — первой трети XX вв. / И. Ф. Толкач // Искусство и культура: научно–практический журнал. — 2014. — № 1. — С. 45–49.

81. Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. Материалы международной конференции / Сост. И. В. Мациевский. — СПб: РИИИ, 1999. — 108 с.

82. *Усов, А. А.* Сонаты для балалайки. История и современность: монография / А. А. Усов. — Казань: Новое знание, 2009. — 177 с.

83. *Усов, А. А., Усова, О. В.* Стилистические особенности музыки Курта Швена в его сочинениях для балалайки / А. А. Усов, О. В. Усова // Вестник музыкальной науки. — 2023. — Т. 11. — №1. — С. 127–135.

84. *Хайруллина, З. Ш., Гиршман, Я. М.* Из музыкального прошлого. Обзор татарской периодической печати 1905–1917 годов / З. Ш. Хайруллина, Я. М. Гиршман // Вопросы татарской музыки. — Казань: КГК, 1967. — С. 192–247.

85. *Хорнбостель, Э., Закс, К.* Систематика музыкальных инструментов / Пер. с нем. И. З. Алендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. — М.: Советский композитор, 1987. — С. 229–261.

86. *Цингг, И. В.* Трактаты по игре на арфе второй половины XVIII – первой четверти XIX веков: становление профессионального исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения / И. В. Цингг. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. — 288 с.

87. *Чэнь, Ц., Шигаева, Е. Ю.* Соперничество Порпоры и Генделя в Лондоне: из истории оперного театра Англии 1730-х годов / Чэнь Цзини, Е. Ю. Шигаева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2023. — № 64. — С. 132–140.

88. *Шигаева, Е. Ю.* О некоторых исторических и политических параллелях в опере А. Гретри «Петр Великий» / Е. Ю. Шигаева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2013. — №3. — С. 8–14.

89. *Шигаева, Е. Ю.* Опера Андре Гретри «Петр Великий» в контексте Французской революции / Е. Ю. Шигаева // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2013. — №2. — С. 26–41.

90. *Шигаева, Е. Ю.* Опера Иоганна Маттезона «Борис Годунов, или Хитроумием приобретенный трон» в политическом контексте эпохи / Е. Ю. Шигаева // Опера в музыкальном театре: история и современность:

Сб. ст. по материалам третьей Международной научной конференции, Москва, 23–25 октября 2017 г. — М.: РАМ, 2019. — С. 21–26.

91. *Штелин, Я. Я.* Известия о музыке в России / Пер. Б. И. Загурского // Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. — Л.: Музыка, 1935.

92. *Яковлев, В. И.* История исполнительства на народных инструментах: Учебно-методическое пособие (для студентов факультета народных инструментов высших музыкальных учебных заведений очной и заочной форм обучения) / В. И. Яковлев. — Казань: КГК, 2014. — 60 с.

93. *Яковлев, В. И.* Мандолина в исторической памяти: проблемы сохранения (на материале музыкальной культуры народов Волго-Уралья) / В. И. Яковлев // Благодатовские чтения: Материалы XI Международного инструментоведческого конгресса, Москва, 23–25 октября 2017 года. Вып. 11. — М.: РИИИ, 2017. — С. 189–193.

94. *Яковлев, В. И.* Мандолина в России: проблема рекультурации / В. И. Яковлев // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Вып. 9. — Казань: КГК, 2017. — С. 187–192.

95. *Яковлев, В. И.* Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья. Историко-этнографическое исследование: Дис. … д-ра ист. наук / В. И. Яковлев. — Казань: КГУ, КГК, 2001. — 628 с.

96. *Aktürk, Z., Yıldız, G.* Historical Development Periods of the Mandolin / Z. Aktürk, G. Yıldız // EJMD. — 2021. — №18. — P. 268–288.

97. *Baines, A.* European and American musical instruments / A. Baines. — New York: Viking Press, 1966. — 167 p.

98. *Bonanni, F.* Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori / F. Bonanni. — Roma: Nella stamperia di G. Placho, 1722. — 482 p.

99. *Bone, Ph. J.* The Guitar and Mandolin. Biograpies of Celebred Players and Composers for these Instruments / Ph. J. Bone. — London: Schott &Co, 1914. — 315 p.

100. *Budasz, R.* Bartolomeo Bortolazzi (1772–1846): Mandolinist, Singer, and Presumed Carbonaro / R. Budasz // Revista Portuguesa de Musicologia, novasérie. — 2015. — № 2/1. — P. 79–133.

101. *Caccini, M.* The Mandolin Book of Matteo Caccini: 1703. / M. Caccini. — Independently published. 2023. — 34 p.

102. *Charlton, D.* Orchestra and Chorus at the Comédie-Italienne (Opéra-Comique) 1755–1799 / Charlton D. Режим доступа: https://pure.royalholloway.ac.uk/en/publications/orchestra-and-chorus-at-the-com%C3%A9die-italienne-op%C3%A9ra-comique-1755- (дата обращения: 14.02.2023)

103. *Corrett, M.* Nouvelle Méthode, Pour apprendre â Jouer en trés peu de Tems la Mandoline, ou les principes sont demostrés si clairement, que deux qui Jouent du violon peuvent apprendre deux mêmes / M. Corrett. — Lion: (?), 1772. — 47 p.

104. *Cortes Garsia, M.* Organologia oriental en al-Andalus / M. Cortes Garsia // Boletin de la Asociacion Espanola de Orientalistas. — 1990. — №26. — P. 303–332.

105. *Cortes Garsia, M.* Pasado y presente de la musica andalusi / M. Cortes Garsia. — Sevilla, 1996.

106. *Denis, P.* Méthode pour apprendre à jouer de la mandoline sans Maître. 3 pt. / P. Denis. — Paris: (?). 1768, pt. 1; 1769, pt. 2; 1773 pt. 3. — 78 p.

107. *Doussot, J-E.* Vocabulaire de L´ornamentetion Baroque / J-E. Doussot. — Dijon: Editions Minerva, 2007. — 192 p.

108. *Dumigan, D. J.* Nicola Porpora's Operas for the "Opera of the Nobility": The Poetry and The Music. PhD Thesis / D. J. Dumigan. — Huddersfield: University of Huddersfield, 2014. — 366 p.

109. E. J. Brill's First encyclopedia of Islam 1913–1936. V. 1. / Ed. By M. Th. Houtsma et al. — Leiden: Brill, 1987. — 580 p.

110. *Farmer, H. G.* Musikgeschichte in Bildern. B. 3: Musik des Mittelalters und der Renaissance / H. G. Farmer. — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1976. — 205 S.

111. *Fernandez Manzano, R.* Instrumentos musicales en al-Andalus / R. Fernandez Manzano // El saber en al-Andalus. — Sevilla, 1997.

112. *Fouccetti, G.* Methode pour apprendre facilement a jouer de la mandoline a 4 et a 6 cordes; dans la quelle on explique les different coups de plume necessaires pour cet instrument. On y a joint six serenades et six petites sonates / G. Fouccetti. — Lion: (?),1760. — 34 p.

113. *Fouccetti, G.* Méthode pour apprendre facilement á jouer de la Mandoline á 4 et á 6 Cordes sonates / G. Fouccetti. — Paris: Chez m. Simrock à Bonn. 1771. – – 75 p.

114. *Gervasio, G. B.* Méthode Trés Facile, Pour apprendre à jouer de la Mandoline à Quatre Cordes / G. B. Gervasio. — Paris: (?), 1767. — 15 p.

115. *Ghirardini, C.* Filippo Bonanni's Gabinetto armonico and the Antiquarians' Writings on Musical Instruments / C. Ghirardini // Music in Art. — 2008. Vol. 33. — № 1. — P. 168–234. Режим доступа: https://www.jstor.org/stable/41818565. (дата обращения: 21.12.2023).

116. *Guettat, M.* La musica andalusi en el Magreb: simbiosis musical entre las dos orillas del Mediterráneo / Guettat M. — Sevilla: Fundación El Monte, 1999. – – 181 p.

117. Internationales Mandolinen-Symposium 1992. Eine Dokumentation. Schriftenreihe “Aus der Arbeit der Bundesakademie” / Ed. Fritsch R. — German: Hohner Verlag, 1994. — 66 S.

118. *Le Roux, D.* La Mandoline aux “Concerts Spirituels“ Parisiens du XVIII– siecle / D. Le Roux // Journal de la pratique musicale des amateurs. — 1986. — № 3 (96). — P. 10–14.

119. *Leone, G.* Méthode raisonnée pour passer du Violon à la Mandoline / G. Leone. — Paris: l'auteur, Mr Levinville. 1768. — 67 p.

120. *Luynes, Ch. Ph. d'A.* Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735–1758). Vol. 12 / Ch. Ph. d'A. Luynes. — Paris: Firmin didot frères, fils et cie. 1860. — 536 p.

121. *MacCarthy, E.* «What's in a name?» The origins of Pietrobono Burzelli / MacCarthy E. Режим доступа: https://www.academia.edu/24463115/_Whats_in_a_name_The_origins_of_Pietrobono_Burzelli. (дата обращения: 8.06. 2024).

122. *Martinez, P. Ch.* La influence tecnica del violin sobre la mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes historicas y experiencia interpretative. PhD Thesis / P. Ch. Martinez. — Madrid, 2014. — 598 p.

123. *Mas, A. M. A.* Baldomer Cateura (1856–1929). El «piano-pédalier», la mandolina espanyola i el trípode de subjecció: apunts sobre la recepció dels seus invents / A. M. A. Mas // Revista catalana de musicologia. — 2016. — № 9. — P. 221–242.

124. Mercure de France: dédié au Roy. — Avril. 1771. — 217 p.

125. Mercure de France: dédié au Roy. — December. V.1. 1749. — 218 p.

126. Mercure de France: dédié au Roy. — Janvier. 1766. — 216 p.

127. Mercure de France: dédié au Roy. — June. 1760. — 271 p.

128. *Morey, S.* Mandolins of the 18th century / S. Morey. — Cremona: EditriceTurris, 1993. — 154 p.

129. *Motta, T.* Armonia Capricciosa di Suonate Musicali / T. Motta. — Milano: P. Vigone, 1681. — 40 p.

130. *Perandones, M.* Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura / M. Perandones // Recerca Musicològica. — 2007. — №17–18. — P. 299–322.

131. *Piccinini, A.* Intavolatura di luito et di chitarrone. Libro primo / A. Piccinini. — Bologna: Gio. Paolo Moscatelli, 1623. — In-folio.

132. *Pierre, C.* Histoire du Concert Spirituel (1725–1790) / C. Pierre. — Paris: Societe Francaise De Musicologie, 1975. — 376 p.

133. *Pisani, A.* Manuale teorico-pratico del mandolinista / A. Pisani. — Milano: Ulrico Hoepli, 1913. —242 p.

134. *Praetorius, M.* Syntagma Musicum. T. 2. 1618 / M. Praetorius. — In-folio. 300 p.

135. *Prévost de Bord, F. F.* The Genoese Mandolin: Just One of the Italian 18th-Century Mandolins / F. F. Prévost de Bord. Режим доступа: https://www.amis.org/post/the-genoese-mandolin-just-one-of-the-italian-18th-century-mandolins. (дата обращения: 8.10.2023).

136. *Ricci, G. P.* Scuola d'intavolatura con la quale ciascuno senza maestro puole imparare à suonare la chitarriglia spagnuola, accordare, fare il trillo, il repicco, trasmutar da una lettera all'altra corrispondenti [...] / G. P. Ricci. — Roma: Paolo Moneta, 1677. — 64 p.

137. *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 / P. Sparks. — Oxford,1989. — 205 p.

138. *Sparks, P.* The classical mandolin / P. Sparks. — Oxford: Oxford University Press, 1995. — 225 p.

139. *Sparks, P., Tyler J.* The guitar and it's music: From the Renaissance to the Classical Era / P. Sparks, J. Tyler. — Oxford: Oxford University Press, 2002. — 348 p.

140. The Mandolin Book of Matteo Caccini: 1703 / Ed. B. H. D. Rebuffa. — Independently published (23 Nov. 2023). — 34 p.

141. *Tyler, J.* The Italian Mandoline and Mandola 1589–1800 / J. Tyler // Early Music. — 1981. — №9. — P. 438–446.

142. *Tyler, J.* The Mandore in 16th and 17th centuries / J. Tyler // Early Music. — 1981. — № 9. – P. 22–31.

143. *Tyler, J. Sparks, P.* The Early Mandolin: The Mandolino and The Neapolitan Mandoline / J. Tyler, P. Sparks. — Oxford: Oxford University Press, 1989. — 200 p.

144. *Vrbanić, V.* Instrumenti umjetničke glazbe u hrvatskim muzejima / V. Vrbanić. — Zagreb, 2020, — 897 s.

145. *Whistling, C. F.* Handbuch der musikalischen Literatur / C. F. Whistling. – – Leipzig: A. Hofmeister, 1844. — 742 S.

146. *Wilden-Hüsgen, M.* Die Barockmandoline / M. Wilden-Hüsgen. — Aachen: Grenzland-Verlag, 2003. — 38 S.

147. *Wilden-Hüsgen, M.* Mandolinen–schule / M. Wilden-Hüsgen. Germany: B. Schott's Sohne, 1986. 124 S.

148. *Wilden-Hüsgen, M.* Technische Studien fur mandolin / M. Wilden-Hüsgen. — Germany: Vogt & Fritz, 2002. — 48 s.

149. *Wilden-Hüsgen, M.* Zart und verspielt mit silbrigem Klang / M. Wilden-Hüsgen // Concertino. — 2012. — №1. — S. 10–12.

150. *Wölki, K.* Geschichte der Mandoline / K. Wölki. — Hamburgo: Joachim-Trekel-Verlag, 1939. — 26 s.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Рисунок 1. Лютнистка. I в. до н.э. – II в. н.э. Кампыртепа

Лютнистка. II-III вв. н.э. Старый Термез

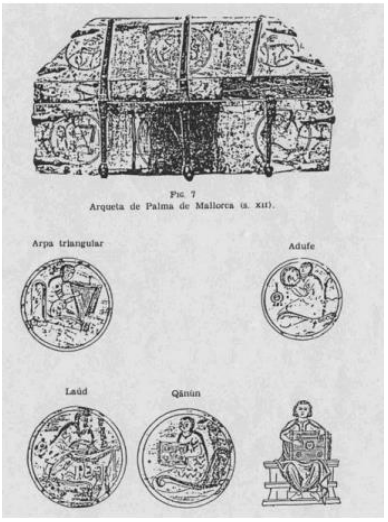


Рисунок 2. Исполнители на лауде (ал-уд) с короткой шейкой и других инструментах (треугольной арфе, адуфе, кануне)

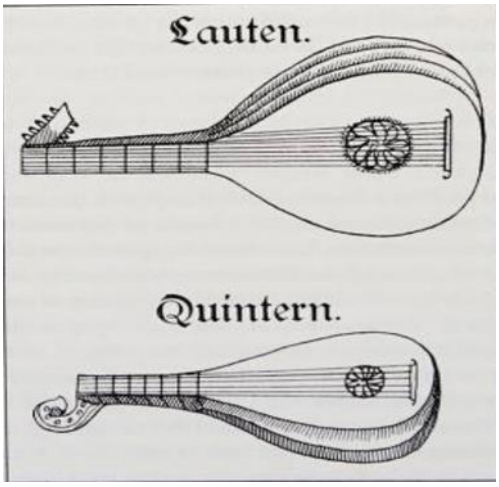


Рисунок 3. Изображение гиттерна и лютни:

Трактат «Musica getutscht und außgezogen» Себастьяна Вирдунга

Рисунок 4. Изображение инструментов:

Трактат «Syntagma Musicum» Михаэля Преториуса

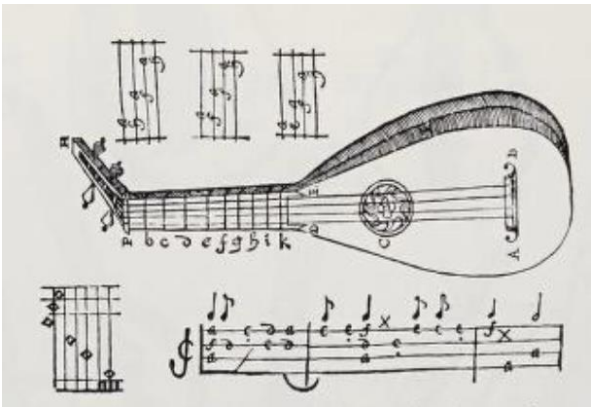


Рисунок 5. Итальянская мандола

Рисунок 6. Миланская мандолина

Рисунок 7. Генуэзская мандолина

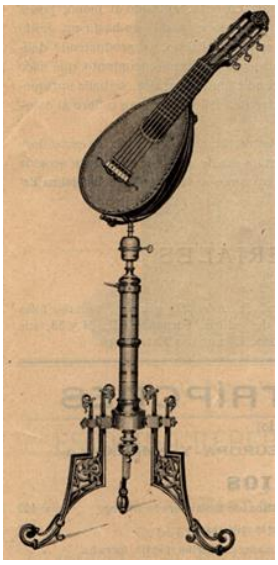


Рисунок 8. Испанская мандолина

Рисунок 9. Кремонская (брешская) мандолина

Рисунок 10. Римская мандолина

Рисунок 11. Сицилийская мандолина

Рисунок 12. Разновидности неаполитанской мандолины

Рисунок 13. Колашионе:

Гравюра из книги «Гармонический кабинет» Ф. Бонанни

Рисунок 14. Мандола:

Гравюра из книги «Гармонический кабинет» Ф. Бонанни

Рисунок 15. Пандура:

Гравюра из книги «Гармонический кабинет» Ф. Бонанни

Рисунок 16. Испанская гитара:

Гравюра из книги «Гармонический кабинет» Ф. Бонанни

Рисунок 17. «Доменико и его брат из Брешии»:

Гравюра из книги «Гармонический кабинет» Ф. Бонанни

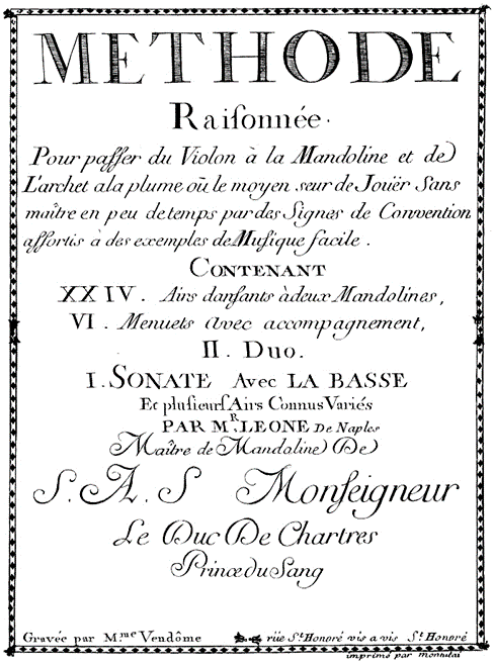
Рисунок 18. П. Лакур-отец. Портрет Андре-Франсуа-Бенуа-Элизабет Ле Бертона

Рисунок 19. Портрет мадам де Шенье с мандолиной

Рисунок 20. Портрет П. Дени

Рисунки 21–23. Титульные листы:

П. Дени. «Метод игры на мандолине»



METHODE

Raisonnée

Pour passer du Violon à la Mandoline et de L'archet a la plume où le moyen seur de Jouër Sans maître en peu de temps par des Signes de Convention assortis à des exemples de Musique facile.

CONTENANT

XX IV. Airs dansants à deux Mandolines,

VI. Menuets avec accompagnement,

II. Duo.

I. SONATE Avec LA BASSE

Et plusieurs Airs Connus Variés

PAR M.R LEONE De Naples

Maître de Mandoline De

S. A. S Monseigneur

Le Duc De Chartres

Prince du Sang

Gravée par M.me Vendôme rüe St Honoré vis a vis St Honoré

imprimé par Monadin

Рисунок 24. Титульный лист:

Г. Леоне «Метод обучения, позволяющий скрипачу обучиться игре на мандолине»

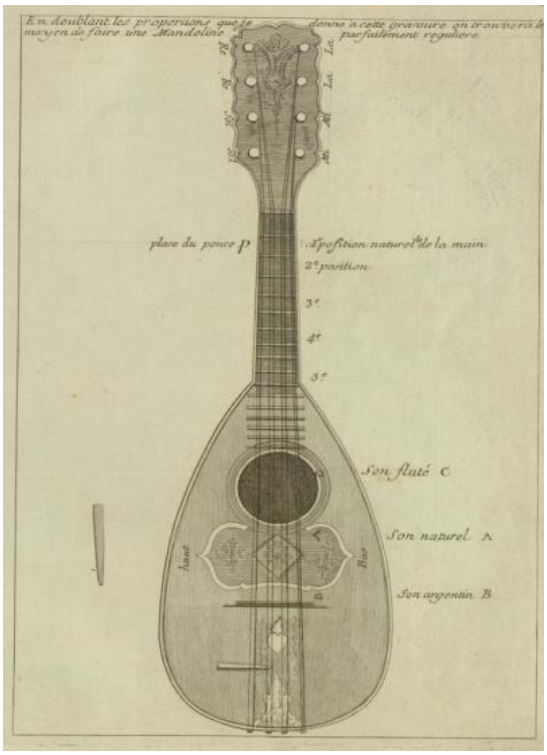
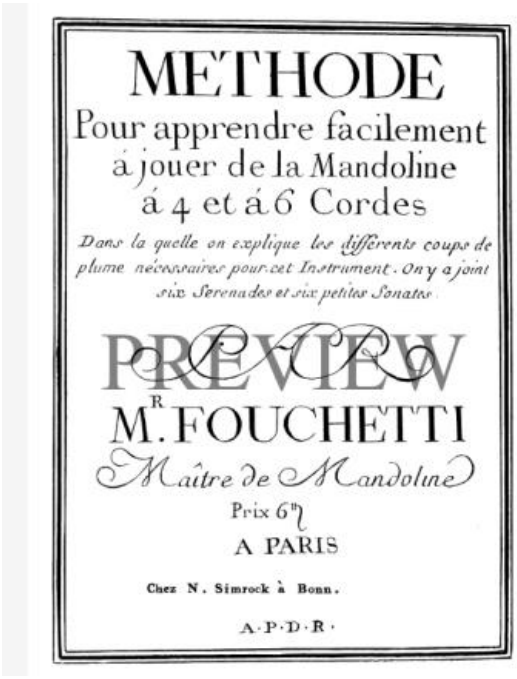


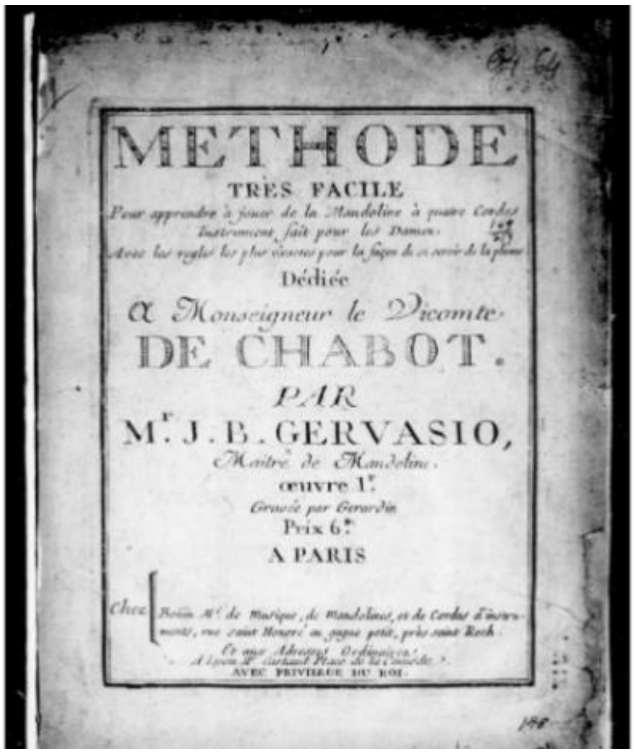
Рисунок 25. Изображение мандолины в Трактате Г. Леоне



METHODE
Pour apprendre facilement
à jouer de la Mandoline
á 4 et á 6 Cordes
Dans la quelle on explique les différents coups de plume nécessaires pour cet Instrument. On y a joint six Serenades et six petites Sonates
PREVIEW
M.R FOUCHETTI
Maître de Mandoline
Prix 6th
A PARIS
Chez N. Simrock à Bonn.
A·P·D·R·

Рисунок 26. Титульный лист:

Дж. Фучетти. «Метод лёгкого обучения игре на мандолине с четырьмя или шестью струнами».



METHODE
TRÈS FACILE
Pour apprendre à jouer de la Mandoline à quatre Cordes
Entièrement fait pour les Dames.
Avec les règles les plus claires pour la façon de se servir de la plume
Dédiée
a Monseigneur le Vicomte
DE CHABOT.
PAR
Mr J. B. GERVASIO,
Maître de Mandoline.
œuvre 1r
Gravée par Gerardin
Prix 6f
A PARIS
Chez Boivin Md de Musique, de Mandoline, et de Cordes d'instruments, rue Saint Honoré au grand petit, près saint Roch.
Le sieur Adrien Leclerc
AVEC PRIVILEGE DU ROI.

Рисунок 27. Титульный лист:

Дж. Джервазио «Очень простой способ научиться играть на четырехструнной мандолине»

Рисунок 28. Портрет М. Корретта.

Рисунок 29. Титульный лист:
М. Корретт «Новый метод, позволяющий научиться играть на мандолине за очень короткое время»

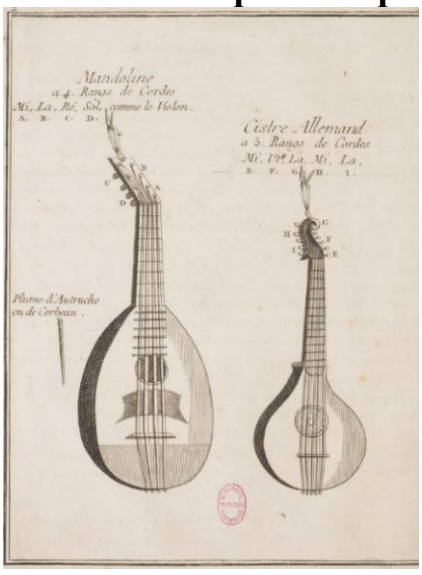


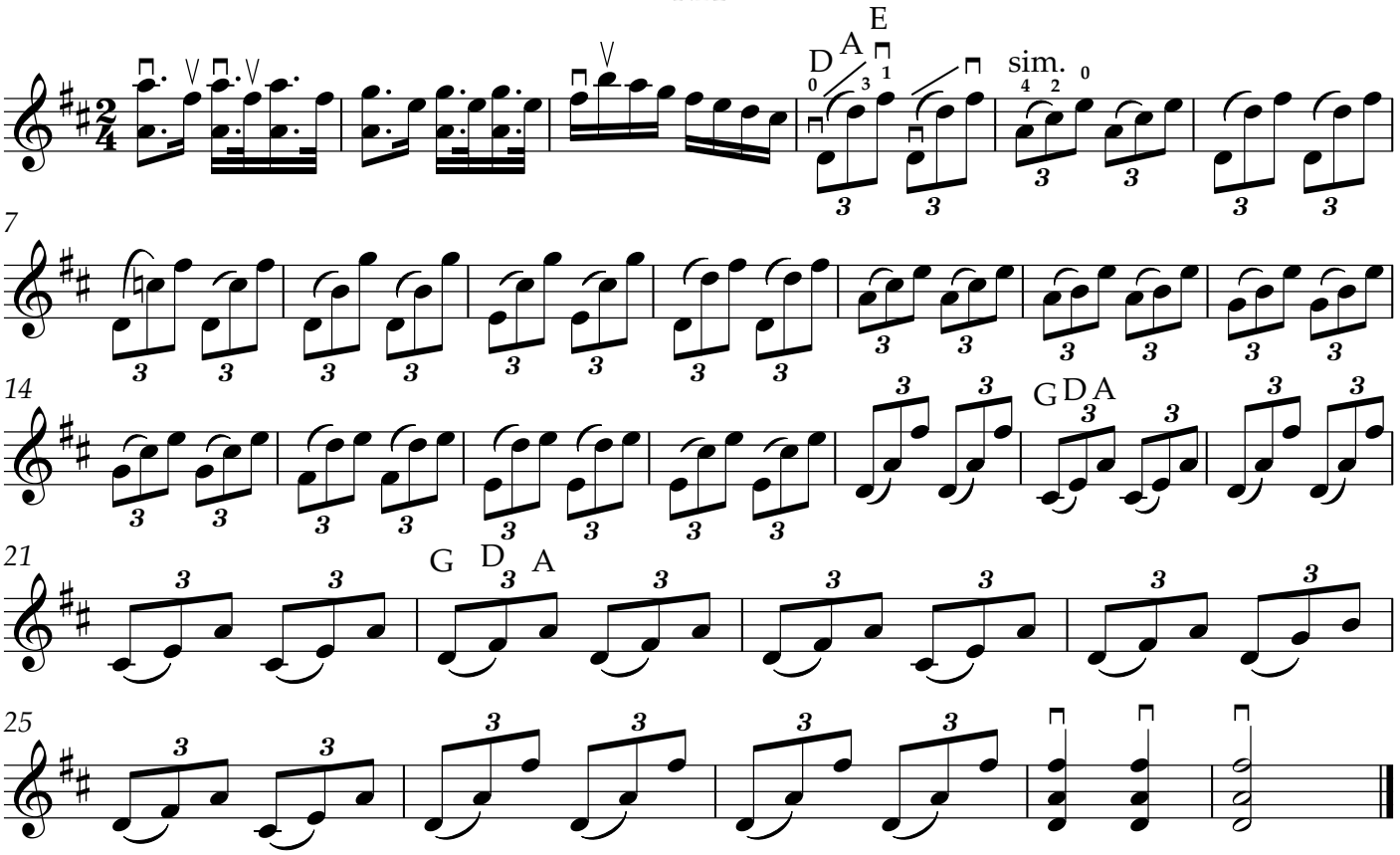
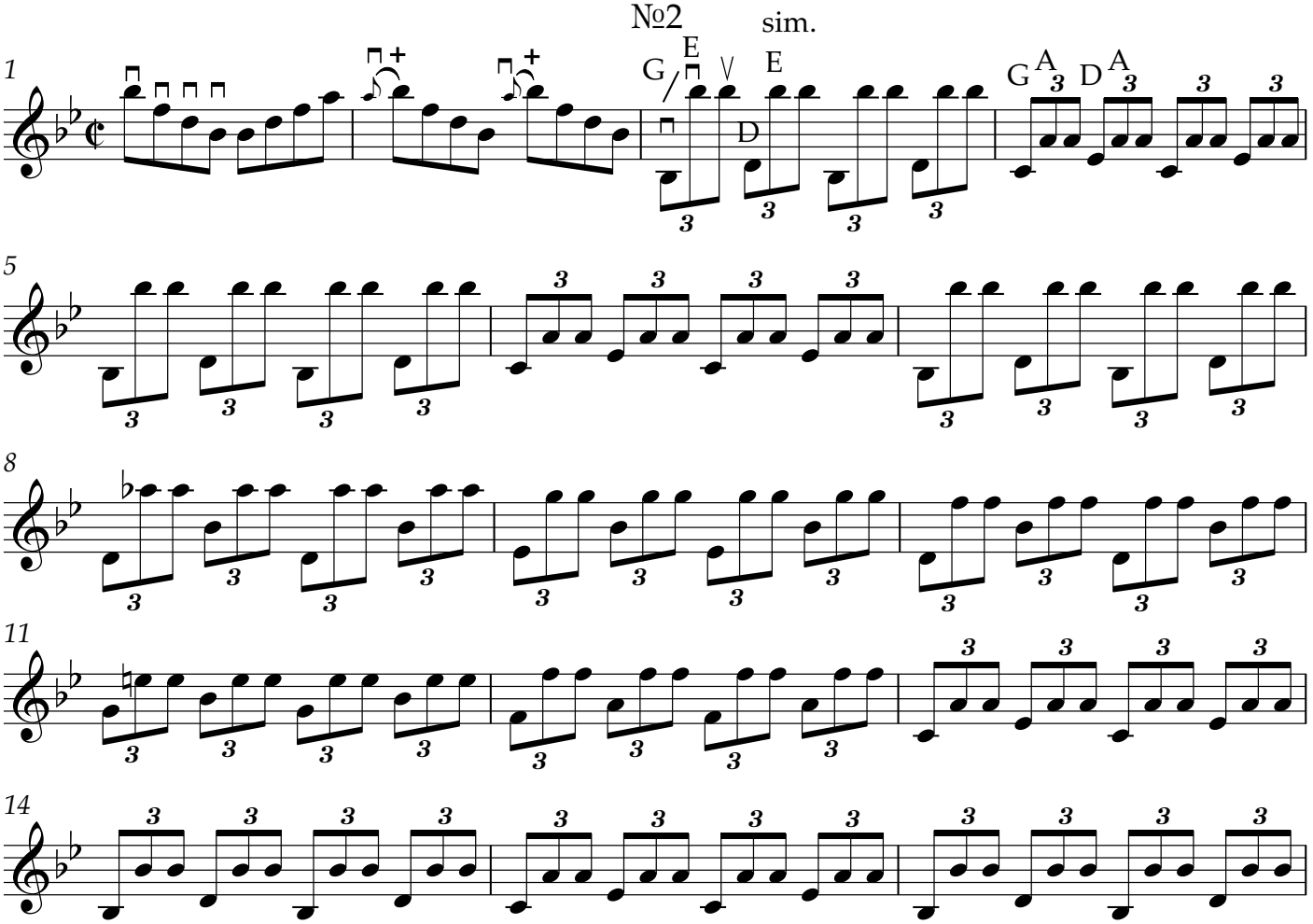
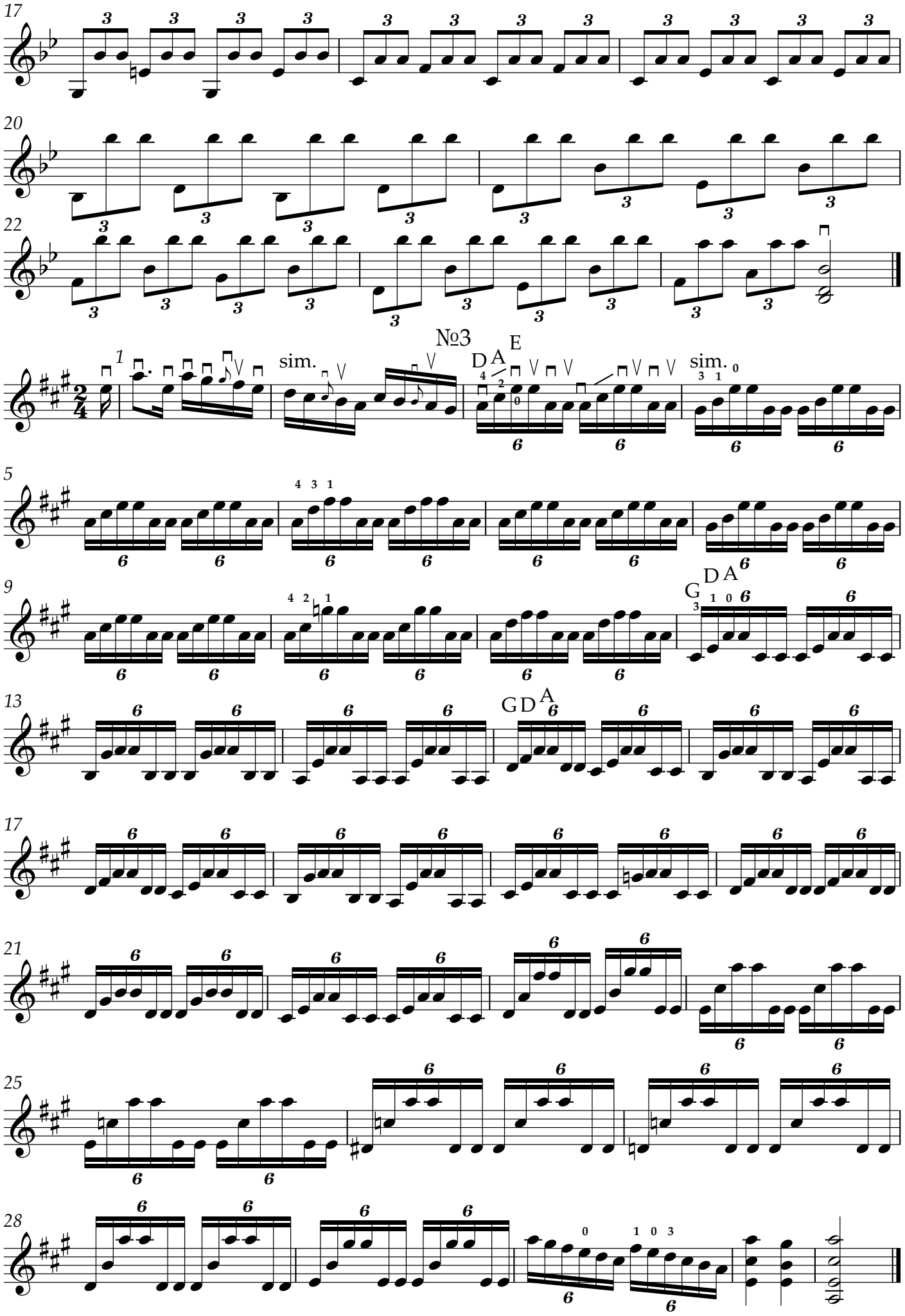
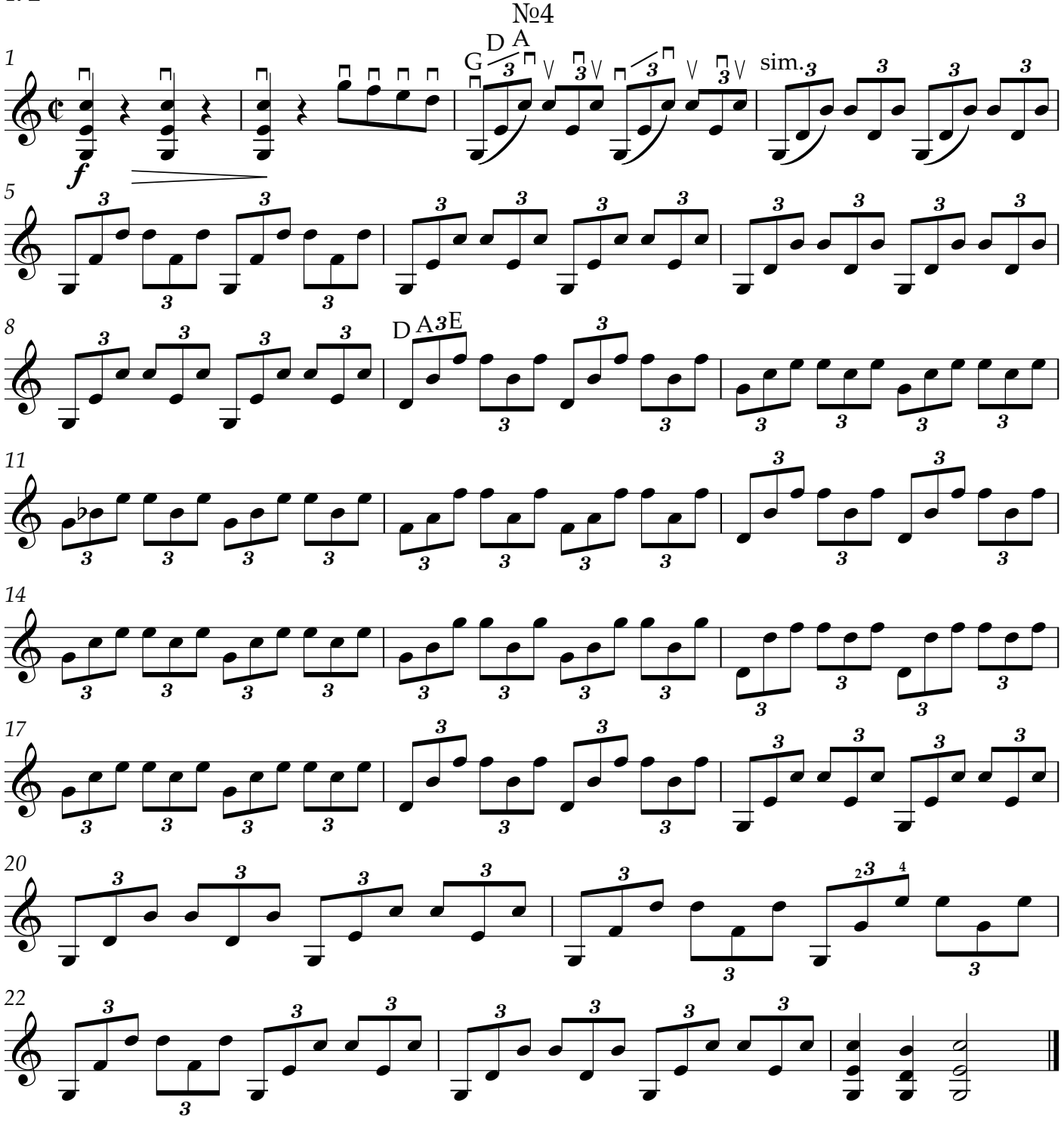
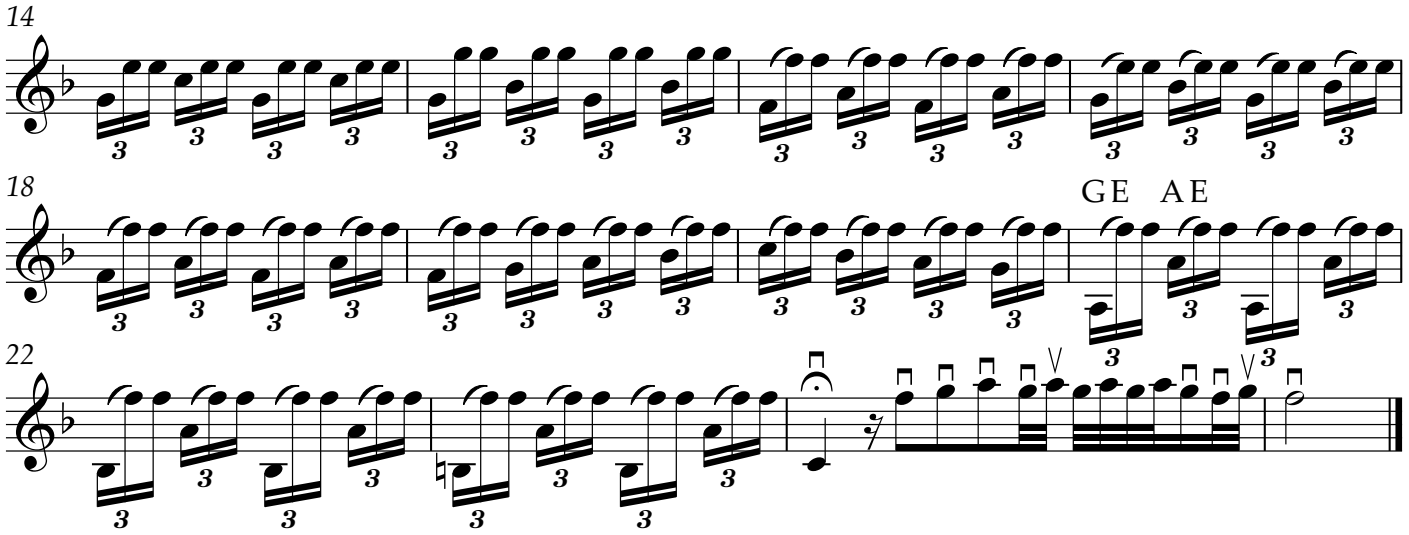
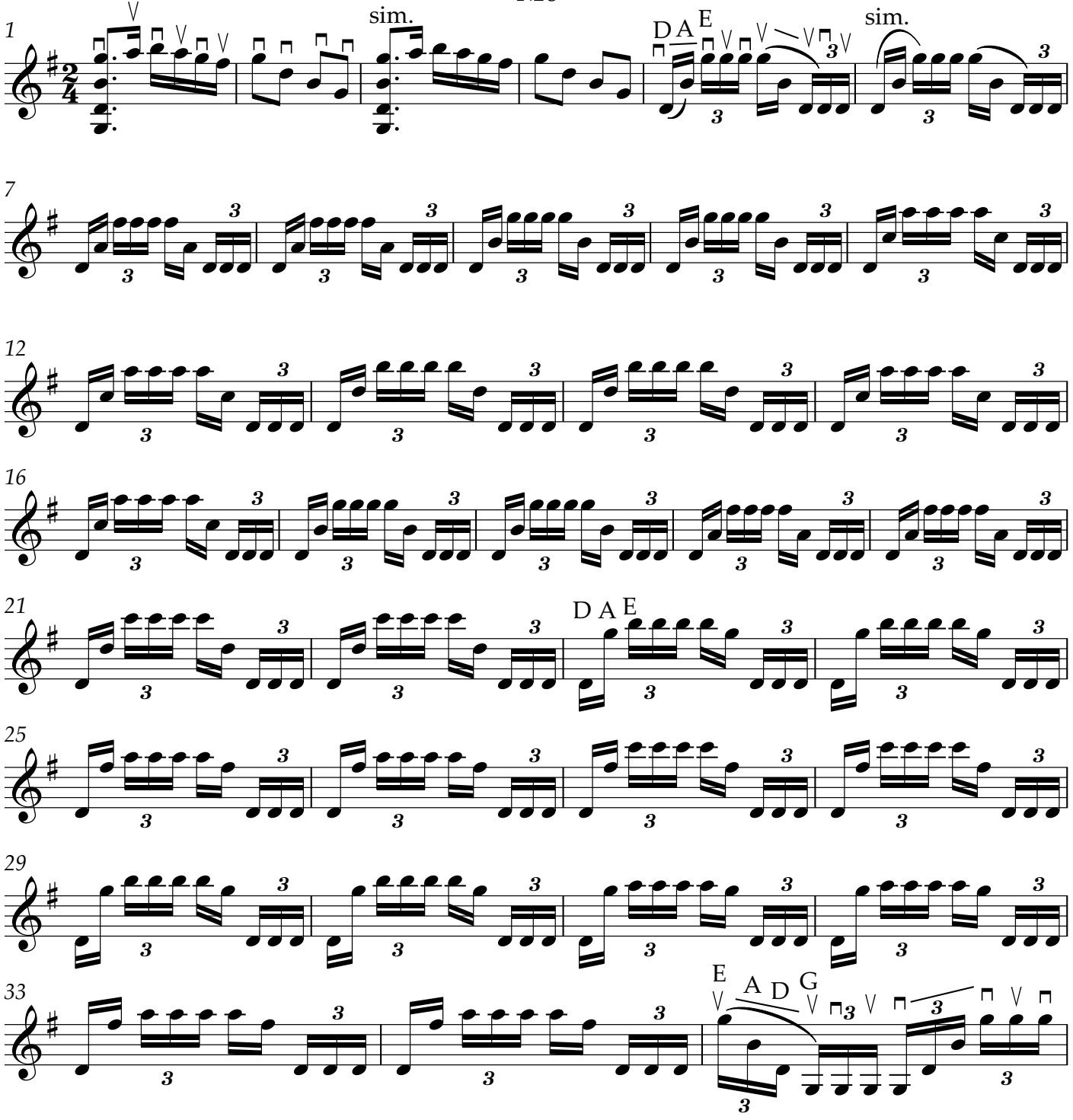
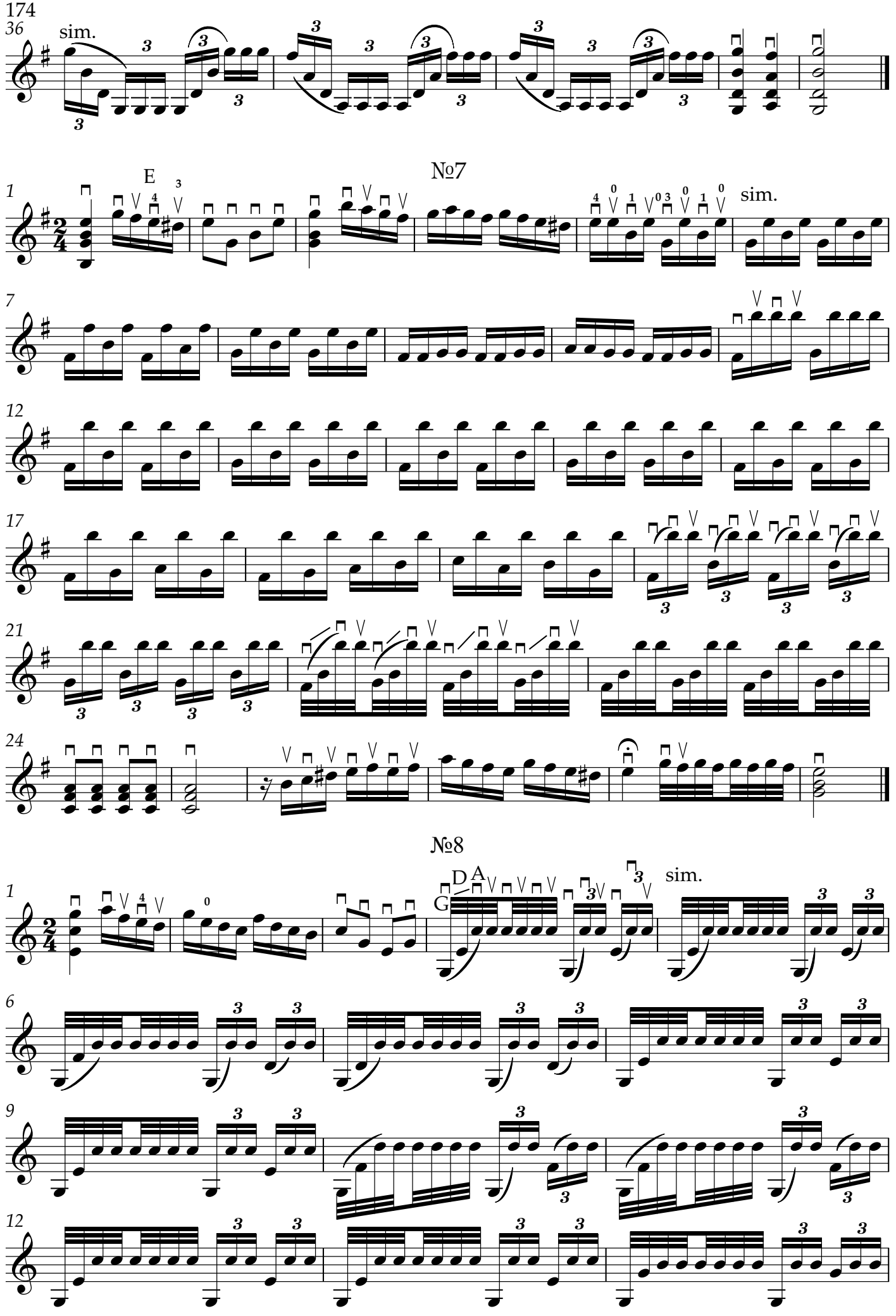
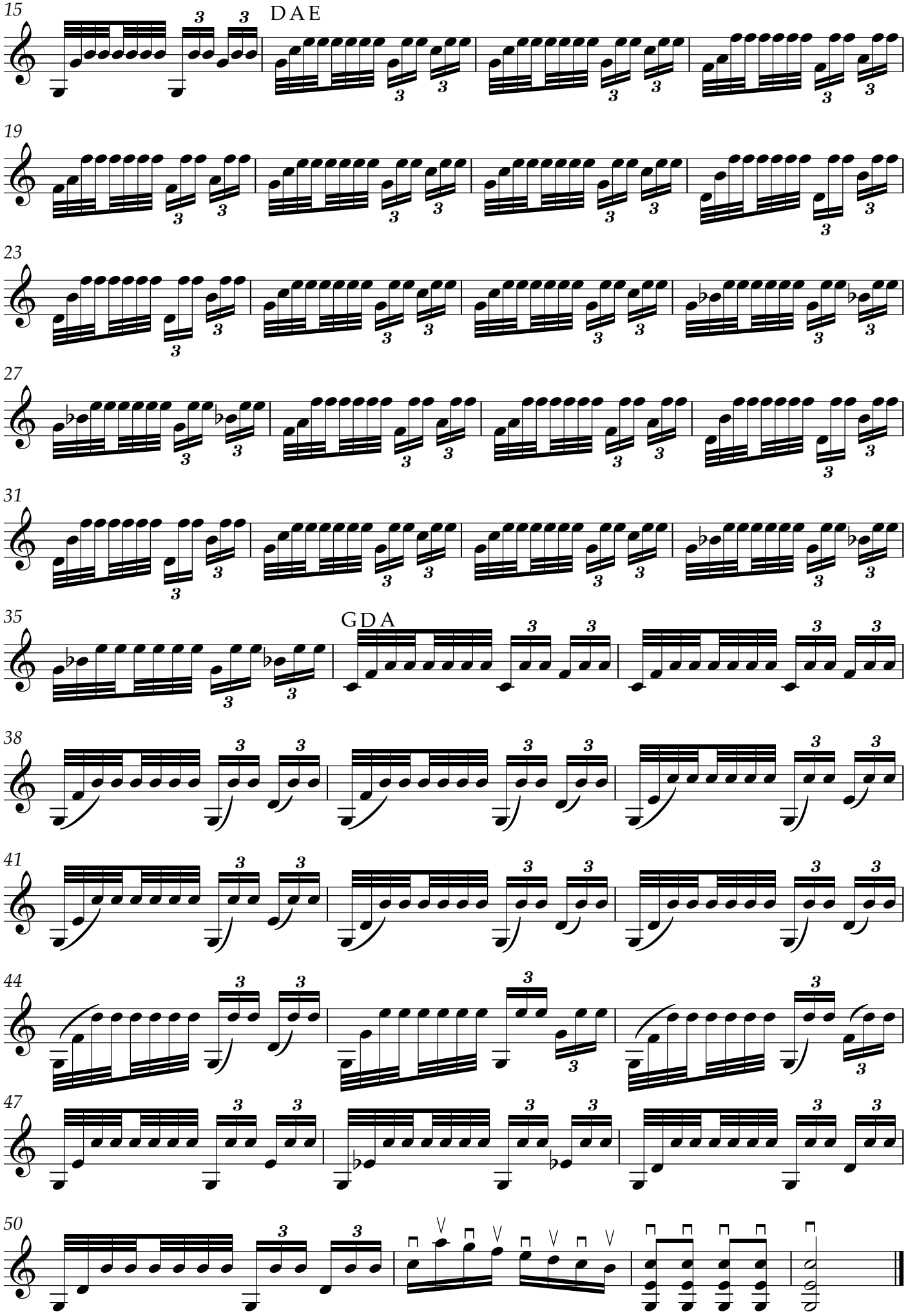
Рисунок 30. Изображение мандолины и цистры в Трактате М. Корретта

Приложение 2

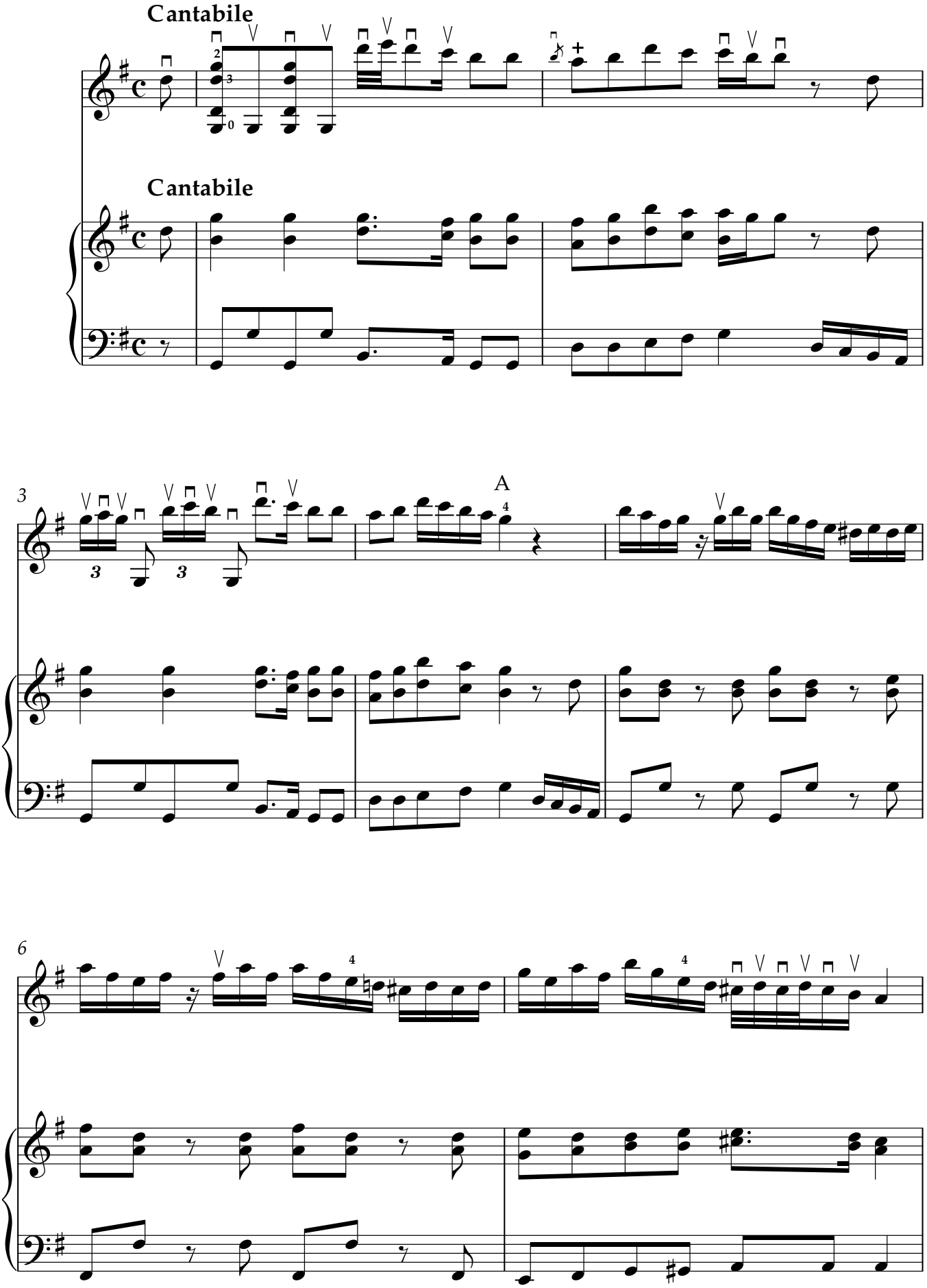
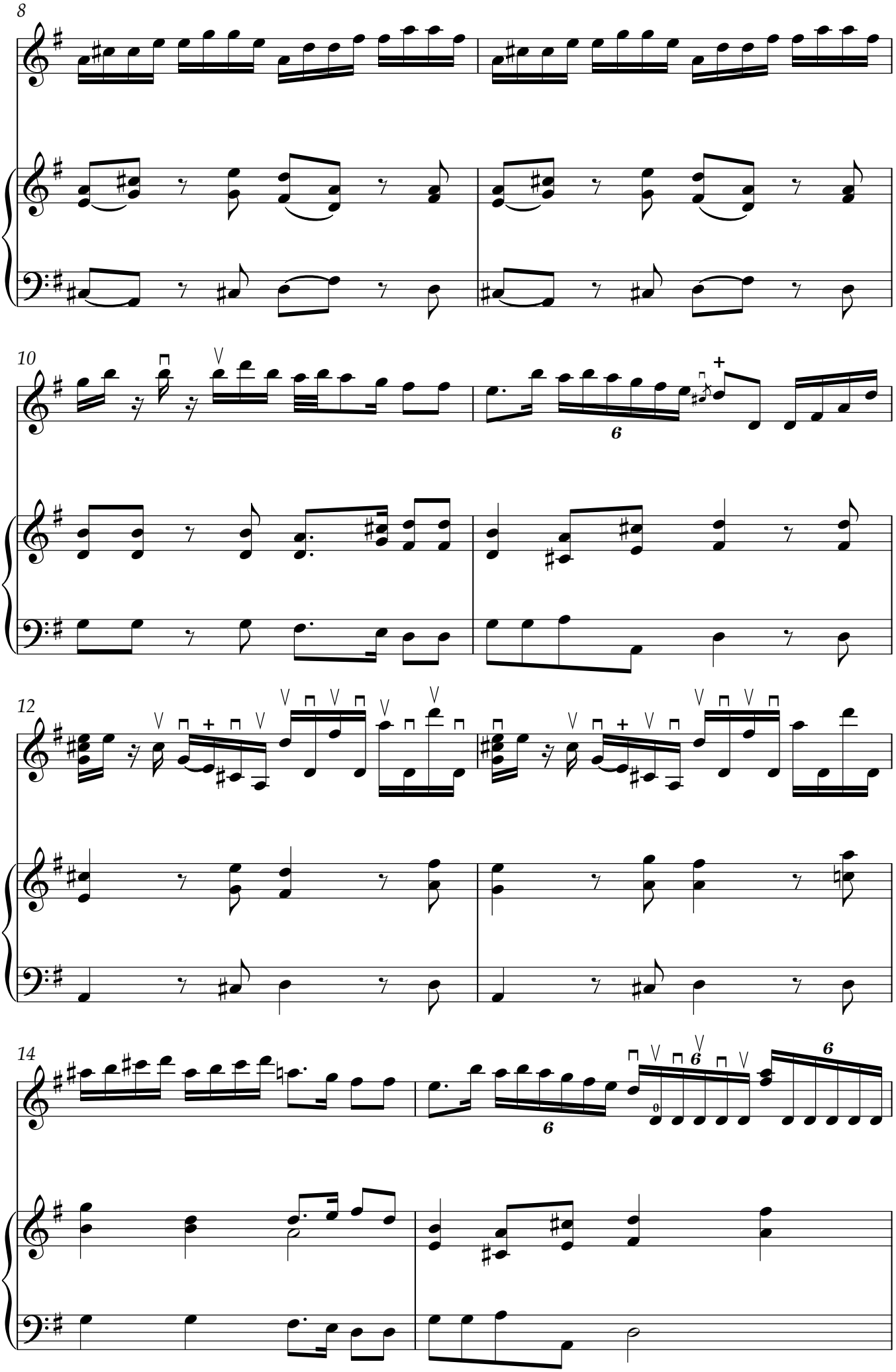
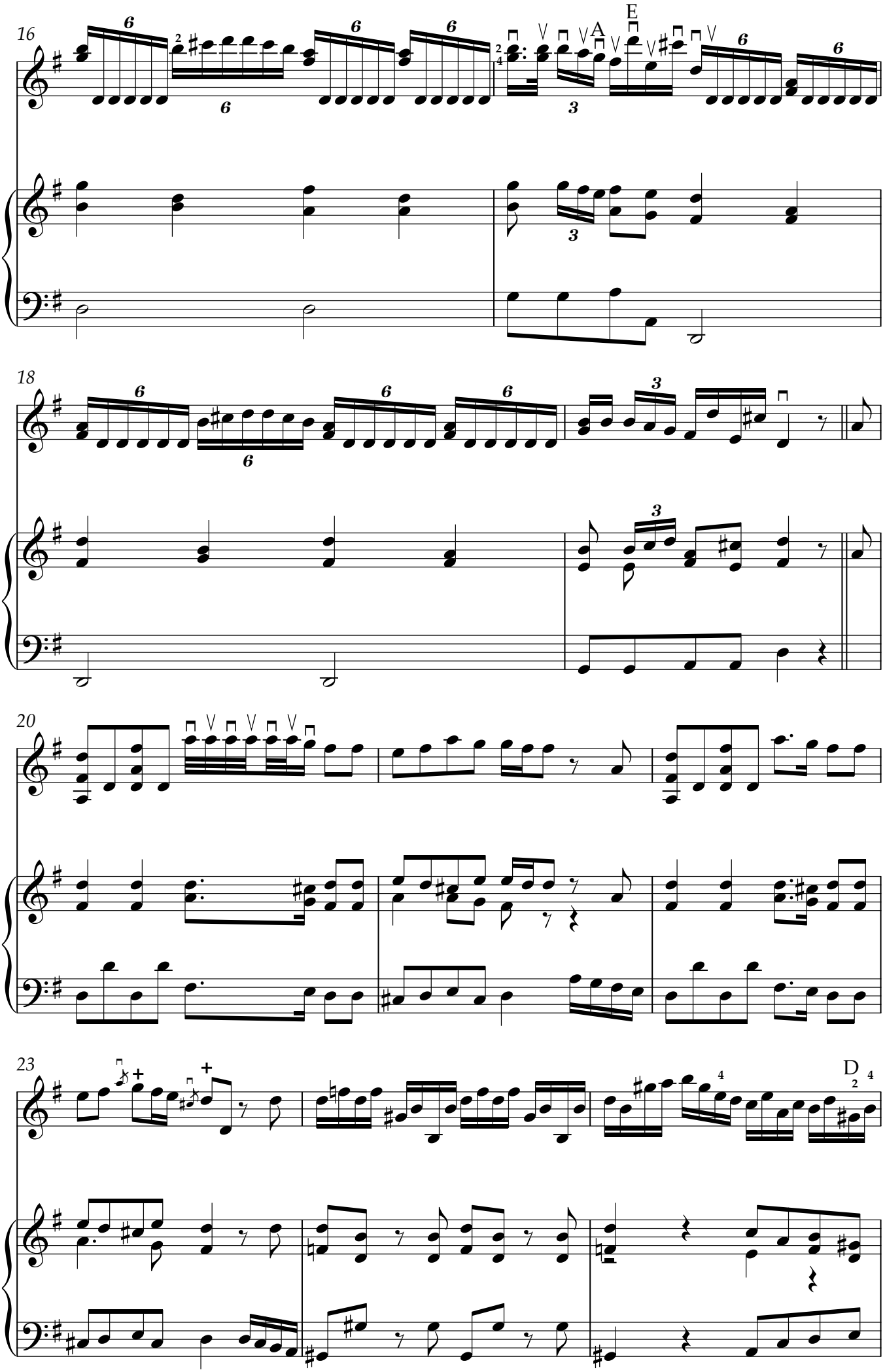
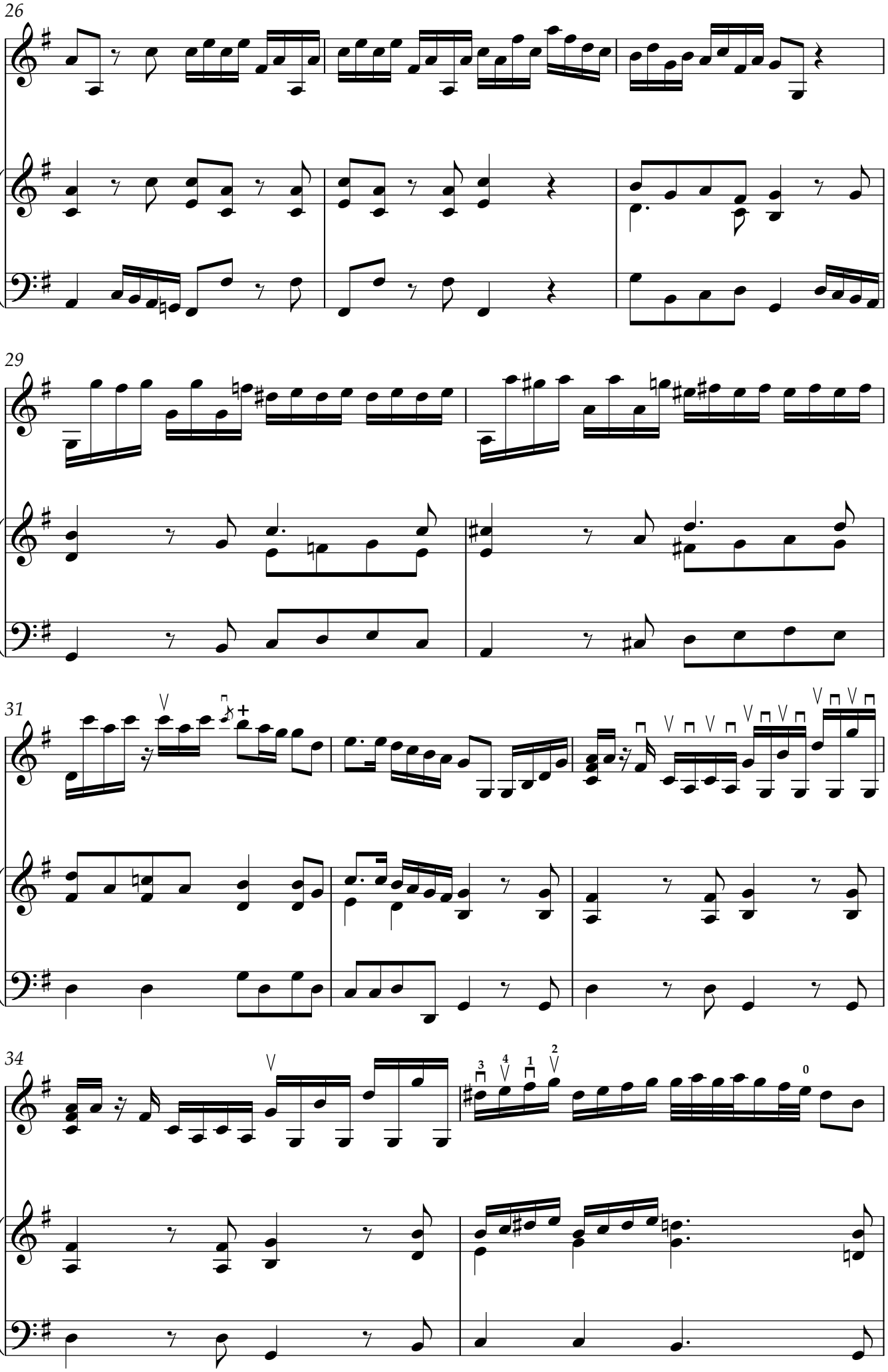
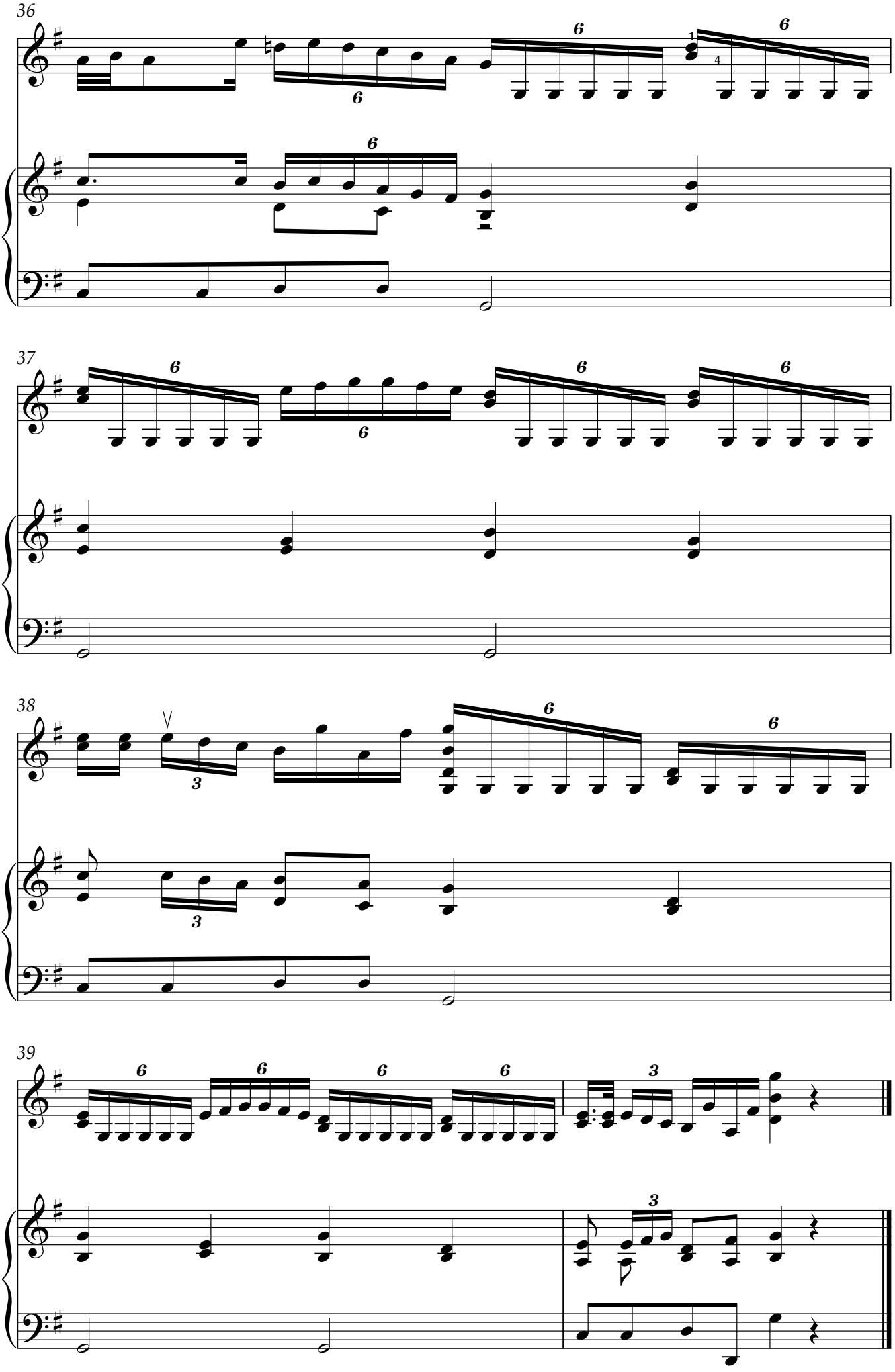
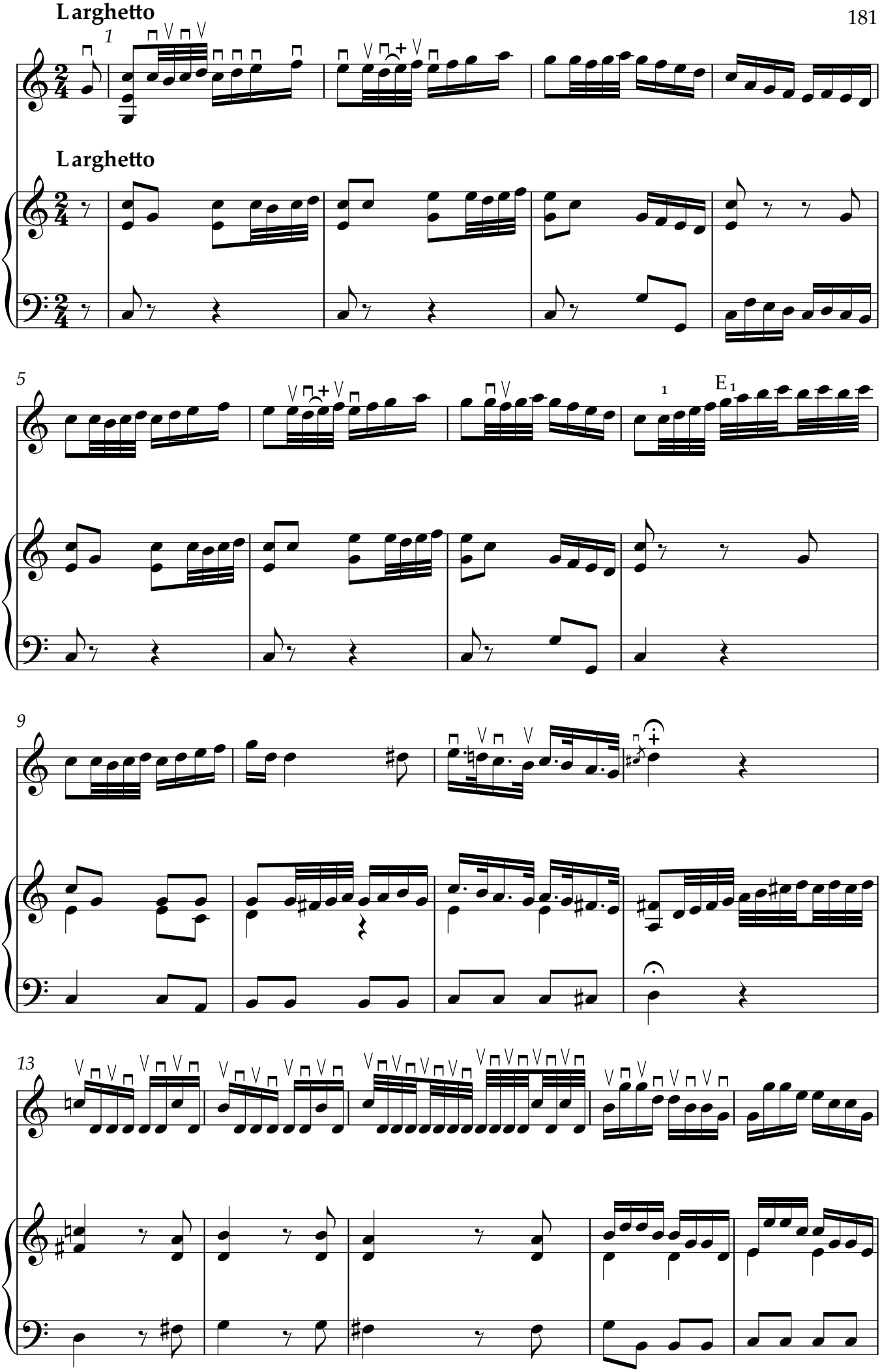
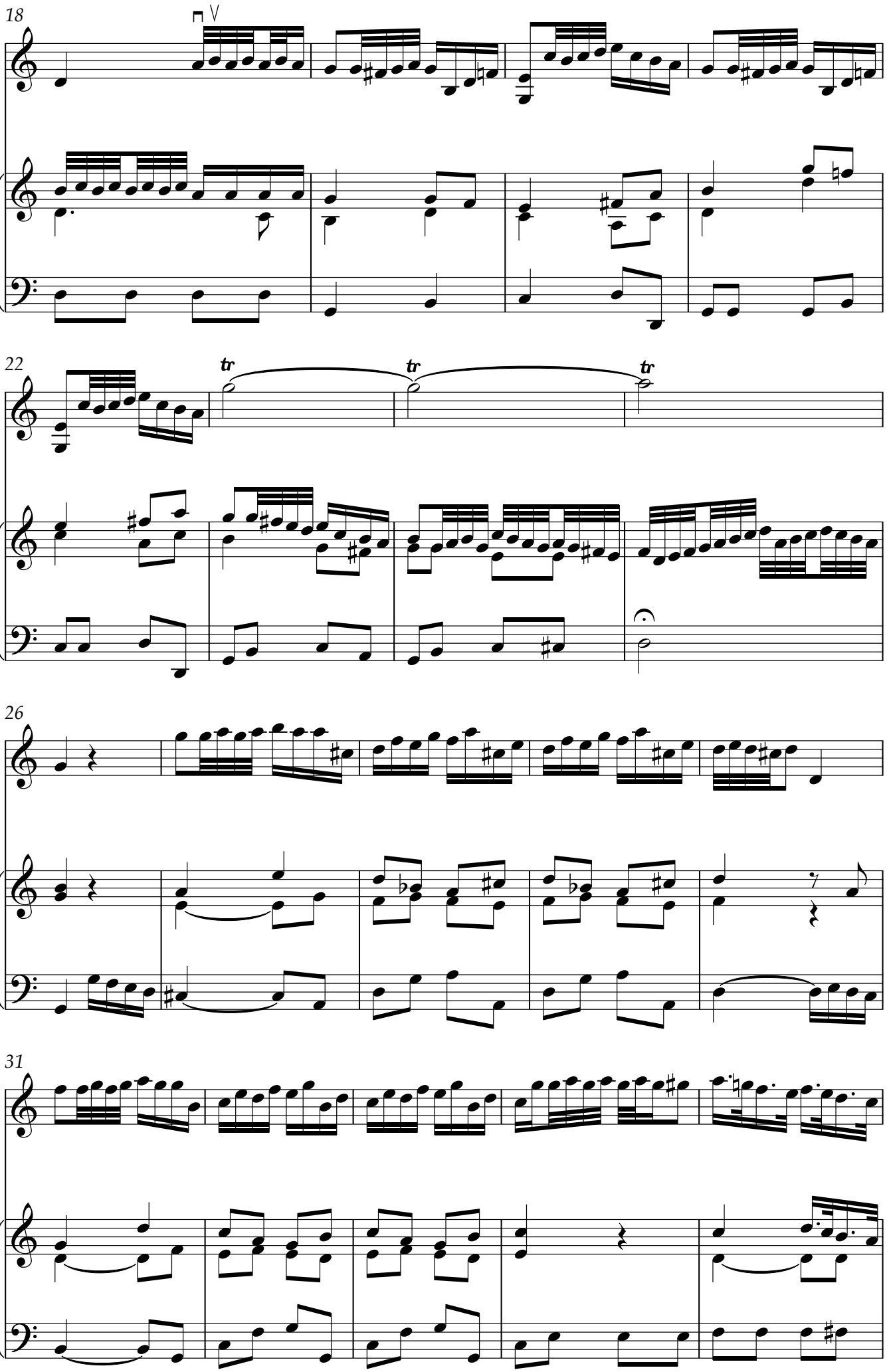
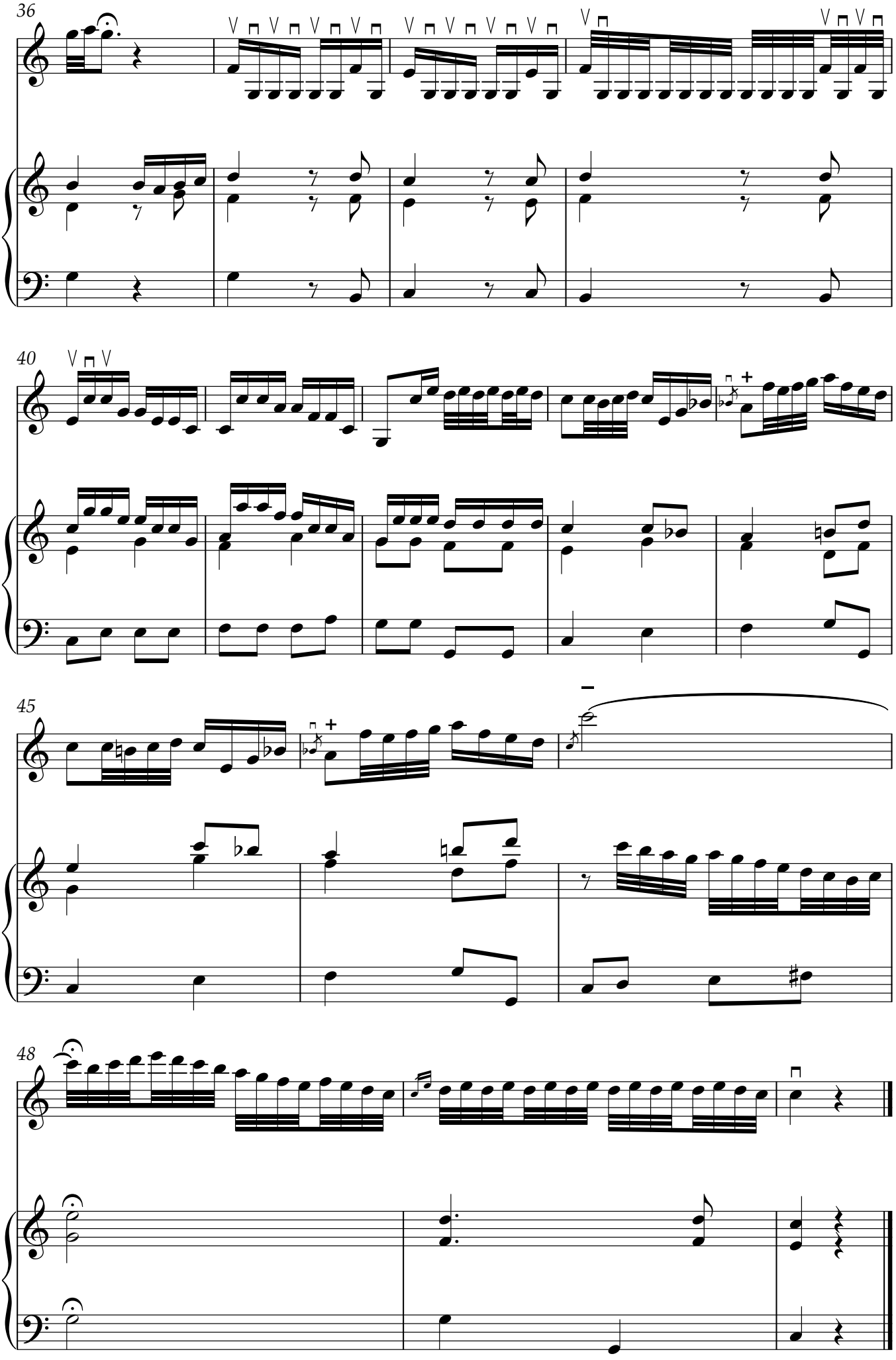
«Хрестоматия мандолиниста»

ПРИЛОЖЕНИЕ 2
Прелюдии

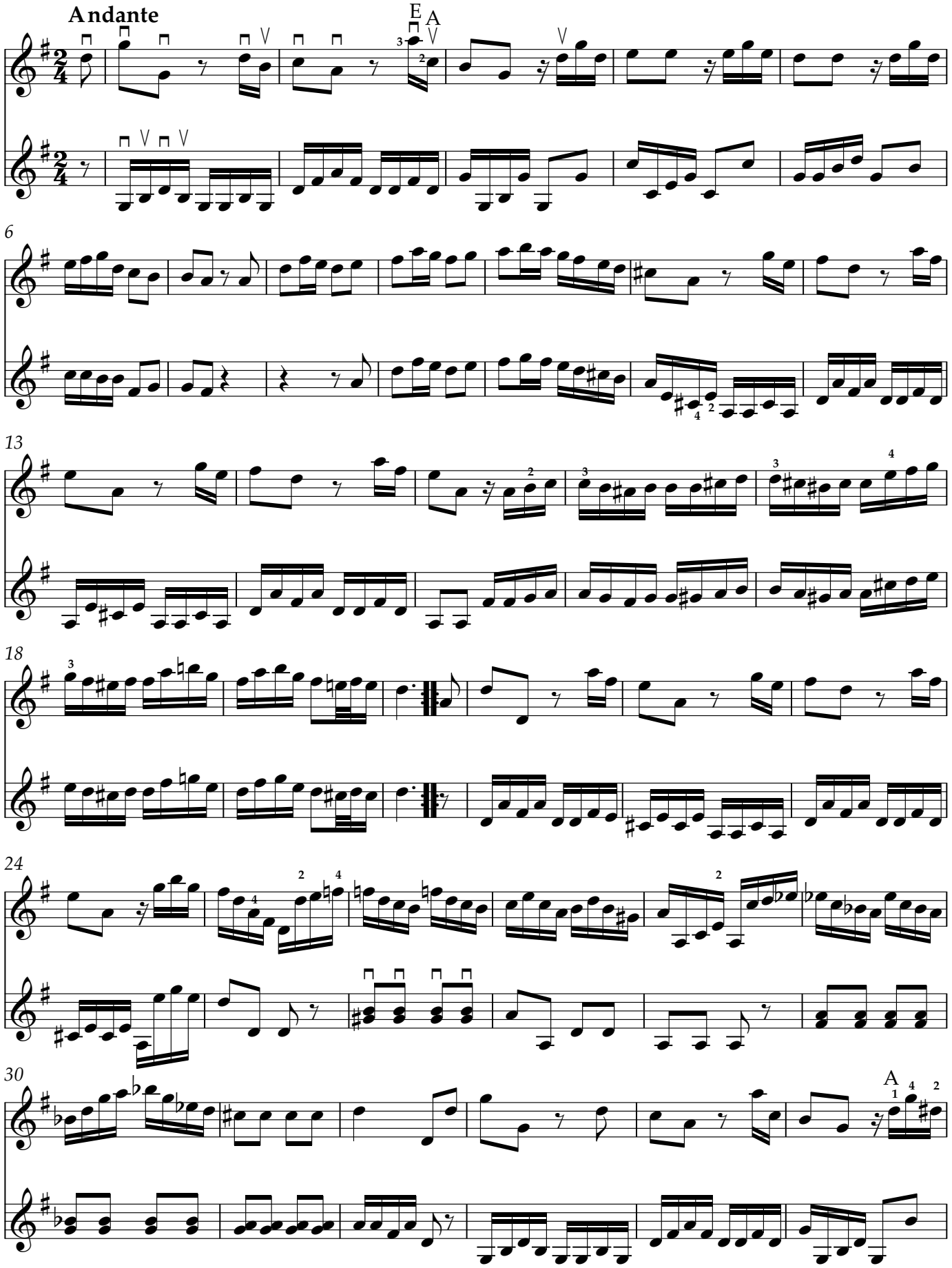
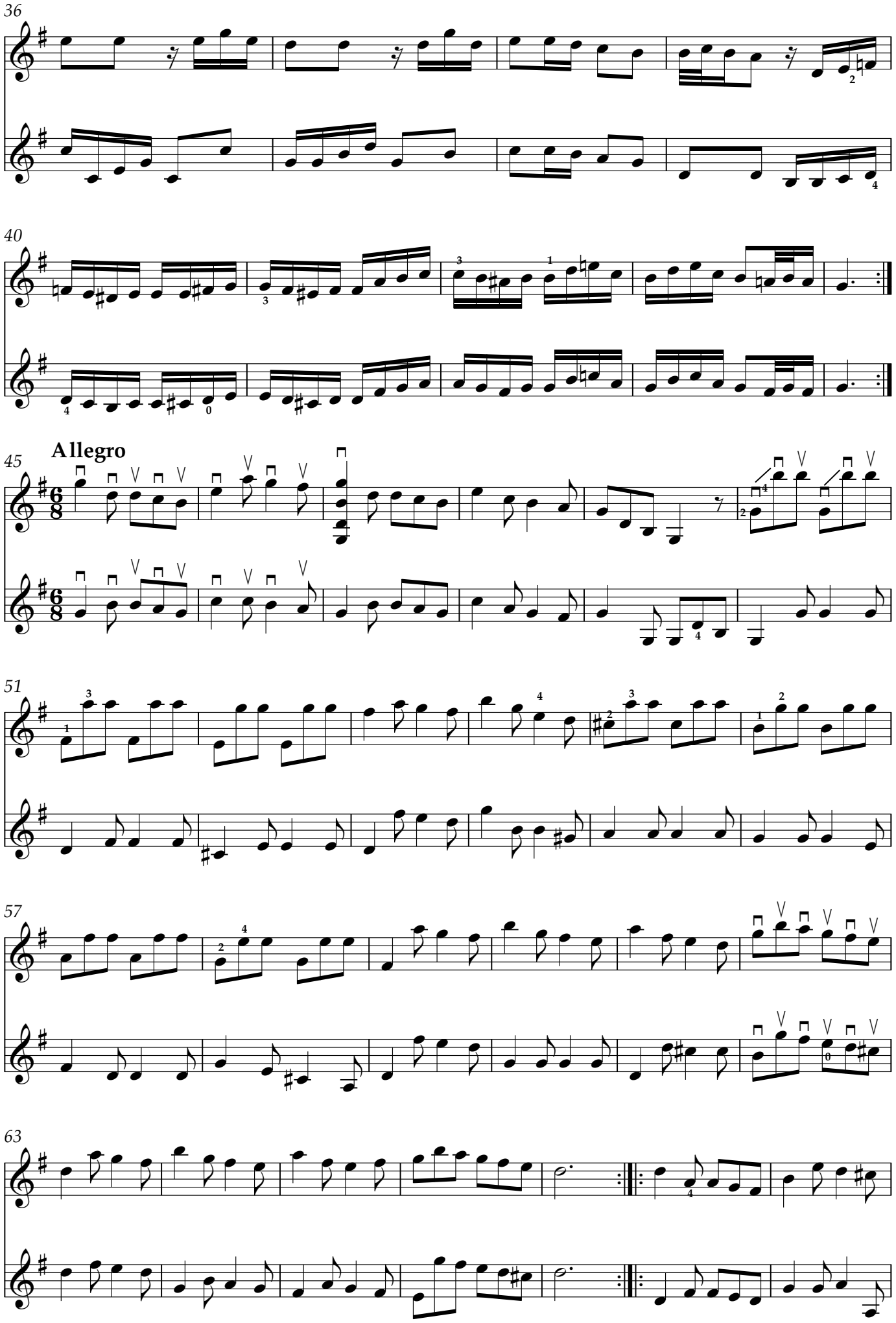
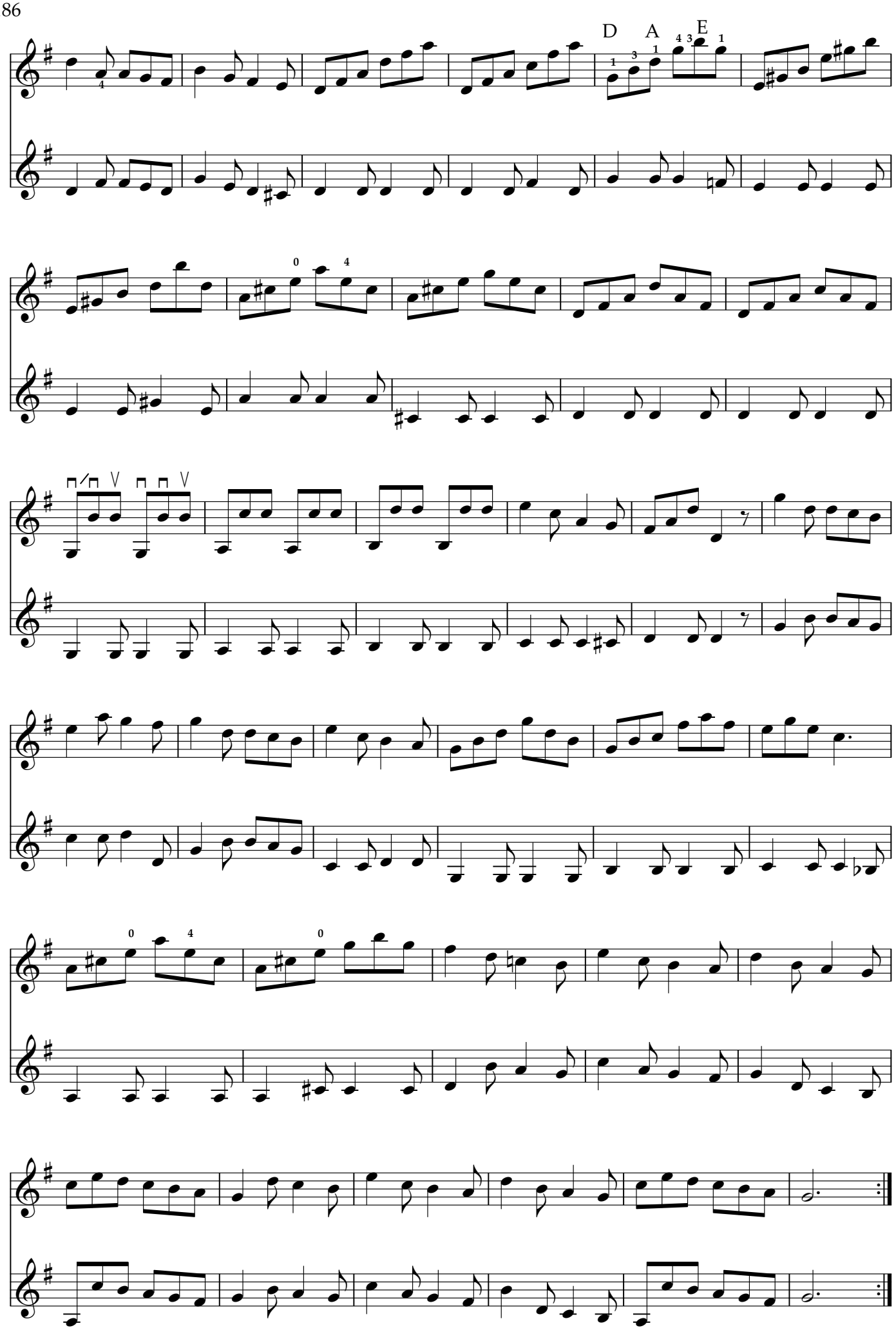
Пьетро Дени

№1

№2

17
20
22
№3
D A E
sim.
sim.
5
9
G D A
13
G D A
17
21
25
28

№4
G D A
sim.
D A E
№5
A E
D E
sim.

№6

36
sim.
№7
E
1
sim.
7
12
17
21
24
№8
1
D
A
G
sim.
6
9
12

15
DAE
19
23
27
31
35
GDA
38
41
44
47
50

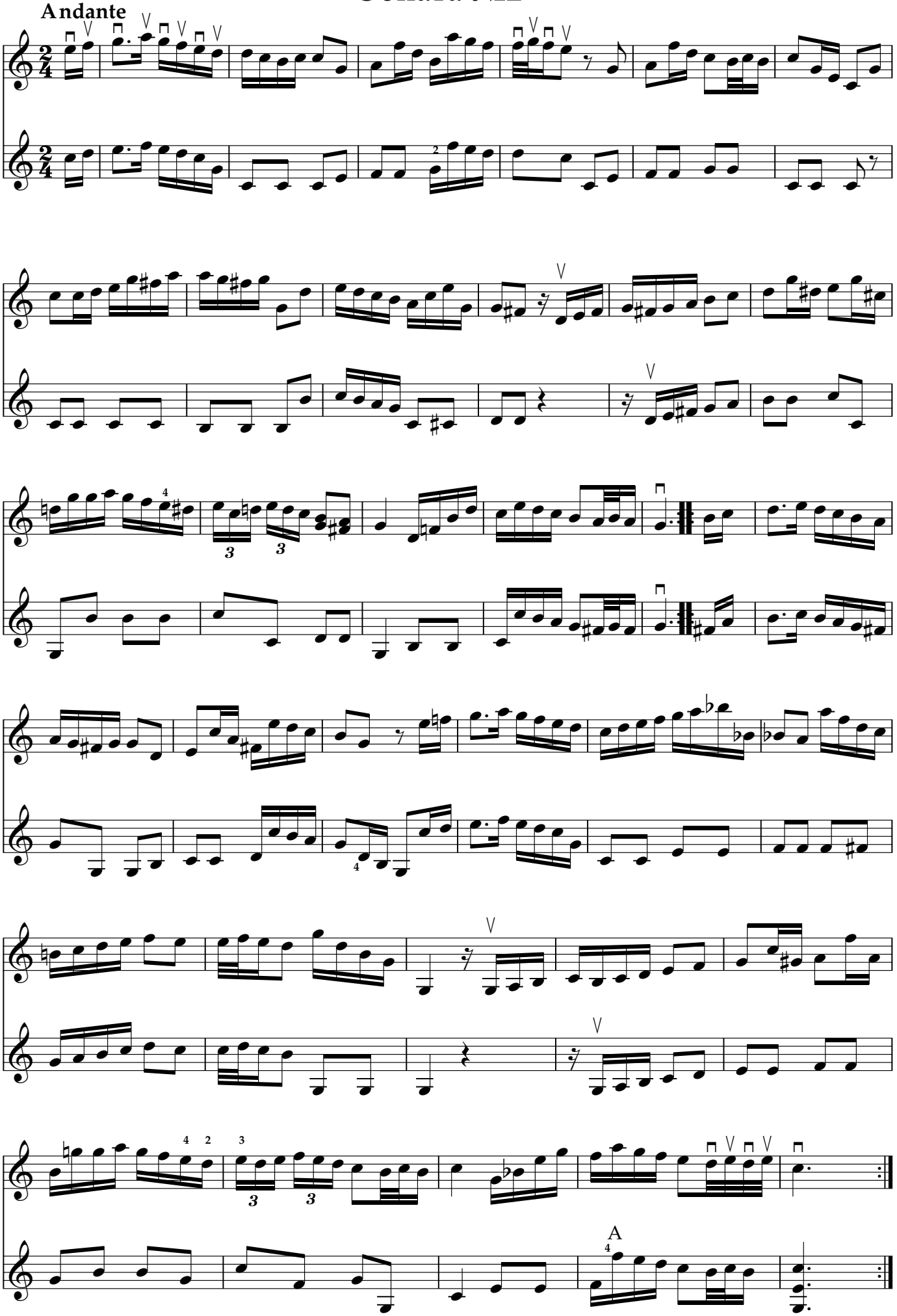
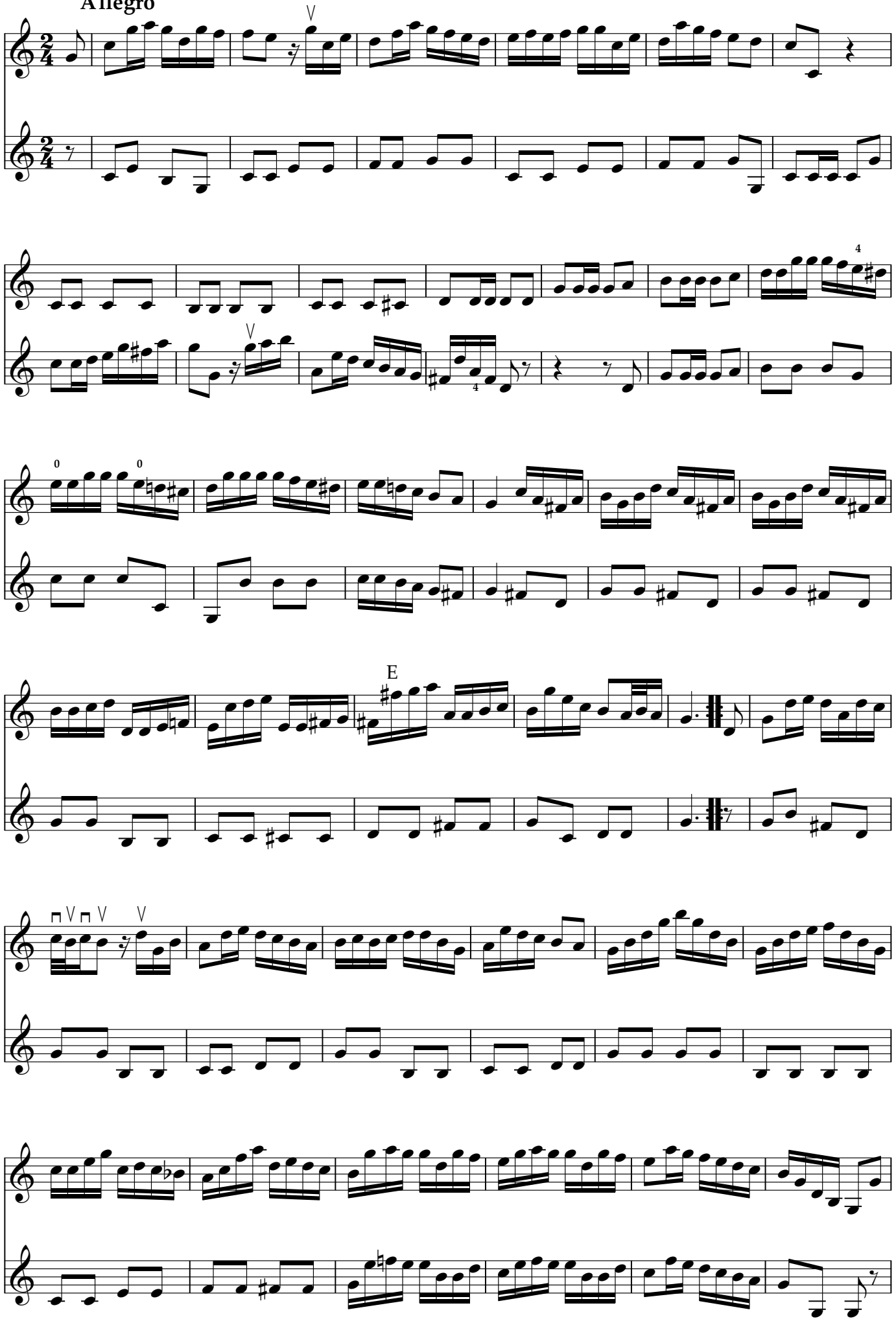
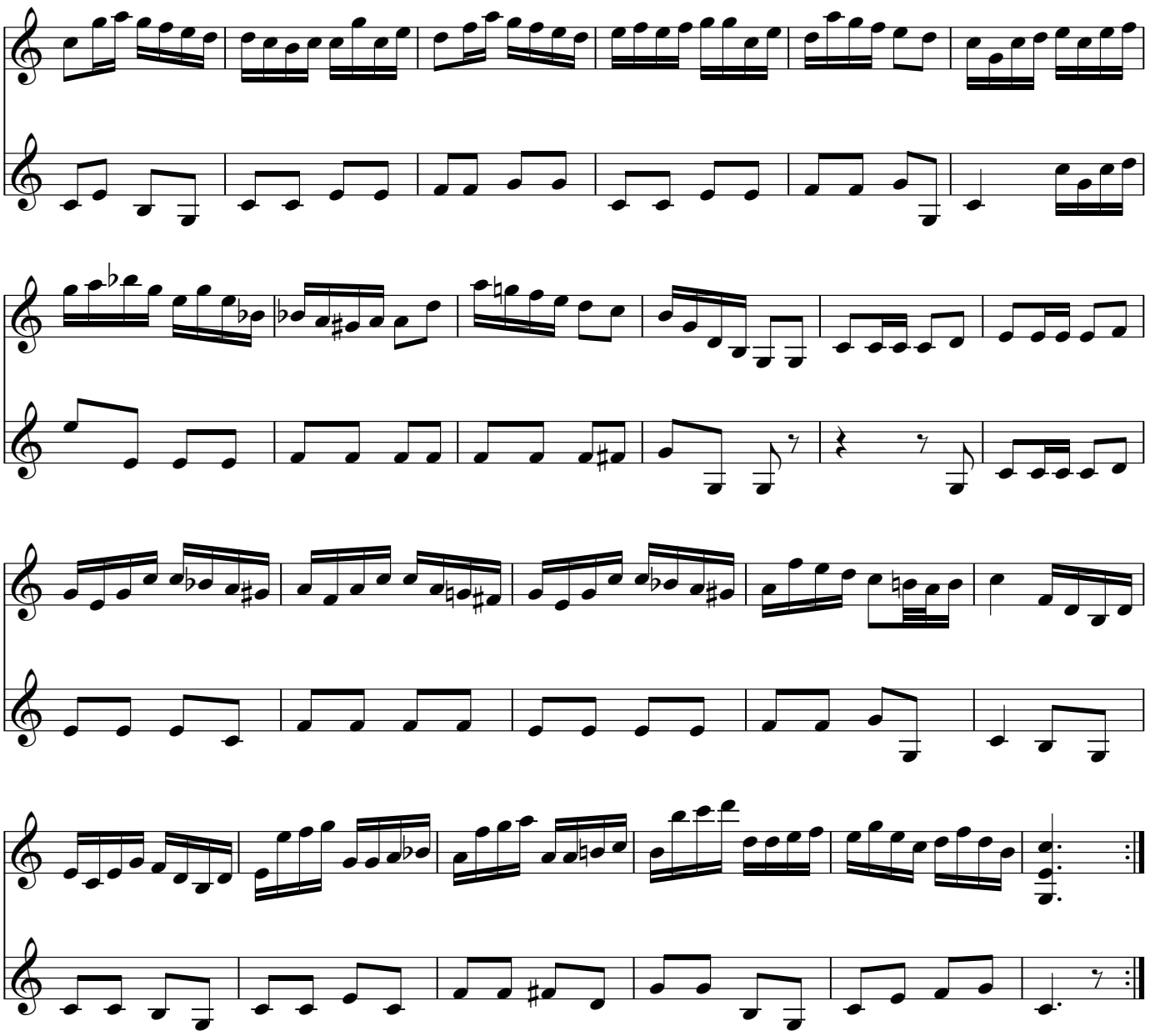
Соната

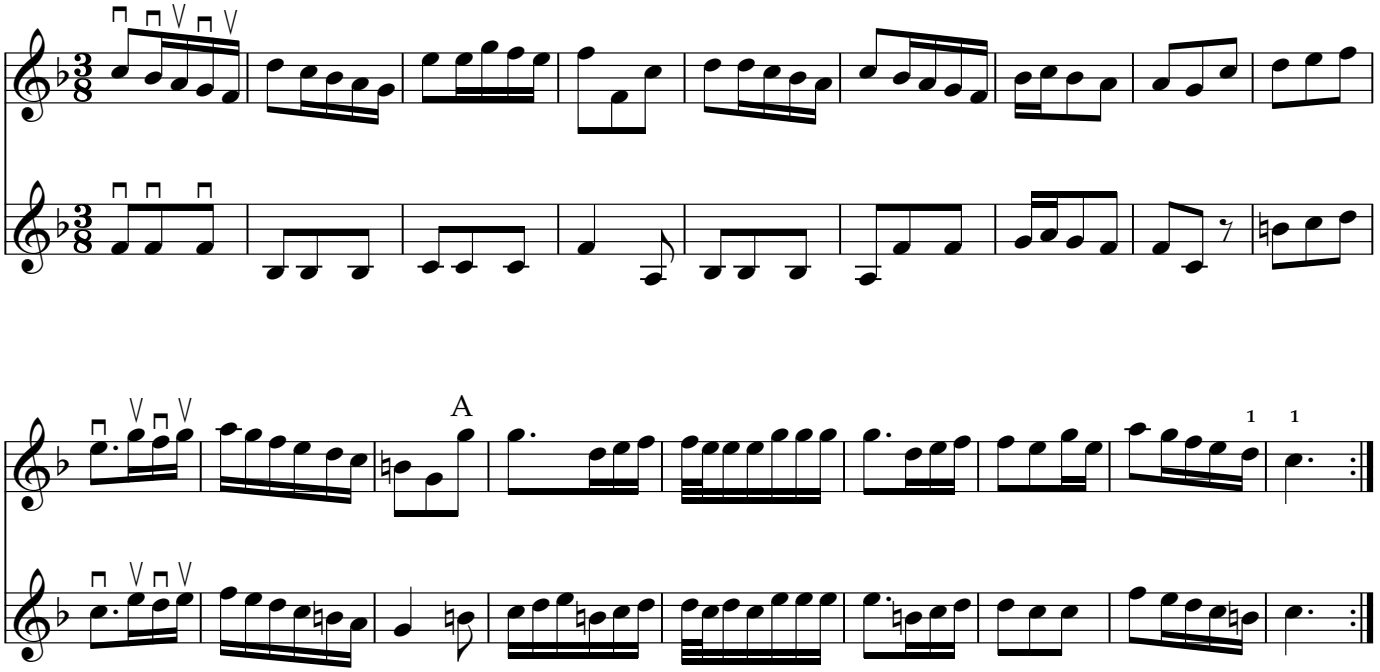
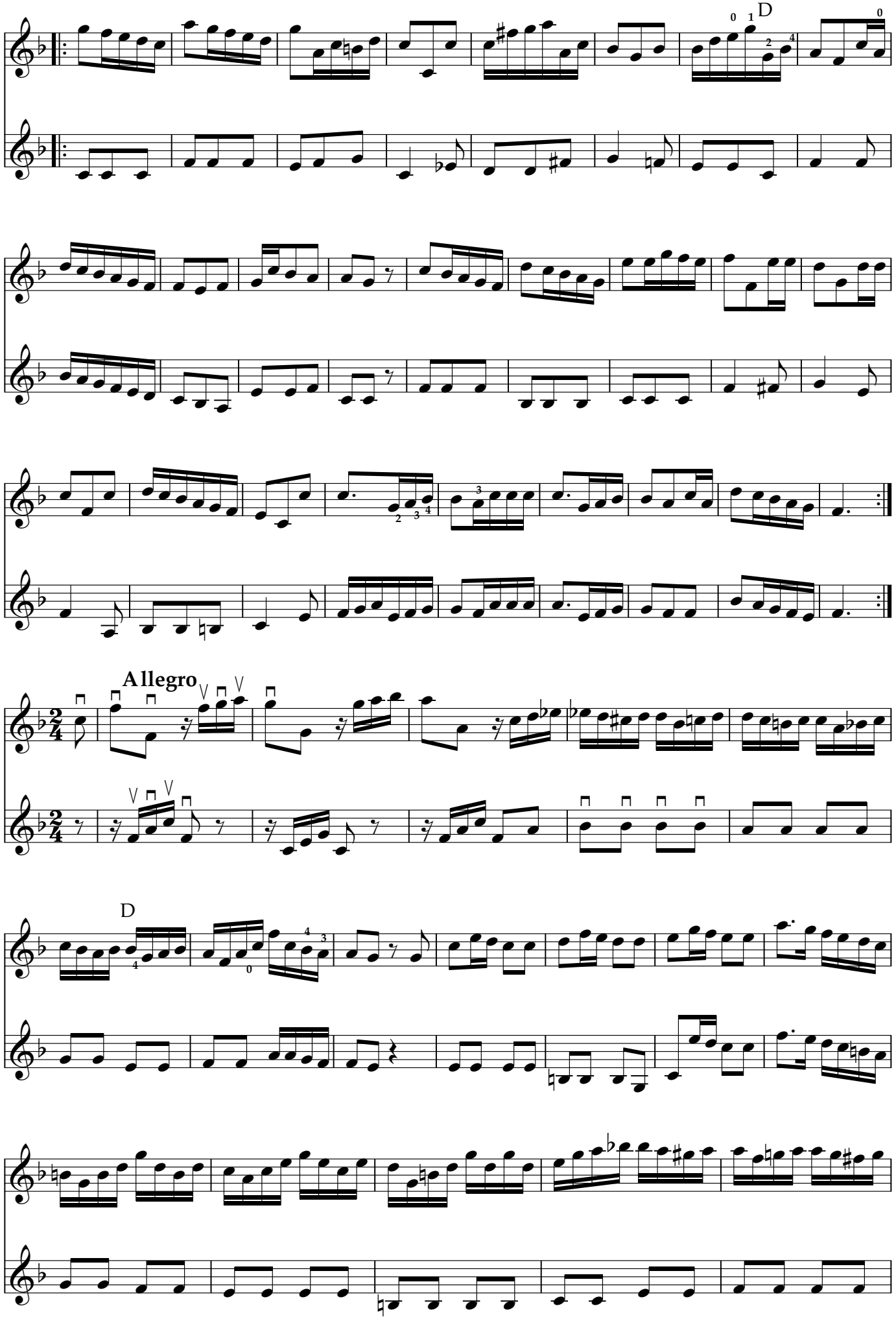
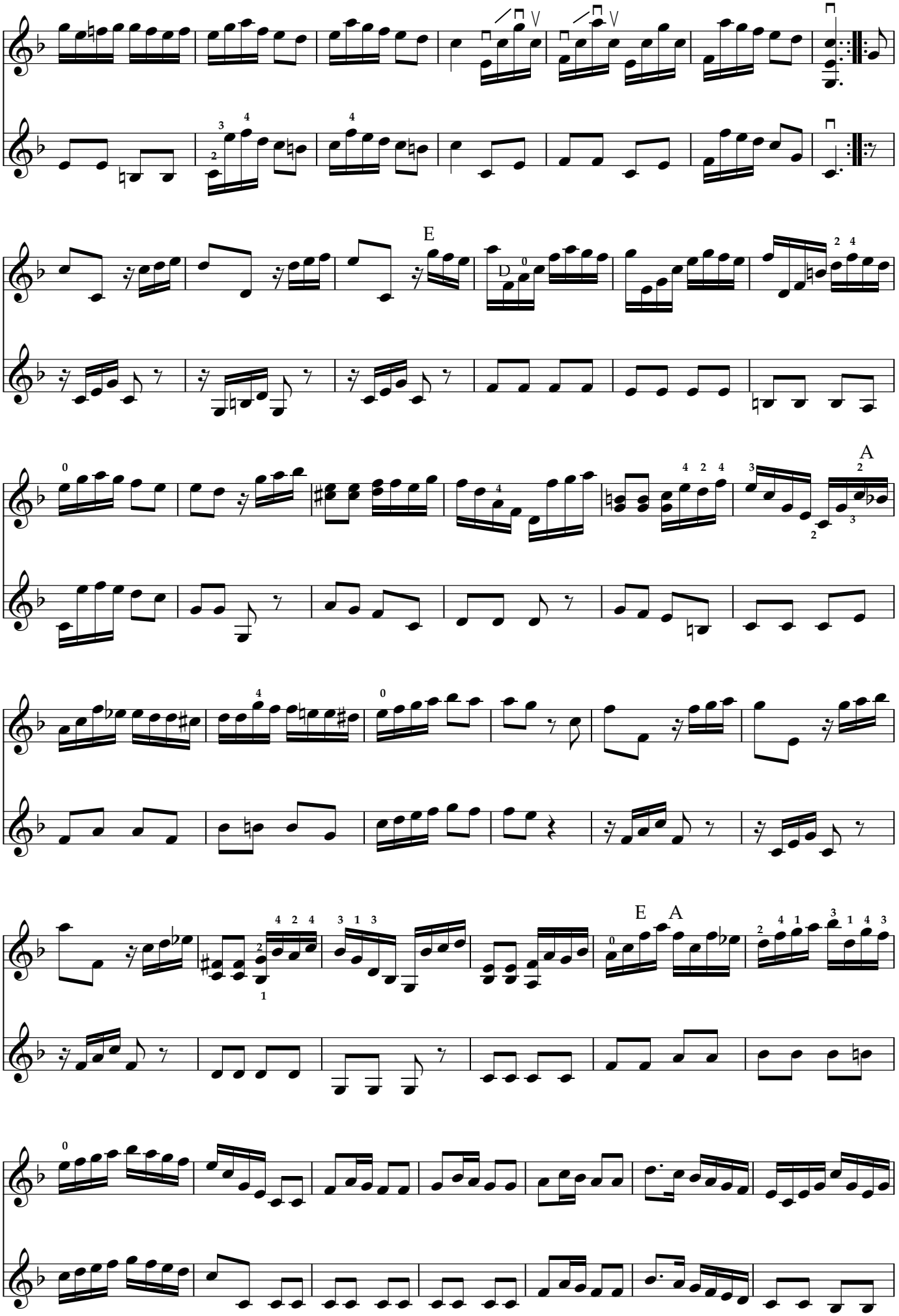
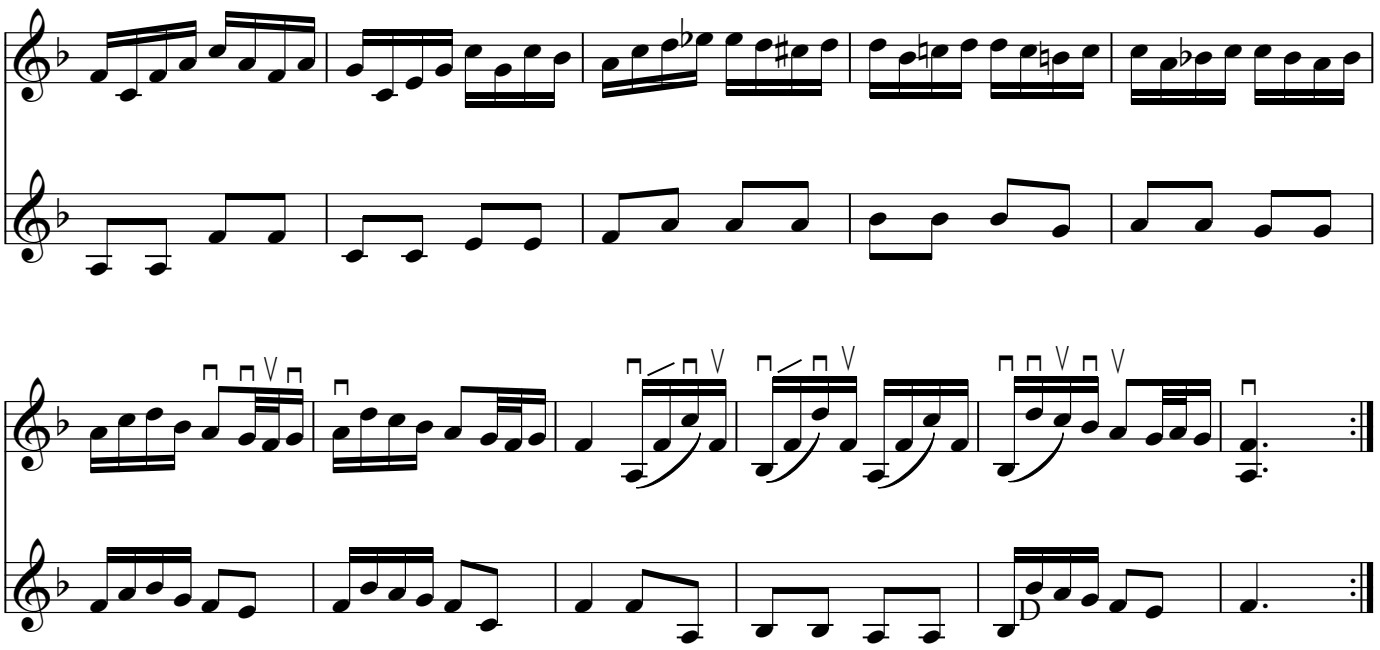
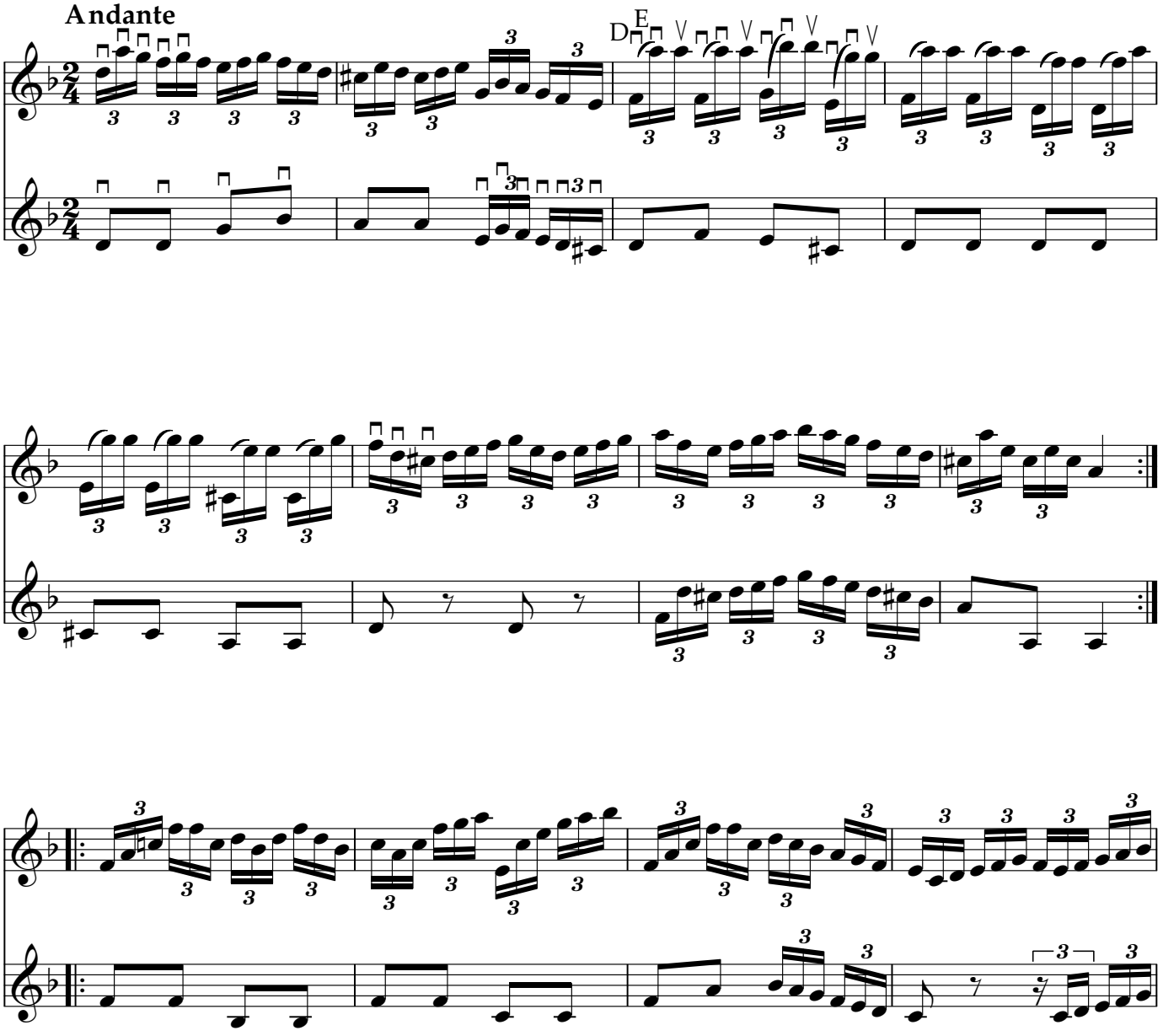
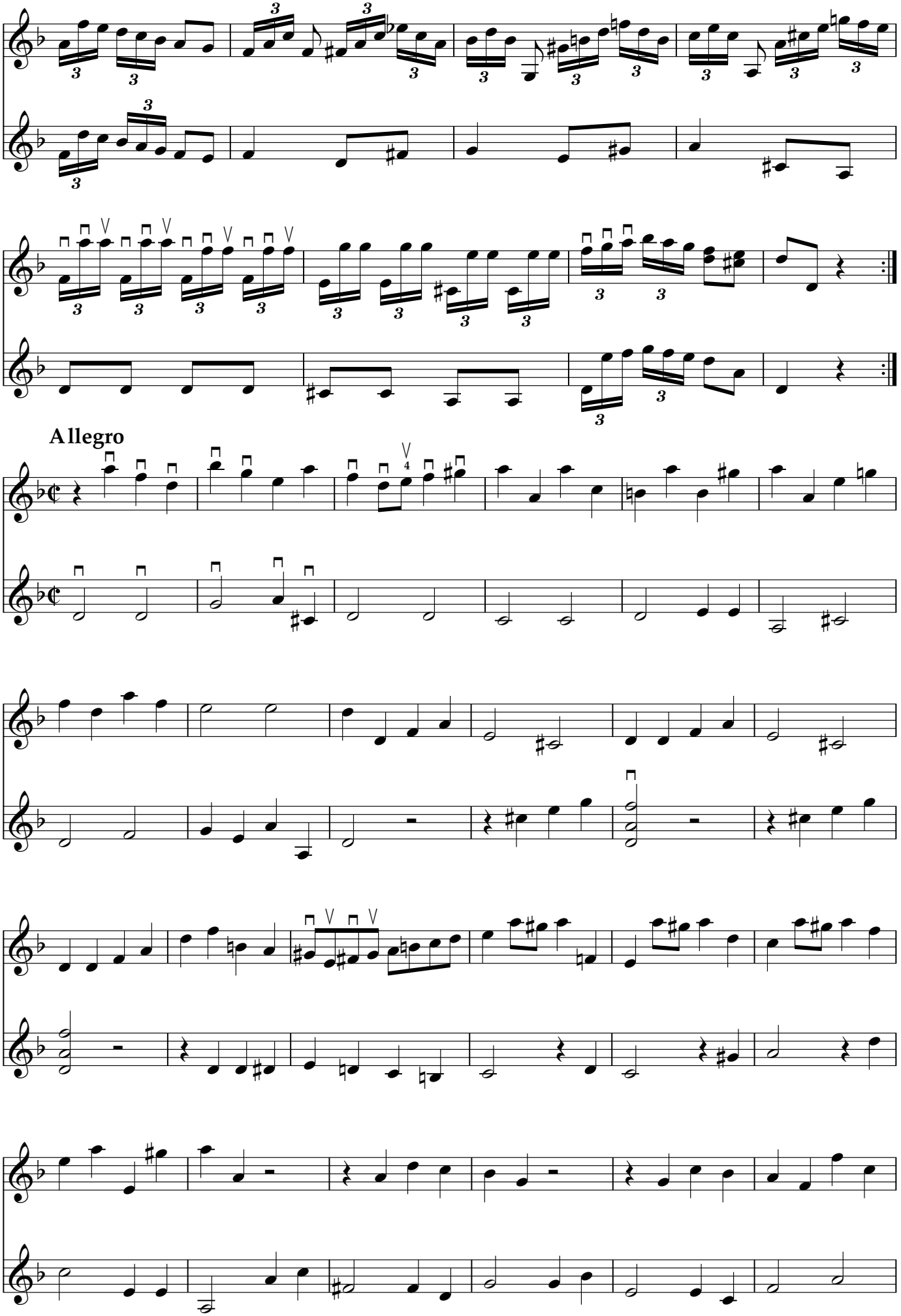
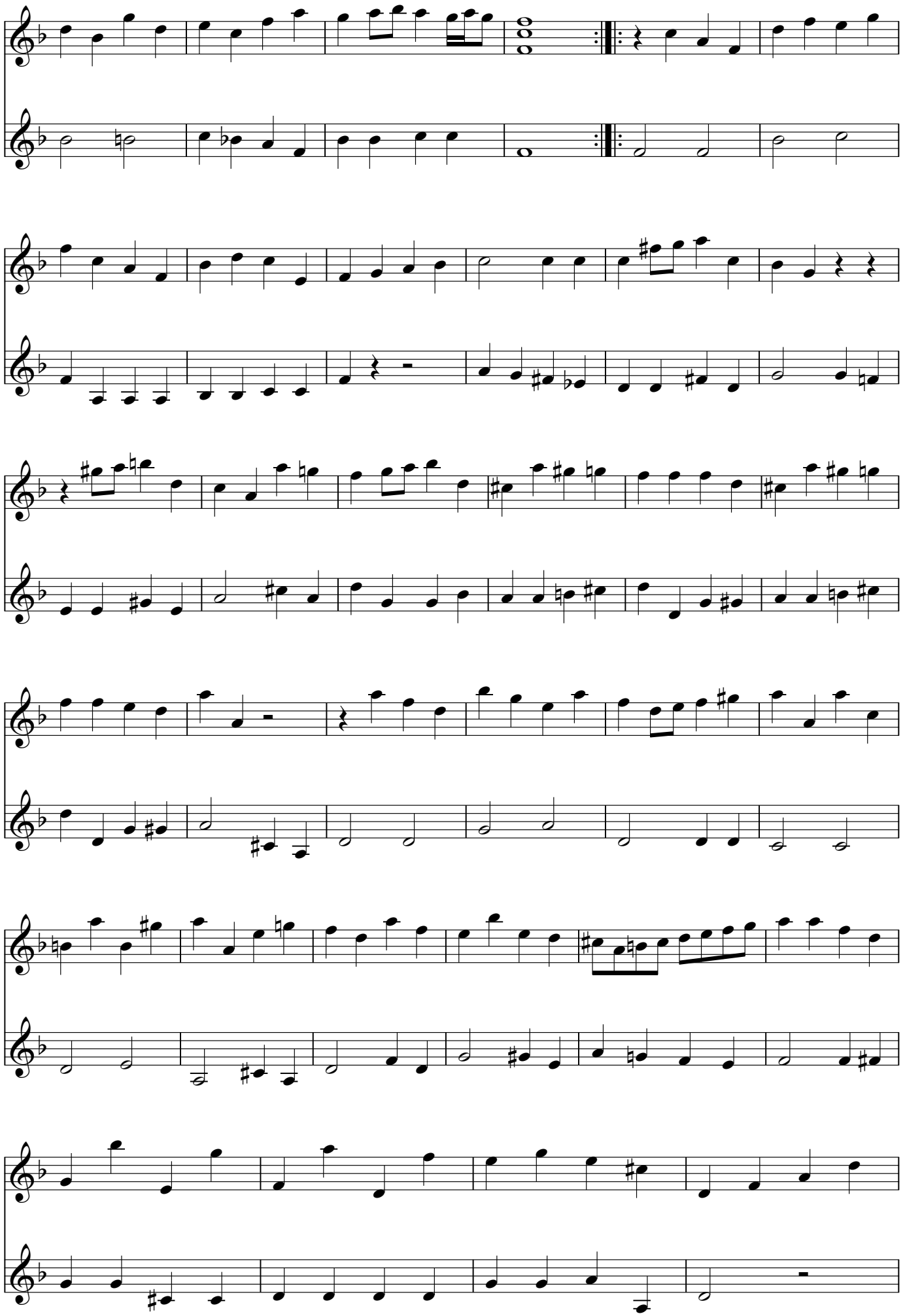
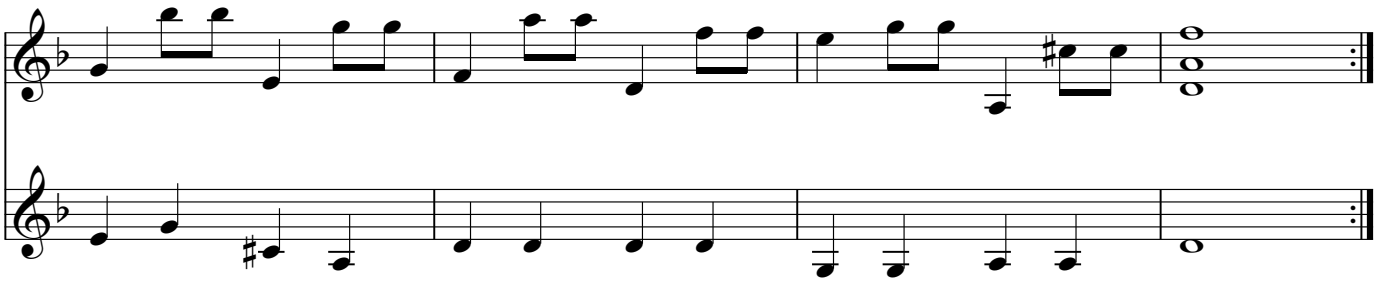
Г. Леоне

8
10
12
14

16
E
A
18
20
23
D

26
29
31
34

36
37
38
39

Larghetto
Larghetto
E

18
22
tr
tr
tr
26
31

36
40
45
48

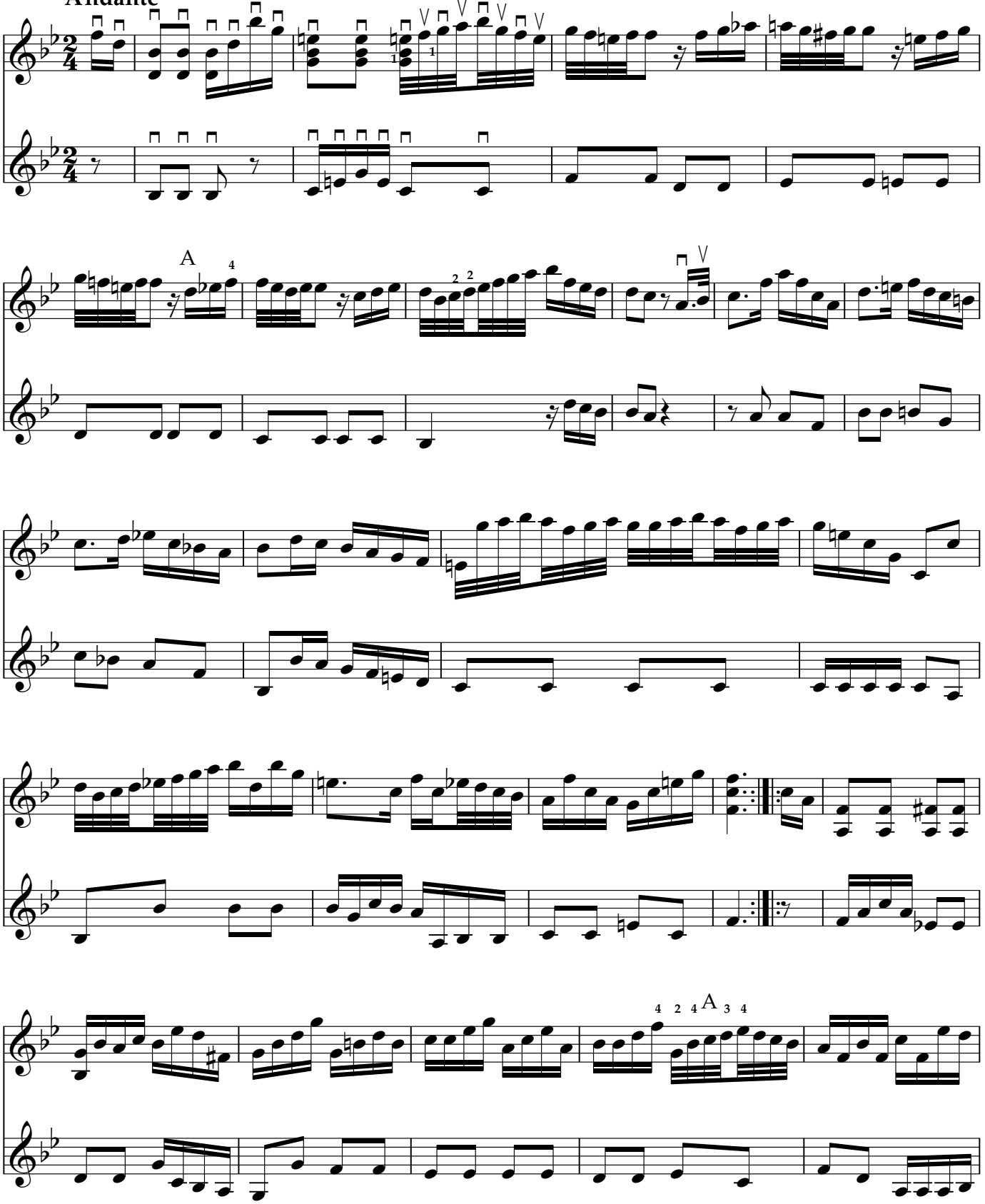
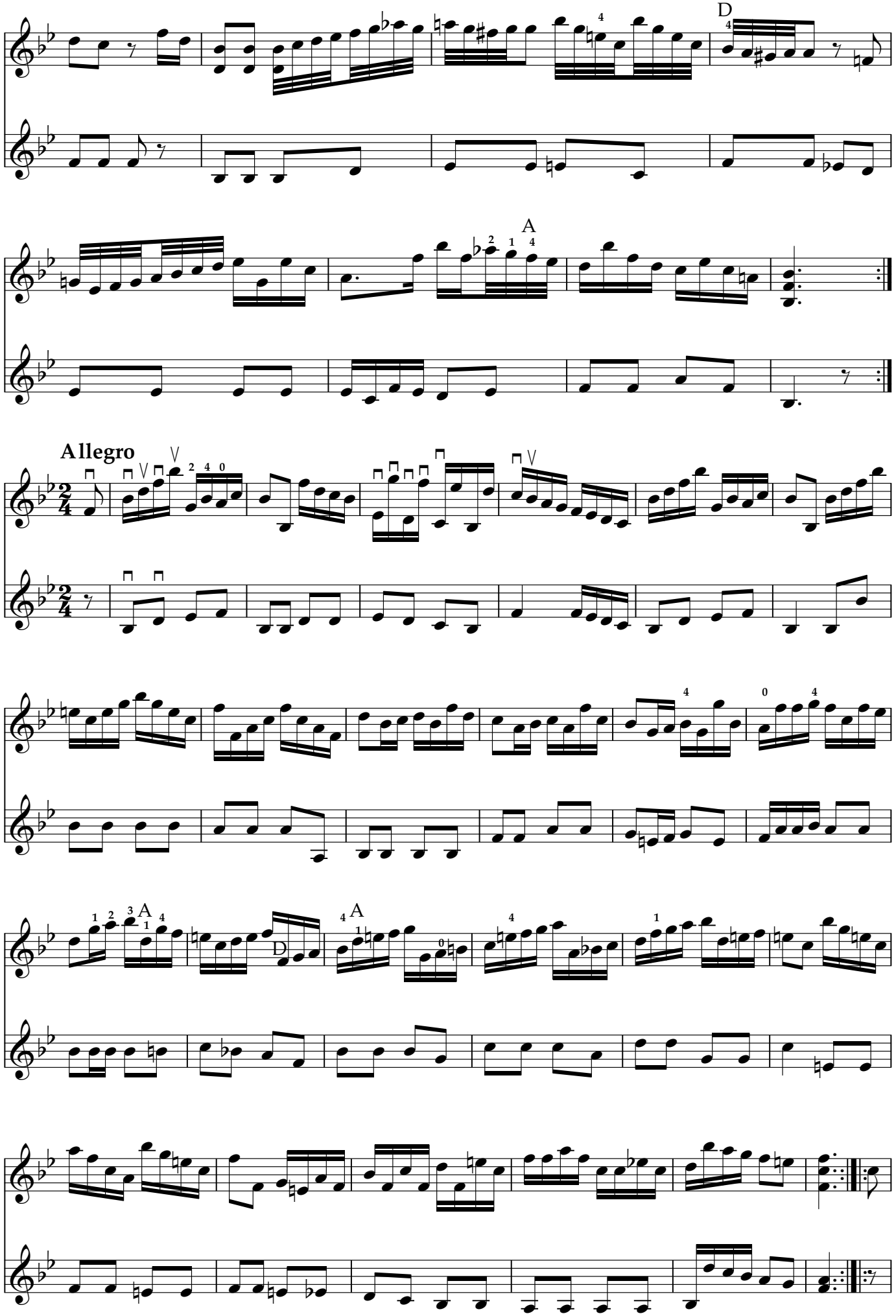
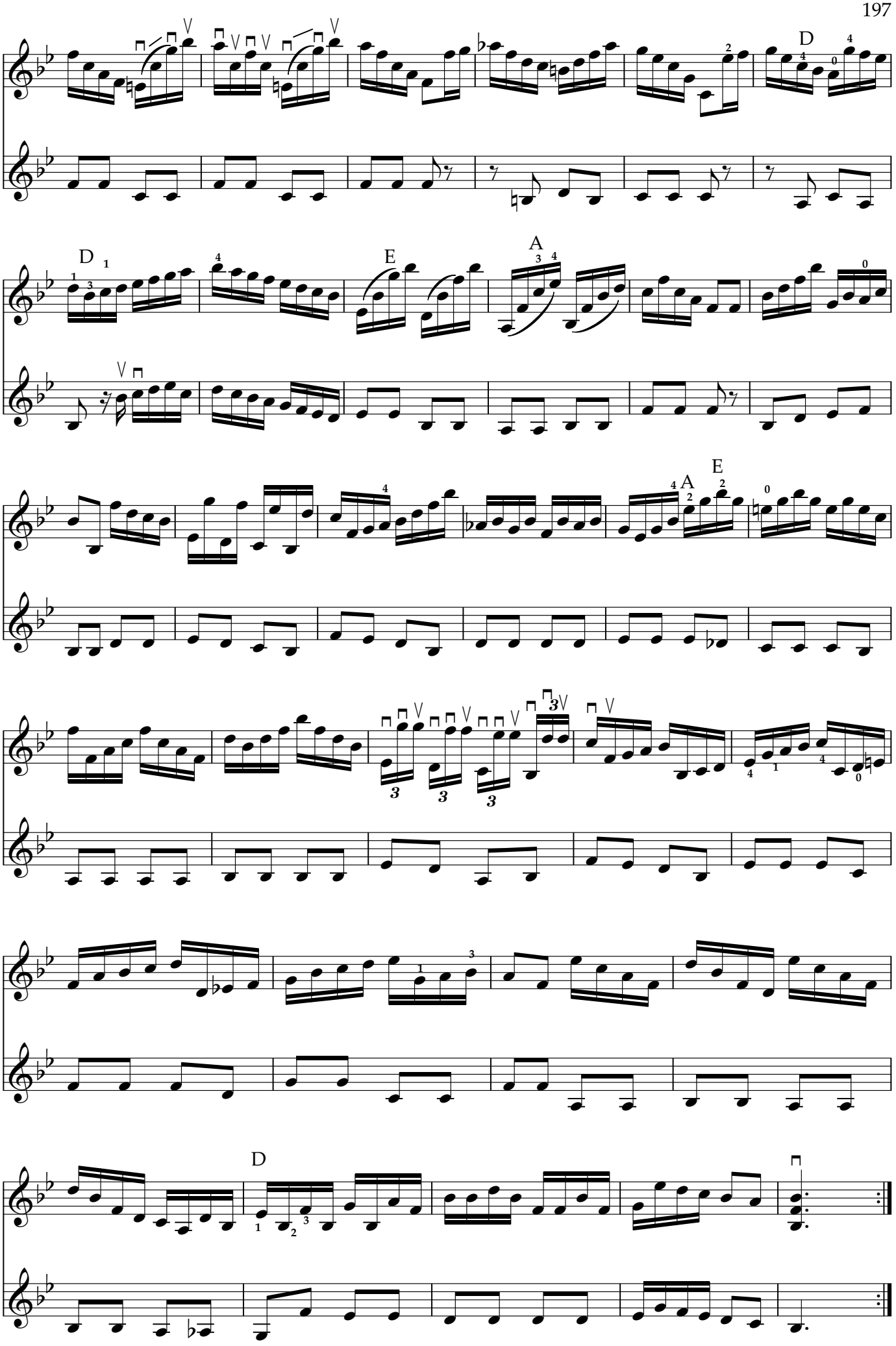
Дж. Фучетти

Соната №1

36
40
45
Allegro
51
57
63

D
A
E

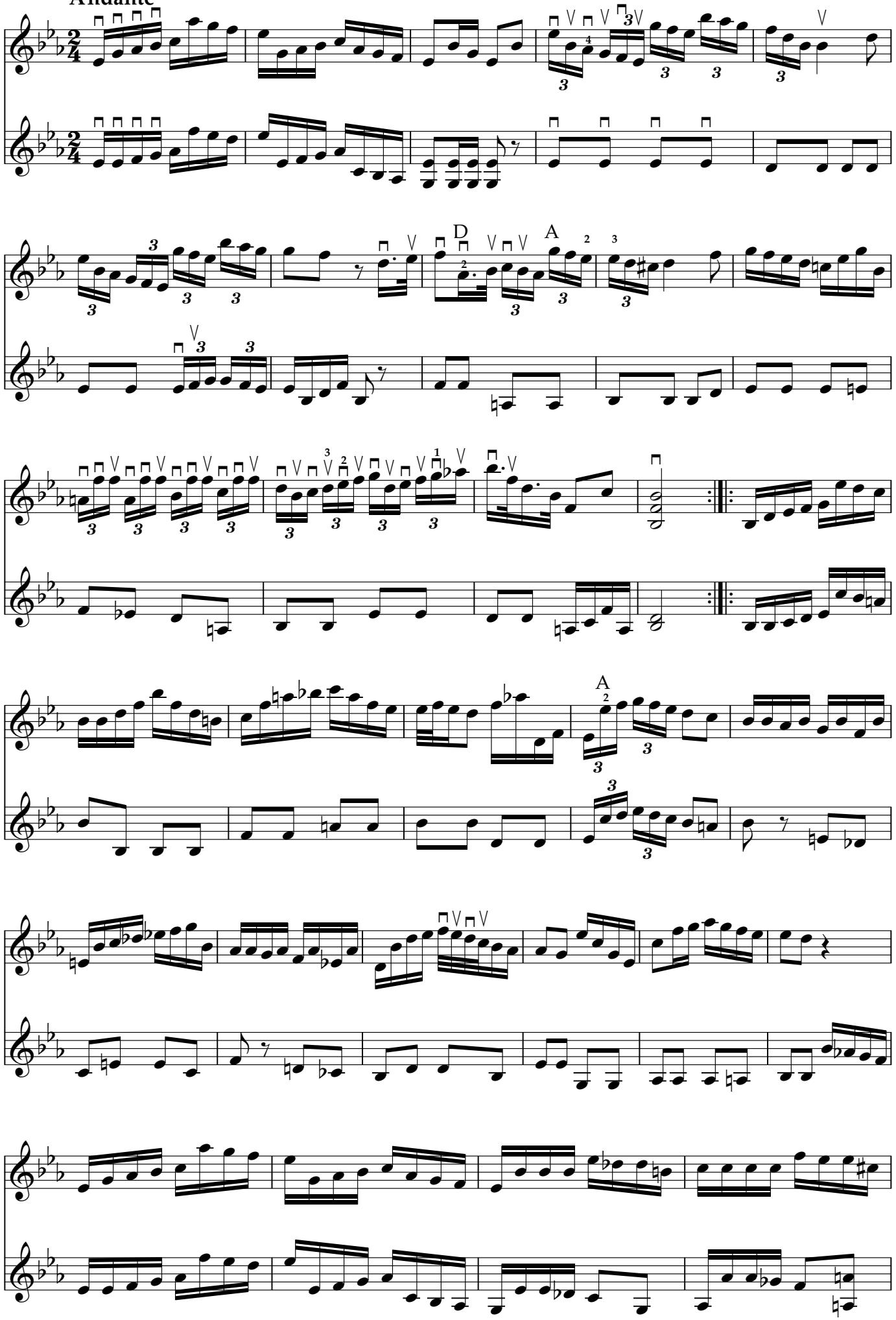
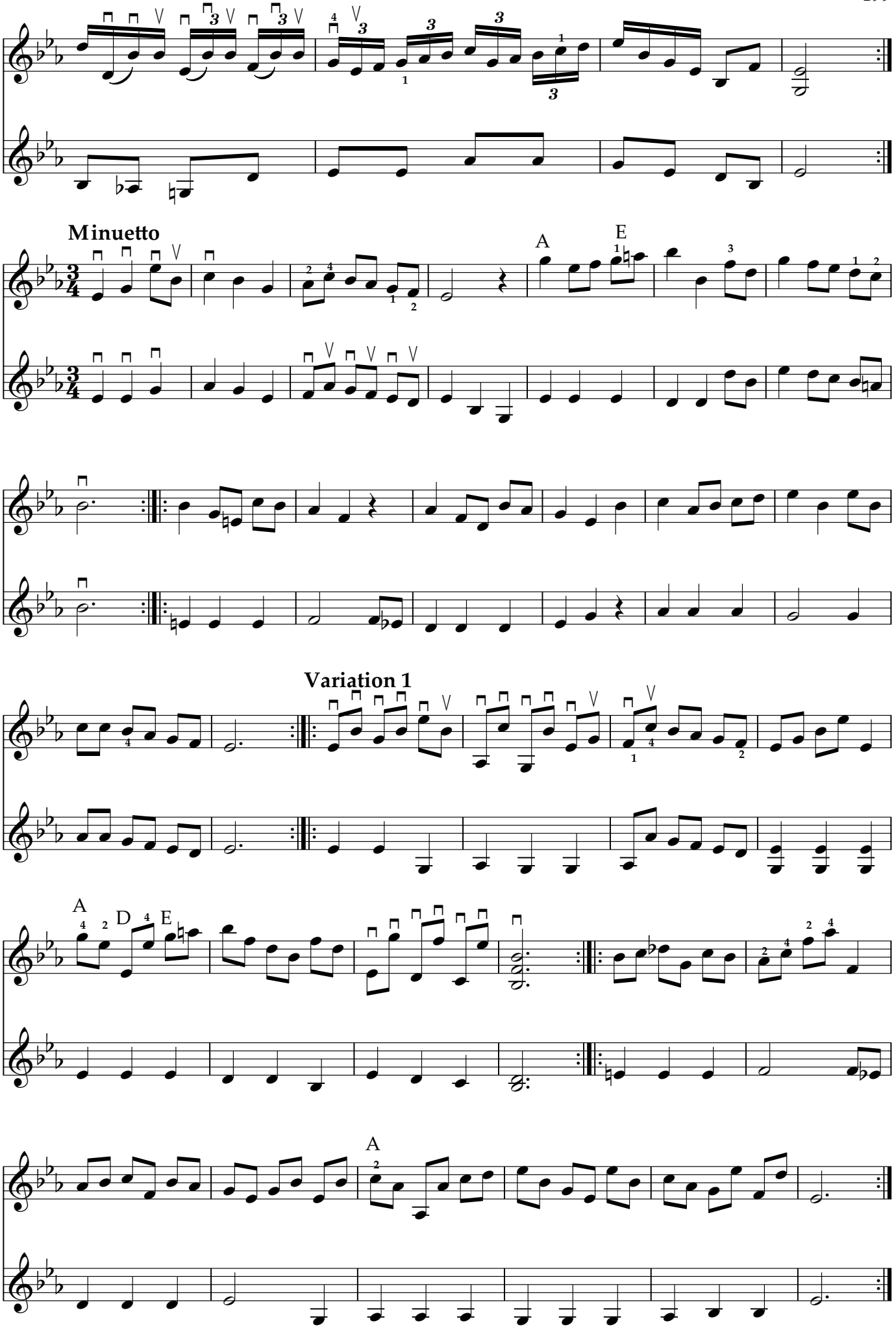
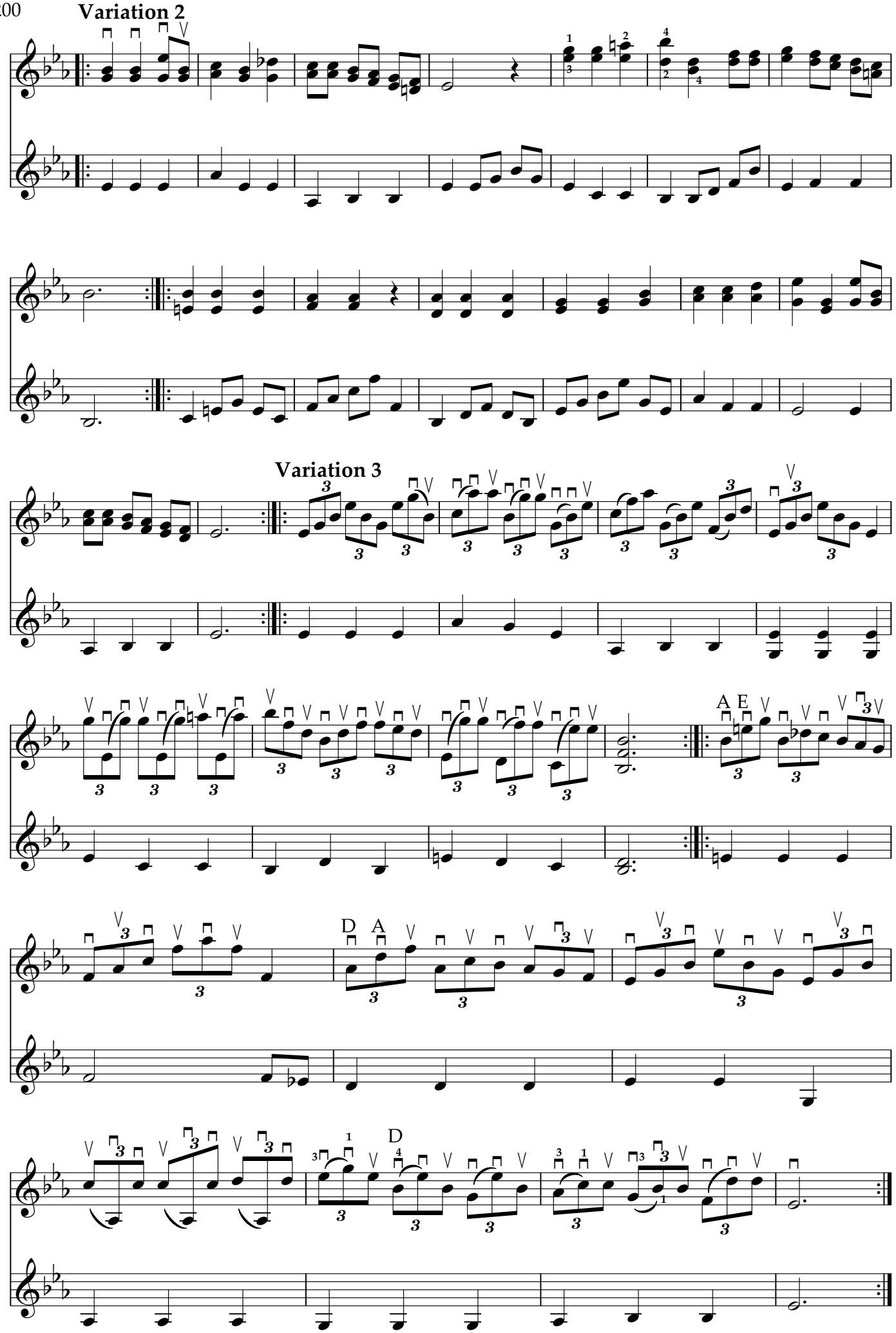
Соната №2

Andante

Allegro

Соната №3

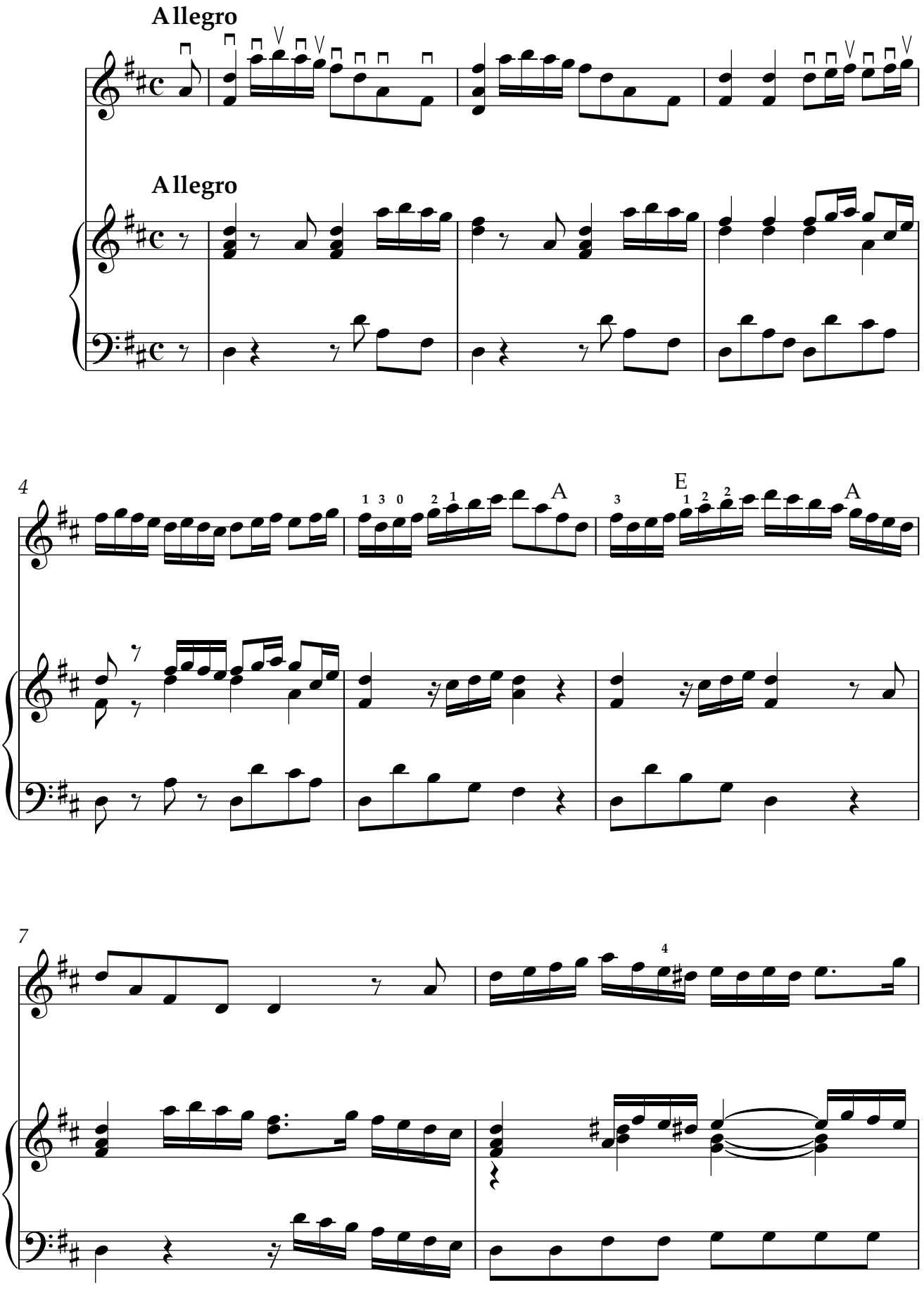
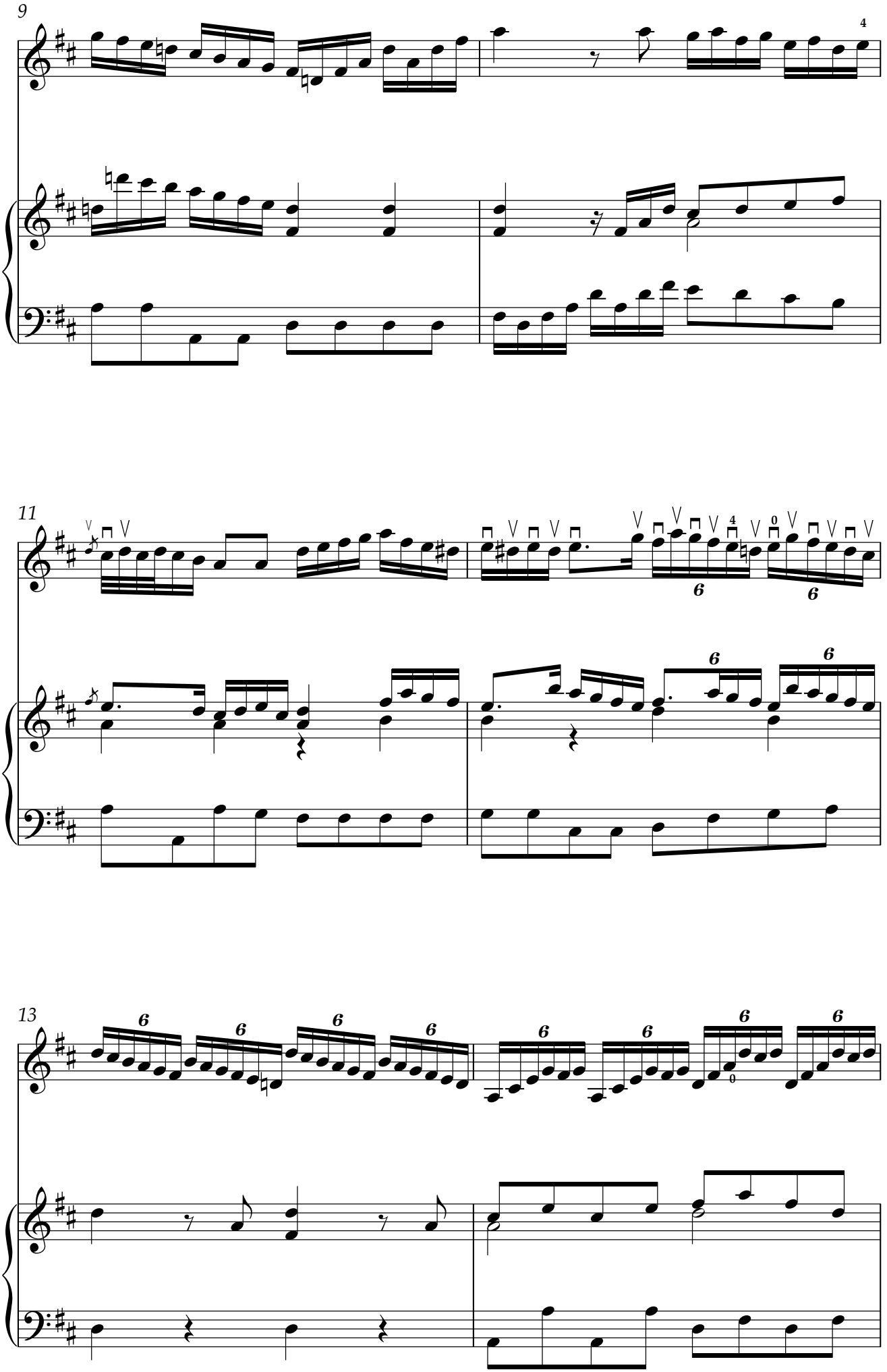
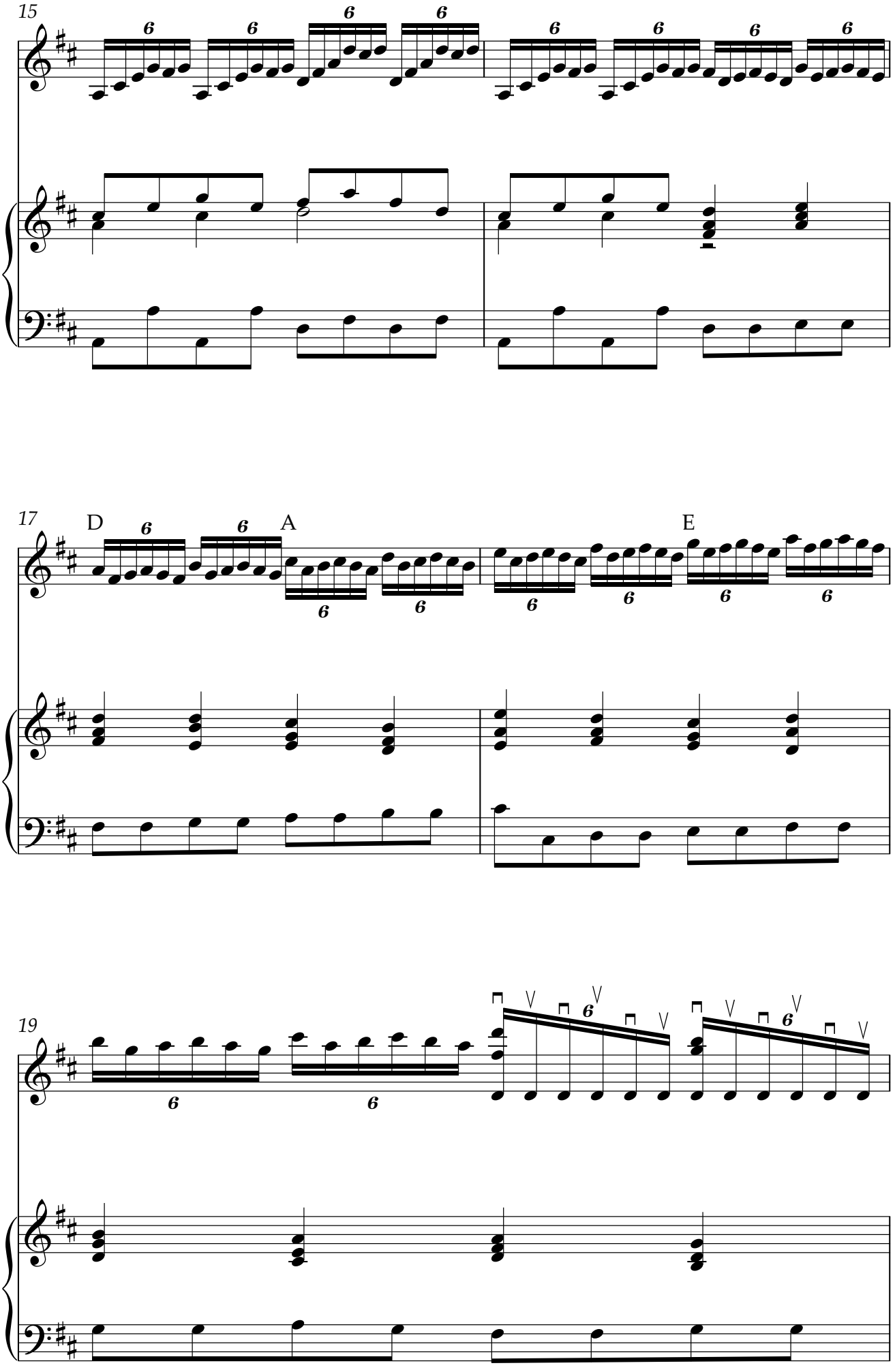
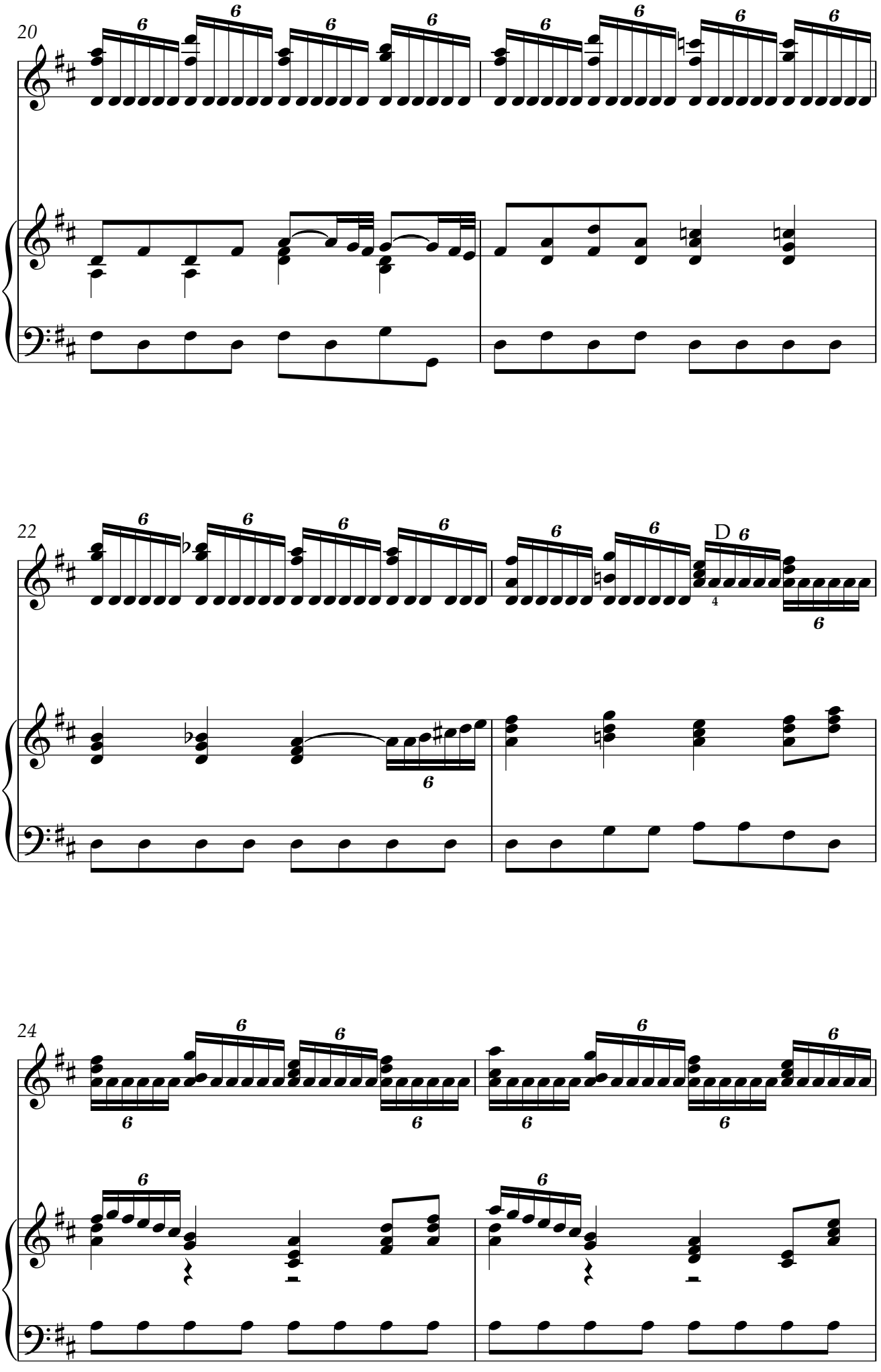
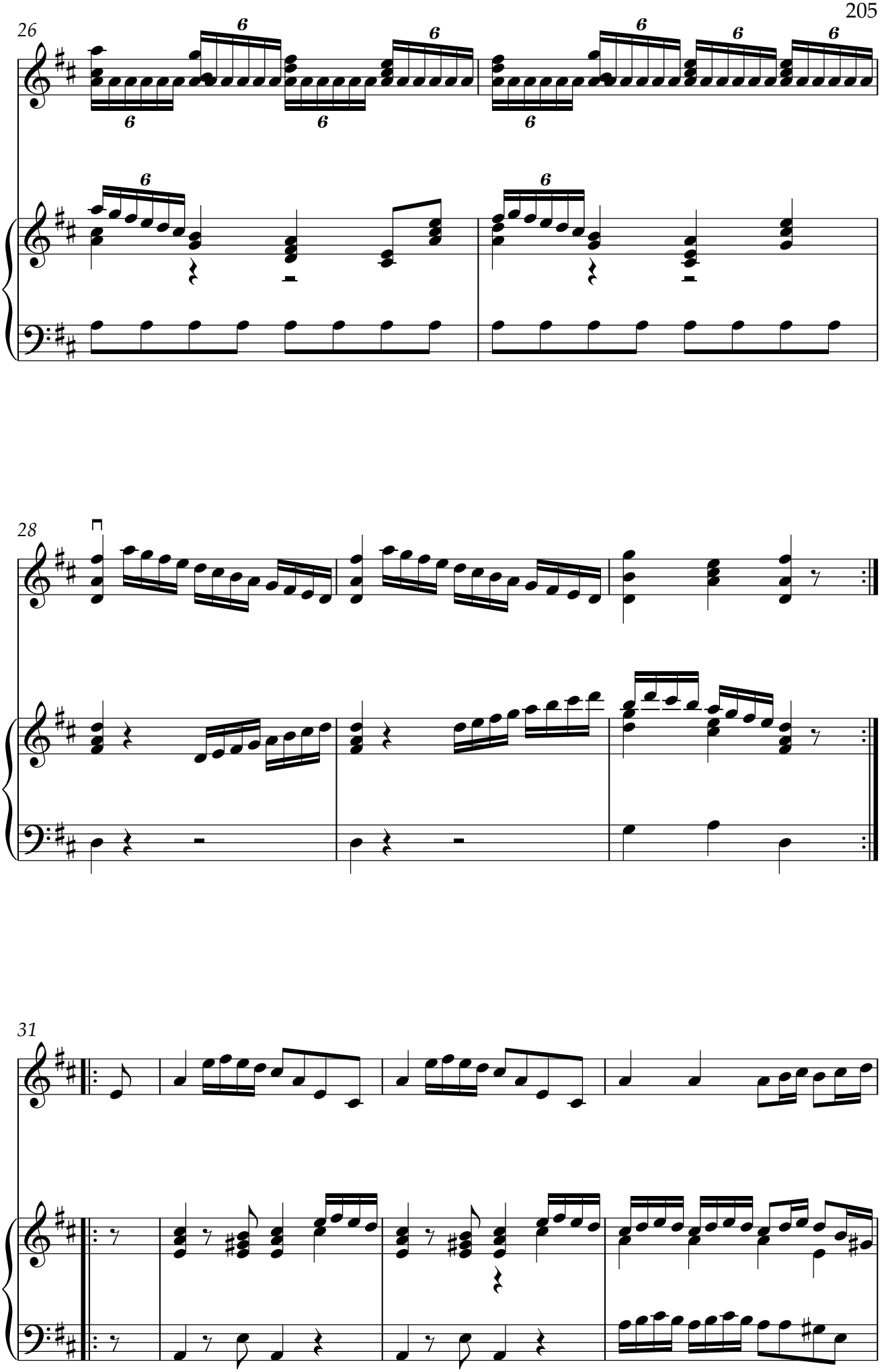
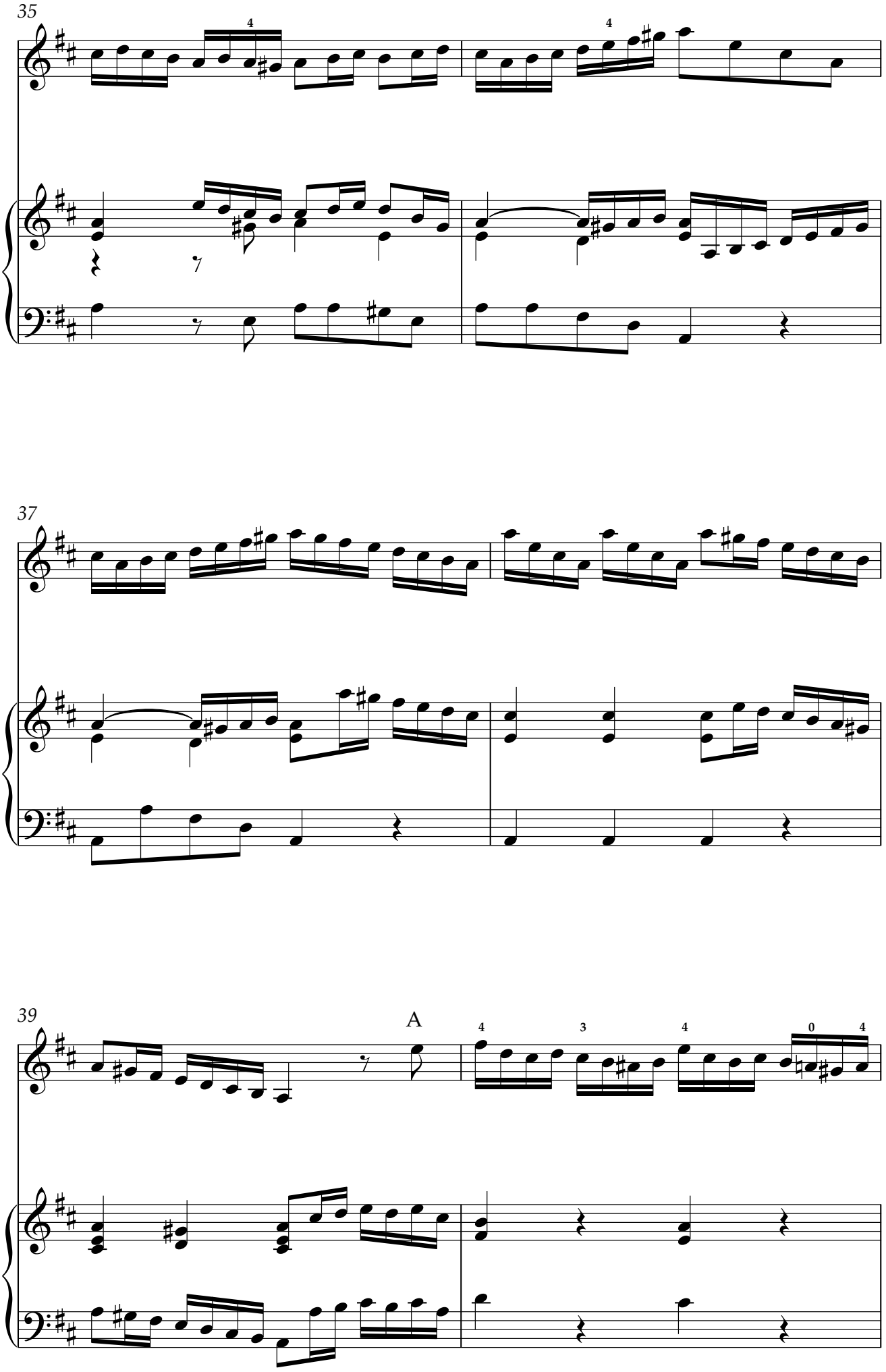
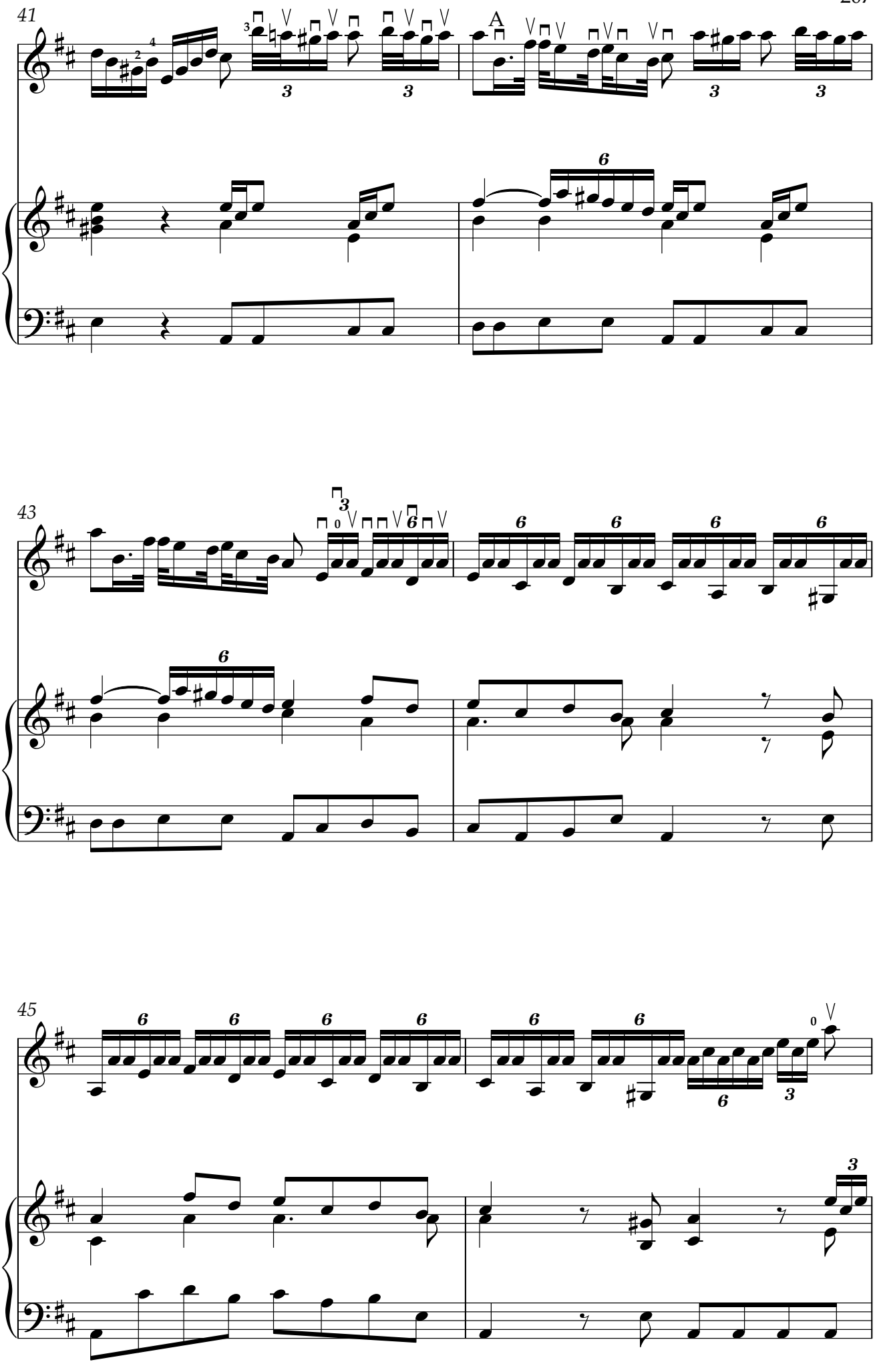
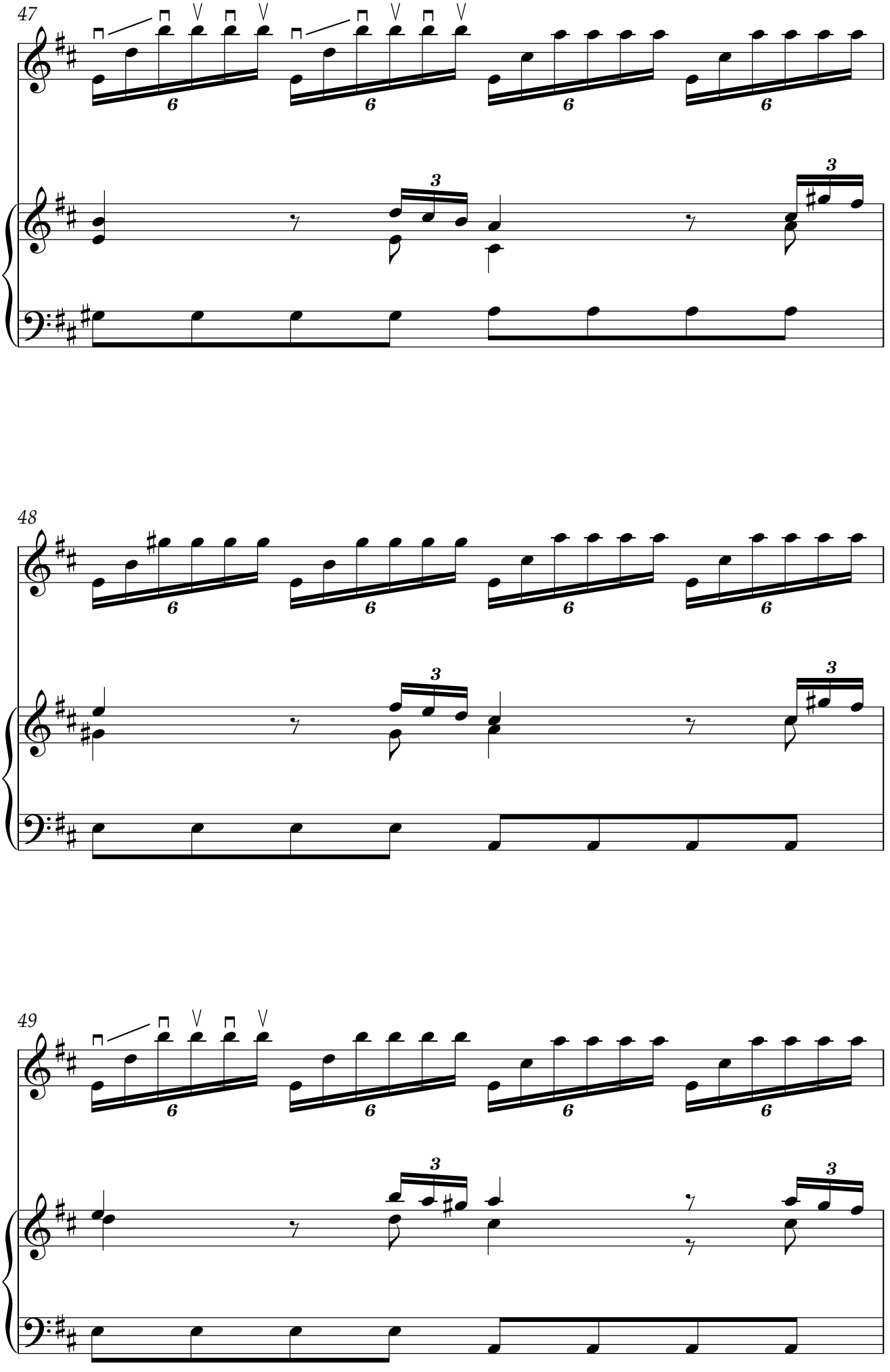
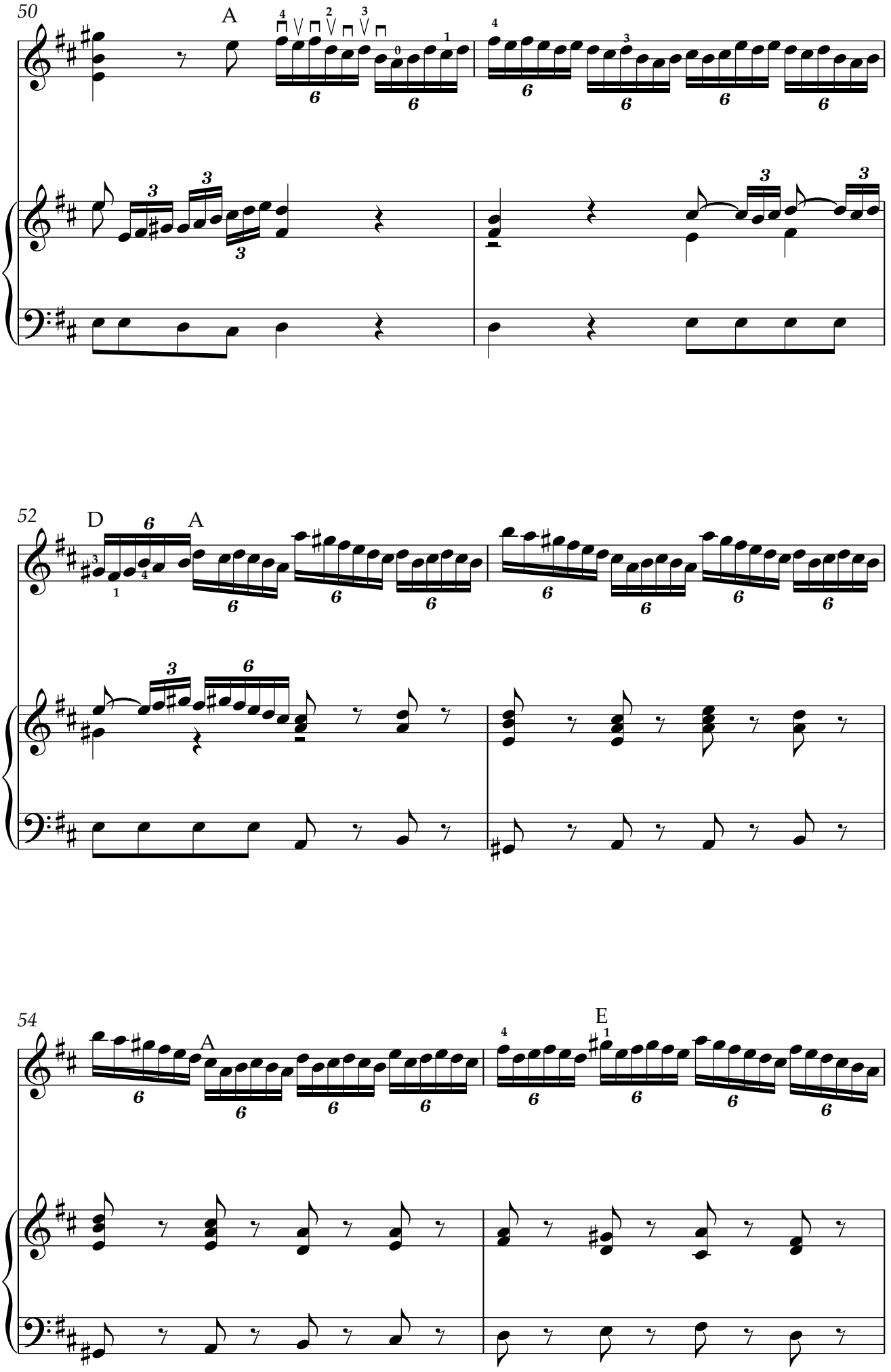
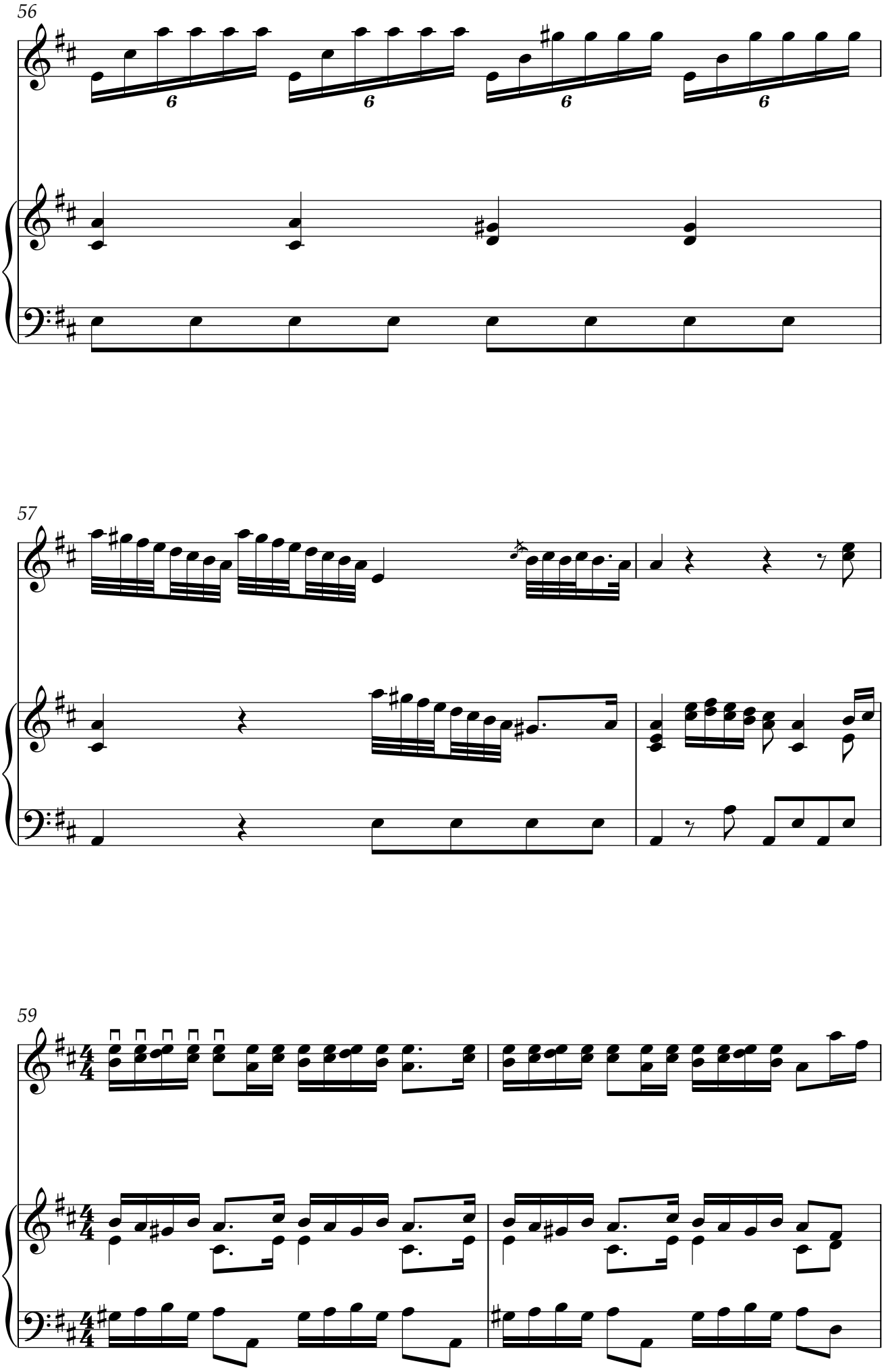
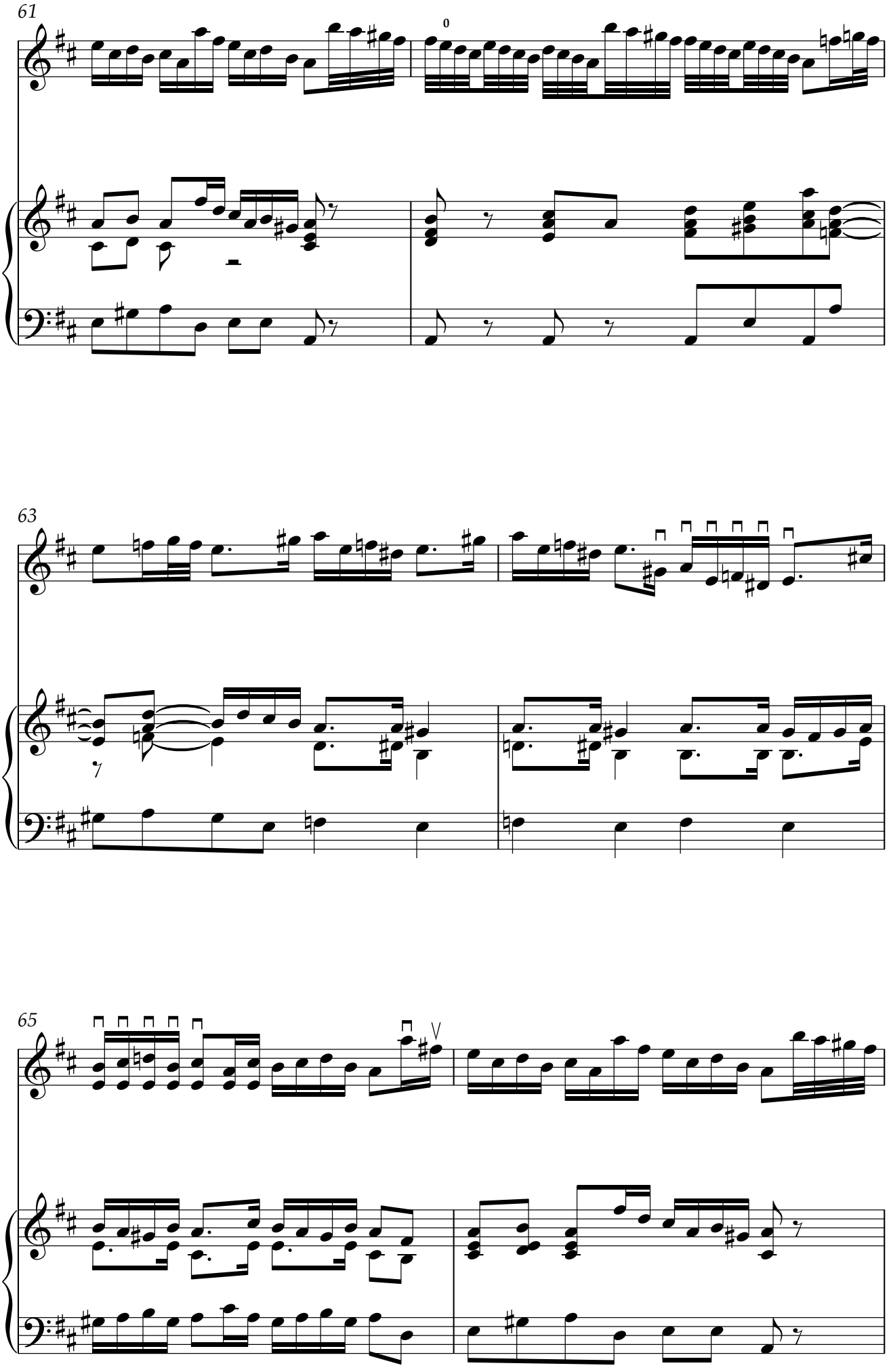
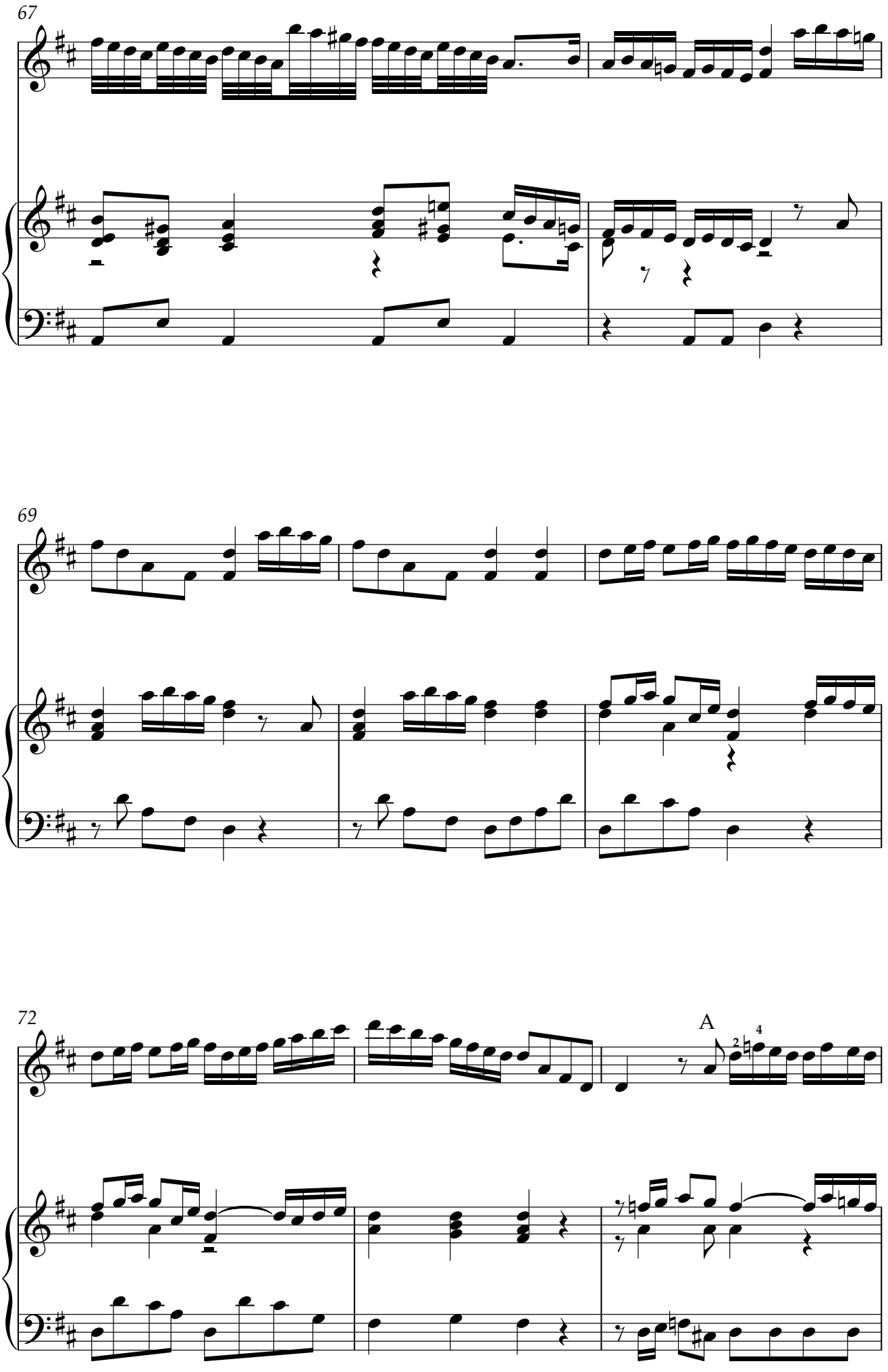
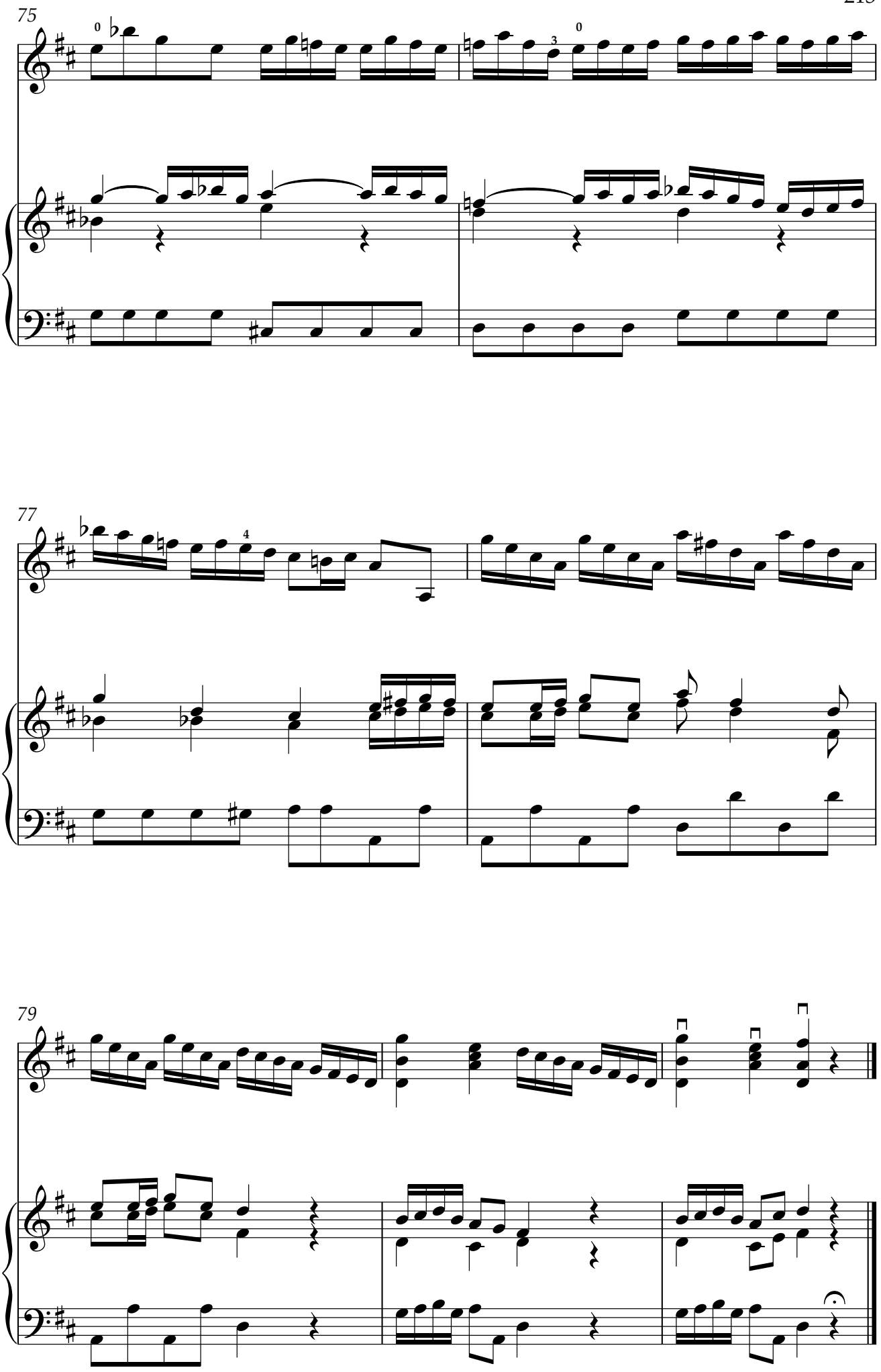
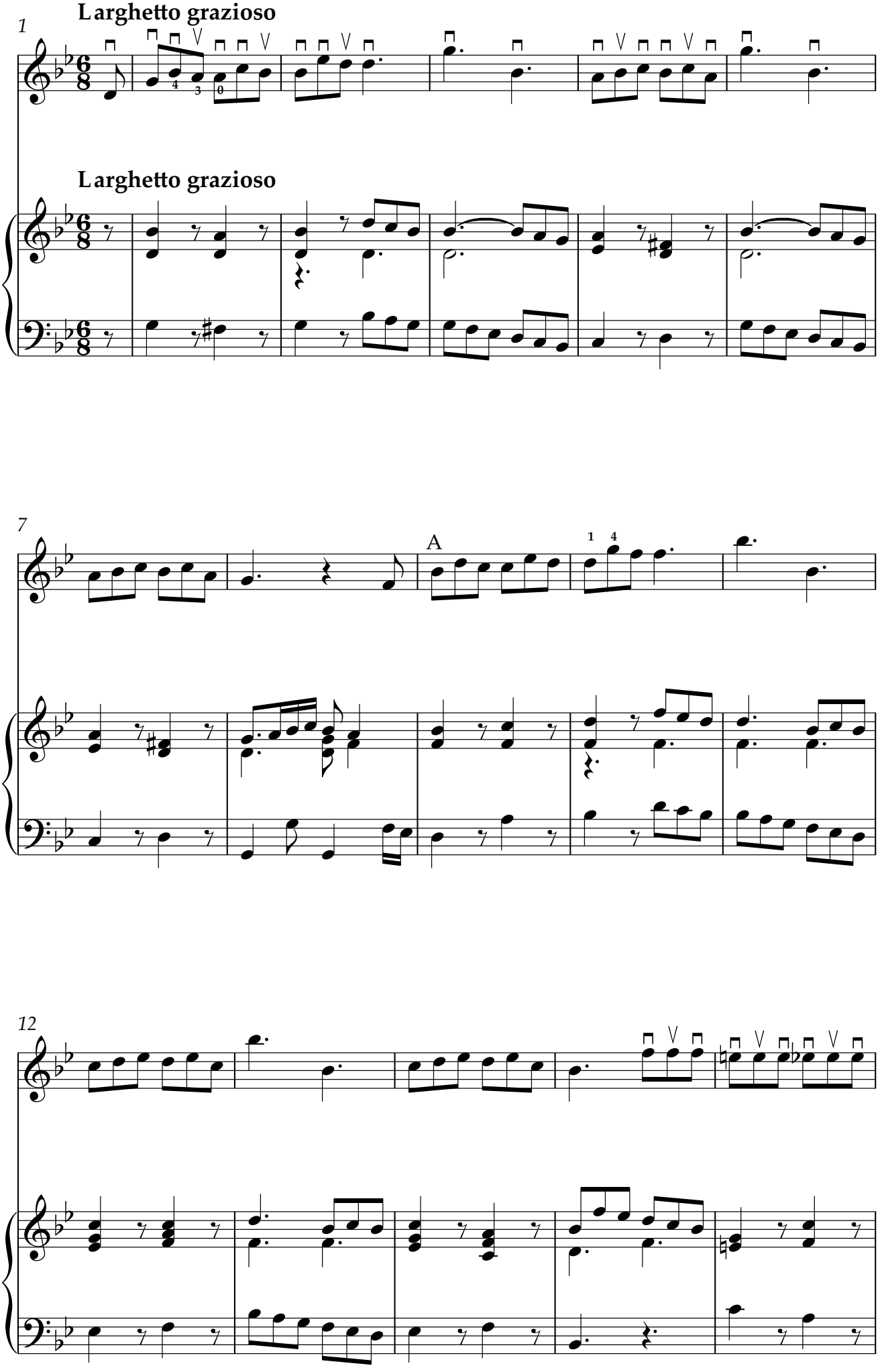
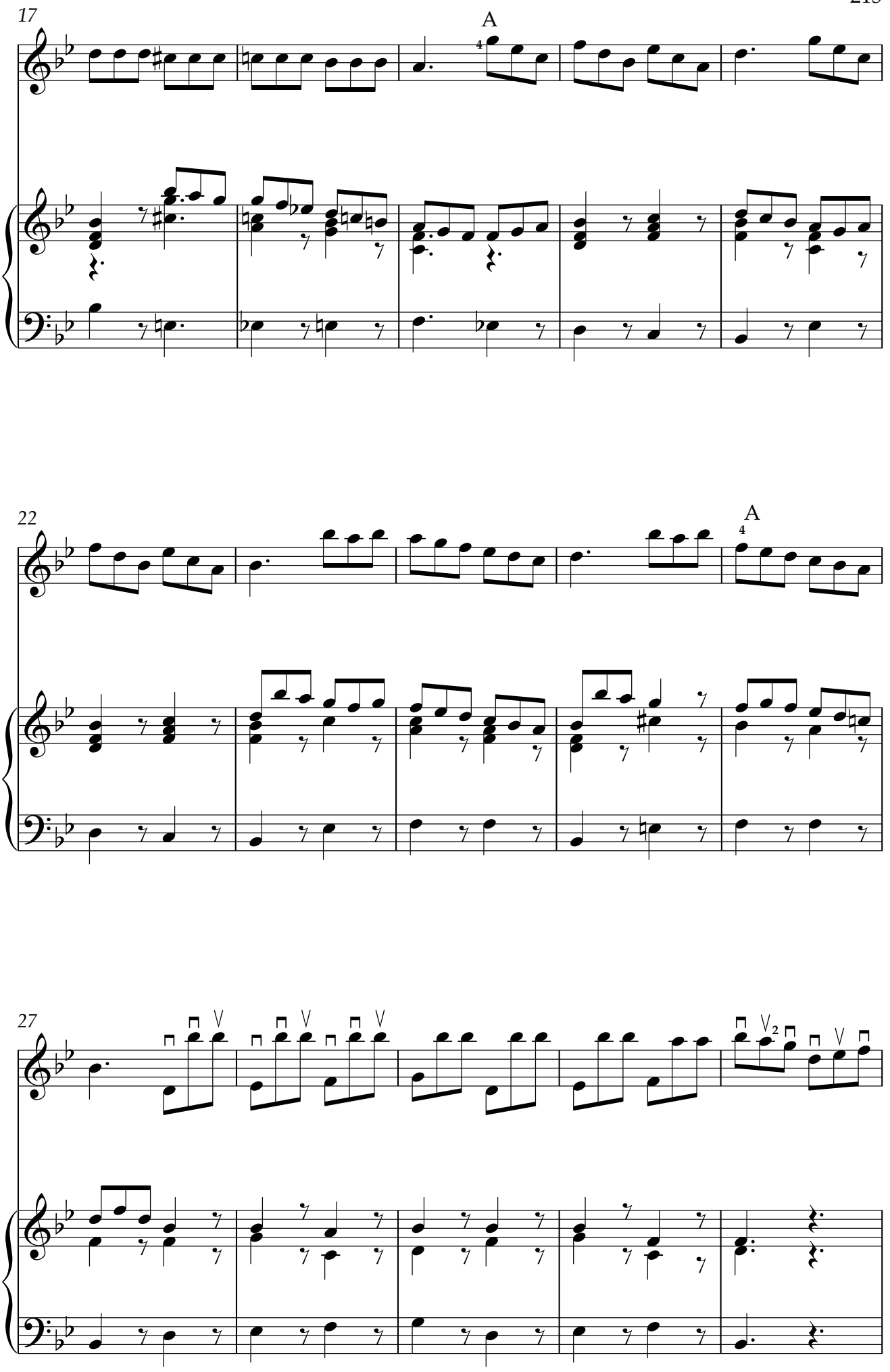
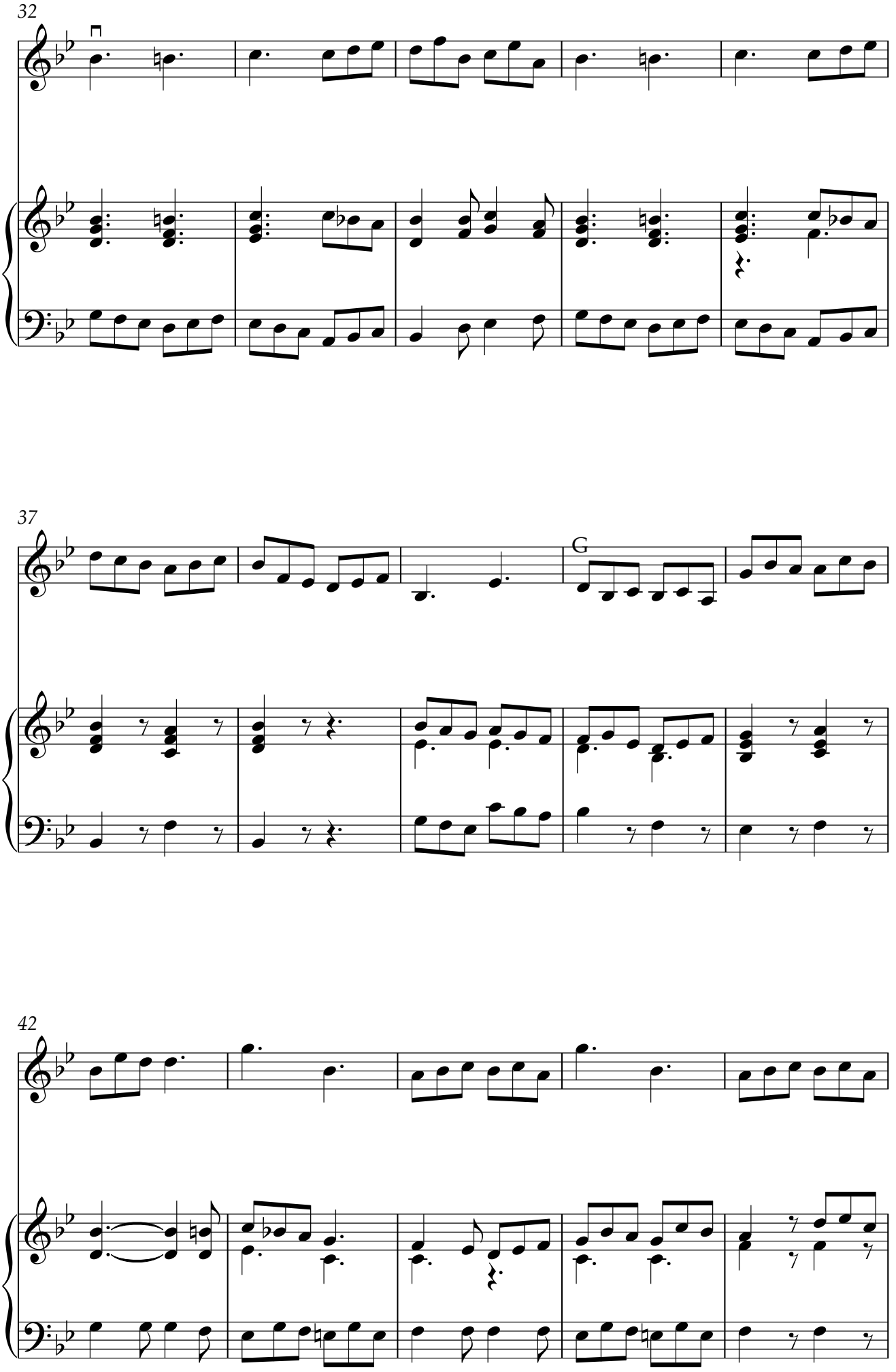
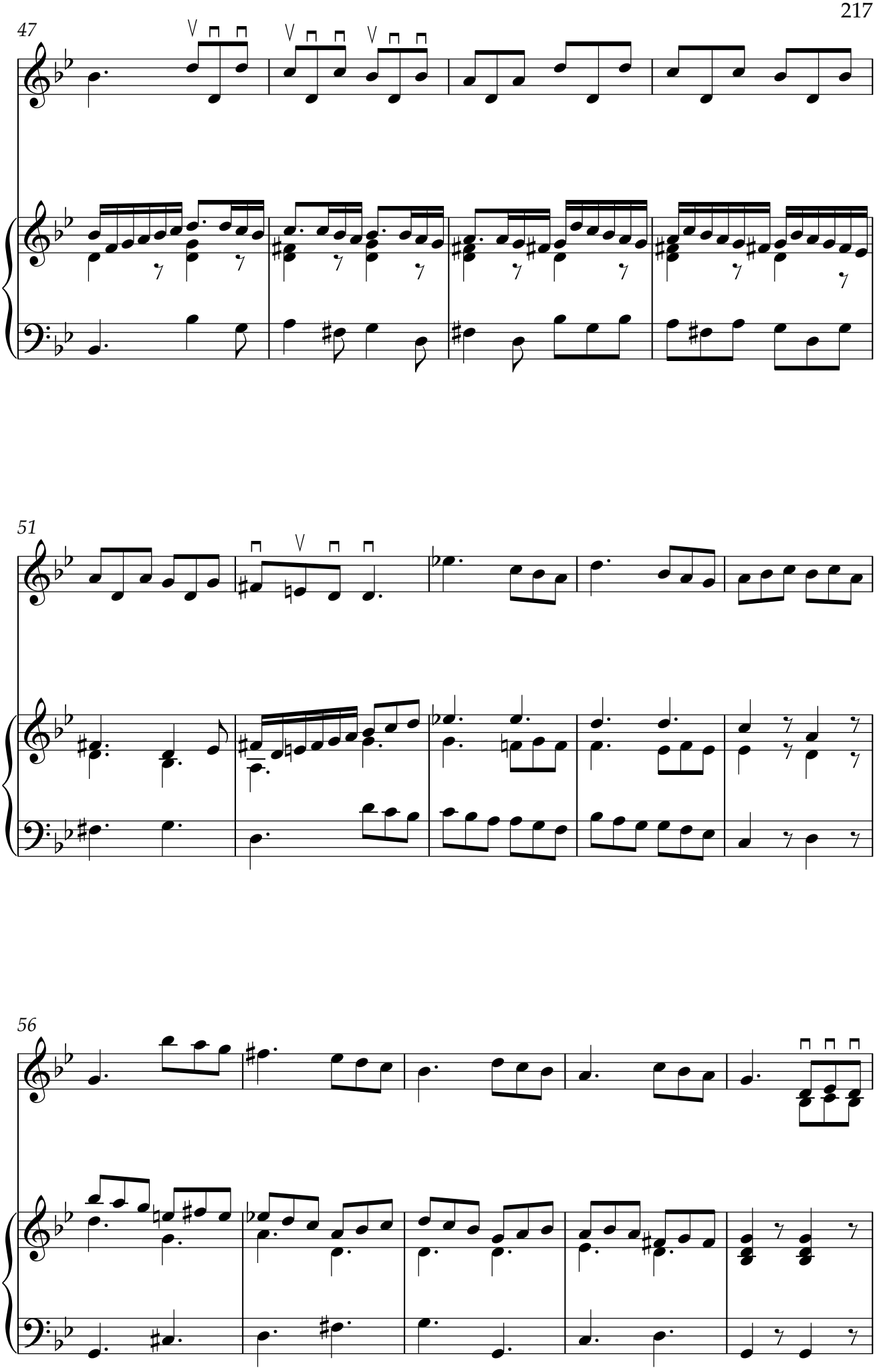
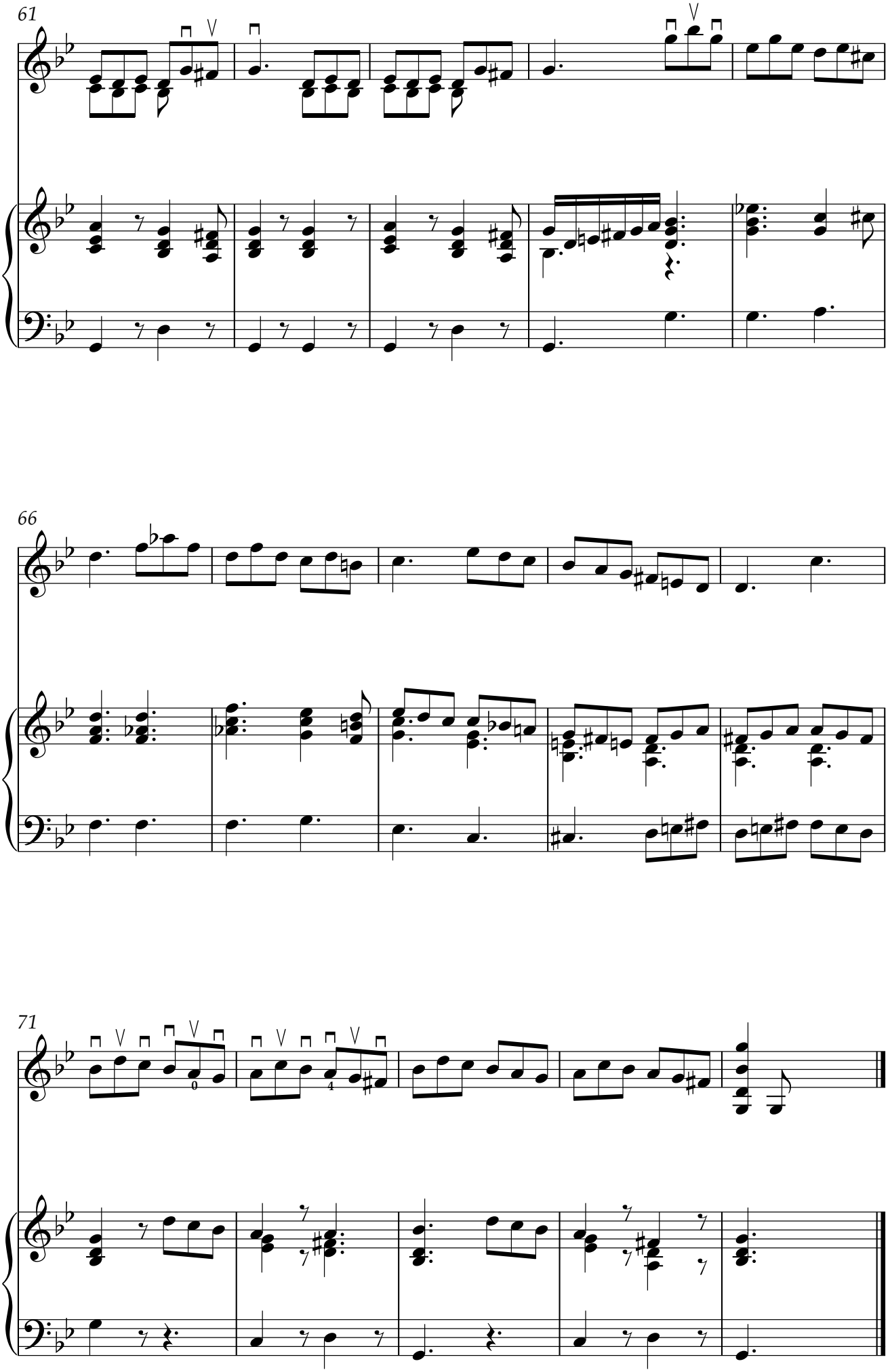
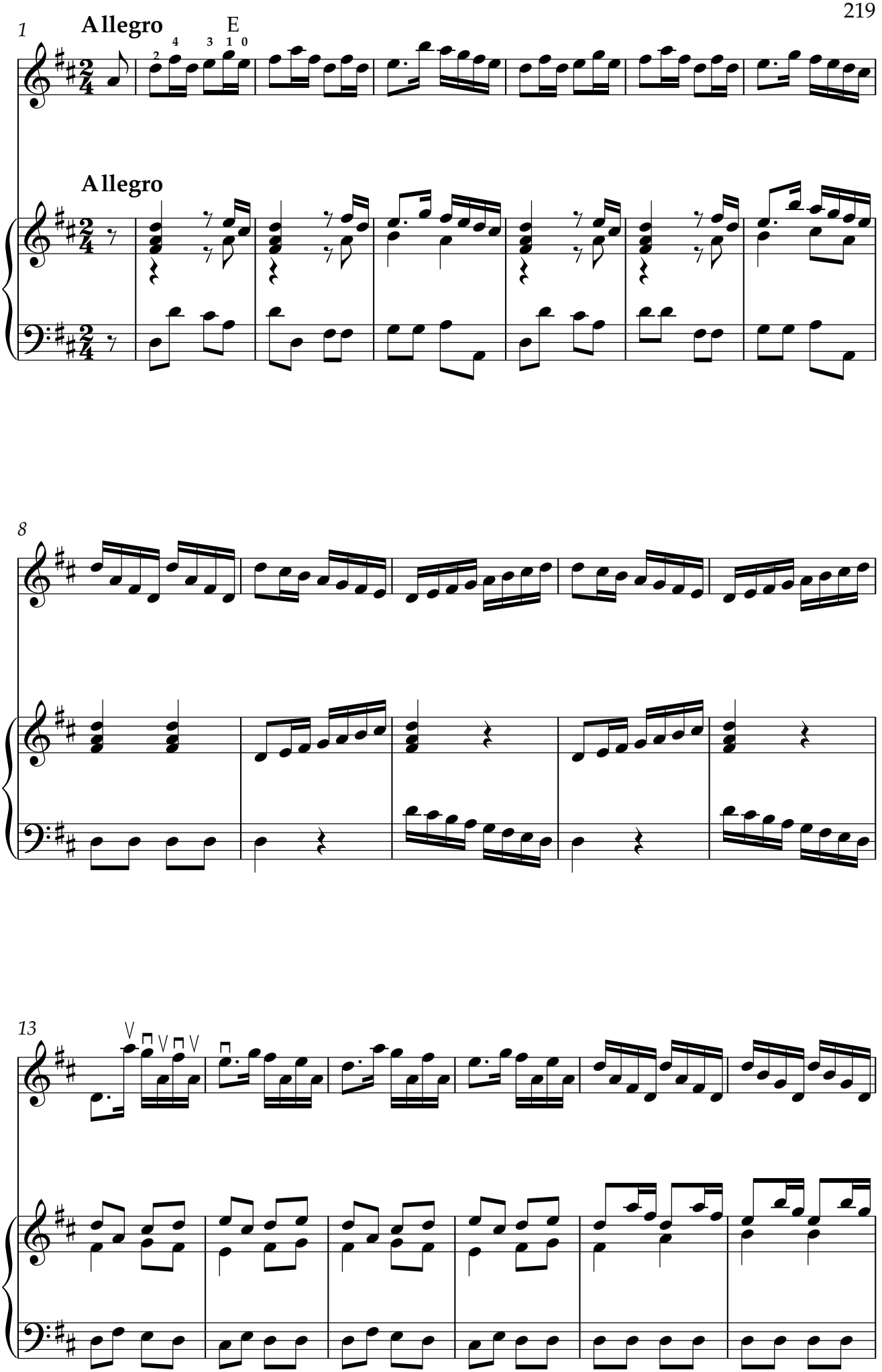
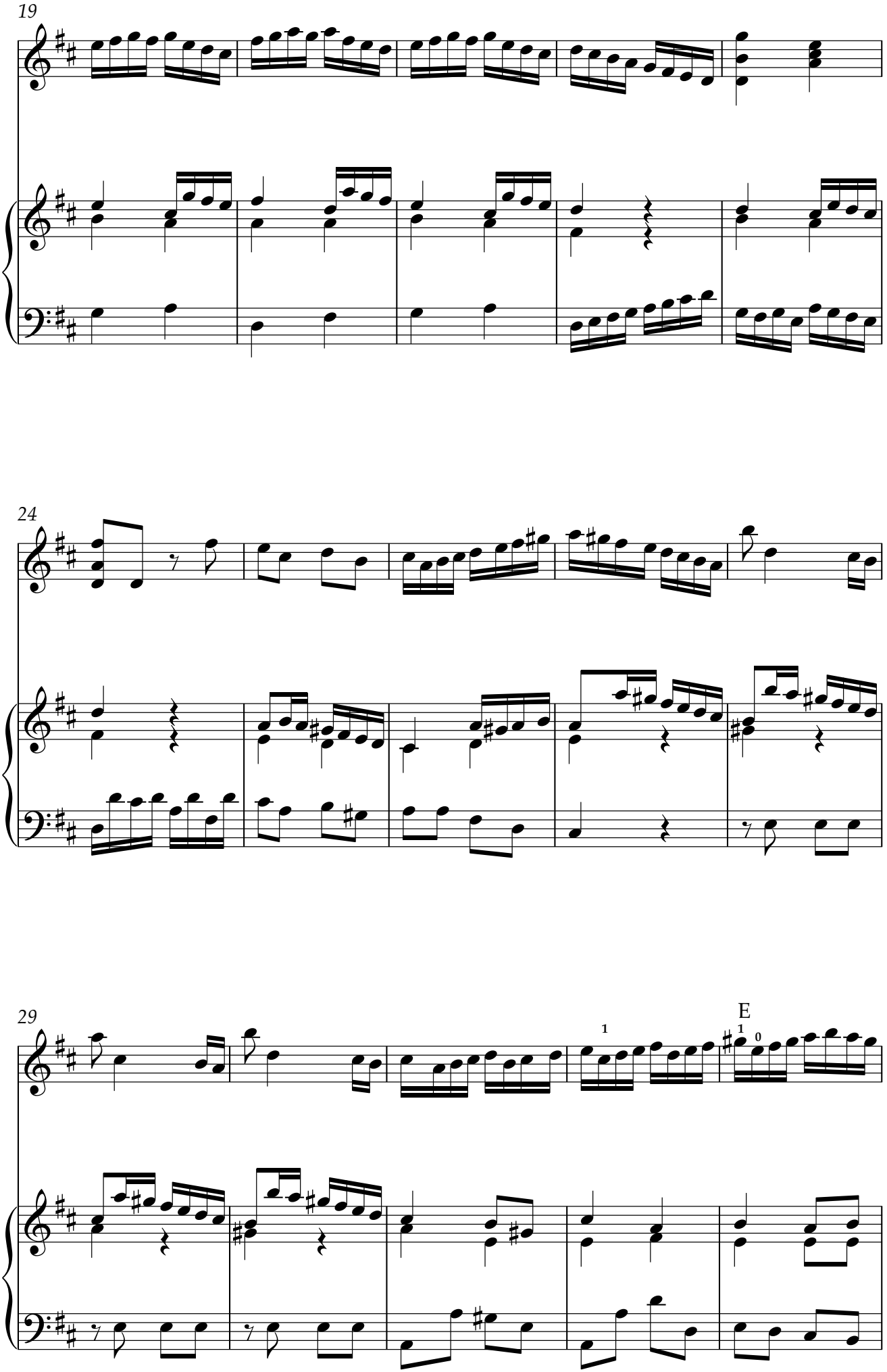
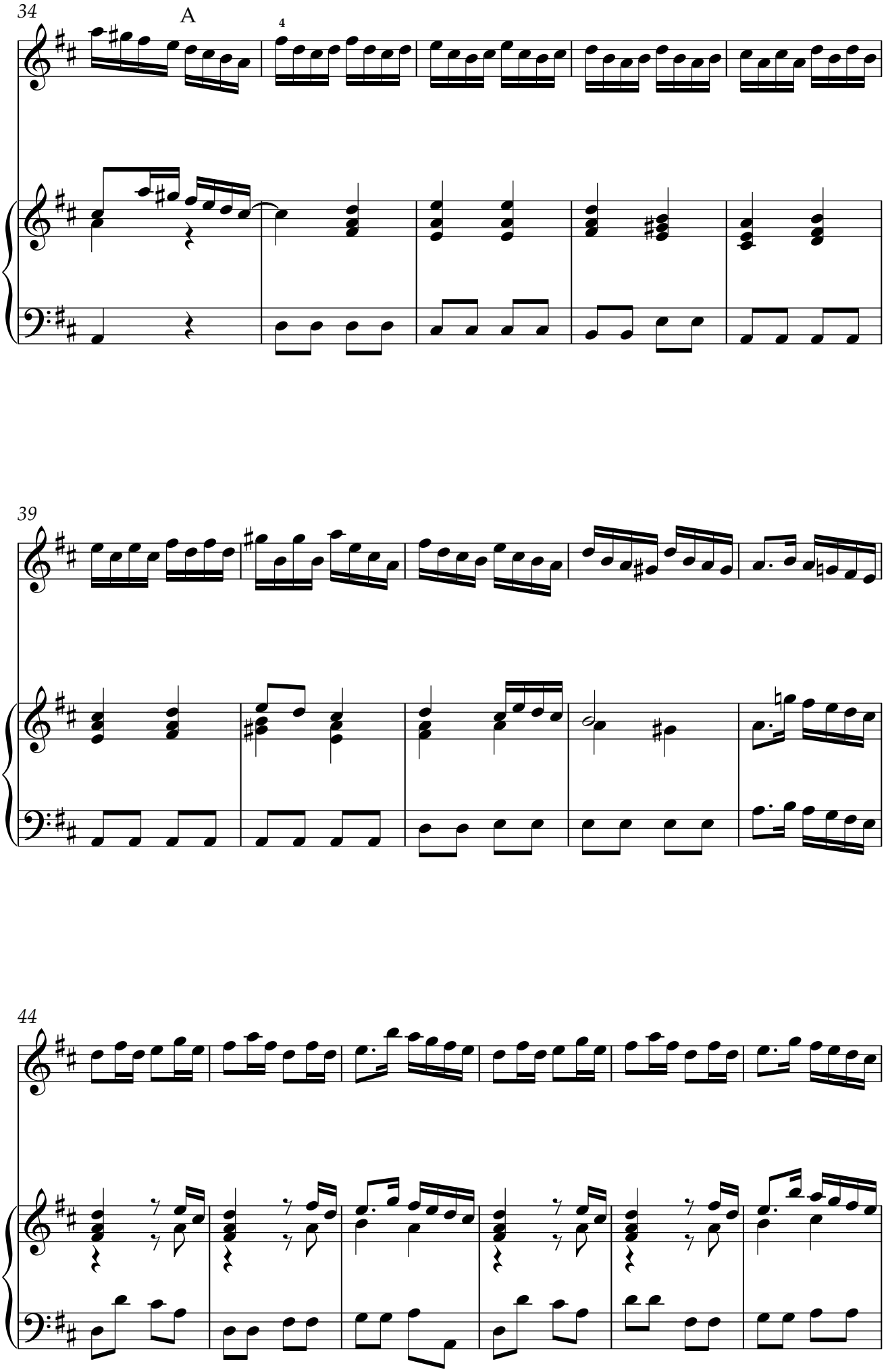
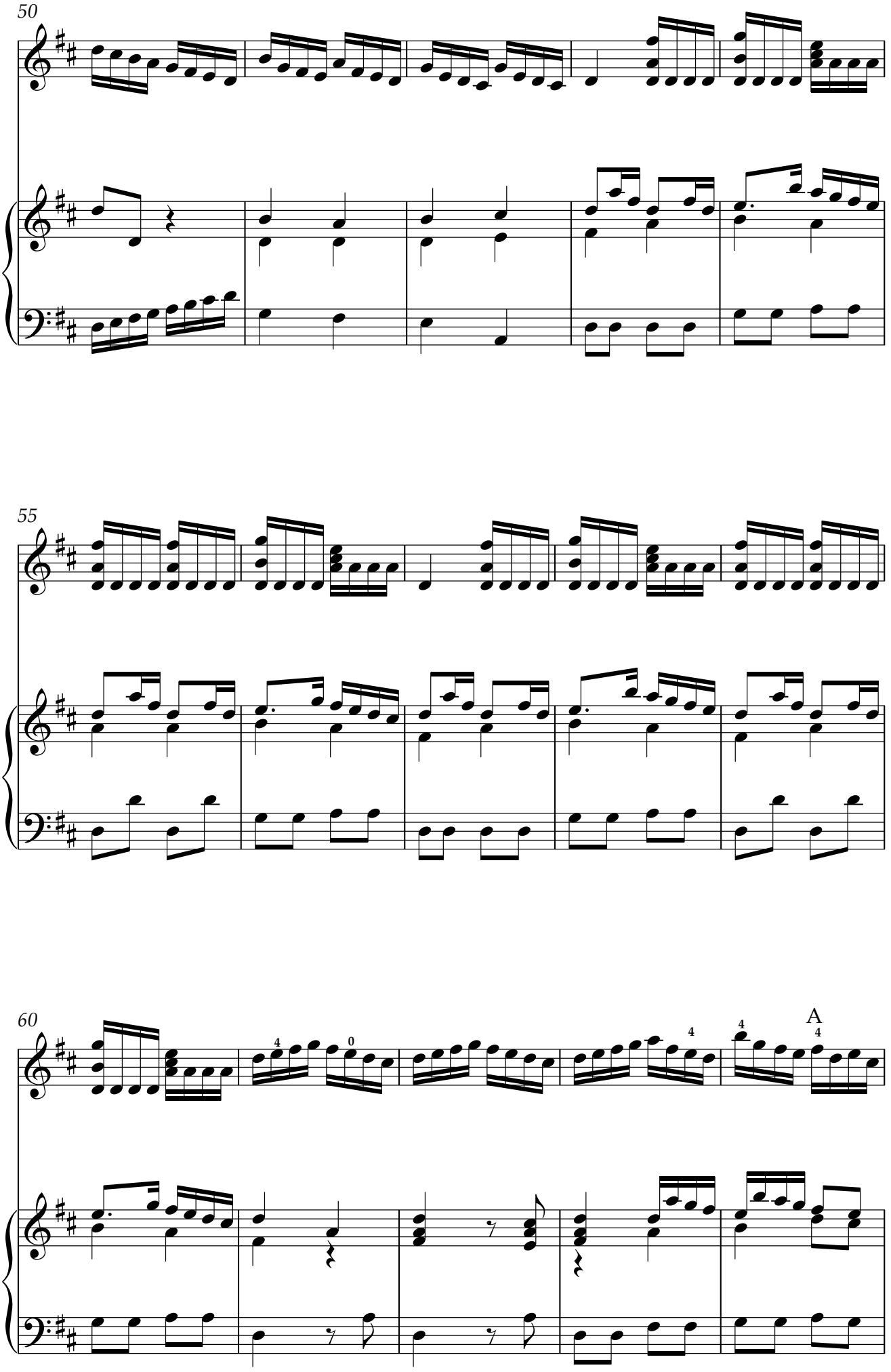
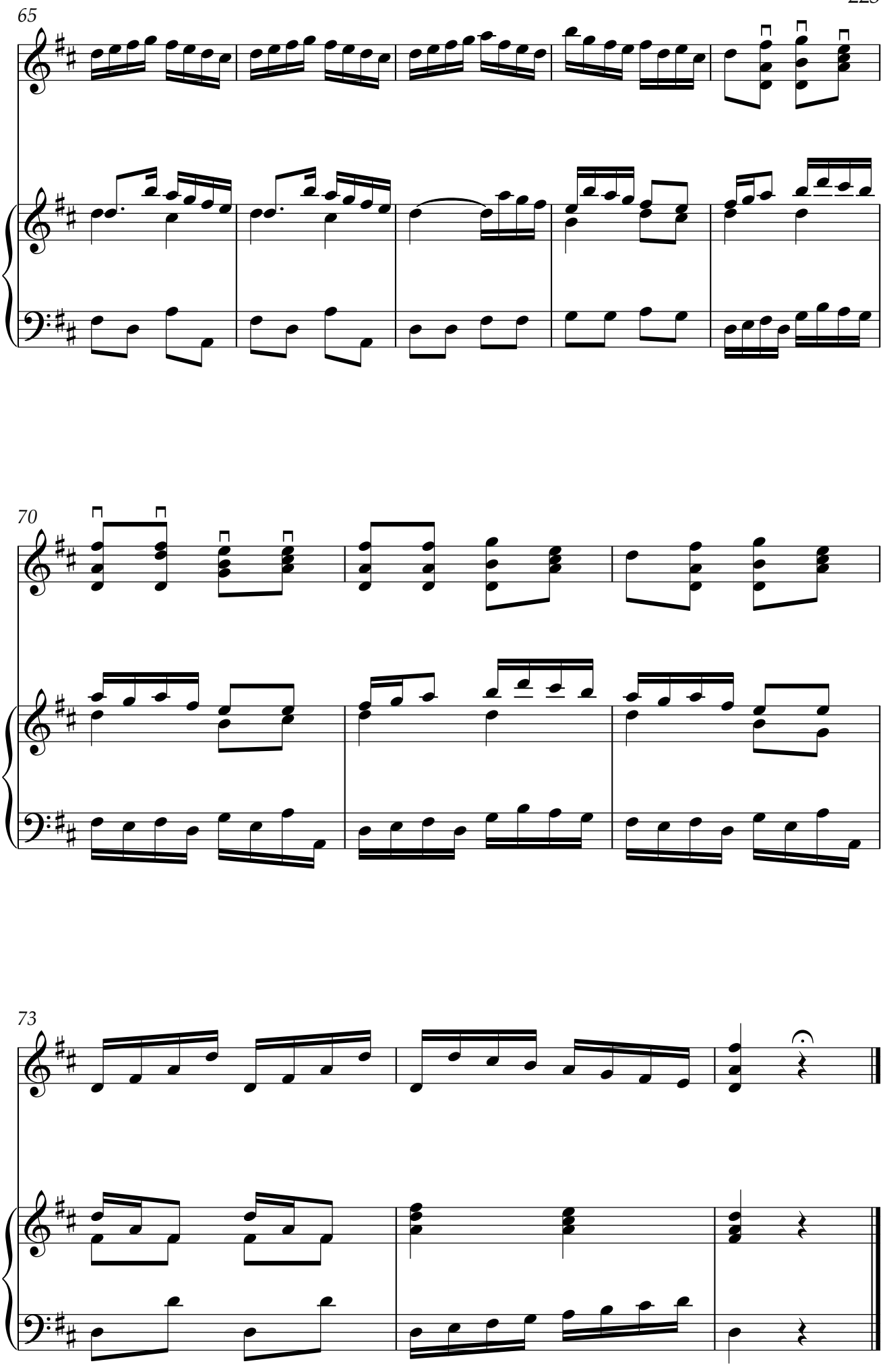
Andante gratioso

D
Allegro
D

E
D
A
E
A

Соната №4

Allegro



Соната №5

D
A
Allegro
A
D
A

D
D
E
A
E
A
E
D

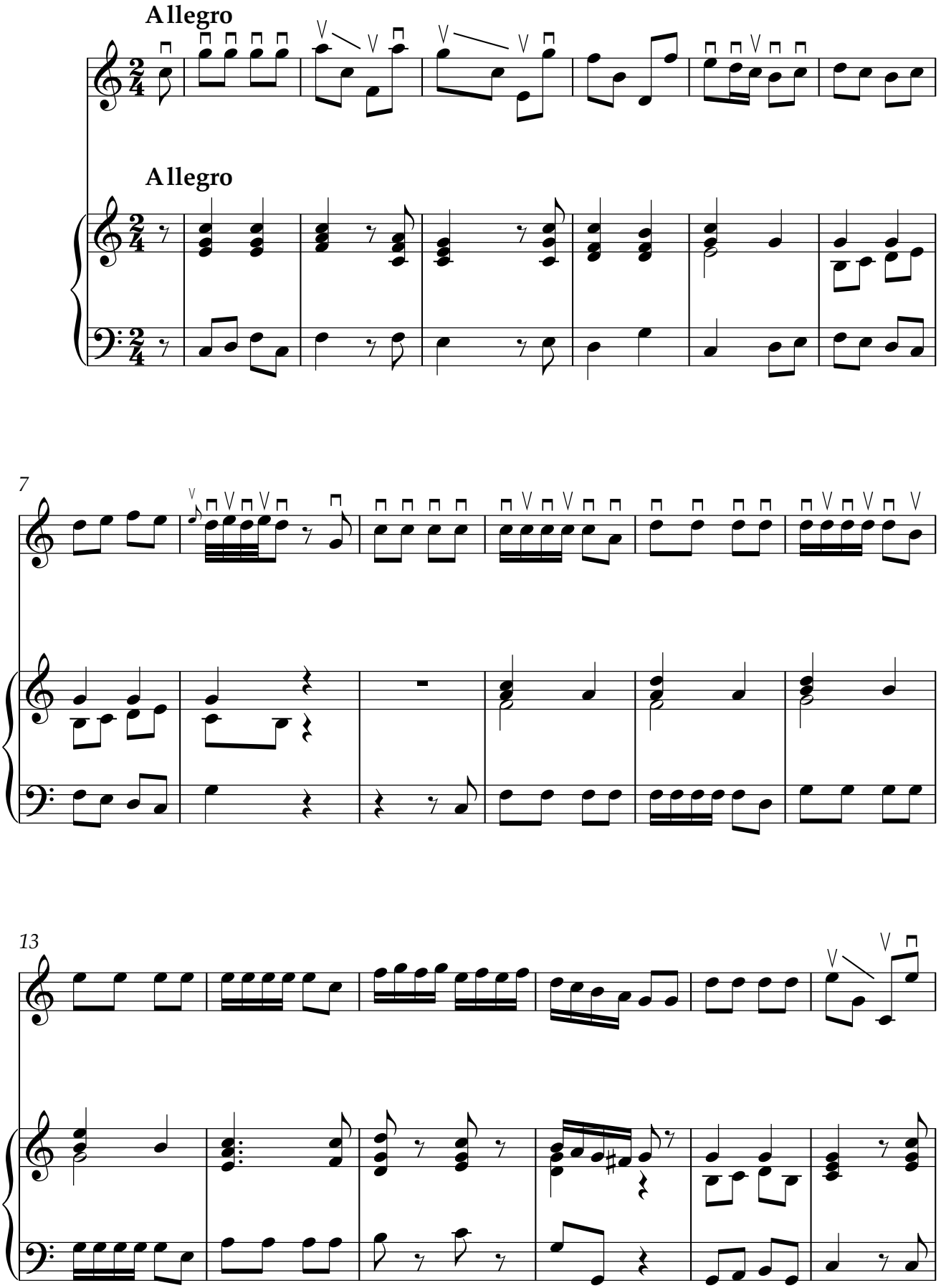
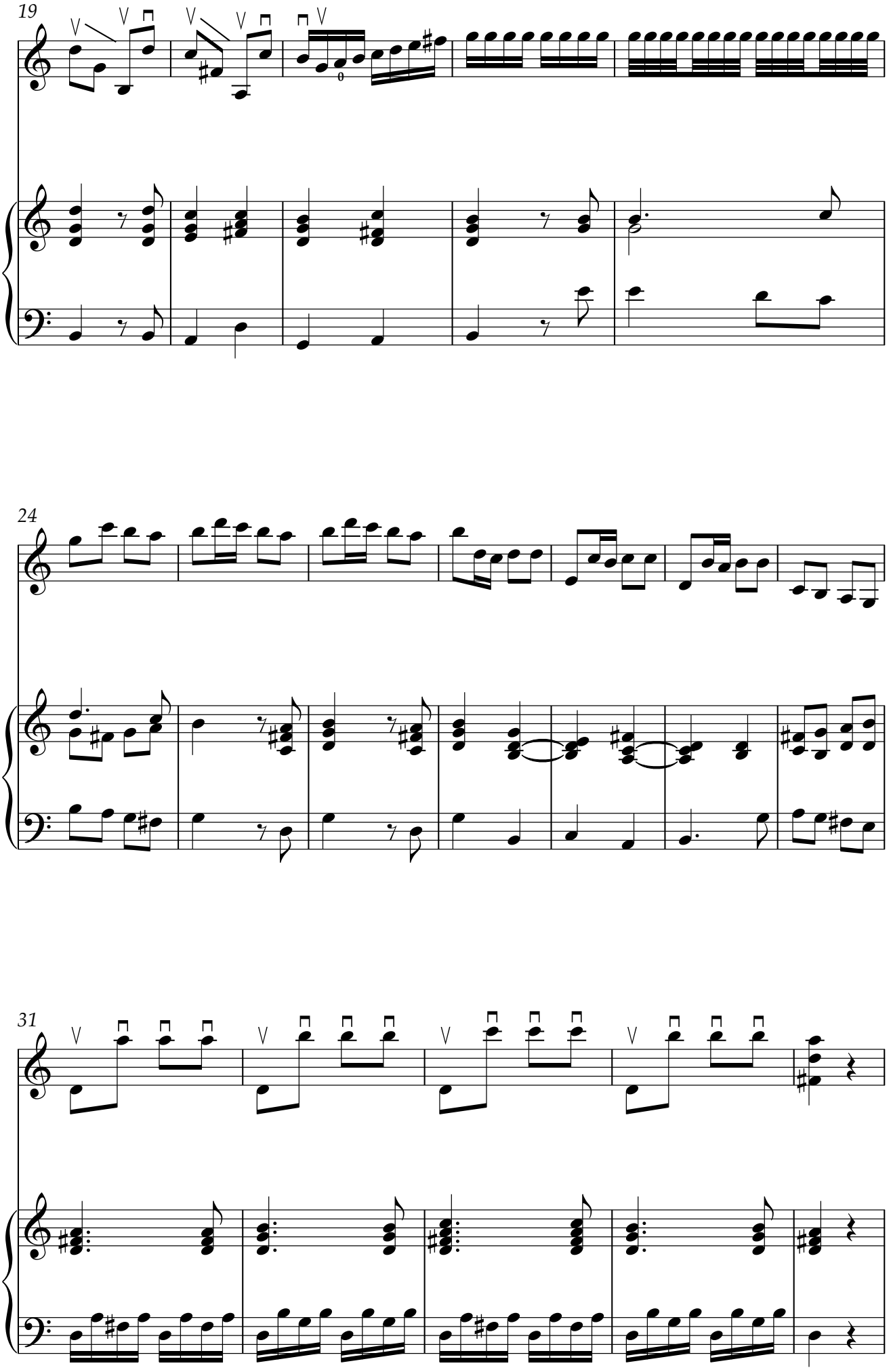
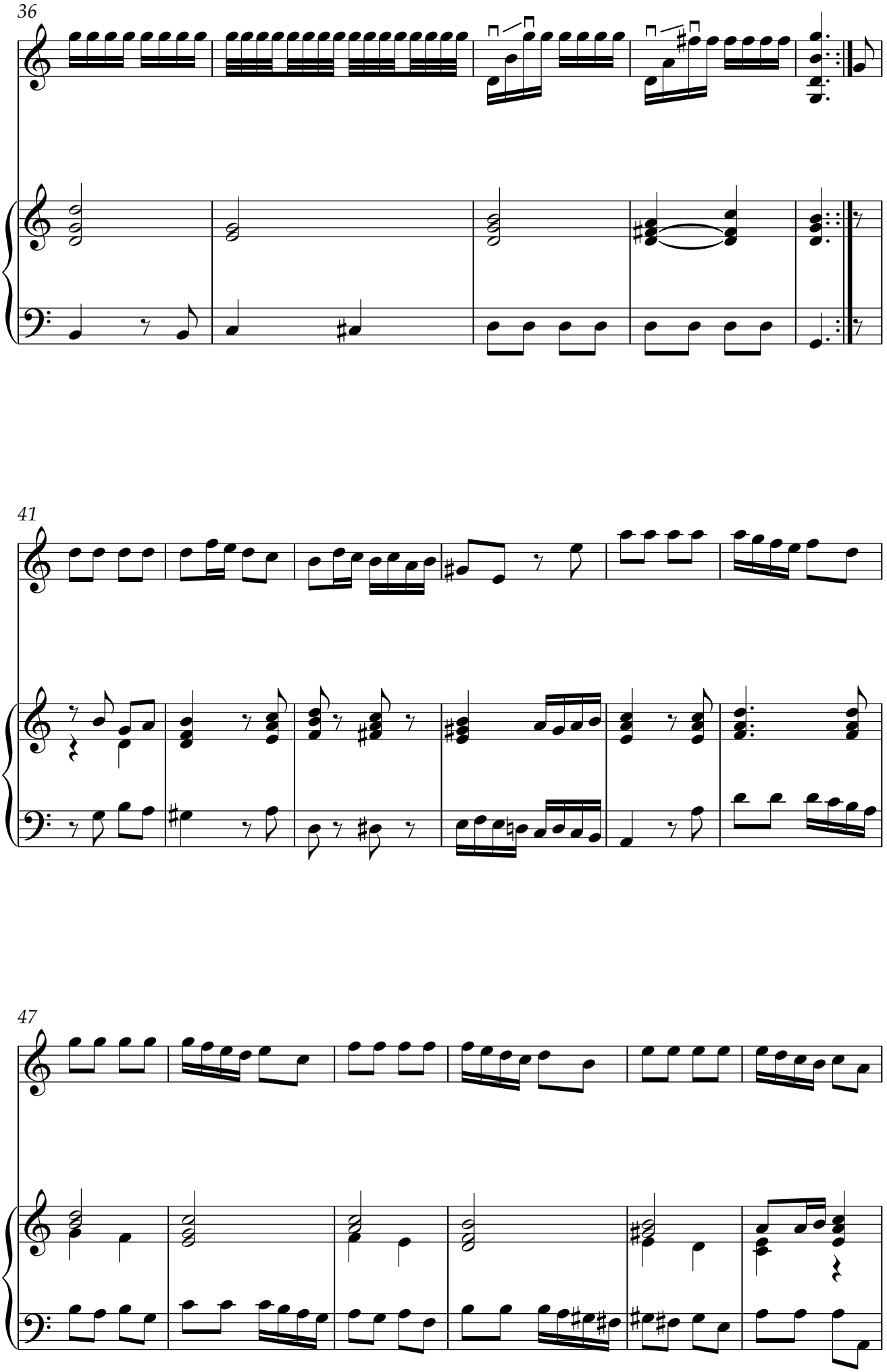
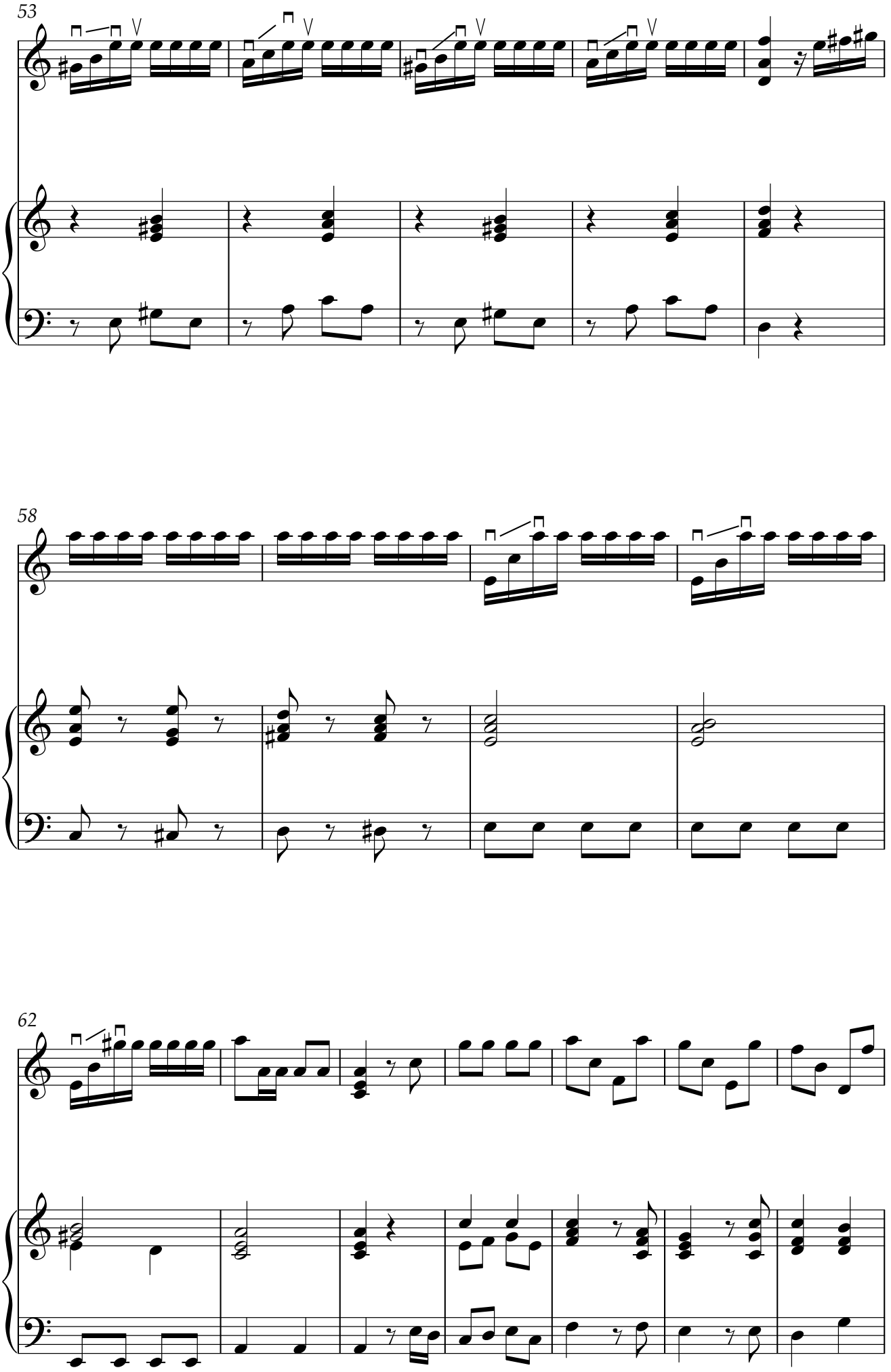
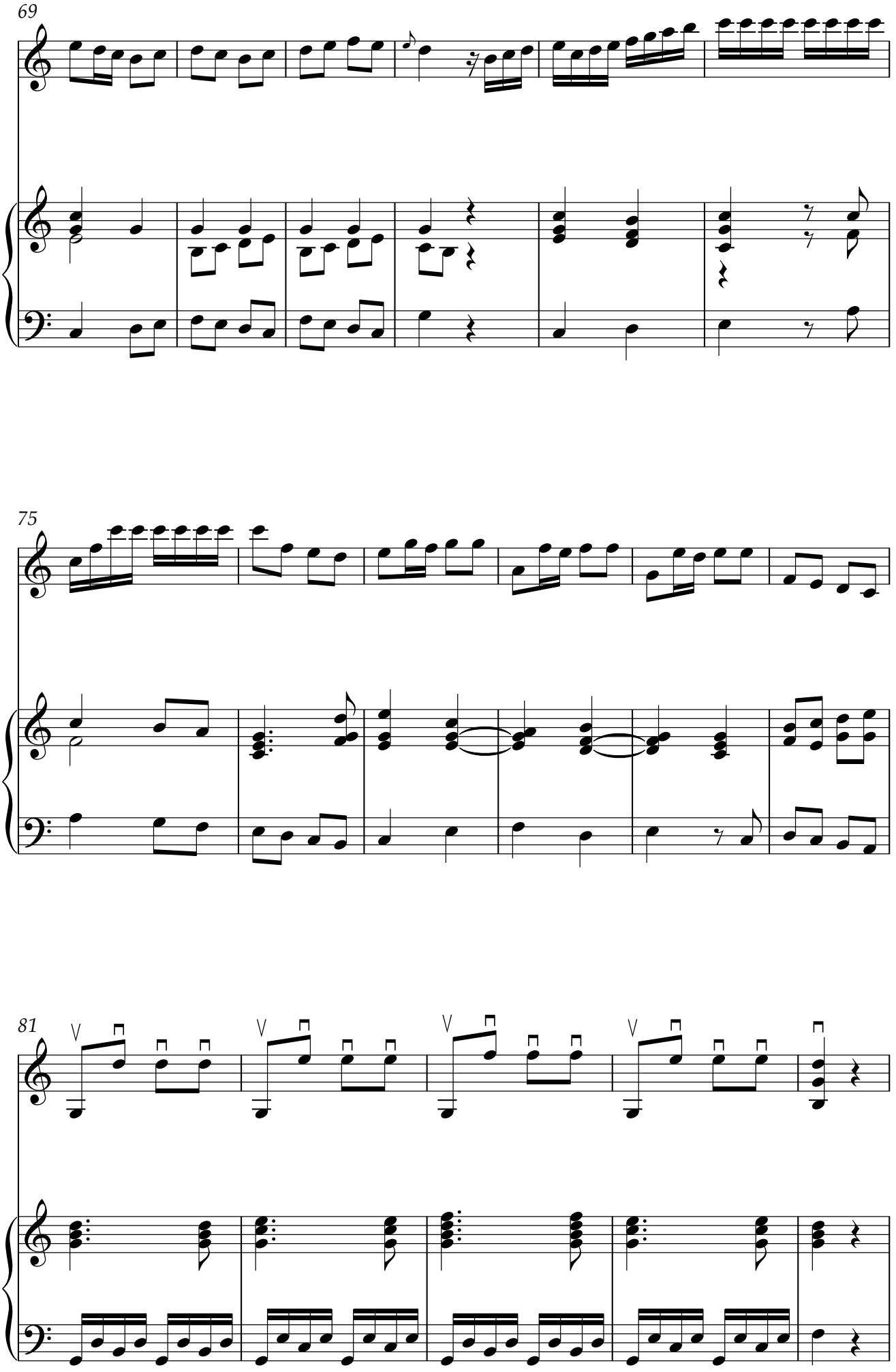
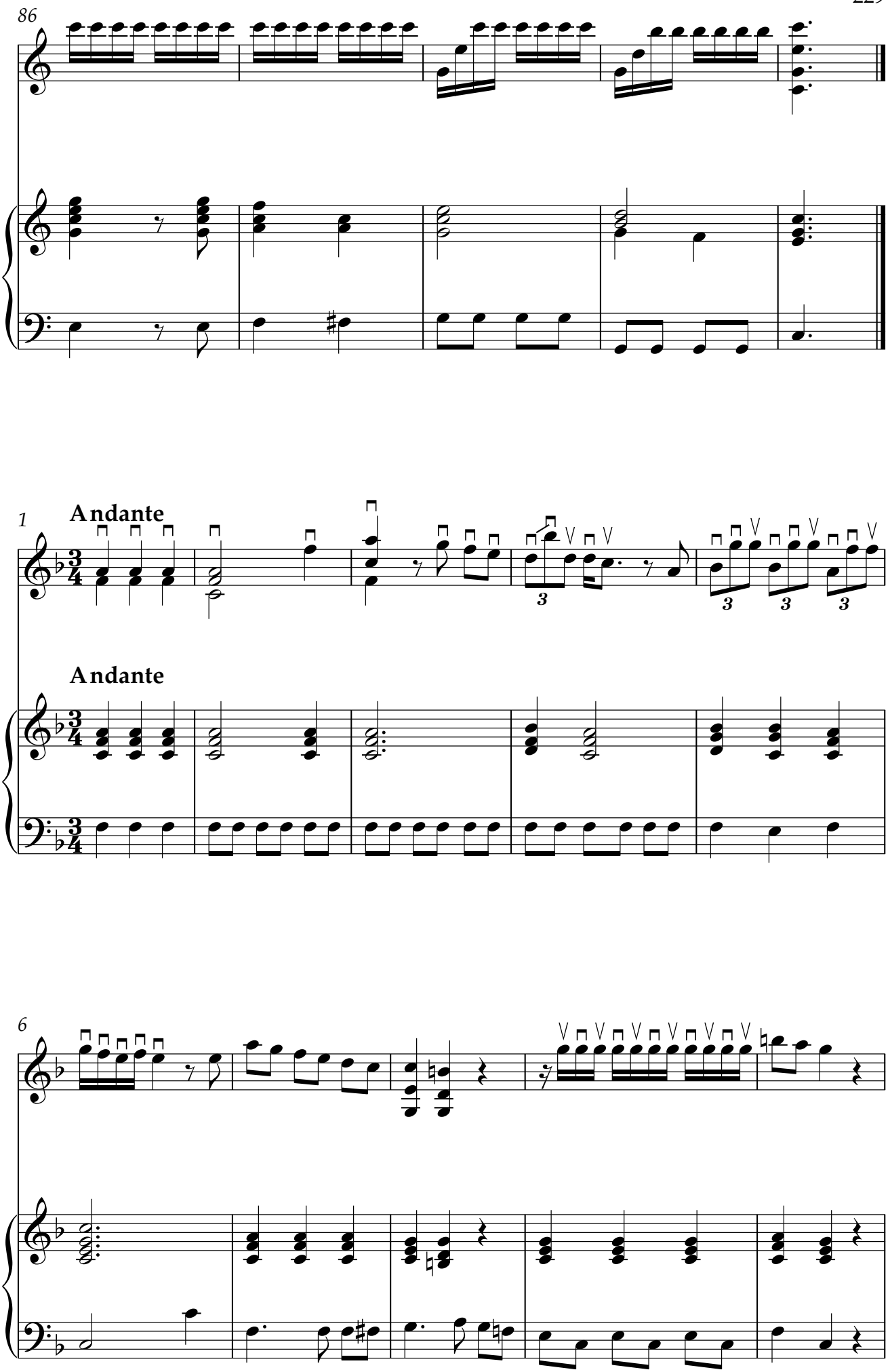
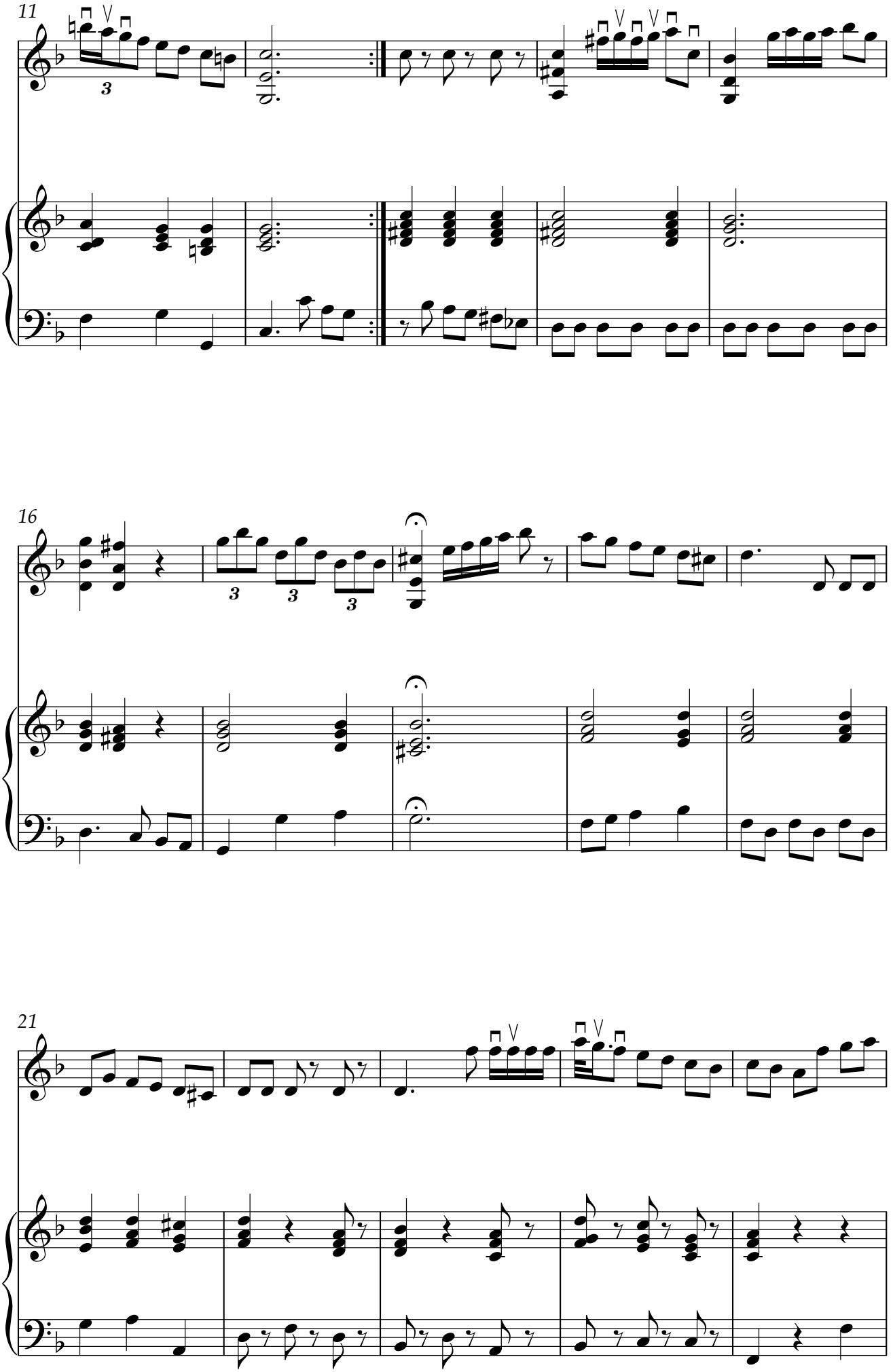
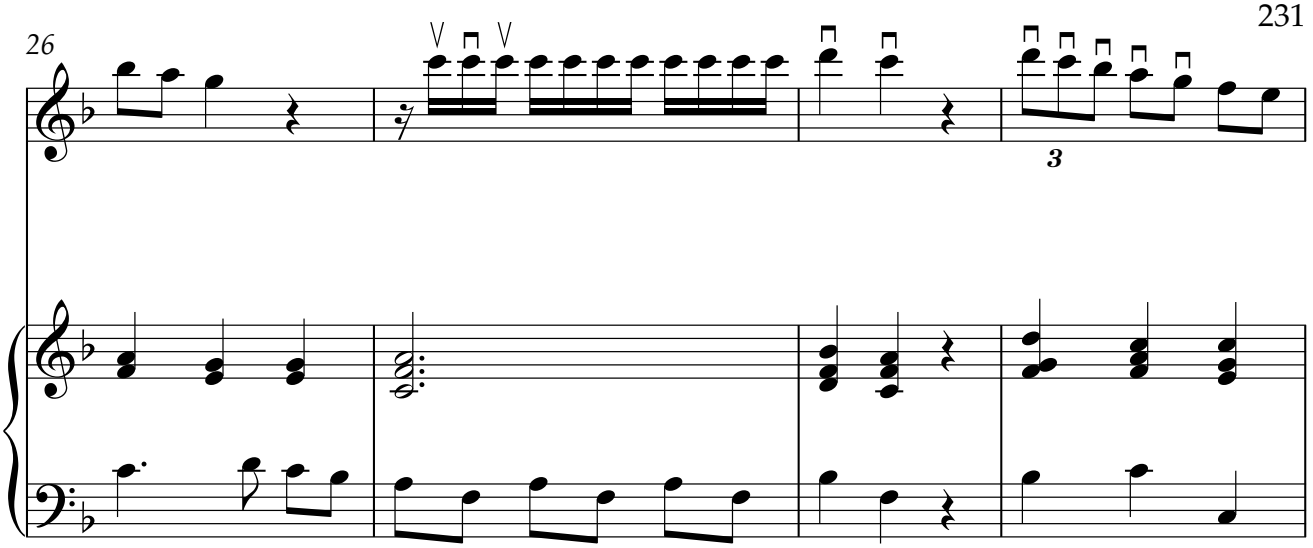
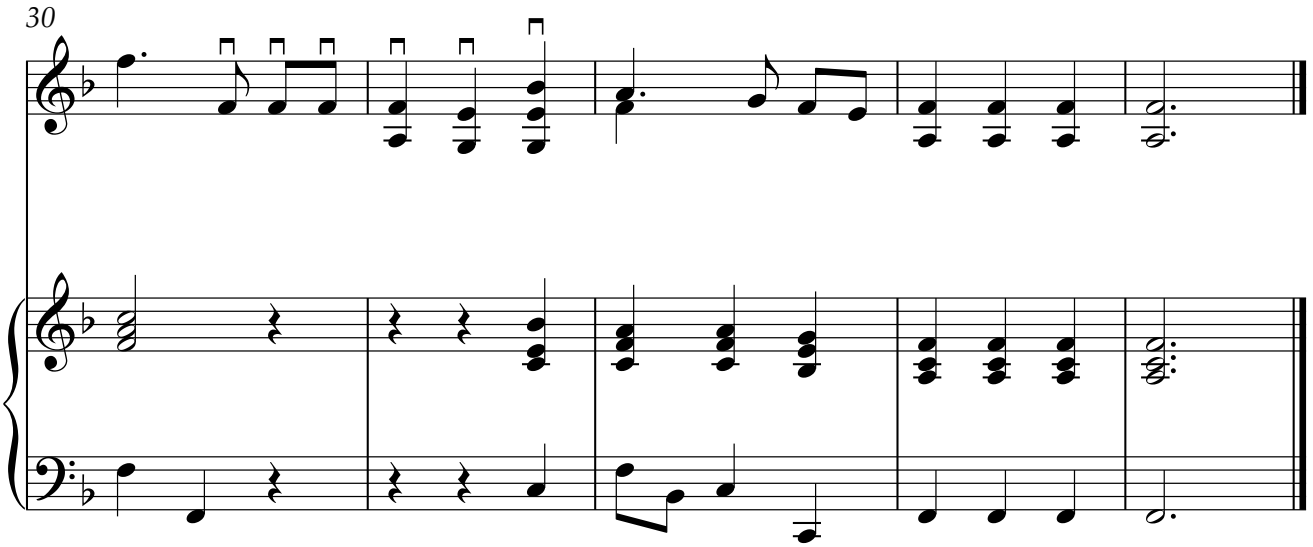
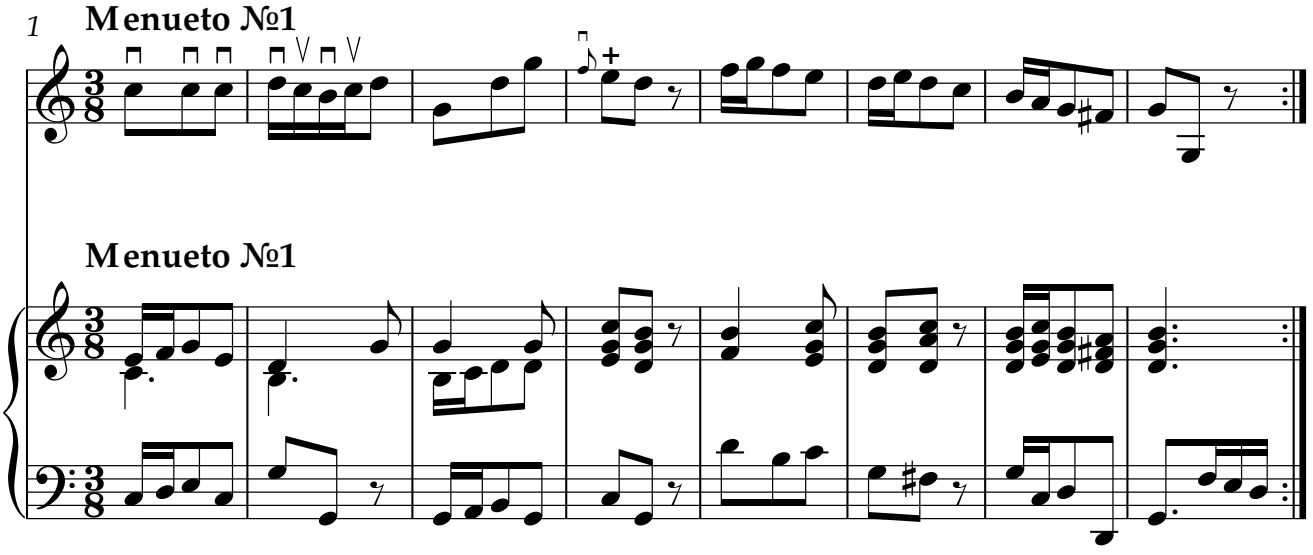
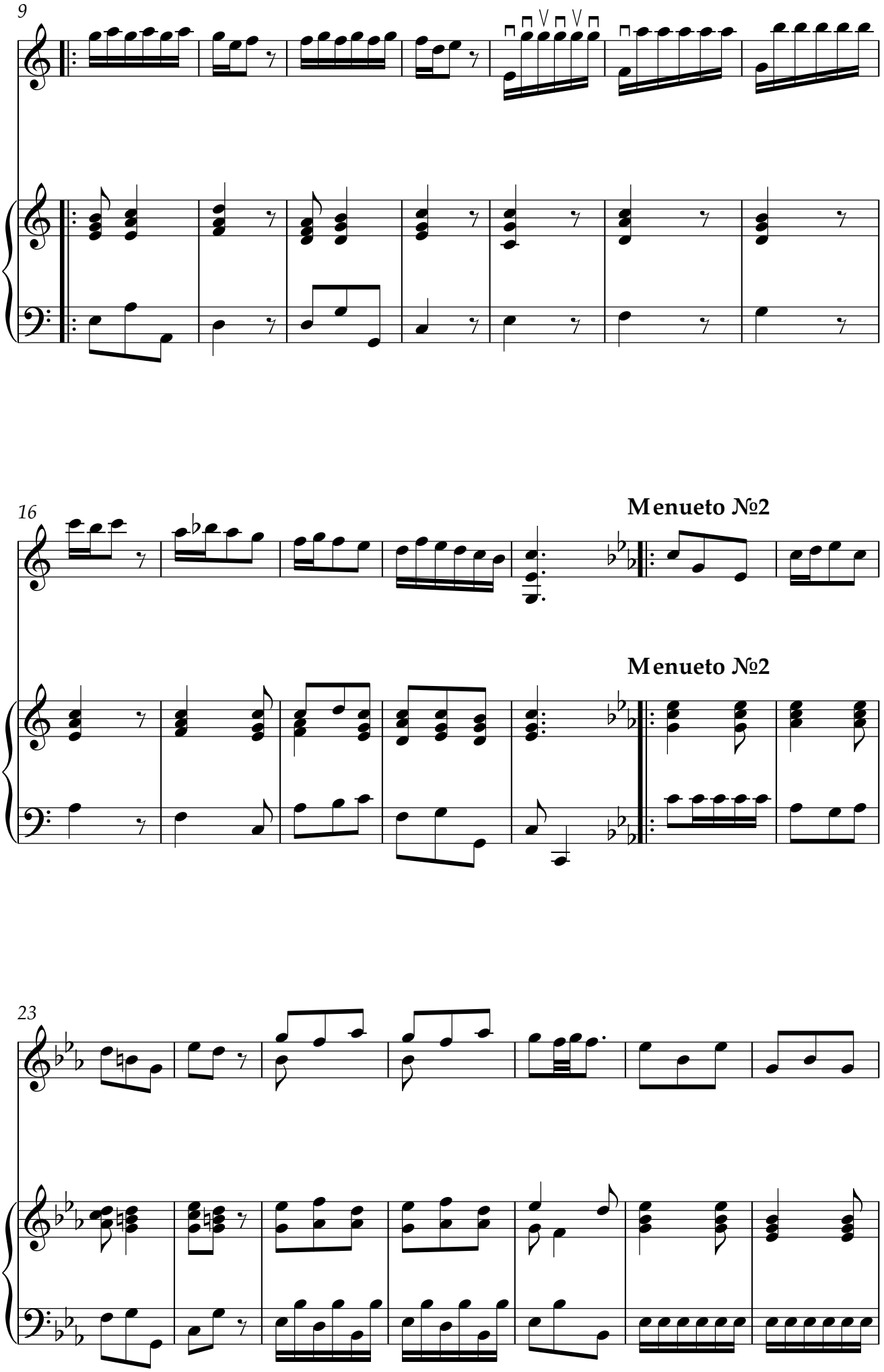
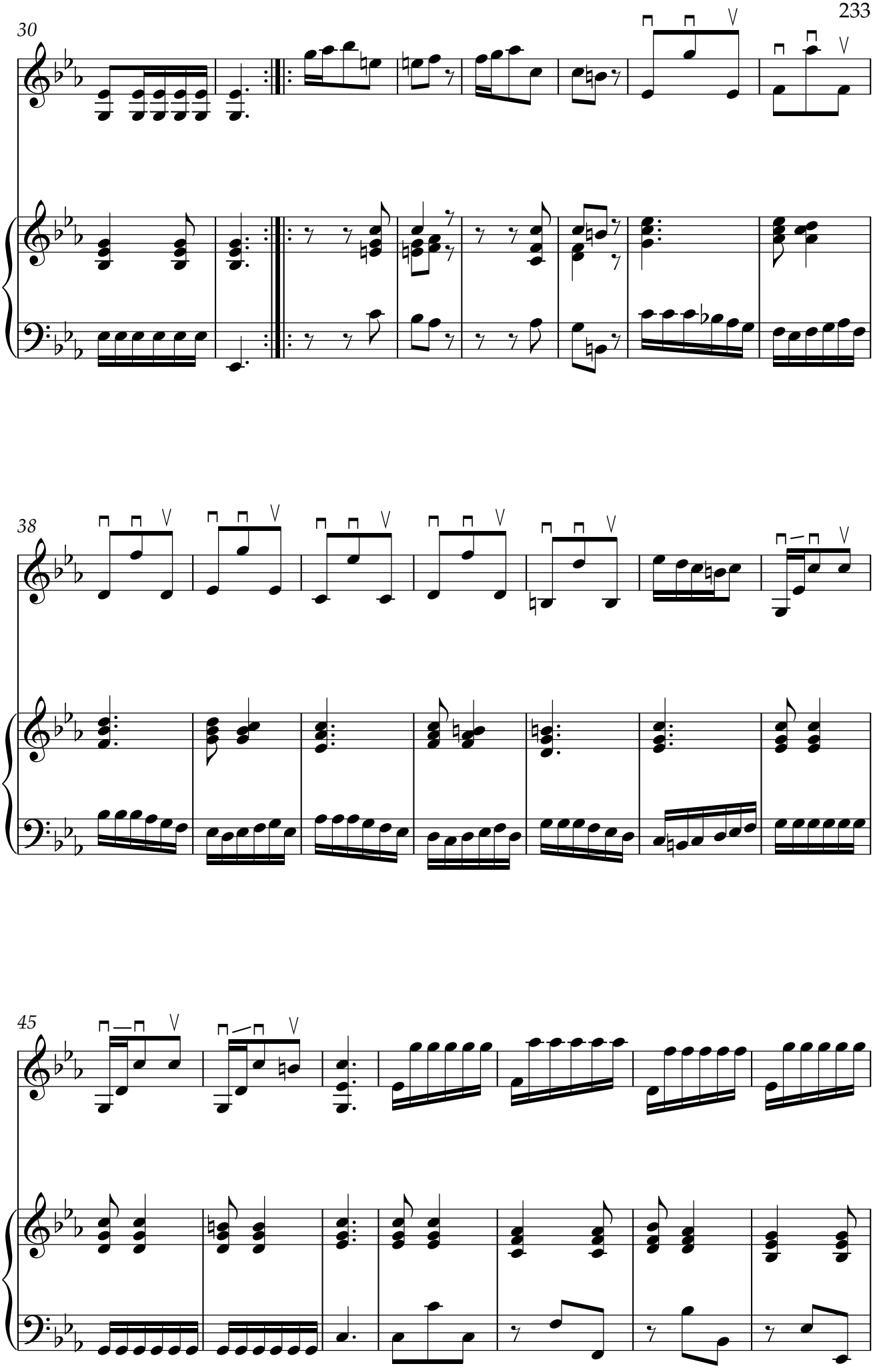
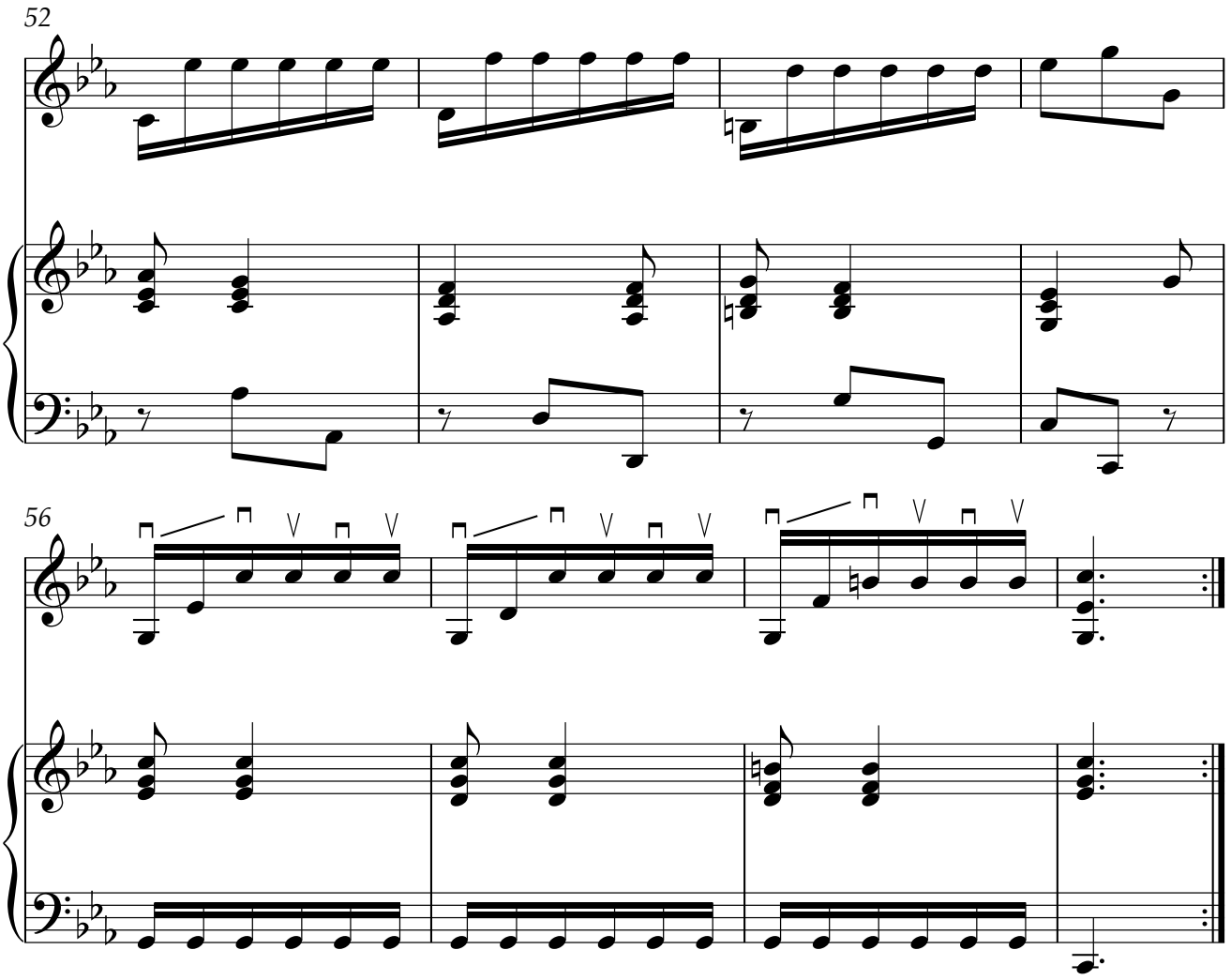
Соната №6

Andante

Minuetto
A
E
Variation 1
A
D
E
A

Variation 2
Variation 3
A E
D A
D

Соната

Дж. Джервазио

9
11
13

15
17
D
A
E
19

20
22
D
24

26
28
31

35
37
39
A

41
A
43
45

47
48
49

50
A
52
D
A
54
A
E

56
57
59

61
0
63
65

67
69
72
A

75
77
79

Larghetto grazioso
1
Larghetto grazioso
7
A
12

17
A
4
22
A
4
27
2

32
37
G
42

47
51
56

61
66
71

1
Allegro
E
Allegro
8
13

19
24
29
E

34
A
4
39
44

50
55
60
A

65
70
73

Соната

М. Корретт

19
24
31

36
41
47

53
58
62

69
75
81

86
1
Andante
Andante
6

11
16
21

26
3

30

1
Menueto №1
Menueto №1

9
16
Menueto №2
Menueto №2
23

30
38
45

52
56