ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

На правах рукописи

Мочалова Екатерина Николаевна

МАНДОЛИННОЕ И ДОМРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО: ПУТИ РАЗВИТИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения,

профессор Т. Ю. Масловская

Москва – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3
ГЛАВА 1. АКАДЕМИЧЕСКАЯ МАНДОЛИНА: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ, СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ 17
1.1 Мандолина в XVII–XVIII веках: конструкция инструмента, репертуар, особенности исполнительской техники 17
1.2 Пути развития исполнительства на мандолине в XIX – первой половине XX века: от упадка – к совершенству 23
1.3 Развитие мандолинного исполнительства за пределами Италии 33
ГЛАВА 2. ТРЕХСТРУННАЯ ДОМРА: ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ .. 73
2.1 Становление и развитие сольного исполнительства на домре: от истоков до современности 73
2.2 Музыка для трехструнной домры – жанрово-стилевые тенденции 80
ГЛАВА 3. МАНДОЛИНА И ДОМРА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА 93
3.1 Мандолина в России: история становления исполнительства и репертуара 93
3.2 Пути взаимодействия мандолинного и домрового исполнительского искусства в современной музыкальной культуре России 108
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 124
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 134

ВВЕДЕНИЕ

Многочисленные разновидности щипковых инструментов получили распространение в самых разных странах мира. Рождаясь в фольклорной среде, в ходе эволюции многие из них постепенно расширяют сферу своего бытования и становятся частью мирового музыкального искусства.

Одним из музыкальных символов России является домра: исполнительство на этом инструменте начинало свой путь в рамках бесписьменной музыкальной традиции, преодолев длительный период забвения, в конце XIX века было возрождено В. В. Андреевым и достигло на сегодняшний день вершин академического искусства. Наряду с национальными, в России появлялись и бытовали разновидности щипковых инструментов, традиционные для других стран. Среди них важное место заняла мандолина – инструмент итальянского происхождения с многовековой историей, один из самых распространенных плекторных инструментов в мире, получивший на сегодняшний день международное признание.

Бытование мандолины в России представляет особую линию в истории инструмента. Изначально, появившись в конце XVIII века на волне возрастающего интереса российского общества к европейской культуре, мандолина получила развитие в направлении, традиционном для других стран: основной формой музицирования стали мандолинно-гитарные оркестры и ансамбли преимущественно любительского уровня, которые занимали заметное место в российском обществе вплоть до первой трети XX века. Однако возрождение домры В. В. Андреевым в конце XIX века и начало академического направления в исполнительстве на ней открыло принципиально новый вектор в развитии мандолинного искусства: сосуществование двух ближайших родственных инструментов – мандолины и домры в рамках единого социального и культурного пространства – неизбежно повлекло за собой взаимовлияние в

области репертуара, исполнительской практики, методической мысли. В ходе истории их «взаимоотношения» проявлялись по-разному: от синтеза до антагонизма.

Концепция В. В. Андреева красноречиво подтверждала идею антагонизма инструментов: она заключалась в противопоставлении воссозданной им малой домры мандолине. Более того, подчеркивалась необходимость обособленного развития домры вне ее связи с мандолиной, с категорическим исключением опоры на мандолинный репертуар и опыт мандолинного исполнительства. Одновременно с этим, создание Г. П. Любимовым четырехструнной разновидности домры стало отправной точкой для сближения инструментов – идентичность не только способов звукоизвлечения, но и, в первую очередь, строя, неизбежно вызывала процессы взаимопроникновения в области репертуара и методики. Это проявилось в большинстве методических пособий первой половины XX века, адресованных одновременно двум инструментам – мандолине и домре. Появление подобных пособий может свидетельствовать о том, что опыт применения обоих инструментов в исполнительской практике был актуальным на данном этапе развития.

В 1940-е годы XX века политика «борьбы с космополитизмом» стала одной из главных причин прекращения бытования мандолины в России и в то же время дала важный импульс для развития исполнительства на домре и других русских народных инструментах. В результате мандолина на несколько десятилетий практически полностью вышла из употребления, а домровое искусство пошло по пути интенсивного развития сольного исполнительства. Затем, в 70-е годы XX века, благодаря деятельности ряда видных музыкантов мандолина вновь появилась в России, получив развитие уже в совершенно ином амплуа – в качестве сольного инструмента в академической музыкальной практике, в то время как до этого она была представлена исключительно в любительском музицировании.

В наши дни рост интереса к мандолине со стороны исполнителей на домре очевиден: мандолина входит в сольные программы видных исполнителей-

домристов и регламент исполнительских конкурсов, растет число сочинений для мандолины современных российских композиторов, исполнители на мандолине, получившие профессиональное образование на домре, становятся победителями крупнейших международных исполнительских конкурсов. Этому способствует ряд причин: процессы глобализации, объединяющие мир в единое культурное пространство, постоянно растущая конкуренция в исполнительстве, требующая от музыкантов владения большим числом компетенций – побуждают домристов обращаться к мандолине как инструменту, открывающему новые возможности в исполнительстве и педагогике. Однако при этом мандолина отсутствует в системе профессионального образования, исполнители постигают ее, преимущественно опираясь на домровую методику, а композиторы недостаточно глубоко знают технические и выразительные возможности инструмента.

Таким образом, ***актуальность темы исследования*** обусловлена тем, что, несмотря на столь долгую историю и самобытную роль мандолины в российской музыкальной культуре, очевидный практический интерес к мандолине на современном этапе, многие вопросы, касающиеся мандолинного искусства, а также его связей с российской музыкальной культурой и, в частности, с исполнительством на домре, остаются малоизученными в российском музыкознании.

Во-первых, в российских источниках мандолина рассматривается преимущественно как инструмент любительской практики, что является следствием долгого распространения инструмента в нашей стране именно в таком амплуа. Богатая и многообразная история академического мандолинного репертуара и исполнительства до настоящего времени остается в тени. Кроме того, сложившееся в этномузыковедении мнение, что домра – «инструмент, функционально ориентированный на мандолину» [86, *315*], на современном этапе развития исполнительства требует уточнений.

Во-вторых, теоретического осмысления требует путь развития мандолины в России как особая ветвь в истории инструмента. Сочинения для мандолины

российских авторов, представляющие собой новую линию в мандолинном репертуаре, до настоящего времени остаются неизученными.

В-третьих, целесообразным является изучение взаимопроникновения домрового и мандолинного искусства на каждом из этапов развития и его значения для современного исполнительства.

Объект исследования – мандолинное и домровое исполнительское искусство.

Предмет исследования – формы взаимодействия исполнительства на домре и мандолине в современном музыкальном мире.

Цель исследования – изучить пути развития исполнительства на мандолине и домре, а также их взаимодействие в контексте музыкальной культуры России.

Для этого в работе выделяется ряд ***задач:***

1. Исследовать основные вехи становления мандолинного искусства с позиций развития конструкции инструмента, репертуара, методики, исполнительской практики;
2. Проанализировать характерные черты современных мандолинных исполнительских школ, достижения и новаторство их представителей;
3. Изучить позиции домрового искусства на современном этапе в области конструкции инструментов, в жанрово-стилевых направлениях репертуара, в темброво-выразительных возможностях инструмента;
4. Охарактеризовать специфику бытования мандолины в России в XIX – начале XXI веков, обозначить его периодизацию;
5. Выявить особенности оригинального репертуара для мандолины в России;
6. Определить предпосылки и формы взаимодействия домрового и мандолинного искусства в России;
7. Обозначить сходство и различие технологических особенностей игрового процесса на домре и мандолине.

Материалом исследования послужили многочисленные сочинения, а также методические пособия для домры и мандолины.

Степень разработанности темы. Вопросы бытования мандолины в России, анализа сочинений для мандолины российских авторов, а также взаимосвязи домрового и мандолинного искусства до настоящего времени не становились предметом целостного изучения.

Основой для изучения истории исполнительства на мандолине послужили, в первую очередь, источники на иностранных языках. Среди наиболее значимых трудов по истории исполнительства на мандолине, в первую очередь, следует назвать книгу Дж. Тайлера (J. Tyler) и П. Спаркса (P. Sparks) «Старинная мандолина» (The Early Mandolin) (1989) [162], которая посвящена истории возникновения инструмента и его эволюции в период с XVII до начала XIX вв. Книга «Классическая мандолина» (The Classical Mandolin) П. Спаркса (1995) [160], созданная на основе докторской диссертации ученого, освещает панораму развития мандолинного исполнительства и репертуара во многих странах мира, начиная с 1815 года до конца XX века. Большой интерес представляет описание бытования инструмента в странах, не являющихся центрами развития мандолинного искусства (Австралии, Аргентине, Бразилии, ЮАР, Алжире). Однако вопросы развития мандолинного искусства в России в данном труде ограничены упоминанием лишь нескольких исполнителей. Интерес представляет также работа К. Вёльки (K. Wölki) «История мандолины» (Geschichte der Mandoline) [168], опубликованная в 1939 году в качестве приложения к «Школе игры на мандолине». В данной работе кроме освещения истории развития исполнительства и репертуара впервые перечислены все опыты использования мандолины в оперно-симфоническом жанре. Биографии крупных исполнителей и композиторов, творчество которых внесло вклад в развитие мандолинного искусства, отражены в книге Ф. Дж. Боне (P. J. Bone) «Гитара и мандолина» (The Guitar and Mandolin) [127]. Однако автор уделил внимание освещению деятельности музыкантов, ставших важными фигурами в развитии одновременно и мандолинного, и гитарного исполнительства. Биографии ряда исполнителей, ставших ключевыми фигурами исключительно в истории мандолины, не представлены.

Статья «Воспоминания о мандолине» (Mandolin memories) С. Аделстейна (S. Adelstein) [124], опубликованная впервые в журнале «The Cadenza» в 1901 году, отражает субъективные впечатления автора о бытовании мандолины и родственных ей инструментов в ряде странах мира (Италии, Франции, Японии, Китае), накопленные во время его многочисленных путешествий. В статье автор дает также критический анализ мандолинных методических пособий того времени. Мандолине эпохи барокко – развитию инструментария, репертуара и исполнительской техники в XVII–XVIII веках посвящена книга одного из ведущих современных специалистов в области мандолинного исполнительства и педагогики М. Вильден-Хюсген (M. Wilden-Hüsgen) «Барочная мандолина» (Die Barockmandoline) [163]. Особый интерес представляет приведенный в книге полный список сочинений для мандолины, созданной с 1750 по 1850 год, а также методические рекомендации автора для исполнителей на мандолине современного типа, осваивающих старинную разновидность инструмента.

Органологическая линия литературы для мандолины представлена, в первую очередь, исследованием С. Морея (S. Morey) «Мандолины XVIII века» (Mandolins of the 18th Century) [149], опубликованным в 1993 году и представляющим собой обзор сохранившихся инструментов, изготовленных в период с конца XVII до начала XVIII века. Кроме того, ученый дает классификацию изученных мандолин на основе типовых характеристик конструкций. Вопросам развития конструкции мандолины посвящена также книга Г. Макдоналда (G. McDonald) «Мандолина: история» (The mandolin: a history) (2016) [146], где проанализирована линия совершенствования мандолины и всех ее разновидностей, представлены достижения ведущих мануфактур и мастеров-изготовителей, описаны примеры многочисленных экспериментов в области конструкции мандолины в различных странах мира. Роли П. Виначчиа в процессе модернизации конструкции мандолины в преддверии романтической эпохи посвящена статья А. Скрозниковой «Мандолина: новая жизнь в ярких красках» [97].

Развитие национальных исполнительских школ в XX веке повлекло за собой появление трудов, освещающих вопросы становления мандолинного искусства в отдельных странах. Особенностям развития мандолинного и гитарного исполнительства в Германии, преимущественно в оркестровой сфере, посвящена книга М. Хенке (M. Henke) «Большая книга об оркестре щипковых инструментов» (Das grosse Buch der Zupforchester) [143]. Вопросы становления профессионального образования, оркестрового исполнительства в ГДР рассмотрены в работе А. Цернеке (A. Zernecke) «Мандолина в ГДР – становление» (Die Mandoline in der DDR – eine Bestandsaufnahme) [169]. Биографии видных личностей, проблемы исполнительства на современном этапе представлены в многочисленных статьях, опубликованных в журналах «Concertino» (Германия), «Plectrum» (Италия), «CMSA» (США), «Le Plectre» (Франция), «JMU Review» (Япония).

В течение последних десятилетий к изучению мандолинного искусства стали обращаться исследователи из России и стран СНГ. История развития мандолины и мандолинного репертуара, отдельные аспекты бытования мандолины в России и Белоруссии освещены в диссертации белорусского исследователя Т. Н. Бабич «Эволюция мандолинного искусства: опыт теоретической реконструкции» (2006) [8]. Истории развития мандолинного искусства посвящена работа украинского исследователя Н. В. Башмаковой «Мандолина в историко-художественном процессе» (2010) [11], где автор выделяет и характеризует этапы эволюции научных знаний о мандолине, предлагает классификацию разновидностей инструментов, приводит анализ ряда сочинений для мандолины композиторов эпохи барокко и классицизма. Начальный этап развития мандолины в России освещен в работах Я. Штелина «Музыка и театр в России» [121], Б. Л. Вольмана «Гитара в России» [28]. Функционирование мандолинно-гитарных оркестров в России рассмотрено в исследовании Д. И. Крутикова «Гитарное искусство Петербурга – Петрограда – Ленинграда в первой половине XX века» [67]. Развитию мандолинного искусства в России посвящены статьи Т. Лачиновой [69–70], И. Толкач [108]. Однако

вопросы исполнительства на современном этапе, а также взаимовлияния мандолинного и домрового искусства в перечисленных исследованиях практически не затронуты.

Некоторые особенности взаимодействия мандолинного и домрового исполнительства в первой половине XX века, а также взгляды на перспективы развития мандолины в России ведущих музыкантов-исполнителей – В. В. Андреева, Г. П. Любимова представлены в исследованиях М. И. Имханицкого «Становление струнно-щипковых народных инструментов в России» [56], «История исполнительства на народных инструментах» [55], диссертации «Домра в России: истоки и возрождение» В. В. Махан [79]. Сборник «В. В. Андреев. Материалы и документы» [4] во многом отражает процесс взаимовлияния домры и мандолины, а также домрово-балалаечных оркестров и оркестров неаполитанского типа на рубеже XIX–XX веков, в нем приведены многочисленные свидетельства взглядов В. В. Андреева и его современников относительно места домры и мандолины в российской культуре. Взгляды этномузыковедов, указывающих на функциональную ориентированность и исполнительскую вторичность домры в сравнении с мандолиной, отражены в монографии И. В. Мациевского «Народная инструментальная музыка как феномен культуры» [80], коллективном труде этномузыковедов «Народное музыкальное творчество» [87].

Бурное развитие домрового искусства в XX веке способствовало появлению многочисленных работ, посвященных вопросам домрового исполнительства и педагогики. Исходя из этого, в настоящем исследовании автор касается вопросов истории исполнительства на домре, методической базы и других проблем лишь в той части, которая необходима для комплексного анализа явления взаимодействия домрового и мандолинного искусства. Основное внимание уделено периоду последних десятилетий (начало 2000-х гг.), наименее исследованному в истории инструмента.

Одним из первых к осмыслению исторической линии развития домры обратился А. С. Фаминцын в книге «Домра и сродные ей танбуровидные

инструменты» (1891) [110], в которой автор выдвигает свою концепцию возникновения домры, ставшую основой для дальнейших исследований. Взгляды А. С. Фаминцына продолжает и развивает Н. И. Привалов в очерке «Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа» (1905–1906) [93], а также В. В. Андреев в работах, посвященных русским народным инструментам.

Новой вехой в изучении домрового искусства стало исследование К. А. Верткова «Русские народные музыкальные инструменты» (1975) [24], в котором автор впервые обращается к определению критериев народности инструментов. В дальнейшем разработке данной тематики посвящены исследования М. И. Имханицкого, Д. И. Варламова. В. Р. Ганеев в диссертации «Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса» [33] рассматривает процесс академизации инструмента и выделяет основные компоненты, определяющие академический статус исполнительства на инструменте. Одними из наиболее масштабных работ по истории исполнительства на домре стали исследования М. И. Имханицкого «У истоков русской народной оркестровой культуры» (1987) [57], «Становление струнно-щипковых народных инструментов в России» (2008) [56]. Панораме развития домрового искусства в историческом ракурсе посвящена диссертация Е. Г. Скрябиной «Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития» [98], курс лекций В. А. Аверина «История исполнительства на русских народных инструментах» (2002) [1]. Интерес представляют также статьи Б. А. Тарасова, опубликованные в журнале «Народник» [105–107]. Книги биографического и методического характера видных домристов – В. С. Чунина [117–119], В. А. Никулина [49] отражают контекст эпохи, позволяют оценить роль вклада отдельных личностей в развитие исполнительского искусств.

Изучению домрового репертуара посвящены монографии Е. А. Волчкова «Концерт для домры в творчестве отечественных композиторов» (2011) [27], А. А. Желтировой «Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции» (2009) [46], Т. Н. Смирновой «Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве» (2016) [99].

Для выявления предпосылок и обоснования целесообразности взаимодействия домрового и мандолинного искусства потребовалось обращение к источникам по культурологии, социологии и философии культуры, посвященных современному состоянию общества и культуры. Среди работ по данной тематике автор обращался к исследованиям Д. А. Журковой «Классическая музыка в современной массовой культуре России» [48], И. А. Еварда «Современная российская музыкальная культура: Социально-философский анализ» [44], В. М. Межуева «Идея культуры» [81], в которых рассматриваются процессы развития современной культуры России и их влияние на развитие академической музыки. Вопросы взаимопроникновения жанров рассмотрены в диссертации А. М. Цукера «Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке» [114].

Для определения направлений взаимовлияния домрового и мандолинного исполнительского искусства проанализирован ряд методических пособий, позволивших проследить сходство и различие в системе взглядов представителей различных исполнительских школ, а также проанализировать технологические особенности сочетания домры и мандолины в исполнительской практике. Автор обращался к методическим пособиям ведущих специалистов-домристов: А. Я. Александрова, Р. В. Белова, В. С. Чунина, В. П. Круглова, М. М. Гелиса, Т. И. Вольской, М. И. Уляшкина, С. Ф. Лукина. Интерес представили также посвященные домровой педагогике исследования Т. Варламовой, К. Б. Шарабидзе. Среди методических пособий для мандолины автор опирался на работы Г. Леоне, Б. Бартолацци, Ж. Петрапертоза, Дж. Фукети, Р. Калаче, К. Муньера, Дж. Петтине, Дж. Кристофаро, В. Монти, А. Бракони, К. Вёльки, М. Вильден-Хюсген, В. Круглова, Н. Марашовой.

В определении особенностей техники игры при сочетании домры и мандолины в исполнительской практике (организация игровых движений, приемы игры, штрихи и т.д.) автор полагался на учебно-методические разработки российских домристов и мандолинистов, представленные в пособиях и статьях В. П. Круглова,

Т. И. Вольской, С. В. Васильевой, а также на собственные методические выводы и наблюдения.

Положения, выносимые на защиту:

1. Ближайшие родственные инструменты мандолина и домра прошли различные пути эволюции, что определило существенные отличия в уровне развития конструкции, репертуара, методической мысли, а также в социальном статусе инструментов на современном этапе.

2. Мандолинное искусство в России представляет особую ветвь в истории инструмента, развивающуюся под влиянием особенностей исполнительства и репертуара для щипковых инструментов, распространенных в России и СНГ.

3. Основные векторы взаимодействия домрового и мандолинного искусства – развитие исполнительской техники, расширение репертуара, повышение общественного интереса к домре в России и за рубежом.

4. Российская школа исполнительства на мандолине, опирающаяся на синтез достижений как мандолинного, так и домрового академического искусства, обеспечивает выдвижение музыкантов нового формата, профессионально владеющих двумя инструментами.

Методология исследования опирается на междисциплинарный подход, объединяющий как музыковедческие теории, так и положения, выработанные в смежных гуманитарных науках. В процессе работы над поставленной темой автор обращался к большому количеству ***источников*** – музыковедческим трудам, методическим пособиям, нотным изданиям и рукописям, аудиозаписям. В качестве основных методов исследования следует назвать метод исторического анализа, где автор опирался на концепции отечественных и зарубежных ученых (Е. Долинской, П. Спаркса, К. Вёльки, М. Имханицкого), а также компаративный метод (А. Цукер, Б. Бородин, В. Холопова, В. Цуккерман). Анализ стилистических особенностей, образной и выразительной сфер в сочинениях для домры и мандолины был предпринят в опоре на исследования Л. Мазеля, Н. Гуляницкой, Е. Долинской, В. Холоповой. Особую группу источников составили работы, посвященные современным проблемам домрового

исполнительства (Е. Скрябиной, Т. Варламовой, Д. Варламова, К. Шарабидзе, В. Круглова, В. Махан, Т. Вольской).

Научная новизна диссертации:

1. Обоснована актуальность и целесообразность взаимовлияния домрового и мандолинного искусства, выделены основные его направления;
2. Впервые в российском музыкознании проведен комплексный анализ истории мандолинного искусства: выстроена целостная картина развития мандолинного исполнительства, репертуара и методической мысли, охарактеризованы особенности каждого этапа в развитии инструмента;
3. Исследованы новаторство и достижения представителей ключевых центров развития исполнительства на мандолине на современном этапе (Италия, Германия, Япония, США);
4. Обобщены сведения об истории и особенностях развития исполнительства на мандолине в России как особой линии в развитии инструмента, предложена его периодизация, выявлены характерные черты сочинений для мандолины российских авторов.

Апробация исследования осуществлялась в процессе обсуждения на кафедре истории музыки и факультете народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных. Материалы исследования были представлены в докладах на международных, всероссийских и региональных конференциях: Международной конференции «Дни науки в ТГМПИ им. Рахманинова», г. Тамбов, 2017; I Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Народные инструменты в русской и мировой музыкальной культуре», г. Тамбов, 2017; Первом московский форуме «Домра – 2017», г. Москва, 2017; Музыкально-просветительская конференции «Традиции и современность», г. Москва, 2017; V Всероссийской научно-практической конференции «Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства», г. Сургут, 2017.

Положения диссертации изложены в семи статьях, три из которых опубликованы в научных журналах из списка рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ.

Теоретическая значимость заключается в анализе мандолинного искусства как самобытного феномена мировой музыкальной культуры, представленного в многообразии национальных школ – в историческом аспекте и с позиций перспектив развития на современном этапе; определении взаимосвязей домрового и мандолинного искусства и их значимости для российской музыкальной культуры; выработке подходов в определении форм синтеза достижений в различных областях домрового и мандолинного искусства.

Практическое применение результатов исследования. Автор предполагает, что комплексное исследование вопросов домрового и мандолинного искусства, выявление основных направлений возможного взаимодействия и внедрения в исполнительскую и педагогическую практику достижений в данных областях может иметь мультипликативный эффект для развития исполнительства на обоих инструментах.

Результаты данного исследования могут быть использованы в исполнительской практике и педагогическом процессе при обучении игре на струнных щипковых инструментах в музыкальных школах, школах искусств, специализированных музыкальных школах, музыкальных колледжах и вузах; для освещения отдельных тем в учебных программах по дисциплинам «История музыки», «История исполнительства на русских народных инструментах», «История исполнительских стилей», «Теория и практика переложений музыкальных произведений для домры», «Методика обучения игре на инструменте».

Отдельные положения исследования нашли применение в концертной и педагогической деятельности автора – в концертах и мастер-классах в России, в работе со студентами РАМ им. Гнесиных и ТГМПИ им. С.В. Рахманинова. Методические рекомендации, данные автором в отношении технологических вопросов сочетания домры и мандолины в исполнительской практике, могут

представлять практический интерес для исполнителей и педагогов, а также стать частью методико-теоретической основы российской школы исполнительства на мандолине.

Структура диссертации. Исследование состоит из Введения, трех глав, посвященных панораме развития мандолинного и домрового исполнительства и репертуара, а также направлениям их взаимодействия, Заключения и Списка литературы.

ГЛАВА 1. АКАДЕМИЧЕСКАЯ МАНДОЛИНА: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ, СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

1.1 Мандолина в XVII–XVIII веках: конструкция инструмента, репертуар, особенности исполнительской техники

Мандолина принадлежит к группе лютневых инструментов, которые получили распространение в Европе со времен Средневековья и имели множество разновидностей. Немногочисленные сведения об этих инструментах, включающие иллюстрации и краткие описания их конструкции, содержатся в музыкально-теоретических трактатах М. Преториуса, М. Мерсенне, Дж. Риччи, Т. Мотта, А. Пиччини, созданных в XVII – первой половине XVIII века. Однако достоверное время возникновения инструментов не определено, отсутствуют сведения об особенностях начального этапа развития исполнительства. Как отмечает М. Вильден-Хюсген, «основательного научного исследования четкой исторической линии развития мандолины нет. Возможно лишь приблизительно очертить линию развития инструментов <…> которые, по всей вероятности, стали предшественниками мандолины» [163, *10*].

На изображениях и скульптурах XIII–XV веков часто встречается инструмент небольшого размера с выпуклым корпусом, выточенным из цельного дерева – *гиттерн*, который во многих источниках назывался по-разному: guitaire, guinterne, guisterne (франц.), gyterne, gittern (англ.), guinterne (нем.), guittara (исп.), chitarra, chitarino, cistern (итал.), [162, *3*].Этот инструмент мог иметь три, четыре и более одиночные струны, либо четыре парных. Другой подобный инструмент – *мандора* (mandore),появившийся во Франции во второй половине XVI века,имел четыре, пять, либо шесть одиночных струн, гриф с девятью ладами и корпус, состоящий из ребер. Указывается также на другие названия инструмента – *pandurina, mandurichen, bandurichen, mandoer* [там же, *8*].

Название *мандола* (mandola), как указывает Дж. Тайлер, впервые появляется в итальянских источниках в конце XVI века в описании интермедии между частями комедии Дж. Баргагли «La Pellegrina», исполненной по случаю бракосочетания Фердинандо I Медичи и Кристины Лорранской. Первые упоминания названия *мандолино* (mandolino) относятся к началу XVII века. Сохранились чертежи инструментов семейства лютневых А. Страдивари, наименьший из которых знаменитый лютье обозначает как *mandolino*, наибольший – *mandola*. В списке инструментов указаны следующие характеристики: mandolin с пятью двойными струнами; mandolino с пятью струнами, четыре двойных, квинтовая одинарная; mandola с пятью струнами, четыре двойных, одна одинарная [163, *8*]. Инструменты имели неглубокий грушевидный корпус с плоской декой и закрепленной на ней подставкой, на которой крепились жильные струны. Инструмент имел преимущественно 7–10 подвижных жильных ладов. Как отмечает М. Вильден-Хюсген, основной способ звукоизвлечения – игра плектором, изготовленным из перьев птицы либо коры дерева. Дж. Тайлер указывает также на применение пальцевой техники, характерной для игры на лютне, теорбе, гитаре [162, *44*].

В XVII – первой половине XVIII века термины *mandola* и *mandolino* употреблялись как тождественные, встречается также название *armandolino*, которое, по мнению Дж. Тайлера, – «Ничто иное, как местный вариант написания» [162, *36*]. К началу последней трети XVIII века название *mandola* выходит из употребления. Как указывает С. Морей, в последний раз название *mandola* фигурирует в Школе игры Габриэле Леоне (Париж, 1768–1771), где автор «описывает свою мандолину и рекомендует не путать ее с другим инструментом, называемым мандола» [145, *10*].

Приблизительно в середине XVII века появляются произведения для мандолины (мандолы), записанные как в табулатурах, так и в нотной системе. На основании этих сочинений можно дифференцировать наиболее характерный строй инструмента: e^1-a^1-d^2-g^2, в некоторых случаях с добавлением нижних струн h и g. Музыкальная литература для мандолины, написанная в период примерно с

1650 по 1750 год насчитывает около двухсот произведений. Это сочинения для мандолины (мандолы) соло, дуэта мандолин, музыка для ансамблей различных составов, включающих мандолину, концерты для мандолины с оркестром. Одним из первых сборников сочинений стал «Libro per la Mandola dell Illuss. Sig. Matteo Caccini a di p. Agosto 1703», состоящий из 36 коротких пьес для мандолины. В начале XVIII века появляются первые сонаты и партиты для мандолины соло: четырехчастная Соната Франческо Конти (ни) и шесть Партит Филиппо Саули. В 1725–1730 году в Риме были написаны 12 Сонат для мандолины соло Гаэтано Бони и шесть Сонат Роберто Валентини. Значительную часть сочинений составляют сонаты для мандолины и баса. Среди них – сонаты Ф. Джузеппе Паолуччи, Карло Арригони, Джироламо Веньера, Людовико Фонтанелли, Раниери Каппони, Франческо Пикконе, Джованни Баттиста Саммартини. Следует отметить достаточно высокую степень сложности и виртуозности этих сочинений, что может свидетельствовать об уровне исполнительского мастерства мандолинистов того времени.

В середине XVIII века появляются первые концерты для мандолины с оркестром. Антонио Вивальди в 1725 году обращается к мандолине и пишет Концерт C-dur для мандолины и струнных (RV 425). Позже появляется Концерт G-dur для двух мандолин, струнных и органа (RV 532), Концерт C-dur (Conmoltistrumenti) (RV 558), где две мандолины наряду с дуэтами флейт, кларнетов, скрипок и теорб входят в группу солирующих инструментов. Первыми исполнителями Концертов стали учащиеся школы музыки Оспедале-делла-Пьета в Венеции, где А. Вивальди работал преподавателем и руководителем оркестра. Известны также Концерт для мандолины немецкого композитора Иоганна Адольфа Хассе (в каталоге издательства Брайткопф ошибочно значился под авторством Дж. Перголези), два Концерта Джузеппе Ваккари, Концерт Людовико Фонтанелли, Концерт Карло Арригони, Концерт Джованни Хоффмана, написанные в период с середины XVII до середины XVIII века.

В первой половине XVIII века характерным стало также применение мандолины в оперных и ораториальных жанрах. Устоявшейся формой стала *ария*

с мандолиной облигато. В таком качестве мандолина использована в операх «Отмщенная Галатея» (Galatea vendicata) Франческо Конти, «Александр Великий в Сидоне» (Alessandro il Grande in Sidone) Франческо Манчини, «Теофан» (Teofane) Антонио Лотти, «Lucio vero» Франческо Гаспарини, «Ахилл на Скиросе» (Achille in Sciro) Иоганна Адольфа Хассе, ораториях «Торжествующая Юдифь» (Juditha triumphans) Антонио Вивальди, «Александр Балас» (Alexander Balus) Георга Фридриха Генделя.

В 40-е годы XVIII века в Неаполе появилась мандолина новой конструкции, получившая название *неаполитанская мандолина*. В отличие от своих предшественниц она имела выпуклую и изломанную за подставкой деку, свободную подставку, удерживаемую струнами, закрепленными на корпусе инструмента и квинтовый строй $g\text{-}d^1\text{-}a^1\text{-}e^2$. Идентичный скрипке строй позволил мандолине войти в круг интересов многих композиторов, а также ускорял процесс овладения мандолиной для музыкантов, владеющих скрипкой. Важным изменением стала замена жильных струн на металлические, что улучшило акустические свойства инструмента.

Мандолины первоначальной конструкции с кварто-терцовым строем продолжили свое бытование наряду с неаполитанскими образцами и претерпели ряд конструктивных преобразований, направленных, в первую очередь, на увеличение силы звука: был увеличен размер корпуса инструмента, резные розетки заменены открытым голосником. В начале XIX века подобный инструмент получает название *миланская мандолина,* которое, по утверждению С. Морея, впервые упоминается в Школе игры на мандолине видного исполнителя первой половины XIX века Бартоломео Бартолацци: «Та, что с шестью струнами – миланская <…>, а та, что с восьмью – неаполитанская» [149, *18*]. Композиторы и авторы методических пособий XVIII века обозначали различие миланской и неаполитанской мандолин по количеству струн и расположению аккордов. М. Вильден–Хюсген отмечает: «Определить, для какого именно [вида] инструмента предназначено то или иное произведение, можно исключительно по нотному тексту (расположению аккордов)» [163, *5*]. Кроме

неаполитанской и миланской, распространение получили также *кремонская или брешианская мандолина* – инструмент, по конструкции схожий с неаполитанской моделью, но имеющий четыре одиночных струны, а также *генуэзская* мандолина, имеющая строй, идентичный гитарному.

О популярности мандолины среди исполнителей XVIII века, а также о высоком уровне развития исполнительской техники свидетельствует значительное количество методических пособий, написанных в то время. Так, в период двух десятилетий с 1760 по 1780 год во Франции появилось шесть учебных пособий подобного рода. Все они созданы видными исполнителями своего времени. В 1760 году в Лионе выходит «Учебник для простого обучения игре на мандолине 4-х и 6-ти струнной» (Methode pour apprendre) итальянского скрипача и мандолиниста-виртуоза Джованни Фукетти[1]. Все нотные примеры в пособии адресованы неаполитанской мандолине, однако автор во введении рассматривает также шестиструнную мандолину со строем g^{2}-d^{2}-a^{1}-e^{1}-b-g. Указывается также на преимущества плекторной техники при игре на мандолине в сравнении с пальцевой. Изданный в 1772 году в Париже «Новый учебник для обучения игре с большим количеством тем для мандолины» (Nouvelle Methode pour apprendre a Jouer en tres peu de tems de la mandoline) французского композитора Мишеля Коретта также адресована двум разновидностям мандолины – шестиструнной и четырехструнной. В 1767 году в Парижеиздан «Весьма простой учебник для обучения на четырехструнной мандолине для дам с подробным способом обработки пера» (Methode tres facile Pour apprendre a jouer de la Mandoline a quatre Cordes Instrument fait pour les Dames) мандолиниста-виртуоза и композитора Джованни Баттиста Джервазио, в1768 – «Методика для скрипачей, изучающих игру на мандолине» (Methode Pour Appelandre a Jouer de la Mandoline) в трех частях Пьетро Дени. Наиболее фундаментальным пособием XVIII века стала «Школа игры на скрипке или мандолине» (Methode Raisonee Pour passer du

[1] В 1770 году Школа также была издана в Париже.

violon a la Mandoline) итальянского мандолиниста и композитора Габриэле (Пьетро) Леоне, появившаяся также в 1768 году.

Основную часть методических пособий того времени составляют упражнения для овладения техникой игры разновидностей арпеджио, которые становятся особенно распространенными в то время. Данная методическая литература также свидетельствует о том, что в музыке эпохи барокко отсутствует прием игры тремоло. Быстрое повторение одного и того же звука на длинной ноте используется исключительно в качестве колористического приема. Г. Леоне впервые вводит разделение тембровых регистров на мандолине: naturale – игра в натуральном регистре, metallico – игра у подставки, sultasto – игра на грифе.

Одной из важных фигур в развитии мандолинного искусства в рассматриваемый период стал Бартоломео Бортолацци – исполнитель на кремонской (брешианской) мандолине. «Этому артисту, благодаря его выдающемуся таланту, удавалось извлекать самые прекрасные и невообразимые нюансы звука <…>, которые в то время считались практически невозможными для такого небольшого инструмента» [127, *51*], – отмечает Дж. Ф. Боне. На рубеже XVIII–XIX веков деятельность музыканта сыграла значительную роль в пропаганде исполнительства: Б. Бортолацци выступал с концертами во многих странах мира, стал автором ряда сочинений, среди которых: Вариации для мандолины и гитары ор. 5, Соната для мандолины и фортепиано ор. 9, Шесть тем с вариациями (в двух томах) для мандолины и гитары ор. 10. В 1805 году в Лейпциге была опубликована Школа игры на мандолине, в которой автор описывает различные разновидности мандолин – кремонскую, миланскую, неаполитанскую, а также предлагает ряд упражнений, направленных на совершенствование техники владения медиатором. С 1796 по 1799 годы Бортолацци жил в Вене, где в 1799 году И. Гуммель посвятил ему свой Концерт для мандолины с оркестром.

Важной вехой в истории мандолины стало обращение к ней Людвига ван Бетховена в 90-е годы XVIII века. Его перу принадлежат четыре сочинения для мандолины и чембало: Сонатина c-moll и Адажио Es-dur, написанные для друга

композитора, чешского скрипача и мандолиниста-виртуоза В. Крумпгольца; Сонатина C-dur и Тема с вариациями D-dur, сочиненные в Праге в 1796 году под впечатлением от игры на мандолине Клары Кам-Галлас – придворной дамы покровительствующего ему мецената князя Лихновского. Все сочинения были изданы только после смерти композитора.

Традицию использования мандолины в вокальной музыке продолжил Вольфганг Амадей Моцарт: в 1780–1781 году им были написаны две песни для голоса в сопровождении мандолины: «Удовлетворение» (Die Zufriedenheit, KV 349) на слова И. Миллера и «Приди, милая цитра» (Komm, liebe Zither, KV 351) на слова неизвестного автора. В 1787 году В. А. Моцарт также использовал мандолину в канцонетте Дон-Жуана в опере «Дон-Жуан». В 1782 году мандолина также была использована в каватине Альмавивы в опере Джованни Паизиелло «Севильский цирюльник».

1.2 Пути развития исполнительства на мандолине в XIX – первой половине XX века: от упадка – к совершенству

К началу XIX столетия мандолина практически полностью исчезает из концертной жизни Европы. Следует отметить, что упадок популярности в концертной среде характерен в целом для всех щипковых инструментов в течение второй – третьей четверти XIX века. Подобное затишье обусловлено несколькими факторами. Прежде всего, политические события того времени – события Великой Французской революции, начало наполеоновских войн – не могли не отразиться на культурной жизни европейских стран. Многие видные музыканты вынуждены были покинуть Париж и Вену, которые до того времени были центрами развития исполнительского искусства. Кроме того, начавшаяся в

конце XVIII столетия эпоха романтизма изменила и пути развития инструментального исполнительства: музыкальная жизнь Европы постепенно перемещалась в большие концертные залы, появлявшиеся в то время в огромном количестве, а усовершенствование конструкции большинства инструментов были направлены на увеличение их динамического потенциала. «Разработки в конструкции фортепиано привели к появлению более мощных по силе звука инструментов, а струнные смычковые инструменты идеально подходили для исполнения широких мелодических линий в произведениях композиторов новой эпохи. В этих условиях мандолина стала абсолютно невостребованной в музыкальном мире»,– отмечает П. Спаркс [160, *3*]. Несмотря на такие условия, в обозначенный период проявился ряд тенденций, ставших впоследствии характерными для мандолинного искусства.

Единственным исполнителем, получившим в то время широкую известность, стал Пьетро Вимеркати (1779-1850), деятельность которого заложила основы характерного в дальнейшем направления в мандолинном искусстве – исполнения на мандолине сочинений скрипичного репертуара. Критики того времени называли П. Вимеркати «Джулиани мандолины», а также «Паганини мандолины», связывая это именно с тем, что основную часть репертуара исполнителя составляли переложения скрипичных концертов. Однако, отмечая незаурядный талант Вимеркати, ряд критиков указывает на технические и художественные несовершенства мандолины, которые, по их мнению, ограничивают возможности исполнителя: «Почему он не посвятил арфе, или даже гитаре, то огромное количество времени, которое он отдал мандолине, этому неперспективному инструменту, чью остроту он никогда не сможет смягчить, и чью сухость невозможно преодолеть» [160, *87*]. Это и другие высказывания свидетельствуют о несоответствии звучания мандолины эстетическим потребностям общества того времени и невосприятии ее в качестве инструмента богатых художественных возможностей, что отразилось и в снижении интереса композиторов к мандолине.

В обозначенный период проявилось другая тенденция, получившая впоследствии отражение как в бытовании инструмента, так и в его восприятии композиторами: мандолина стала ассоциироваться в качестве аккомпанирующего инструмента в быту. Одной из наиболее распространенных стала роль аккомпанирующего инструмента для серенад, что нашло яркое отражение в оперном творчестве. Но со временем, в связи со стремительным сокращением числа исполнителей, мандолину в театрах стали заменять гитарой или пиццикато струнных. В 1859 году Ж. Бизе включил мандолину в музыку своей ранней комической оперы «Дон Прокопио», но, предвидя сложности с поиском исполнителей на мандолине, создал вариант замены партии мандолины пиццикато скрипок, который является распространенным до настоящего времени.

Кроме того, популярными среди молодых людей того времени стали stornelli и rispetti – тосканские песни, представлявшие собой трех- или шестистрофные поэмы, написанные в жанре любовной лирики. Они исполнялись под аккомпанемент мандолины, гитары или скрипки. Инструментальная партия носила импровизационный характер с обязательным включением проигрыша между куплетами и чаще всего была представлена последовательностями аккордов и арпеджио.

В Неаполе получили рспространение песни уличных музыкантов, которые в дальнейшем стали известными как *неаполитанские*. Традиционным аккомпанементом для них было сопровождение мандолины или гитары. О широком интересе к данному жанру свидетельствует проведение с 1835 года ежегодного исполнительского и композиторского конкурса неаполитанских песен в городе Педигротта недалеко от Неаполя. Одним из самых успешных участников данного конкурса стал Т. Коттрау, автор песен «Addio, mia bella Napoli» и «Santa Lucia», получивших в дальнейшем мировую известность.

Таким образом, к середине XIX века мандолина практически полностью вышла из сферы профессионального исполнительства и утратила популярность в академической среде. Это красноречиво подтверждает определение мандолины, данное в то время Британской энциклопедией (The Penny Cyclopaedia):

«Мандолина – музыкальный инструмент семейства лютневых, но меньшего размера, имеет 4 струны, которые настраиваются аналогично скрипке. Мандолина изредка встречается в Италии, но практически полностью вышла из употребления повсеместно в Европе» [155, *378*].

Опираясь на опыт модернизации струнных и молоточковых инструментов, акустические свойства которых к началу XIX века уже были близки идеалу, Паскуале Виначчиа в 1835 году создал усовершенствованную модель мандолины неаполитанского типа. Он изменил ширину и длину грифа, доведя число ладов вместо двенадцати-четырнадцати до семнадцати и тем самым расширив диапазон инструмента до звука *ля* третьей октавы. Также он увеличил глубину корпуса и плотность деки, сделав инструмент более тяжелым и мощным, применил металлические струнодержатели на основании корпуса, а также усовершенствованную систему колков, заимствованную у гитары. Это позволило добиться более качественной настройки инструмента, использовать струны из новой высокотехнологичной стали взамен жильных, а также заменить медиатор на более плотный, выточенный из панциря черепахи.

Нововведения в конструкцию мандолины П. Виначчиа[2] стали поистине революционными и позволили инструменту звучать значительно ярче и насыщеннее, что открыло перед исполнителями и композиторами новые перспективы в раскрытии художественных возможностей инструмента. Это стало одной из главных предпосылок в возрождении интереса к мандолине. Кроме того, прогрессивную роль в этом сыграло обращение к инструменту Маргариты Савойской, ставшей в 1878 году королевой Италии. В число многочисленных интересов Маргариты входила игра на мандолине, и в 1869–1870 годы П. Виначчиа изготовил инструмент специально для нее. Под влиянием королевы придворные дамы стали брать уроки игры на мандолине, и постепенно

[2] В дальнейшем появились итальянские мастера, продолжившие и развившие традиции семейства Виначчиа. Наиболее известные из них – Дж. Де Сантис и Л. Эмбергер, открывший в 1870 году в Риме собственную фабрику по производству инструментов.

инструмент получил широкое распространение среди высшего общества. Такое признание инструмента на государственном уровне дало важный импульс для роста популярности и дальнейшего развития мандолинного искусства в Италии.

Таким образом, в 60-е годы XIX столетия началось возрождение искусства игры на мандолине в Италии, а затем и по всей Европе. «В Неаполе и окрестностях слышны звуки мандолины и гитары весь день и всю ночь. Все прибывающие и отчаливающие с причала в Неаполе окружены музыкантами в маленьких лодках, играющими свои популярные мелодии и держащими шапку или зонтик для того, чтобы поймать брошенные пассажирами монеты. В отелях постояльцы всю ночь окружены звуками серенад, доносящихся от уличных менестрелей» [124, *5*], – описывает С. Адельстейн свои впечатления о масштабе популярности мандолины в Италии в то время.

Новые возможности, открывшиеся перед музыкантами благодаря модернизации инструмента, способствовали интенсивному развитию исполнительской техники, что воплотилось в появлении многочисленных методических пособий, созданных в данный период. В них отражены основные нововведения в области исполнительской техники, характерные для периода романтической мандолины. Основным приемом звукоизвлечения стало тремоло (в отличие от традиций XVIII века, где тремоло полностью отсутствовало) – значительная часть методических пособий была посвящена именно технике его освоения. Появились новые, не применявшиеся ранее приемы игры – арфо-арпеджио, тремоло-стаккато. Все это позволило значительно расширить звуковую палитру инструмента и было направлено на исполнение масштабных сочинений драматического склада, характерных для романтической эпохи.

Первым пособием, появление которого явилось отправной точкой для начала эпохи романтической мандолины, стало «Metodo per Mandolino Napoletano» в двух частях *К. ди Лаурентиса* (1869). Период последней четверти XIX века ознаменовался появлением десятков методических пособий по обучению игре на мандолине. В 1888 году была переиздана написанная в 1875 году «Теоретическая и практическая методика для неаполитанской и римской

мандолины»[3] наиболее известного в Риме педагога *Джузеппе Бранцоли*. В 1888 году это издание получило золотую медаль на Международной музыкальной выставке в Болонье, а в 1890 году – на выставке в Париже. В данном пособии автор попытался осветить всё многообразие техники владения медиатором. В школе подробно описаны такие приемы игры, как тремоло – от одноголосного до четырехголосного, арфо-арпеджио, пиццикато, флажолеты.

В 1884 году появилась Школа игры на мандолине *Фердинандо де Кристофаро* (1846–1890), видного исполнителя и педагога из Неаполя. Его методика основана на традициях скрипичного искусства, способ удержания инструмента также сформировался под влиянием скрипичного исполнительства – наряду с общепринятым способом посадки автор предлагает также вариант удерживать мандолину стоя, на привязанном к инструменту шнурке, обеспечивающем фиксацию инструмента. В отличие от Школ своих предшественников, которые описывали многообразие приемов техники правой руки исполнителя, основными приемами игры Кристофаро называет удары вверх и вниз. В Школе отсутствует описание таких приемов игры, как пиццикато, флажолеты, однако большое внимание уделено развитию виртуозности.

В конце 1880-х годов Ф. де Кристофаро преподавал в Париже, где благодаря его деятельности мандолина приобрела широкую популярность. Вскоре появляются методические пособия его учеников и последователей: в 1891 году в Париже была издана «Школа игры на мандолине» Жюля Коттина, в 1892 году появилась «Школа игры на мандолине» Жана Петрапертоза. В 1900 году в Париже появляется методическое пособие «Petit Methode pour Mandoline» известного скрипача и композитора Витторио Монти. Однако в пособиях французских авторов, как и в Школе Ф. де Кристофаро, заметно превалирует

[3]Римская модель мандолины получила распространение в Риме в конце XIX века как усовершенствованная модель неаполитанской мандолины. Конструкция сформировалась под влиянием скрипки: инструмент имел узкий изогнутый гриф, треугольный с обратной стороны, головку с механикой наподобие гитары (иногда использовались деревянные колки наподобие скрипичных), лады, продолжающиеся на первой струне до резонаторного отверстия.

опора на скрипичную методику – мало внимания уделяется технике правой руки и рассмотрению различных приемов игры на мандолине. Как отмечает С. Аделстейн после анализа пособий Ф. Кристофаро, Ж. Коттина, Ж. Петрапертоза, «французские методические пособия, как показывает опыт их анализа с точки зрения механизмов владения медиатором, есть ни что иное, как скрипичные пособия» [124, *18*].

Появление мандолинных и мандолинно-гитарных ансамблей открыло новое направление, занявшее в дальнейшем одно из главенствующих мест в исполнительстве – центрами развития мандолинного искусства становились именно ансамбли и оркестры. В 1880-е годы в Италии повсеместно появлялись мандолинно-гитарные оркестры, известные как «Circoli mandolinisti».Такие коллективы преимущественно состояли из нескольких профессиональных преподавателей и 60–70 исполнителей (чаще всего любительского уровня) на мандолине и гитаре. Первый оркестр «Reale circolo mandolinistico Regina Margherita» был создан во Флоренции в 1881 году под патронажем королевы Маргариты Савойской. П. Спаркс приводит цитату из статьи в журнале «The Musical Standart» 1883 года, которая описывает процесс его создания, а также свидетельствует о росте интереса к мандолине как важному атрибуту развития итальянской национальной культуры: «Он был создан небольшой группой флорентийских джентльменов, фанатично влюбленных в музыку, которых объединила идея, что мандолина была исконно итальянским национальным инструментом и поэтому должна возрождаться, развиваться и популяризироваться» [161, *621*].

В отличие от традиций XVIII века, в итальянских оркестрах играли преимущественно мужчины. Репертуар чаще всего был представлен популярными неаполитанскими песнями, а также транскрипциями фрагментов из известных опер и оперетт. Позже такие коллективы появились в Риме, Милане, Неаполе, Болонье, Турине, Александрии, Вероне и стали центрами развития исполнительского искусства, репертуара и методики обучения игре на мандолине. В 1892 году в Генуе состоялся первый национальный конкурс исполнителей на

мандолине, где приняли участие ведущие исполнители и оркестры. Золотой медалью был награжден Королевский мандолинный оркестр Р. Маргариты.

С флорентийским мандолинным оркестром была тесно связана творческая деятельность исполнителя, педагога, композитора и общественного деятеля *Карло Муньера* (1859–1911), ставшего одной из ключевых фигур в истории мандолинного искусства. Будучи одним из наиболее ярких исполнителей своего времени, К. Муньер также внес весомый вклад в развитие методики обучения игре на мандолине. В 1891 году появилась «Scuola del mandolino: metodo complete per mandolino» К. Муньера в двух томах (опубликована в 1895 году на трех языках – итальянском, французском и немецком), в которой автор описывает более сорока видов техники владения медиатором. В предисловии к пособию автор отмечает возрастающий интерес к мандолине в те годы: «Десять или пятнадцать лет назад публикация моего пособия была бы бесполезной, мандолина была малоизвестна в то время; однако сейчас она становится частью музыкального искусства, и многие люди изучают ее с интересом» [150, *6*].

К. Муньер разработал совершенную систему упражнений и этюдов, направленных на развитие беглости пальцев левой руки. Несколько тетрадей приложений к Школе содержат обширный инструктивный материал – гаммы, арпеджио, этюды и упражнения для овладения различными видами техники, совершенствования исполнения динамических оттенков и способов освоения различных регистров. Следует отметить, что Школа К. Муньера стала одним из самых совершенных методических пособий своего времени и до настоящего времени остается актуальной для практикующих исполнителей-мандолинистов.

В 1890 году К. Муньер создал первый в истории квартет щипковых инструментов, состоящий из двух мандолин, мандолы (нижняя тесситурная разновидность мандолины, настраивающаяся на октаву ниже) и льюто[4] (известного также как «льюто кантабиле» и «льюто модерно»). Этот вид

[4] Инструмент с пятью струнами и строем C-G-d-a-e^1.

впоследствии стал наиболее распространенным типом ансамбля мандолин и получил название «романтического квартета».

Композиторское творчество К. Муньера насчитывает около трехсот сочинений для мандолины соло, дуэта мандолины с гитарой или фортепиано, трио для мандолины, мандолы и гитары, мандолинного квартета. Сочинения К. Муньера стали новаторскими в области расширения технических и колористических возможностей инструмента. В сочинениях для мандолины соло он впервые вводит прием игры, который в мандолинной методической литературе получил название «тремоло-стаккато»: одновременное исполнение в двухголосной фактуре одного из голосов тремоло и другого щипком.

Большое внимание К. Муньер уделял популяризации инструмента и повышению общественного интереса к мандолине. Этому способствовали его выступления с собственными сочинениями перед королем Виктором Эммануилом III, получившие положительные отзывы монарха и сыгравшие важную роль в дальнейшем вхождении инструмента в академическую исполнительскую практику и систему профессионального образования.

Творчество выдающегося виртуоза-исполнителя, педагога, общественного деятеля, мастера по изготовлению лучших инструментов своего времени *Раффаэле Калаче* (1863–1934) по-новому раскрыло технические и выразительные возможности инструмента и вывело искусство игры на мандолине на новый виток развития. П. Спаркс в книге «Классическая мандолина» подчеркивает масштаб роли Р. Калаче в развитии мандолины: «Раффаэле поднял мандолинное искусство во всех сферах его проявления – производстве инструментов, исполнительстве, разработке конструкции, композиции и оркестровке – на такой уровень, что может по праву считаться величайшей фигурой за всю четырехсотлетнюю историю мандолины» [160, *41*].

Главной целью своего творчества Р. Калаче считал популяризацию мандолины как академического инструмента с богатыми художественными возможностями и внедрение инструмента в мировую концертную практику. Будучи блестящим виртуозом игры на мандолине и льюто, Музыкант

гастролировал в Европе и Японии, пропагандируя исполнительство на мандолине на международном уровне. Композиторское наследие Р. Калаче насчитывает более двухсот произведений, среди которых: десять прелюдий для мандолины соло, восемь прелюдий для льюто, два концерта для мандолины, Концерт для льюто с оркестром, многочисленные сочинения для дуэта мандолин, дуэта мандолины и гитары (либо фортепиано), квартета мандолин, мандолинного оркестра. Обобщив накопленный исполнительский и педагогический опыт, в 1902 году Р. Калаче издал «Школу игры на мандолине» на итальянском и французском языках. Пособие состоит из шести частей, каждая из которых посвящена совершенствованию того или иного вида исполнительской техники.

Первая часть Школы посвящена освоению тремоло, что, как отмечалось ранее, было характерно для большинства пособий романтической эпохи. Во второй части внимание уделено изучению «музыкальных колоритов»– различных динамических оттенков и регистров инструмента, а также техник арпеджио (двух-, трех- и четырехголосных) и глиссандо. В третьей части рассматривается смена позиций, также представлены гаммы во всех тональностях с подробным указанием аппликатуры и упражнения для развития беглости пальцев, распределенные по позиционному принципу. Четвертая часть посвящена особенностям исполнения мелизматики – форшлагов, мордентов, группетто и других. В пятой части предлагаются приемы исполнения двойных нот ударами и тремоло. В шестой части подробно анализируется техника исполнения тремоло-стаккато в различных вариантах (с одноголосной мелодией в верхнем голосе и аккомпанементом в нижнем; с одноголосной мелодией в нижнем голосе и аккомпанементом в верхнем; с двухголосной мелодией; с двухголосным аккомпанементом). Каждая из частей содержит ряд упражнений, этюдов и фрагментов из сочинений Р. Калаче, направленных на совершенствование того или иного вида техники.

«Школа игры на мандолине» Р. Калаче стала одним из наиболее значимых методических пособий в истории мандолины. Она была многократно переиздана

во многих странах мира и до настоящего времени представляет существенный интерес для педагогов и исполнителей.

Развивая многолетние традиции семейной династии мастеров[5], Р. Калаче стал создателем лучших инструментов своего времени. Сконструированная в 1906 году модель «Mandolino Calace ‘900 brevettato» представляла собой настоящий концертный инструмент, превосходящий всех своих предшественников в отношении мощности звукового потенциала, красоты тембра, ровности звука во всех регистрах и удобства для исполнителя. Важно отметить, что мандолины, созданные Р. Калаче в начале XX столетия, до сегодняшнего дня не утратили своих звуковых качеств и технических характеристик, что свидетельствует о высоком мастерстве их изготовителя. Творческая деятельность Р. Калаче и его многочисленных последователей оказала огромное влияние на всю дальнейшую историю развития мандолинного искусства, а также способствовала распространению инструмента в концертной практике многих стран мира.

1.3 Развитие мандолинного исполнительства за пределами Италии

XIX век стал одним из самых сложных периодов в истории Италии. Многолетняя борьба за объединение государства, повсеместно вспыхивающие

[5] Представители династии Калаче стали продолжателями традиций изготовления инструментов, заложенных семьей Виначчиа. Дед Раффаэле, Никола Калаче основал около 1825 года на острове Прочида собственную фабрику по производству гитар и мандолин. Его сын Антонио продолжил опыт отца и получил славу одного из лучших изготовителей гитар и мандолин своего времени, в 1872 на выставке в Палермо он был награжден серебряной медалью. Его традиции продолжили двое его сыновей – Никола и Раффаэле, ставший самым ярким представителем династии Калаче.

народные восстания, революция 1848–1849 годов, участие в крымской, австро-прусской, итало-абиссинской войнах, нестабильность правительственного аппарата пагубно отразились на всех сферах жизни общества. Политическая, социальная и экономическая нестабильность повлекли за собой волну эмиграции выходцев из Италии в различные страны Европы и Америки. Перемещаясь в новое место, они переносили вместе с собой наиболее популярные элементы итальянского фольклора – неаполитанские песни, а также необходимые для аккомпанемента им мандолины и гитары, тем самым способствуя распространению своей национальной культуры по всему миру.

Таким образом, на рубеже веков исполнительство на мандолине интенсивно развивается по пути расширения географии своего распространения, выходит далеко за пределы Италии и приобретает международный масштаб. Благодаря своей транспортабельности, относительной простоте в освоении (при применении в любительской практике), невысокой стоимости инструмента, приятному серебристому звуку, идеально подходящему как для исполнения мелодических линий, так и аккордов аккомпанирующей функции, мандолина вызывает широкий интерес со стороны исполнителей и слушателей и становится одним из наиболее популярных струнных щипковых инструментов во многих странах мира. Повсеместно появляются ансамбли и оркестры, мастерские по изготовлению инструментов, мандолина вводится в систему профессионального образования, создаются многочисленные оригинальные сочинения, учебно-методические пособия и школы игры. В 1901 году С. Адельстейн отмечал: «За прошедшие двадцать лет ни один из современных инструментов не получил такого стремительного роста популярности в Европе, как неаполитанская мандолина. В Германии и Англии, где несколько лет назад инструмент был полностью неизвестен, как и в Париже, сегодня на мандолине играют тысячи людей, и она воспринимается как особенно элегантный и высокохудожественный инструмент» [124, *5*].

Тесные связи британской и итальянской королевских семей, растущая всемирная популярность итальянской оперы и неаполитанских песен

способствовали росту интереса к итальянской культуре в *Великобритании*. Важную роль в этом процессе сыграли также получившие широкий общественный резонанс концерты видных итальянских исполнителей на мандолине. Среди них – Ф. де Кристофаро, выступивший в 1886 году в Сейнт-Джеймс-Холле, Э. Маручелли, выступивший в Королевском Альберт-холле в 1901 году и опубликовавший в Лондоне некоторые из своих сочинений для мандолины под именем Е. М. Челли.

Черты развития мандолинного искусства в целом повторяли направления, характерные для исполнительства в Италии. Как и в Италии, на рубеже XIX–XX веков становятся популярными мандолинно-гитарные оркестры, однако в отличие от итальянских, в британских коллективах играли преимущественно девушки. Этому во многом способствовали общественные изменения того времени. Если вплоть до 1870-х годов британские девушки получали музыкальное образование исключительно с целью выступлений в семейном кругу либо в церкви (выступления на концертных площадках не соответствовали аристократическому статусу женщин), то с появлением в 1870–1880-е годы ряда музыкальных учебных заведений (National Training school of music– 1876, Guildhall School of Music– 1880), предназначенных в том числе и для девушек, ситуация изменилась: получавшие профессиональное музыкальное образование исполнительницы имели возможность выступать с концертами. В свою очередь, изысканное звучание мандолины, удобная позиция при посадке, а также пример королевы Маргариты, играющей на мандолине, постепенно вывели мандолину в число наиболее популярных инструментов.

Первый «Женский гитарный ансамбль» (в составе кроме гитар также были мандолины) появился в 1886 году, с 1888 года он назывался «Женский гитарно-мандолинный ансамбль». В состав ансамбля входили девушки преимущественно из аристократических семей, первые их публичные выступления носили благотворительный характер. На рубеже XIX–XX вв. с ансамблем сотрудничали итальянский исполнитель и композитор Э. Меццекапо, а также Ф. де Кристофаро, сочинивший для ансамбля «Серенаду для голоса и хора в сопровождении гитар и

мандолин». С 1889 года ансамбль находился под патронажем принцессы Кристины.

Среди других коллективов с женским составом музыкантов следует назвать ансамбль «Kensington Mandolinists», основанный в начале 1890-х годов видным педагогом и исполнителем Кларой Росс, ставшей впоследствии также одним из ведущих авторов музыки для мандолины. Позднее женские мандолинно-гитарные коллективы появлялись во многих британских городах, в 1895 году было основано «Женское гитарно-мандолинное общество восточной Англии». Выступления коллективов в крупнейших концертных залах Великобритании, а также участие в концертах для членов королевской семьи свидетельствуют о высоком уровне популярности инструмента в Великобритании в то время. Как отмечает П. Спаркс, роль таких ансамблей заключалась в том, что «в 1890-е годы женские гитарно-мандолинные ансамбли попали в самое сердце музыкальной жизни и смогли привлечь внимание высшего британского общества к инструментальной музыке, исполняемой интеллигентными британскими женщинами, в то время как интерес к этому жанру оставался низким в других странах» [161, *631*].

Как и в Италии, распространение получила практика исполнения на мандолине скрипичного репертуара. Сходство мандолины со скрипкой в отношении строя, элементов техники левой руки и видов исполняемых фактур вызвало рост интереса к инструменту со стороны исполнителей на скрипке. Многие из них стали осваивать мандолину и применять ее в концертной практике, используя сочинения скрипичного репертуара. Так, наряду с оригинальными произведениями для мандолины, в репертуар исполнителей вошли многие хрестоматийные скрипичные сочинения Й. Брамса, П. Сарасате, Г. Венявского, А. Баццини. Однако при этом большинство музыкантов пренебрегали необходимостью овладения специфическими приемами игры на мандолине правой рукой. Это не могло не отразиться отрицательно на художественном результате, поскольку основные средства выразительности исполняемой музыки проявляются лишь при достаточно развитой технике правой руки. Бельгийский

мандолинист Джузеппе Сгаллари, с успехом выступавший во многих крупных концертных залах Лондона в начале XX века, отмечал: «Национальная особенность – то, что англичане играют на мандолине так, как если бы это была скрипка…Почти все исполнители начинают карьеру как скрипачи, но поняв, что они не станут Йохимами и Изаи, обращают свой талант к мандолине, адаптируя к ней свои скрипичные навыки. Это отражается в звуке… Гений мандолины находится в правой руке, а неправильная техника полностью искажает выразительные средства инструмента» [160, *80*].

Одной из особенностей исполнительства в Великобритании стало включение банджо в состав оркестров – помимо мандолин, гитар и их тесситурных разновидностей. В силу своих акустических особенностей (более громкого и пронзительного звука и специфического тембра), банджо ощутимо доминировали над другими инструментами оркестра, создавая определенный дисбаланс. Это в значительной мере препятствовало развитию оркестрового исполнительства и снижало уровень оркестров в целом.

Дальнейшее развитие исполнительства на мандолине требовало становления системы профессионального образования. На рубеже веков классы мандолины один за другим открываются во многих учебных заведениях Лондона, а первыми преподавателями становятся выходцы из Италии. Одним из видных педагогов того времени стала Фьяметта Вальдахофф, которая в 1906 году стала основателем первого профессионального союза исполнителей на мандолине, мандоле, гитаре и льюто – Британской гильдии мандолинистов и гитаристов. Центральным объектом внимания организации стали проблемы развития исполнительства на мандолине, мандоле, льюто и гитаре, и, в первую очередь, устранение банджо из состава мандолинно-гитарных составов. С 1906 года гильдия начала выпуск первого регулярного издания – журнала «Mandoline and Guitar», который после объединения в 1907 году с журналом «Music Student’s Magazine» стал печататься под названием «Minstrel».

Важной фигурой того времени стал Г. Б. Марчизио – преподаватель, автор более двухсот произведений для мандолины, в том числе Концерта для

мандолины с оркестром, основатель оркестра мандолин и гитар. Его ученик, Филипп Ж. Боне, стал основателем «Luton Mandolin Band» – одного из лучших оркестров своего времени, который занимал ведущее место среди исполнителей на мандолине в 20-е годы, а впоследствии получил признание и популярность во многих странах Европы. В 1914 году была опубликована книга Боне «Гитара и мандолина», в которой были освещены биографии видных исполнителей того времени. В дальнейшем книга стала одним из основных справочников в области исполнительства на гитаре и мандолине.

Широкая популярность инструмента среди разных слоев населения, рост числа мандолинно-гитарных оркестров и ансамблей остро обозначили также проблему необходимости наличия инструментария, подходящего для исполнителей разного уровня. Лучшими инструментами того времени считались мандолины производства итальянских мануфактур Калаче и Эмбергер, однако их стоимость была достаточно высокой. Из-за низкой стоимости широкую популярность приобрели низкокачественные инструменты немецкого и итальянского производства, что понижало общий уровень инструментария и отрицательно сказывалось на исполнительстве: «Часто можно встретить мандолину среди безделушек, стоящих в витринах магазинов. Такие мандолины – как правило, инструменты немецкого производства, и то, что мандолина ассоциируется с безделушкой, – заслуга мастерских низкого уровня, в которых ее изготавливают. Очень жаль, что такой приятный благозвучный инструмент обесценивается в общественном сознании» [160, *114*].

В течение первого десятилетия XX столетия появились первые инструменты британского производства – мандолины с плоским корпусом фабрики Clifford Essex. Цена инструментов была доступной, но при этом их качество было достаточно высоким, что способствовало развитию исполнительства на мандолине. Вскоре фабрика также начала выпуск всех тесситурных разновидностей инструмента: мандолина пикколо, мандолина, мандола тенор, октавная мандола и мандочелло.

После первой мировой войны ведущим исполнителем, педагогом и дирижером стал Марио де Пьетро, эмигрировавший в Лондон в 1921 году из Неаполя. Он стал основателем и руководителем мандолинного оркестра «The Studientina», осуществил многочисленные записи сочинений классического мандолинного репертуара (сочинения Р. Калаче и В. Монти), транскрипций скрипичных сочинений Ф. Крейслера, П. Масканьи, Ш. Гуно, а также собственных сочинений, многократно выступал в эфире BBC. Кроме того, М. де Пьетро был виртуозом игры на теноровом банджо, на котором им также осуществлены многочисленные записи, в том числе под различными псевдонимами[6].

Наиболее известный ученик Де Пьетро, Хьюго Д' Алтон после смерти де Пьетро ставший ведущим исполнителем в стране, в 1928 году совместно с членами своей семьи основал квартет мандолин «La Verne Quartet», впоследствии регулярно выступавший с часовыми программами на BBC, обычно с аккомпанементами оперным певцам.

Паскуале Троизе, эмигрант из Италии, основал в 1930 году оркестр «Selecta Plectrum orchestra», а позже объединил лучших профессиональных исполнителей в стране и основал ансамбль «Troise and his Mandoliers», ставший наиболее известным коллективом в Великобритании. Позднее появился аналог этого ансамбля, включающий исполнителей на банджо – «Troise and his Bandoliers».

В начале XX столетия происходит становление искусства игры на мандолине во *Франции,* где проявляются как направления развития, ставшие общими для всех стран, так и новаторские черты, оказавшие влияние на развитие исполнительства не только в этой стране, но и за ее пределами.

---

[6]Известны его записи под именами: Кен Даррелл, Педро Феррари, Никс Форд, Лью Никколс, Луи Ревелл и другими.

Важной вехой в развитии исполнительства стало появление в 1905 году первого в стране журнала, посвященного мандолине и гитаре – «L'Estudiantina»[7]. Кроме очевидной роли в популяризации исполнительства, появление данного периодического издания способствовало также развитию репертуара. Главным нововведением стало то, что каждый номер журнала содержал партитуру нового сочинения для мандолинно-гитарного ансамбля «Estudiantina»– немногочисленного по составу коллектива, состоящего из мандолин, мандол и гитар. Коллектив редакторов журнала также стал инициатором проведения композиторских и исполнительских конкурсов. Первый международный конкурс, организованный «L'Estudiantina», прошел в Монако в 1906 году. В нем приняли участие коллективы из Франции, Италии, Испании, Швейцарии, в числе членов жюри были К. Сен-Санс, Ж. Массне и К. Муньер. Появление мероприятий такого рода стало важным шагом к тому, что вскоре номинация «мандолина» стала появляться в условиях многих международных исполнительских конкурсов, проводившихся в различных городах Франции. В 1905 году была основана Федерация ансамблей «Estudianta» в Париже под руководством композитора, ректора Парижской консерватории Теодора Дюбуа и Жюля Массне.

Во многом новаторскими стали эксперименты французов в области конструкции инструментов. На рубеже веков появляются мастерские по изготовлению инструментов в Марселе, одними из наиболее известных мастеров стали Лорен Фантауцци и Люсьен Рэймонд Оливьер Гелас, которые создали инструменты новой конструкции – с дополнительной декой, параллельной основной, что позволило значительно увеличить силу звука. Такие инструменты стали особенно популярными во французских оркестрах, во многих из которых впоследствии использовались исключительно мандолины данного типа. Однако, как и в других странах, лучшими мандолинами того времени продолжали считаться инструменты работы итальянских мастеров.

---

[7]Инициатором выпуска журнала стал видный исполнитель композитор Марио Макиоччи. В последствии журнал издавался под названием «L'orchestre a plectra» (1934-1939).

Деятельность Л. Фантауцци сыграла важную роль не только в деле изготовления инструментов, но и в развитии репертуара и пропаганде исполнительства. Выступая во многих городах страны, он включал в концертные программы транскрипции известных произведений скрипичного репертуара, а также собственные сочинения для мандолины. Среди многих сочинений Фантауцци особый интерес представляет пьеса «Crepuscule» для мандолины соло, для исполнения которой струны должны быть настроены по звукам g-b-d^1-f^1-a^1-a^1-e^2-e^2, что позволяет исполнять шестизвучные аккорды на четырех струнах. Такой эксперимент стал в своем роде одним из первых.

Одним из ключевых событий в истории исполнительства на мандолине стало появление в 1922 году по инициативе Фантауцци класса мандолины в Национальной консерватории Марселя – впервые в системе высшего профессионального образования во Франции. Марсель становится важным центром развития исполнительства на мандолине не только во Франции, но и в Европе.

В 1903 году по инициативе Фантауцци был опубликован первый выпуск периодического издания для мандолины и гитары «Le Plectre», ставший впоследствии одним из наиболее известных журналов, посвященных мандолине. В 1910 году была опубликована «Школа игры на мандолине» Фантауцци в двух томах, которая получила наибольшую популярность из многочисленных методических пособий, выпущенных во Франции в период первой четверти XX века.

На широкую популярность мандолины среди всех слоев французского общества указывает интерес к ней со стороны французских живописцев: импрессионисты зачастую изображают своих персонажей с мандолиной в руках. Это во многом было обусловлено популярностью мандолины среди девушек, служивших натурщицами для художников, а также в обществе посетителей кафе, где многие выдающиеся художники проводили свободное время. Среди наиболее известных полотен: «Девушка с мандолиной» О. Ренуара, «Женщина с мандолиной», «Натюрморт с мандолиной» П. Пикассо, «Мандолина и цветы»,

«Автопортрет с мандолиной», «Мандолина на стуле» П. Гогена, «Мечтатель с мандолиной» Ж Б. Корота. Позднее представители кубизма, определившего эстетические принципы в изобразительном искусстве начала XX столетия, также используют мандолину в своих сюжетах. Эти и другие примеры могут свидетельствовать о том, что мандолина занимала важное место в общественной и культурной жизни Франции того времени.

Одним из центров развития мандолинного искусства в Европе стала *Бельгия*. Ключевой фигурой, определившей становление и развитие исполнительства на мандолине в этой стране, стал Сильвио Раниери, эмигрировавший в Брюссель в 1901 году и проживший там до своей смерти в 1956 году. Раниери стал одним из ведущих исполнителей в мире, а также внес важный вклад в развитие репертуара для мандолины.

Среди наиболее известных сочинений С. Раниери: «Souvenir de Varsovie» для мандолины и фортепиано, «Canto d'Estate» (сочинение, получившее в 1904 году золотую медаль на конкурсе сочинений для мандолины соло, проводимом журналом «Mandoline: Internationales Music-Journal»), Концерт для мандолины и фортепиано Ре мажор, а также Секстет для мандолины соло, где используется особая настройка инструмента. Многие из его сочинений отличаются высоким уровнем сложности, что и сегодня вызывает профессиональный интерес исполнителей. В 1910 году компания «Franz and Co» опубликовала методическое пособие «L'Art de la mandoline» С. Раниери в четырех частях.

Одним из наиболее известных учеников Раниери, продолживших традиции своего учителя, стал Франс де Грудт, ставший победителем исполнительского конкурса в Милане в 1920 году (одним из членов жюри был Р. Калаче, впоследствии посвятивший Прелюдию №10 для мандолины соло, op.112 бельгийским исполнителям). Созданный Раниери квартет мандолин стал одним из ведущих ансамблей в Европе и был дважды удостоен золотой медали на международных конкурсах в Милане и Болонье-сур-Мер.

В начале XX века мандолина получает широкое распространение в *Германии.* О возрастающем интересе к инструменту свидетельствует появление

уже на рубеже XIX–XX веков ряда периодических изданий, посвященных вопросам развития исполнительства и методики обучения игре: в 1895 году в Мюнхене появился журнал «Die Mandoline». В 1904 году в Лейпциге вышел первый номер журнала «Mandoline: Internationales Musik-Journal», каждый выпуск которого публиковался на немецком, французском и английском языках. Вскоре журнал приобрел международную популярность. Первые его выпуски освещали уровень исполнительства в Германии того времени: «В сравнении с другими инструментами, количество выдающихся артистов, выбравших мандолину как средство выражения своих чувств, крайне мало. Качество мандолин, изготавливаемых на многих фабриках, очень низкое» [169, *15*].

В 1913 году появляется журнал «Die modern Hausmusik», целью которого стало объединение немецко-говорящих сообществ исполнителей на струнных щипковых инструментах в Германии, Австрии и Швейцарии. По данным журнала, к 1913 году насчитывалось около двухсот мандолинно-гитарных клубов только в северной Германии [143, *31*].

В деле изготовления мандолин важную роль сыграла фабрика в городе Маркнойкирхен (Саксония), известная в деле производства инструментов с XVII столетия. В 1910–1930-е годы каталоги фабрики включали модели мандолин неаполитанского, римского и миланского типа, изготовленные по образцам итальянских инструментов, а также мандолины с алюминиевым корпусом[8], плоские мандолины португальского типа. Примечательно, что фабрика выпускала национальные щипковые инструменты различных стран: испанские бандуррии, банджо, а также русские народные инструменты: балалайки и домры [146, *293*].

После Первой мировой войны мандолина стала популярным инструментом среди рабочего класса. В 30-е годы в большинстве крупных городов появились любительские мандолинные оркестры, получившие название «гильдии

---

[8] Мандолина с корпусом из алюминия была изобретена и запатентована в 1896 году американским мастером Нейлом Мерриллом. Инструмент был популярен в США в течение первых десятилетий XX века.

лютнистов». Их репертуар составляли преимущественно миниатюры времен барокко и классицизма, романтическая музыка почти не исполнялась. Поскольку мандолина не была представлена в системе профессионального образования, большинство музыкантов не владели музыкальной грамотой и играли по слуху. Таким образом, уровень исполнительства был достаточно низким.

Одним из известных исполнителей, педагогов и композиторов стал Теодор Риттер (1883–1950). Его сочинения для оркестра щипковых инструментов, среди которых серенада «Ночная музыка» и обработки немецких народных мелодий, стали частью концертных программ многих коллективов, а оркестр города Дортмунда под его руководством осуществил ряд записей для компаний «Homocord» и «Electrola». В 1913 году в Лейпциге была опубликована «Новая школа игры на мандолине» (Neue mandolinen schule) Риттера в пяти частях, которая «в течение долгого времени служила основным методическим пособием по обучению игре на мандолине» [168, *33*].

Ключевой фигурой в развитии исполнительства на мандолине в Германии в первой половине XX века стал Конрад Вёльки (1904–1983). Его деятельность внесла важный вклад в процесс приобретения мандолиной статуса академического инструмента в Германии, распространения инструмента в среде профессионального исполнительства и его внедрения в систему профессионального образования.

В 1923 году Вёльки стал руководителем Берлинской гильдии лютнистов, в 1934 году начал преподавательскую деятельность в Берлинской консерватории Штерна. Музыкант уделял большое внимание изучению репертуара и методических пособий XVIII века. Изучив и переосмыслив опыт предшественников, Вёльки первым предложил вернуться к классическим исполнительским традициям, в том числе полностью отказавшись от использования приема тремоло в исполнении музыки эпохи барокко.

Новаторские идеи К. Вёльки были сформулированы в опубликованной в 1939 году в Берлине «Немецкой школе игры на мандолине» в трех частях. В ней автор подробно описывает особенности исполнительской техники XVII–XVIII

веков, где отсутствовал прием игры тремоло. Он рекомендует использовать тремоло только там, где на это есть специальное указание. В качестве приложения к третьей части Школы автор включил брошюру «История мандолины» (Geschichte der Mandoline), в которой освещается эволюция инструментария, а также развитие мандолинного исполнительства и репертуара с XVII до начала XX века.

Вёльки стал автором многих сочинений для оркестра щипковых инструментов (с включением группы духовых инструментов), среди которых следующие: Увертюра № 1 A-dur, op.1 (1920), Увертюра №2 fis-moll, op. 2 (1925), «Симфоническое действие» E-dur, op. 12 (1929), Сюита №1 (Прелюдия, Куранта, Сарабанда, Гавот, Жига), op. 29, «Концертино в романтическом стиле» для гобоя с оркестром d-moll, op. 97 (1979). Эти и многие другие сочинения раскрывают богатый спектр выразительных возможностей щипковых инструментов и входят в репертуар современных коллективов.

Популярность мандолины среди рабочего класса, распространение мандолинных оркестров были характерны и для *Австрии*. В Вене в 1895 году появляется оркестр «Circolo mandolinistico», в 1902 – «Estudiantina», в 1903 – «Vindobona», в 1904 – «Deutcher Mandolinenkreis». Эти и другие оркестры, а также ансамбли мандолинистов часто выступали в Вене и других городах Австрии.

Популярность подобных ансамблей стала одной из причин, побудивших Густава Малера, часто слышавшего их игру в венских кафе, включить мандолину в ряд своих сочинений для симфонического оркестра. В партитуры Седьмой (1905) и Восьмой (1910) симфоний, а также «Песни о Земле» (1908) включена одна или несколько мандолин (в первом исполнении Восьмой симфонии использовалось четыре мандолины). В названных сочинениях мандолина используется лишь эпизодически в качестве особой тембровой краски. Подобное фрагментарное использование мандолины позднее было продолжено в сочинениях других австрийских и немецких композиторов: среди них А. Веберн. «Пять пьес» op.10, Х. Пфитцнер. Опера «Палестрина» (1917), Ф. Легар. Оперетта «Веселая вдова» (1905), Э. Корнгольд. Оперы «Виоланта» (1916) и «Мертвый

город» (1920), П. Хиндемит. Опера «Нуш-Нуши» (1922), К. Вайль. «Трехгрошовая опера» (1928).

Важную роль в развитии мандолинного исполнительского искусства сыграло творчество выдающегося австрийского композитора, автора техники додекафонии и серийной техники Арнольда Шенберга (1874–1951), который включил мандолину в инструментальный состав Серенады op.24 для кларнета, баса, мандолины, гитары и струнного квартета, а также в обработку неаполитанской песни «Санта Лючия» для мандолины, гитары, фортепиано и струнного трио. В этих сочинениях впервые в истории мандолина была применена не в качестве фрагментарно используемого тембра, а как полноправный и незаменимый участник ансамбля. Позднее Шенберг также использовал мандолину в других своих сочинениях: Четыре пьесы для смешанного хора op.27, Вариации для оркестра, op.31, одноактной опере для пяти голосов и оркестра «С сегодня на завтра», op. 32, неоконченной опере «Моисей и Аарон» (1930–1950).

Огромное количество музыкантов из Италии эмигрировали в конце XIX столетия в *Соединенные Штаты Америки*, что обусловило рост популярности мандолины в этой стране. Первыми сподвижниками в этой области стали Карло Курти, автор «Curti’s Complete Method for the Mandolin» (Нью-Йорк, 1896) и Джузеппе Петтине, ставший известным исполнителем, педагогом и автором «Школы игры на мандолине» в шести частях, ставшей одной из наиболее значимых в США. Среди его сочинений – «Concerto patetico» для мандолины в сопровождении фортепиано и небольшая пьеса для мандолины соло «Murmuring book». О масштабе его известности свидетельствует тот факт, что Р. Калаче посвятил Петтине свой Первый концерт для мандолины (op.113).

Одним из наиболее ярких исполнителей в США стал Самуэль Адельстейн, в 1887 году основавший первое общество исполнителей на мандолине. Деятельность музыканта сыграла важную роль в развитии исполнительства на мандолине в США. В 1890 году он отправился в путешествие по Европе с целью изучения истории исполнительства и методики игры на мандолине, в течение

которого познакомился с ведущими исполнителями, коллективами и композиторами того времени, многие из которых посвятили ему свои сочинения. В 1885 году музыкант стал первым исполнителем на мандолине, сыгравшим сольные концерты во многих отдаленных регионах: городах Портланд (штат Орегон), Ситка (штат Аляска), на Гавайских островах и Дальнем Востоке. В 1908 году Адельстейн основал мандолинный оркестр «Adelstein mandolin orchestra», в составе которого были преподаватели и студенты региона Сан Франциско.

Валентин Абт также был ярким исполнителем на мандолине и преподавателем студии при Карнеги-холле. Его концертный репертуар включал романтические сочинения для скрипки, а также его собственные сочинения, среди которых наибольшую известность приобрел «Экспромт» для мандолины соло (1897). В этой пьесе композитор представил весь спектр технических и художественных возможностей мандолины (обилие пассажей, двойных нот, аккордов, пиццикато левой рукой), что стимулировало других американских исполнителей к сочинению произведений для мандолины соло. В 1908 году Абт создал первый в Америке классический мандолинный квартет, состоящий из двух мандолин, мандолы и мандочелло.

Ученик Абта, Зар Майрон Бикфорд в 1902 году стал одним из основателей Американской гильдии банджистов, мандолинистов и гитаристов, а позже стал ее президентом. В 1920 году в Нью-Йорке было опубликовано его методическое пособие в четырех частях «Bickford Mandolin Method», которое стало одним из наиболее значимых для исполнителей и педагогов своего времени.

Как и в странах Европы, на рубеже веков в США в сравнении с небольшим количеством профессиональных исполнителей росло число музыкантов-любителей, использовавших мандолину в домашнем музицировании. Мандолинные оркестры создавались практически в каждом учебном заведении страны, что обусловливало популярность инструмента среди студентов. Однако из-за отсутствия качественного профессионального образования уровень исполнительства оставался невысоким.

Опыт американских мастеров-изготовителей мандолин стал новаторским и во многом предопределил рад направлений в исполнительстве. В 1896 году мастер Нейл Меррилл изобрел и запатентовал новую модель мандолины – мандолину из литого алюминия. Этот инструмент имел металлический округлый корпус, что делало его абсолютно устойчивым к любым повреждениям.

Алюминиевые инструменты стали входить в обиход и успешно использовались в течение нескольких лет. Однако вскоре последовало наиболее успешное изобретение американских мануфактур в деле изготовления мандолин. Орвиль Гибсон, долгое время изучавший возможность внедрения конструктивных особенностей скрипки при изготовлении мандолин, в 1898 году запатентовал принципиально новый вид мандолины – инструмент с корпусом, верхняя и нижняя части которого изготовлены из цельной части дерева и соединены между собой. Гибсон разработал два типа мандолины: серия «A» имела корпус симметричной формы, в то время как мандолины серии «F» имели закругление со стороны басовой струны. Ранние мандолины имели круглое либо овальное резонаторное отверстие. Позднее появились мандолины с f-образными, подобно скрипичным, отверстиями по обеим сторонам грифа.

С самого начала своего существования мандолины Gibson вызвали волну дискуссий среди исполнителей. В сравнении с итальянскими мандолинами, инструменты Gibson имели более объемную резонирующую часть, более длинный гриф и в целом больше дерева в конструкции. Как результат – более глубокий, подобный гитарному, звук, но с меньшим количеством обертонов и менее звонким тембром. Большинство американских исполнителей в стиле регтайм, танцевальной музыки и других неклассических жанров сразу оценили достоинства нового типа мандолины и стали широко применять ее в концертной практике. Классические исполнители, наоборот, отвергали данный тип инструмента, поскольку удлиненный гриф создавал сложности в исполнении виртуозной и аккордовой фактуры итальянской музыки, а тембр был более близок гитаре, нежели мандолине.

Фабрика «Gibson» начала выпуск инструментов со стихийной скоростью, активно рекламируя свои инструменты в педагогической среде. Также О. Гибсон развернул кампанию против классических инструментов с округлой формой корпуса, сравнивая их в своих статьях с «картофелиной», обвиняя их изготовителей в отсутствии какого-либо прогресса. Гибсону удалось внедрить свои инструменты в сотни оркестров и тысячи ансамблей малого состава. К 1910 году его компания производила около 3500 мандолин ежегодно. Это помогло фабрике «Gibson» к началу Первой мировой войны стать одним из самых успешных коммерческих проектов в США. К 1935 году производство и продажа мандолин неаполитанского типа была практически полностью остановлена. Инструменты фирмы «Gibson» до сих пор пользуются популярностью среди исполнителей как эстрадного, так и классического направления во всем мире.

Осуществлялись попытки изобретения нового гибридного типа инструмента – банджолины, также получившей название мандолина-банджо. Этот инструмент, имеющий строй мандолины, но обладающий более ярким звуком, позволял мандолинистам в джазовых ансамблях воспроизводить громкий звук, акустически соответствующий звучанию джазовых ансамблей. Однако этот инструмент не получил широкого распространения и был вытеснен банджо и гитарой.

Наиболее известным в то время исполнителем на мандолине новой модели стал Дэйв Аполлон – украинец, эмигрировавший в Нью-Йорк после революции 1917 года. В своем творчестве музыкант представил ряд акустических экспериментов с использованием микрофона и электронного оборудования. Им осуществлены ряд записей, в том числе совместно с выдающимся джазовым гитаристом Дьянго Рейнхардтом, и одни из первых опытов ведения мандолины в джазовую музыку.

К середине XX столетия мандолина обретает новое амплуа – она становится излюбленным инструментом среди исполнителей направления блюграсс. Состав ансамблей этого направления основан главным образом на акустических струнных инструментах: скрипке, банджо, акустической гитаре, мандолине и контрабасе. Использование мандолины неаполитанского типа с округлым

корпусом в данном жанре стало нецелесообразным из-за ее деликатного звука. Таким образом, именно в жанре блюграсс мандолина Gibson заняла свою основную нишу.

Первое выступление исполнителя на мандолине в *Японии* состоялось 26 сентября 1894 года – концерт преподавателя и выпускника первой музыкальной школы западного типа в Японии Ongaku-Torishirabe-Kakari Тосуджи Шикама. В пропаганде западных традиций исполнительства на мандолине в Японии большую роль сыграл С. Адельстейн, ставший преподавателем Токийской консерватории.

Также среди ключевых личностей, сыгравших важную роль в развитии мандолины в этой стране следует назвать Моришидже Такеи, который посетил Италию в 1911 году с целью изучения языка и увлекся мандолиной, а после возвращения в Японию начал выпуск ежемесячного издания «Mandolin and guitar» в Токио и основал мандолинно-гитарный ансамбль «The orchestra sinfonica Takei» совместно с виртуозным исполнителем и композитором Тсунехико Танака.

В первые годы после Первой мировой войны в Японии проявился рост интереса к западной культуре. Росла и популярность мандолины, чему способствовали появлявшиеся повсеместно оркестры щипковых инструментов. В университете Хоккайдо в 1922 году появился оркестр «Aurora mandolin orchestra» (позднее был переименован в «Circolo mandolinistico Aurora»), в Тохоку в том же году был основан оркестр «Mandolinata de Hirosaki». К 1924 году в Токио насчитывалось восемнадцать ансамблей мандолинистов, включая «Orchestra Sinfonica Takei». Наиболее видным педагогом в стране был А. Сарколи, который жил в Японии до своей смерти в 1936 году. Среди его учеников – Сеичи Сузуки, ставший основателем Общества плекторных инструментов в Токио (Tokyo Plectrum Society) в 1921 году.

Всплеск интереса к мандолине в 1924–1925 годах был связан с прошедшими в Японии концертами Р. Калаче, где он выступал как исполнитель на мандолине и льюто. Концерты прошли в Токио, Киото и Нагойе. Калаче также выступил перед

принцем (затем императором) Хирохито, который высоко оценил игру исполнителя.

В Нагое Джиро Накано основал мандолинный оркестр в 1928 году, а также квинтет мандолин «Club Domenica», который получил широкую известность благодаря многочисленным эфирам на «Nagoya Central Broadcasting Station» в 1930-е годы. Он также стал автором боле ста сочинений для мандолины, многие из которых под впечатлением от Прелюдий Р. Калаче были написаны для мандолины соло. Он стал инициатором выпуска периодического издания «The world of mandolin and guitar» в Нагое, которое публиковалось с 1936 по 1948 год.

М. Такеи стал автором 114 произведений для мандолины, многие из которых он записал в сопровождении мандолинного оркестра под его руководством. Большинство пьес имеют итальянские названия, но стиль их, несомненно, японский. В 1927 и 1928 годах он стал инициатором проведения конкурсов новых сочинений композиторов для мандолинного оркестра, где он сам дирижировал сочинениями победителей. Такеи поддерживал связь со многими исполнителями на мандолине из различных стран Европы и собрал уникальную библиотеку нотных материалов и журналов о мандолине. В настоящее время эта коллекция, как и другие европейские периодические издания хранится в библиотеке музыкального колледжа Кунитачи в Токио. М. Такеи также стал инициатором выпуска собственных журналов: «Mandolin and guitar» в Токио (1916–1923) и «Researches into the Mandolin and guitar» (1924–1941).

Вторая половина XX века ознаменовалась появлением ряда ключевых центров развития исполнительского искусства, деятельность представителей каждого из которых формирует самобытную линию в развитии инструмента. На сегодняшний день ведущими центрами, определяющими направления развития мандолинного искусства можно назвать Италию (итальянская школа игры также широко распространена во Франции, Великобритании), Германию (немецкая школа распространена также в Люксембурге, Австрии, Нидерландах), Японию и США. Взгляды ведущих представителей этих школ в отношении ключевых вопросов организации игрового процесса – способа удержания инструмента,

постановки рук, технологии звукоизвлечения, тембровых и конструктивных особенностей инструментария – во многом разнятся, что определено историческими предпосылками и особенностями бытования мандолины в каждой из этих стран.

В течение первых десятилетий после окончания Второй мировой войны исполнительство на мандолине в большинстве европейских стран находилось в состоянии упадка. Кроме воздействия неблагоприятных политических, экономических и социальных обстоятельств, отразившихся на всех сферах жизни общества, низкий социальный статус инструмента во многом был обусловлен положением мандолины при правлении Третьего Рейха. В первые десятилетия XX века исполнительство на мандолине большей частью было представлено любительскими клубами, организованными при фабриках и заводах и состоящими из представителей среднего класса. Идеология пришедших к власти в 30-е годы нацистов запрещала все формы свободных профессиональных союзов, в результате чего все мандолинные общества оказались под угрозой запрета. Единственной альтернативой стало их присоединение к движению фашистского режима. Таким образом, итальянская мандолинная музыка вошла в число средств пропаганды фашистской идеологии[9]. С одной стороны, это способствовало популяризации инструмента и развитию исполнительства: в частности, по инициативе муниципальных и региональных фашистских комитетов регулярно проводились исполнительские конкурсы среди мандолинистов и гитаристов, а также среди ансамблей и оркестров струнных щипковых инструментов. В послевоенные годы это стало причиной негативного отношения к мандолине как атрибуту фашистского движения в обществе европейских стран [151, *13*].

Кроме того, низкое качество инструментов, изготовленных в большом количестве на рубеже XIX–XX столетий, спустя полвека, привело к их совершенной неконкурентоспособности в сфере инструментального

---

[9]Этими событиями было обусловлено посвящение Бенито Муссолини Второго концерта a-moll, op. 144 (1926) Р. Калаче.

исполнительства. В условиях стремительного развития жанра поп-музыки с активным внедрением электронных усилителей, продолжавшие функционировать немногочисленные любительские мандолинные оркестры, репертуар которых составляли преимущественно миниатюры итальянских авторов, в целом оказались за рамками современных тенденций, тем самым создавая мандолине амплуа старомодного инструмента, что снижало интерес к мандолине среди молодежи. Низкий социальный статус инструмента сыграл отрицательную роль и в процессе становления профессионального образования на мандолине – во многих учреждениях классы мандолины были закрыты.

Процесс возрождения высокого исполнительского уровня и общественного интереса к мандолине стал достаточно протяженным по времени и продолжается по сей день. Благодаря творческой деятельности видных музыкантов, сумевших сохранить традиции классического исполнительства, привлечь внимание нового поколения к изучению инструмента, инициировать ведущих композиторов к сочинению оригинальных произведений, мандолина в настоящее время динамично развивается в русле различных направлений музыки по всему миру.

Ключевую роль в процессе сохранения и развития классических традиций исполнительства на мандолине в *Италии* в послевоенные годы сыграли представители семьи Калаче. Мария, ставшая в то время одним из ведущих исполнителей в стране, основала школу для юных мандолинистов в Неаполе, начиная с 1945 года, принимала активное участие в еженедельных радиоэфирах в качестве солистки и руководителя ансамбля «The Calace Plectrum quartet». Ее брат Джузеппе Калаче продолжил семейные традиции производства инструментов, изготавливая мандолины и скрипки преимущественно для экспорта до своей смерти в 1968 году. Винченцо Калаче стал профессором по классу мандолины в Берлинской консерватории, а после Второй мировой войны в Миланской консерватории. С этого времени его сын Раффаэле-младший стал ключевой фигурой в деле изготовления инструментов, снабжая ими многие оркестры по всему миру.

В настоящее время фабрику Калаче можно считать ведущей в деле изготовления мандолин в Италии. На ней производятся мандолины нескольких разновидностей, а также мандолы и льюто. Современный каталог инструментов насчитывает 11 моделей мандолин, которые отличаются количеством клепок (от 25 до 33-х), а также качеством материалов. Лучшими моделями считаются «Classico A» и более современная «Annamaria» [146, *69*]. Это модели мандолин с 29-ю ладами, имеющие два симметричных резонаторных отверстия на деке по обеим сторонам от грифа и декоративный панцирь. Следует отметить, что примерно 60% инструментов экспортируются в Японию и Корею, 30% – в Германию и только 10% остаются в итальянских оркестрах.

Помимо фабрики Калаче, со второй половины XX столетия существует ряд мануфактур, также специализирующихся на изготовлении инструментов семейства мандолин. В Риме в 30-е годы традиции изготовления мандолин модели «Эмбергер»[10] были продолжены учеником Луиджи Эмбергера Доменико Черроне (1891–1954). После его смерти дело продолжил его племянник Паскуале Пекораро (1907–1987), после смерти которого традиции изготовления мандолин «Эмбергер» в Италии были утрачены. Однако в настоящее время японский мастер Йошихико Такусари изготавливает мандолины по образцам Эмбергера. Основное отличие мандолин такой модели от инструментов неаполитанского типа заключается в особой системе расположения пружин, позволяющей регулировать акустические свойства инструмента: оркестровые инструменты обладают матовым тембром, который способствует монолитности звучания оркестровых групп; более дорогие сольные модели мандолин обладают звонким тембром и мощным звуковым потенциалом, позволяющим солисту доминировать при игре с оркестром либо ансамблем.

Одним из немногих мастеров-изготовителей мандолин романского типа, которые отличаются от мандолин неаполитанского типа грифом слегка изогнутой формы с закругленной головкой и более узкой и короткой подставкой, стал

[10]История возникновения мандолин данного типа была описана ранее - в первой главе.

миланец Лоренцо Липпи. В течение долгого времени занимаясь изучением и реставрацией многих инструментов своих предшественников – основоположников в разработке мандолин данного типа Джованни Баттиста Малдура и Джованни де Сантис, мастер продолжил их традиции в создании более яркого звучания инструмента, а также большего удобства игры (особенно в верхней позиции, что обеспечивается повышением уровня накладки грифа в области верхних ладов). В настоящее время мастер занимается изготовлением мандолин нескольких моделей, а также копий инструментов старинных мастеров.

Помимо Неаполя, крупным центром в деле изготовления мандолин, начиная с конца XIX столетия, стал город Катания (Сицилия). Мандолины, изготовленные в этом регионе на рубеже веков, отличались не столько конструктивными особенностями, сколько декоративным внешним видом, богатым инкрустациями (преимущественно из перламутра) на деке и резной формой головки. Бабочки, ласточки, павлины, изображенные на деке, а также другие дизайнерские новшества под влиянием популярного в то время стиля Арт-Нуво стали отличительной особенностью данных инструментов.

Семья Пуглизи занималась изготовлением инструментов начиная с 1820-х годов, а позднее пять поколений мастеров продолжили заложенные ими традиции под маркой «G. Puglisi Reale» и «Figli». Кармело Катания с 20-х по 70-е годы XX века занимался производством мандолин как с овальным корпусом, так и плоского типа. Его каталог инструментов в 1960-е годы насчитывал 11 моделей мандолин, что свидетельствует о высоких объемах производства инструментов.

Сицилийские мастера также специализировались на изготовлении двенадцатиструнных мандолин (инструменты имели четыре тройные струны). Известны попытки изготовления шестнадцатиструнных мандолин, однако ввиду возникающего из-за высокого количества струн повышенного давления на деку, инструменты требовали существенной конструктивной модернизации, что не позволило подобным инструментам закрепиться в исполнительской практике.

В настоящее время среди мастеров-изготовителей мандолин выделяется Габриэле Пандини, фабрика которого в городе Феррара изготавливает мандолины

различных разновидностей: помимо неаполитанских изготавливаются мандолины ломбардского типа (mandolino lombardiano) с шестью одиночными струнами, брешианского типа (mandolino breshiano) с четырьмя одиночными струнами, генуэзского типа (mandolino genovese) с шестью парными струнами, пяти- и шестиструнные мандолончелло, мандолы тенор и мандолы контральто. Коррадо Джиакомел в Генуе занимается изготовлением мандолин, мандол и гитар плоского типа различных моделей.

Среди ведущих итальянских исполнителей второй половины XX века выделяется фигура Джузеппе Анедда (1912–1997), по инициативе которого впервые в Италии был открыт класс мандолины в высшем учебном заведении – консерватории города Падуя. Аннеда родился в Кальяри (Сардиния), окончил консерваторию в Кальяри и Падуе по классу скрипки, а затем сконцентрировал свое внимание на мандолине и вошел в число видных исполнителей международного уровня с 1950-х годов. Одним из первых Аннеда обратился к оригинальной музыке для мандолины XVIII века, исполнив и записав концерты Чечере, Джервазио и Габеллоне в то время, когда эти сочинения оставались малоизвестными, а также партиты И. С. Баха для скрипки, в том числе знаменитую Чакону d-moll. В 1948 году он впервые в Италии исполнил концерт А. Вивальди для двух мандолин, струнных и чембало G-dur.

Аннеда выступал с концертами во многих странах мира, с 1970 по 1975 годы проводил мастер-классы по мандолине во многих учебных заведениях, в числе которых Манхэттенская школа музыки (Manhattan School of Music) в Нью-Йорке. Игру Аннеда высоко оценил И. Стравинский во время премьеры в Риме своего балета «Агон», в четвертом действии которого Аннеда исполнял партию мандолины. Газета «StampaSera» отмечала, что «после реплики “Браво, мандолина!” И. Стравинский вышел на сцену, чтобы пожать руку Аннеда» [158].

В настоящее время традиции Аннеда в консерватории Падуи продолжает его ученик – Уго Орланди (р. 1958), профессор консерватории с 1980 года. У. Орланди внес важный вклад в возрождение мандолинного репертуара XVIII века, осуществив записи многих сочинений этого периода. В 1974 году он стал

основателем[11] одного из ведущих мандолинно-гитарных оркестров в Италии – Оркестра мандолин и гитар города Брешиа (Orchestra di mandolini e chitarre citta di Brescia), где до настоящего времени остается художественным руководителем. Основное направление деятельности оркестра – возрождение традиций мандолинной музыки путем нового прочтения оригинальных сочинений для мандолины ранней эпохи, а также пропаганда оригинальных сочинений современных авторов. Дирижер оркестра – Клаудио Мандонико (р. 1957), выпускник консерватории г. Брешиа по классу композиции Дж. Факинетти. Мандонико является автором многих сочинений для мандолинного оркестра, среди которых Сюита для оркестра (1985), «Болгарская фантазия» для оркестра, одночастный Концерт для флейты с оркестром (1990). В последующие годы пример оркестра послужил образцом для создания других подобных коллективов таких, как мандолинные оркестры «Claudio e Mauro Terroni», «A. Corelli», «Il Plettro», «Paolo Maggini» и другие.

Город Брешиа является важным центром развития мандолинного искусства в Италии[12]. В 1970 году там была основана Итальянская Федерация мандолинистов (Federazione Mandolinistica Italiana), которая в настоящее время объединяет оркестры и ассоциации мандолинистов из более 15 городов Италии[13]. В 1985 и 1990 годах в городе проходила Торговая выставка плекторных инструментов, в 1989 году проводился фестиваль «Композиторы Брешии и плекторные инструменты».

---

[11] Совместно с директором юношеского центра музыкального образования города Брешии Джованни Лигасакки и Розой Мессора.

[12] С конца XIX века в Брешии существовали ассоциации мандолинистов: в 1893 году были основаны «Societa Femmini le Mandolinistica» и «Societa Mandolinistica Umberto I» под руководством А. Кибарро. В 1894 году был основан мандолинно-гитарный оркестр Брешии под руководством Франческо Андриотти, который позже стал дирижером мандолинного общества «La Stella».

[13] В 1989 году в FMI было зарегистрировано 66 оркестров и ансамблей.

В 1989 году в Брешиа стартовал выпуск ежеквартального журнала «Plectrum», посвященного вопросам исполнительства на мандолине и гитаре, который регулярно выпускается до настоящего времени.

Одной из ключевых фигур в современном исполнительстве в Италии является Карло Аонцо – выпускник консерватории г. Падуи по классу мандолины У. Орланди. В годы учебы он стал победителем нескольких престижных исполнительских конкурсов, среди которых Шестой Национальный конкурс исполнителей на мандолине им. В. Питцианти в Венеции, а также XXVII международный конкурс исполнителей на мандолине в г. Винфилд (Канзас). Аонцо выступал с концертами во многих странах мира как в качестве солиста, так и с различными ансамблями и оркестрами. Сотрудничает со многими оркестрами и обществами мандолинистов в США, Канаде, Японии. Большое внимание уделяет изучению исторических инструментов, старинного репертуара и исполнительских стилей, проводит лекции и мастер-классы в ведущих учебных заведениях мира. К. Аонцо – ведущий приглашенный преподаватель в ассоциации мандолинистов Америки, по инициативе которой регулярно проводит мастер-классы и лекции по вопросам истории мандолины, репертуара, методики обучения.

В 1999 году Аонцо стал основателем творческой школы по вопросам исполнительства на мандолине «Kaufman Camp» в г. Тенессе, с 2000 года регулярно проводит исполнительские курсы в Нью-Йорке. В 2006 году он основал Международную академию мандолины (L'Accademia Internazionale del Mandolino) – ассоциацию, главной целью которой является пропаганда итальянских классических традиций мандолинного исполнительства. В ее рамках ежегодно в Италии либо Швейцарии проводится недельный курс, в котором принимают участие исполнители из США, Канады, Японии, Тайваня, Германии, Португалии, Швейцарии и Италии.

Многие годы ведущим педагогом и исполнителем в Милане был Бонифацио Бьянчи. Его ученик Алессандро Питрелли стал одним из видных концертных исполнителей и осуществил ряд записей, специализируясь на репертуаре XVIII

века. Одним из ярких исполнителей и пропагандистов мандолины на международном уровне считается генуэзец Нино Катаниа, концерты которого во второй половине XX столетия прошли во многих странах мира. Он основал ансамбль «Complesso a Plettro di Genova», руководителем которого стал Франко Руссо, а Катаниа выступалв качестве солиста.

Мандолина входит в круг интересов видных современных итальянских композиторов. Среди ярких сочинений для мандолины следует назвать «Серенаду-трио» для мандолины, гитары и арфы и «Sestinad' autunno» для альта, виолончели, контрабаса, мандолины, гитары и ударных Гоффредо Петрасси, «Grande Sonata» Франко Маргола, «Immobile» Мауро Монталбетти.

Важное место в развитии мандолинного искусства занимают исполнительские фестивали и конкурсы. Один из крупнейших в Италии – Международный конкурс исполнителей на мандолине имени Р. Калаче, который проводится регулярно в городе Кампобассо. В 1998 году Карло Аонцо стал основателем Международного мандолинного фестиваля в г. Варацце (Италия), в котором за двадцать лет существования приняли участие многие видные исполнители из разных стран.

Образованная в 1948 году Германская Демократическая Республика стала частью возглавляемого СССР социалистического лагеря, где культура и искусство входили в сферу идеологии как одно из средств формирования социалистического сознания общества. Главной целью культурной политики стало широкое привлечение представителей рабочего класса к творческой деятельности, что проявилось в повсеместном появлении кружков художественной самодеятельности и фольклорных коллективов. Наибольшее распространение получили коллективы, включавшие хор, танцевальную группу и оркестр народных инструментов, в состав которых наряду с домрами, балалайками, гитарами и аккордеонами входили мандолины. Популярность таких ансамблей и оркестров способствовала развитию мандолинного исполнительского искусства, а также обозначила необходимость создания системы профессионального образования.

В ГДР повсеместно открываются отделения народной музыки в учебных заведениях. В 1948 году К. Вёльки стал одним из инициаторов создания Школы музыки Берлин – Райникендорф и открытия в ней класса мандолины. В 1950 году отделение народной музыки было открыто в Высшей школе музыки имени Ф. Листа в Веймаре, где с 1951 по 1967 год функционировал класс мандолины. С 1954 года ведущим преподавателем становится А. Дитрих, который совместно с В. Соха в 1962 году в Лейпциге выпускает «Новую школу игры на мандолине» («Neue mandolinenschule») в пяти частях. В 1950 году открывается Высшая школа музыки «Ханс Айслер» в Берлине, где в числе других был класс гитары и мандолины В. Шлинске. В 1952 году класс мандолины появляется в Королевской Консерватории Дрездена. С 1979 по 1993 год в филиале Лейпцигской Высшей школы музыки им. Ф. Мендельсона в Магдебурге функционирует класс мандолины.

В 1963 году К. Вёльки стал одним из инициаторов объединения существовавших в течение долгого времени двух ассоциаций мандолинистов: немецкого общества рабочих-мандолинистов (Deutscher Arbeiter-Mandolinisten Bund) и немецкого общества исполнителей на мандолине и гитаре (Deutscher Mandolinen und Gitarrenspieler Bund) в единую организацию – ассоциацию немецких исполнителей на струнных щипковых инструментах (Bund Deutcher Zupfmusiker – BDZ), которая существует до настоящего времени и включает десятки мандолинно-гитарных оркестров и ансамблей. Президент Ассоциации – Рудигер Грамбов (р. 1946). С 1985 года по инициативе Ассоциации осуществляется выпуск ежеквартального журнала «Concertino», который освещает актуальные вопросы исполнительства на мандолине и гитаре.

Во второй половине XX века идею К. Вёльки в отношении возрождения традиций исполнительства XVIII века продолжил Херманн Амбросиус (1897–1983), автор более 500 сочинений, большинство из которых написаны в стиле нео-барокко. В их числе около тридцати произведений для ансамблей щипковых инструментов. Одними из самых известных сочинений стали сюита «Финляндия» в четырех частях, а также «Галантная сюита» (Suitegalante) для мандолины и

гитары в пяти частях. Среди других видных композиторов, внесших важный вклад в развитие репертуара для оркестра щипковых инструментов, Дитрих Эрдманн (1917–2009), в числе сочинений которого Концерт для мандолины с оркестром (1979), а также Макс Бауманн (1917–1999), часто исполняемое сочинение которого – Концертино для блокфлейты, гитары и оркестра щипковых инструментов. Одним из ведущих немецких композиторов, часто использовавших мандолину и гитару в своих сочинениях, стал Ганс Вернер Хенсе. Он впервые использовал мандолину в лирической драме «Бульвар одиночества» («Boulevard Solitude», 1952), позже во многих других сценических работах: «Королевский олень» («Konig Hirsch», 1956), «Элегии молодых влюбленных» («Elegy of young Lovers», 1961) и нескольких оркестровых пьесах. Г. В. Хенсе стал также автором сочинения для мандолины, гитары и арфы «Карильон, речитатив, маска» («Carillon, Recitatif, Mascue», 1974).

Видной фигурой в развитии исполнительства и репертуара для струнных щипковых инструментов стал Зигфрид Беренд (1933–1990). Музыкант выступал с концертами во многих странах мира, а также проводил мастер-классы и лекции. С 1960 по 1973 год Беренд руководил оркестром щипковых инструментов Саарланд, с 1968 по 1990 годы – Немецкого оркестра струнных щипковых инструментов, совместно с которыми под его руководством звучали мировые премьеры сочинений ряда современных композиторов: Д. Эрдманна, Х. Конетцны, К. Хасхагена, Ф. Гаитиса.

Важный вклад в процесс развития и пропаганды исполнительства на мандолине в Германии внес японский мандолинист и гитарист Такаши Оши (1934–2010), который эмигрировал в Германию по приглашению З. Беренда в 1961 году. С 1961 по 1974 год Оши – концертмейстер и солист оркестра щипковых инструментов города города Саарланд, с 1964 по 1990 год – Немецкого оркестра щипковых инструментов. С 1979 года становится преподавателем по классу мандолины и гитары в Высшей школе музыки в Мангейме, а также приглашенным преподавателем музыкальной академии в Троссингене, кроме того проводит семинары во многих городах. Оши – автор многочисленных сочинений

для струнных щипковых инструментов, среди которых три дуэта для двух мандолин на японские темы (1969), «SE'I-DOH» для мандолины соло (1973), сочинения для оркестра щипковых инструментов. Многие видные композиторы посвятили Оши свои сочинения, наиболее известное из которых «Ochiana» Ф. Конитцны. Ведущий современный итальянский исполнитель на мандолине У. Орланди отмечает: «Я считаю Такаши Оши одним из моих Учителей, одним из немногих мандолинистов моей юности, которые способны были творить музыку на нашем инструменте» [151, *26*].

Ведущим специалистом в области исполнительства и педагогики в Германии на сегодняшний день является Марга Вильден-Хюсген (р. 1942), выпускница по классу мандолины В. Хладки в Вене и К. Вёльки в Берлине, которая в течение долгого времени была профессором отделения Кельнской Высшей школы музыки в г. Вуппертале. Большое внимание она уделяет исследовательской работе по вопросам истории мандолины и мандолинного репертуара, изучению традиций исполнительства и методических пособий различных эпох, является организатором многих европейских фестивалей и конкурсов, основателем и руководителем ансамбля старинной музыки «Капелла Аквисграна» (Capella Aquisgrana). Авторская методика преподавания игры нашла воплощение в методических пособиях: «Развитие техники игры на мандолине» (Technische studien fur mandolin, 1985), «Школа игры на мандолине» (Mandolinenschule,1986). Большое внимание музыкант уделяет пропаганде инструментов и исполнительских традиций эпохи барокко. В пособии «Барочная мандолина» (1990) подробно описана история развития инструмента и его разновидностей в период XV–XVIII веков, а также даны практические рекомендации для овладения техникой игры на барочной мандолине.

В 1980-е годы совместно с музыкальным мастером Р. Зайффертом М. Вильден-Хюсген разработала новую модель мандолины с более массивным в сравнении с классическими итальянскими инструментами корпусом и широким грифом – такие нововведения позволили расширить динамический и тембральный диапазон инструмента. Данная модель инструментов в настоящее время широко

распространена среди представителей немецкой исполнительской школы. После смерти Р. Зайфферта его традиции в деле изготовления инструментов продолжают А. Волль, К. Кнорр, У. Альберт, Д. Хопф и другие мастера. Также Вильден-Хюсген был разработан новый тип медиатора, изготовленный из материала на основе резины и имеющий толщину 2–3 мм, что позволяет достичь мягкого и объемного звучания.

Традиции немецкой школы в исполнительстве и педагогике продолжают ученики М. Вильден-Хюсген, многие из которых являются видными фигурами в мировом исполнительстве на мандолине. Среди них – профессор по классу мандолины отделения Кельнской Высшей школы музыки в Вуппертале Катарина Лихтенберг; профессор Высшей школы музыки в Касселе, первый исполнитель, осуществивший записи десяти прелюдий Р. Калаче для мандолины соло Гертруд Вейхофен (Трёстер); преподаватель по классу мандолины консерватории города Эш-сюр-Альзетта и Высшей школы музыки Саарбрюкена, руководитель ансамблей «Artemandoline», «Luxemburg mandolin quintet», композитор, организатор одного из крупнейших Международных конкурсов исполнителей на мандолине «International Mandolin Competition Luxembourg» Хуан Карлос Мунос и многие другие.

Немецкая исполнительская школа на сегодняшний день входит в число ведущих мандолинных школ мира. Деятельность выдающихся исполнителей, педагогов и композиторов XX века позволили академическому мандолинному искусству выйти на новый виток развития и стать неотъемлемой частью музыкальной культуры Германии.

Несмотря на то, что *Япония* была разрушена в годы Второй мировой войны более других стран, высокий уровень экономики, социальной сферы и культуры был восстановлен уже к началу 50-х годов XX столетия. В эти годы были созданы сотни мандолинных оркестров и ансамблей, в состав которых со временем были добавлены духовые и ударные инструменты, что позволяло наряду с оригинальными сочинениями исполнять транскрипции симфонических произведений.

Стремительное развитие сольного и оркестрового исполнительства способствовало широкой социализации мандолины среди различных слоев общества Японии. В середине XX столетия наряду с профессиональными коллективами была создана система любительских ансамблей и оркестров (преимущественно в учебных заведениях), что позволило привлечь к исполнительству на мандолине значительную часть населения страны. Так, только в Токио в 1980 году насчитывалось 45 любительских коллективов, включающих свыше 1200 музыкантов, 72 ансамбля в колледжах и университетах, насчитывающих более трех тысяч человек, и 38 ансамблей в высших школах [159, *12*].

Одним из влиятельных исполнителей и педагогов второй половины XX столетия в Японии стал Кинуко Хирума, выпускник Высшей школы музыки города Саарбрюкена (класс З. Беренда). Среди его учеников – исполнитель, педагог, дирижер, автор многочисленных сочинений для мандолины Ясуо Кувахара и создатель ансамбля «Takeuchi mandolin ensemble» (основан в 1961 году, в 1972-м переименован в «Tokyo mandolin ensemble») Икуко Такеучи.

Ясуо Кувахара явился одной из фигур, сыгравших важную роль в развитии исполнительства на мандолине не только в Японии, но и во всем мире. По его инициативе были основаны и функционируют до настоящего времени оркестр «Filmusica», институт «Kuwahara mandolin institute», фестиваль «Щипковые инструменты мира» в городе Кобэ. Проведение фестиваля стало воплощением идеи музыканта, направленной на взаимодействие исполнительских школ различных щипковых инструментов мира.

Композиторское творчество Я. Кувахары многогранно: от пьес для мандолины соло, дуэтов, концертов до композиций для ансамблей и оркестров. Опираясь на национальные традиции музицирования, Я. Кувахара наполнил свои произведения для мандолины обилием сонорных приемов игры: игра по полуприжатым струнам, удары ладонью и медиатором по грифу. Им написано значительное количество сочинений для мандолины соло, что стало в целом общей тенденцией развития мандолинного репертуара во второй половине XX

века. Его многочисленные сочинения стали неотъемлемой частью репертуара исполнителей на мандолине, а также мандолинно-гитарных оркестров во многих странах мира. Как отмечает Т. И. Вольская, «Сочинения поразили масштабностью мышления, блестящей оркестровкой, максимальным использованием ресурсов мандолинного оркестра, а также использованием сонорных эффектов современного музыкального языка и яркостью образов» [29, *44*].

Среди учеников Кувахары – Ясунобу Инойе – один из ведущих современных исполнителей и педагогов в Японии, исполнитель на мандолине и мандолончелло. Ему посвящено одно из новаторских сочинений Кувахары – «Table Dance» для дуэта мандолин. Оригинальность сочинения заключается в способе его исполнения: музыканты располагаются друг напротив друга и играют по одному и тому же нотному тексту, глядя на него каждый со своей стороны. Сегодня Я. Инойе руководит ансамблем «Arsnova», оркестрами «Arte Mandolinistica» (Киото) и «Arte Tokyo» (Токио). По его инициативе в городе Осака регулярно проводится один из наиболее престижных Международных конкурсов исполнителей на мандолине – «Osaka international mandolin competition».

В 1968 был основан Японский союз мандолинистов (Japan mandolin union) – крупнейшее в стране профессиональное сообщество исполнителей на мандолине. С 1977 года помимо газеты на японском языке регулярно публикуется журнал на английском языке, что стимулирует развитие сотрудничества со странами Европы и Америки. В 1972 году президентом Союза становится Хисао Ито, руководитель оркестра «Ghifu Mandolin orchestra». Сегодня руководителем Союза является Кен Таниока, а по инициативе организации в Осаке проводится регулярный конкурс исполнителей на мандолине «Mandolin Competition of Japan».

Среди видных японских композиторов следует отметить Йошинао Кобаяши – автора более 30 сочинений для мандолины соло, мандолины и фортепиано, оркестра щипковых инструментов. Его произведения: Кантабиле для мандолины и фортепиано, «Asterisk», «Couplet», «Introduction and Allegro» для мандолины

соло – неоднократно становились обязательными сочинениями для участников крупнейших исполнительских конкурсов.

В деле изготовления мандолин в Японии на сегодняшний день ведущей является фабрика «Suzuki». На ней выпускаются мандолины шести разновидностей, а также три модели мандол и мандочелло. Среди других производителей, изготавливающих инструменты по образцу моделей Калаче и Эмбергера, следует отметить Шигеру Кобаяси, Кейта Сасгава, Даигоро Ошиаи[14], выпускающих инструменты преимущественно для японских оркестров и ансамблей. Начиная с 1950-х годов XX столетия, японские мануфактуры начали производство мандолин плоского типа преимущественно для американского рынка. Изначально инструменты были копиями инструментов производства фабрики «Gibson», но в 1970-е годы мандолины японского производства перестали уступать по качеству американским и получили широкую популярность во многих странах. Наиболее известными стали инструменты марки «Ibanez», которые изготавливает фабрика «Matsumoku industrial» в городе Матсумото, а также инструменты фабрики «Kasuga» в городе Нагойя.

В настоящее время масштаб популярности мандолины в Японии, бесспорно, – один из самых высоких в мире. П. Спаркс отмечает: «За пределами Германии уровень игры на мандолине в Японии является более высоким, чем где-либо еще в мире, и имеет большую популярность» [160, *176-7*]. Повсеместно функционируют ансамбли и оркестры мандолинистов как профессионального, так и любительского уровня, существуют классы мандолины в большинстве учебных заведений от начального до высшего звена, регулярно проводятся исполнительские фестивали и конкурсы. Постоянно возрастающий интерес к инструменту со стороны педагогов, исполнителей и композиторов позволяет говорить о том, что Япония в настоящее время является одним из ключевых центров развития исполнительства на мандолине в мире.

---

[14] Члены Ассоциации японских изготовителей струнных инструментов (2014)

Как было отмечено ранее, к середине XX столетия в *США* мандолина приобрела высокую популярность в жанре блюграсс. Созданные и запатентованные в 20-е годы инструменты фабрики «Gibson» обладали более мощным в сравнении с классическими итальянскими мандолинами звуковым потенциалом, и тембром, близким гитарному. Это позволило инструментам такого типа стать основой ансамблей блюграсс наряду со скрипкой, банджо, гитарой и контрабасом. С одной стороны, популярность мандолины в данном музыкальном направлении способствовала привлечению внимания к инструменту со стороны широких слоев общества. С другой – это привело к снижению интереса исполнителей и слушателей к академическим исполнительским традициям и оригинальному репертуару. Классическая мандолина практически полностью исчезла из концертных залов Америки вплоть до 80-х годов XX века.

Можно назвать лишь нескольких исполнителей, продолживших свою творческую деятельность в обозначенный период. Среди них Сол Гойчберг, ставший основателем ансамбля «Mando Art Quartet». Музыкант часто выступал в качестве солиста с различными оркестрами Нью-Йорка, преимущественно исполняя мандолинные концерты А. Вивальди. Другим известным исполнителем в Нью-Йорке стал Ховард Фрай. Его репертуар состоял преимущественно из оригинальных сочинений для мандолины итальянских композиторов, фантазий на народные темы, а также пьес классического скрипичного репертуара. В 1967 году музыкант стал инициатором проведения конкурса сочинений для мандолины, который ознаменовался появлением первого в Америке сочинения крупной формы для мандолины – «Sonata: Variations» для мандолины и фортепиано (1965) композитора Кармана Моорe. В то же время одним из известных исполнителей становится Дэйв Апполон, репертуар которого состоял из произведений популярной музыки.

Схожие тенденции были характерны и для сферы оркестрового исполнительства. Многие любительские оркестры продолжали функционировать в основном по инициативе иммигрантов из Италии. Среди них следует отметить такие коллективы, как «Munier mandolin and guitar orchestra», «Long Island

Mandolin and Guitar orchestra», «Los Angeles Mandolin Orchestra». Репертуар оркестров составляли преимущественно произведения популярной музыки, а также сочинения итальянских и французских авторов рубежа XIX–XX столетий. Выступления солистов и оркестров были немногочисленными и преимущественно носили развлекательный характер.

Интерес к классической мандолине начал возрождаться с начала 1980-х годов XX века. Одной из ключевых фигур в данном процессе стал Нейл Гледд, одним из первых начавший пропагандировать классические традиции исполнительства на мандолине. Следует отметить, что его репертуар составляли преимущественно произведения без аккомпанемента, среди которых партиты для скрипки соло И. С. Баха, «Ария с вариациями» Г. Леоне, а также его собственные сочинения: «Partita ad odicitoni» (1984), Соната для мандолины соло (1980–1983). Таким образом, в своих многочисленных концертах он смог представить публике мандолину в качестве самобытного сольного инструмента. Музыкант внес важный вклад и в изучение истории инструмента, собрав и проанализировав ряд редких аудиозаписей и опубликованных сочинений для мандолины прошлых лет.

Важный вклад в процесс развития оригинального репертуара для мандолины в США внес Норман Левайн. Музыкант стал организатором фирмы «Plucked string» в городе Арлингтоне (Вирджиния), осуществлявшей публикации новых сочинений для мандолины. Также Левайн стал инициатором проведения фестивалей мандолинной музыки: «Malmedy Festival» в 1982 году, а также Фестиваля исполнителей на мандолине в 1984 году, главной целью которого стало представление публике новых сочинений. В рамках фестиваля был проведен конкурс среди композиторов, результатом которого стало появление ряда новых сочинений, которые в дальнейшем заняли важное место в репертуаре многих исполнителей: «Three movements» для мандолины и гитары Вилла Айтона, «Sonatinetta» для мандолины и гитары Брайана Израеля – профессора Сиракузского университета, впоследствии очень заинтересовавшегося мандолиной и сочинившего Концерт для мандолины и «Сюрреалистическую серенаду» для мандолины и чтеца. По инициативе Левайна была основана

Американская ассоциация классической мандолины (CMSA), которая с 1987 года начала выпуск ежеквартального журнала, посвященного вопросам истории и развития мандолинного искусства в США. Ассоциация существует по сей день и уделяет большое внимание вопросам популяризации исполнительства на классической мандолине в США. По инициативе ассоциации ежегодно проводится съезд мандолинистов из разных городов США, в рамках которого музыканты объединяются в крупнейший оркестр щипковых инструментов – «En Mass orchestra», насчитывающий более 180-ти музыкантов.

К настоящему времени мандолинное искусство академической традиции в США приобрело популярность и динамично развивается наряду с исполнительством в направлениях джаз и блюграсс. Одним из видных музыкантов стал концертирующий исполнитель и дирижер мандолинного оркестра «Балтимор» (Baltimore mandolin orchestra) Дэвид Эванс. Среди мандолинных ансамблей следует отметить «Modern mandolin quartet», базирующийся в городе Беркелее, Калифорния. Квартет осуществил ряд записей, представленных преимущественно транскрипциями сочинений для симфонического оркестра.

Одним из ведущих музыкантов на сегодняшний день является Майк Маршалл – исполнитель на мандолине, гитаре, мандочелло. В его репертуаре музыка различных направлений: классическая мандолина, джаз, блюграсс. Подобный синтез различных жанров и стилей характерен в целом для творчества многих современных исполнителей в США. Маршалл стал инициатором проведения ежегодного мандолинного симпозиума, в котором принимают участие свыше 150 человек. Музыкант также является автором ряда переложений и транскрипций для мандолины, а также методических пособий. Среди них сонаты и партиты для скрипки соло, органные сочинения И. С. Баха в переложении для мандолины; англоязычная версия «Школы игры на мандолине» Р. Калаче; многочисленные самоучители игры на мандолине для музыкантов-любителей.

1. Путь развития мандолинного искусства в целом повторяет путь развития большинства академических инструментов. В истории мандолины можно выделить ряд этапов, ставших ключевыми вехами в развитии исполнительского искусства.

Период XVII–XVIII веков стал этапом формирования основ мандолинного исполнительского искусства и одним из наиболее плодотворных периодов в развитии репертуара и методической мысли. Конструктивные преобразования второй половины XVIII века и создание мандолины неаполитанского типа способствовали развитию исполнительства и репертуара. Однако вариативность моделей инструмента, проявившаяся на данном этапе развития мандолинного искусства, стала характерной чертой для всей последующей истории мандолины и сопровождает ее до настоящего времени. Первые методические пособия, написанные в 60-е – 80-е годы XVIII века отразили растущий исполнительский интерес к мандолине. Анализ пособий свидетельствует об особенностях исполнительской техники данного времени: наиболее употребимыми являлись техники арпеджио; прием игры *тремоло* полностью отсутствовал; особое внимание уделялось методике исполнения апподжиатур (мелизмов); было введено разделение регистров (naturale, sul ponticello, sul tasto). Внимание к инструменту со стороны видных композиторов, среди которых А. Вивальди, Дж. Саммартини, Дж. Паизиелло, К. Арригони, Л. ван Бетховен, В. А. Моцарт, И. Н. Гуммель, способствовало академизации исполнительства, развитию репертуара и свидетельствовало о высоком социальном статусе мандолины – инструмент получил широкое распространение в области светского музицирования не только в Италии, но и в ряде стран Европы, а также приобрел популярность среди высшего общества.

Первая половина XIX века стала периодом упадка в исполнительстве, однако в данный период обозначились направления развития исполнительства, ставшие в дальнейшем характерными для многих стран: мандолина получила воплощение в роли аккомпанирующего инструмента в быту, что в последующем сыграло важную роль в популяризации инструмента среди народных масс; в

сольном исполнительстве определилась тенденция к исполнению на мандолине сочинений скрипичного репертуара.

Предпосылками для возрождения интереса к мандолине во второй половине XIX века стали модернизация П. Виначчиа в 1835 году неаполитанской мандолины, открывшая новые возможности для развития исполнительства, а также внимание к мандолине Маргариты Савойской, которое способствовало повышению общественного интереса к инструменту и его популяризации.

2. *В эпоху романтической мандолины*, продлившуюся с конца 60-х годов XIX века до 30-х годов XX века, был преодолен упадок в исполнительстве, наблюдавшийся до середины XIX века, а достижения представителей этого периода стали фундаментальными и оказали влияние на дальнейший путь развития мандолинного искусства:

- Конструктивные преобразования, осуществленные Р. Калаче, позволили существенно расширить динамический и тембральный потенциал, а также технические возможности инструмента;
- Видные исполнители – авторы методических пособий (К. Де Лаурентис, К. Муньер, Д. Бранцоли, Ф. Де Кристофаро, Р. Калаче) определили и разработали новые ориентиры в технологии звукоизвлечения, что воплотилось в появлении и внедрении в исполнительскую практику ряда новых приемов игры и способствовало расширению технических и выразительных возможностей мандолины. Разработанный ими инструктивный материал стал основой многоуровневого методического комплекса в системе обучения мандолинистов;
- Композиторское творчество К. Муньера и Р. Калаче явилось существенным вкладом в развитие репертуара как для солирующей мандолины, так и для ансамблей различных форм, в том числе и разработанного музыкантами базового состава мандолинно-гитарного ансамбля;
- Внедрение инструмента в концертную практику обеспечило рост популярности мандолины и формирование социальной базы исполнительства.

3. *XX век* ознаменовался распространением мандолины далеко за пределами ее родины – Италии. Инструмент стал частью музыкальной культуры многих стран мира, в каждой из которых эволюция мандолинного искусства приобрела самобытные черты. Ключевыми центрами развития исполнительства, помимо Италии, стали Германия, Япония, США. Одновременно с этим, определились тенденции, общие для исполнительства в разных странах:

- активное развитие ансамблевой и оркестровой форм исполнительства, их распространение в практике любительского музицирования и усиление их роли в популяризации инструмента;
- внедрение мандолины в систему профессионального образования на различных ступенях, создание крупных исполнительских школ, профессионализация исполнительства и рост исполнительского уровня в целом;
- формирование профессиональных сообществ и появление периодических изданий, посвященных вопросам исполнительства: итальянской федерации мандолинистов (FMI, 1970) и журнала «Plectrum» (1989); ассоциации немецких исполнителей на щипковых инструментах (BDZ, 1963) и журнала «Concertino» (1985); французских журналов «Le Mediator» (1949), «Le Plectre» (1992); японского мандолинного союза (JMU, 1968), «Arte Mandolinistica» (1991); американской ассоциации классической мандолины (CMSA) (1987).
- эксперименты в модернизации конструкции инструментов, направленные как на усовершенствование традиционного типа неаполитанской мандолины, так на создание новаторских инструментов гибридного типа;
- становление системы фестивалей и конкурсов (Брешиа, Венеция, Кампобассо, Варацце, Швайнфурт, Люксембург, Осака, Токио, Нью-Йорк);
- развитие исполнительства на аутентичных инструментах, распространение мандолины в направлениях блюграсс и джаз, освоение исполнителями нескольких разновидностей инструментов;
- тенденция к преобладанию камерных сочинений и произведений для мандолины соло в репертуаре для солирующей мандолины.

ГЛАВА 2. ТРЕХСТРУННАЯ ДОМРА: ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

2.1 Становление и развитие сольного исполнительства на домре: от истоков до современности

Вопросы истории домрового исполнительства и репертуара подробно рассмотрены во многих источниках. Наиболее значимые труды по истории инструмента принадлежат А. С. Фаминцыну, Н. И. Привалову, К. А. Верткову, М. И. Имханицкому, Ю. В. Яковлеву, Б. А. Тарасову. В течение последних десятилетий исследовательский интерес к истории домры возрастает, что проявилось в диссертациях Е. Г. Скрябиной (2009), В. В. Махан (2017). Вопросам развития домрового репертуара посвящены работы А. А. Желтировой (2009), Е. А. Волчкова, Т. В. Смирновой (2016). Проблемы домровой педагогики рассматриваются в диссертациях Т. П. Варламовой (2010), К. Б. Шарабидзе (2012). Поскольку наименее исследованным в истории инструмента является период последних десятилетий (начало 2000-х гг.), целесообразно обращение к подробному изучению вопросов развития исполнительства, конструкции инструментария, репертуара именно на этом этапе.

Как отмечает В. Н. Холопова, «Музыкальная культура XX века, став *глобальной* и охватив все континенты и регионы, Запад и Восток, Север и Юг, образует невиданный по пестроте калейдоскоп» [112, *35*]. В свою очередь, домровое искусство сегодня является ярким воплощением синтеза европейской академической культуры и русского фольклора. Главным и, безусловно, важным направлением стремительного развития домрового искусства в XX–XXI веков стал процесс академизации – перехода из сферы фольклорного бытования к приобретению академического статуса. Вхождение в сферу академического исполнительства открывает перед инструментом новые горизонты в расширении

спектра возможностей и способствует распространению традиций исполнительской школы в современном глобальном мире.

Как известно, основополагающим условием для внедрения исполнительства на инструменте в сферу академического искусства становится мышление исполнителей в рамках канонов академической музыкальной практики. «Любой инструмент по предназначенности своей всегда будет таким, каким является характер деятельности, мышление того, в чьих руках он находится», – отмечает М. И. Имханицкий [55, *17*]. Однако очевидно, что немаловажную роль в данном отношении играет также ряд факторов профессионального, социального и культурного порядка. В. Р. Ганеев выделяет три основных компонента, определяющих академический статус исполнительства на инструменте: «выходящее за рамки национальной культуры профессиональное исполнительство, обучение в рамках системы профессионального образования и наличие оригинального репертуара» [33, *74*]. Кроме того, нельзя не отметить также значение качественных и технических характеристик инструментария (наличие хроматического инструмента с акустическими возможностями для музицирования в концертных залах), а также уровня социализации исполнительства (восприятие в общественном сознании исполнительства на данном инструменте в качестве академического); при этом немаловажное значение имеет социализация за пределами своей национальной культуры, то есть выход на международный уровень признания. Таким образом, развитие целостной структуры домрового искусства неотделимо от составляющих ее частей – конструкции инструментария, репертуара, исполнительской техники, – каждая из которых прошла самобытный путь эволюции в XX веке и позволила домре на сегодняшний день войти в практику академического исполнительства.

Бытование домры в Древней Руси (XVI – первая половина XVII века) можно охарактеризовать как период зарождения основ народно-инструментального искусства и развития исполнительства исключительно в условиях устной традиции, то есть в любительской сфере. Причиной упадка домры во второй половине XVII века стала государственная политика,

направленная на искоренение скоморошества (кульминацией репрессий стал указ 1648 года «Об исправлении нравов и уничтожении суеверия»), а также начавшаяся в XVIII веке «европеизация» российского общества и искусства, что проявилось в установлении в России западноевропейских канонов светского музицирования.

Этап возрождения домры с 1896 до 1945 года (по определению В. В. Махан) характеризуется началом бытования домры в условиях письменной традиции[15]; осуществлением В. В. Андреевым и его сподвижниками хроматической и акустической реформы инструмента; развитием исполнительства и репертуара преимущественно в рамках коллективных форм (оркестровой, ансамблевой); началом процесса профессионализации исполнительства. Среди социальных и культурных факторов, сыгравших важную роль в формировании социальной базы и пропаганде исполнительства в разное время, следует назвать идеи народничества (конец XIX – начало XX века), возродившие интерес со стороны общества к национальному искусству, а также идеологию Пролеткульта (20-е годы XX века), способствовавшую созданию и повсеместному распространению оркестров и ансамблей «массовых» инструментов.

Новый этап развития домрового искусства, начавшийся в середине XX столетия, стал периодом интенсивного роста сольного исполнительства, создания обширного репертуара для солирующей домры, внедрения инструмента в систему образования и выработки фундаментальной методико-теоретической основы обучения. В 40-е–50-е годы важную роль сыграла специфика идеологии советского государства, направленная на пропаганду национальной культуры, что создало предпосылки для становления системы профессионального образования, внедрения народных инструментов в информационное поле СМИ, развития системы музыкальных конкурсов, массового производства инструментов. В 70–

[15]Н. Яконюк определяет понятие культуры письменной традиции как той, которая «опирается на синтез национального музыкального фольклора и европейского академического инструментализма и использует общепринятую систему европейской нотации» [123, *28*].

80-е годы, благодаря проведению масштабных конкурсов и появлению ряда высокопрофессиональных исполнителей и педагогов (Р. В. Белов, Т. И. Вольская, М. М. Гелис, В. П. Круглов, А. А. Цыганков, В. С. Чунин, И. И. Шитенков), произошел значительный скачок в развитии виртуозно-технических и художественных возможностей инструмента, репертуара, методической мысли.

Условия постиндустриального общества 90-х годов XX века, связанные с ростом компьютерных технологий и средств коммуникации, создали предпосылки для проявления процессов глобализации в исполнительстве и методике обучения. Рост конкурентной среды способствовал интенсивному развитию оригинального репертуара, конструктивным усовершенствованиям инструментов. Интенсивное развитие индустрии шоу-бизнеса и засилие элементов поп-культуры привело к появлению эстрадного направления в исполнительстве, а также к созданию электроинструментов.

Конструкция инструмента до настоящего времени находится в стадии развития. Отсутствуют какие-либо подлинные характеристики существовавшей в XVI–XVII веках древнерусской домры ввиду устной традиции музицирования, характерной для того времени. Хроматическая и акустическая реформы домры, как уже говорилось выше, были произведены в конце XIX века В. В. Андреевым (1861–1918). В. В. Андреев понимал, что для развития концертного исполнительства на народных инструментах необходимы значительные конструктивные пребразования: установление фиксированного положения порожков, изготовленных из прочных материалов, добавление ладов для игры в верхнем регистре, выверение мензуры и пропорций между отдельными частями инструмента. Данные нововведения позволили изготовить инструменты, обладающие достаточно богатым звуковым потенциалом, благородным тембром, ровностью звучания во всех регистрах. Позднее были созданы тесситурные разновидности домры – домра-пикколо, альтовая домра, басовая домра, что обеспечило возможность создания домровой группы в составе Великорусского оркестра.

Квартовый строй d^2-a^1-e^1воссозданной В. Андреевым малой домры создавал ряд препятствий в развитии исполнительства: ограничение нижнего диапазона звуком *ми* первой октавы не позволяло исполнять скрипичные сочинения, в то время как оригинальный репертуар для домры практически полностью отсутствовал.

Попытки расширения диапазона домры предпринимаются до настоящего времени. Первым опытом данного рода было создание в 1908[16] году мастером С. Ф. Буровым по инициативе Г. П. Любимова четырехструнной домры квинтового строя, идентичного скрипичному, что позволяло исполнять скрипичные сочинения без текстовых изменений. Позднее данный тип домры получил широкое распространение на Урале, а также на Украине и в Белоруссии.

В. В. Андреевым также осуществлялись попытки расширения диапазона малой домры. В 1912–1913 годах мастером С. И. Налимовым был разработан тип четырехструнной домры с квартовым строем h-e^1-a^1-d^2. Как отмечал В. В. Андреев, «С. И. Налимовым был разработан тип четырехструнной домры исключительно для квартетного на ней исполнения. Общий вид, размер кузова и, главное, – строй квартами – все осталось неизменным. К третьей струне прибавлена кварта вниз, т.е., четвертая струна без основного изменения строя» [57, *100*]. Аналогичный инструмент был сконструирован также мастером С. Ф. Буровым по инициативе В. А. Яковлева в 1950-е годы.

В 1966 году по проекту одного из видных солистов-домристов того времени В. А. Никулина московским мастером А.В. Ивличевым была создана домра кварто-секстового строя (d^2-a^1-e^1-g). Как отмечал В. А. Никулин, «Уникальный строй дает возможность исполнять любые скрипичные сочинения, не прибегая к октавным перебросам мелодии и пассажей» [49, *139*]. Однако в дальнейшем данный тип инструмента не приобрел широкого распространения.

С целью расширения диапазона домры в 1975 году И. И. Шитенковым была изобретена приставка с двумя ладами, находящаяся на головке под третьей

[16] К. Вертков указывает дату – 1910 год.

струной. Кроме того, она имеет прижимную скобу для третьей струны, поворотно установленную в приставке: при снятии скобы диапазон инструмента увеличивается до звука *ре* первой октавы. Данное изобретение позволяет избегать применения скордатуры (понижения третьей струны на тон), достаточно часто используемой при исполнении переложений, а также в ряде сочинений современных авторов.

В XXI веке появляются домры гибридного типа. В 2011 году А. В. Дормидонтовым был создан двухгрифовый инструмент, сочетающий в себе домру малую и домру четырехструнную либо альтовую (в зависимости от устанавливаемого дополнительного грифа). В описании изобретения автор указывает на недостатки трехструнной и четырехструнной домр (малый диапазон у первой и более слабый звук у второй), которые предлагает исключить путем объединения двух инструментов в один: «Задачей, на решение которой направлена заявленная полезная модель, является расширение исполнительских возможностей инструмента. Технический результат заключается в создании более удобного для практического применения разнотембрового двухгрифого щипкового инструмента» [43, *239*]. Примером эксперимента подобного рода является также созданная в 2015 году в Москве домролина – гибрид домры и мандолины.

Для улучшения акустических свойств инструмента мастера продолжают экспериментировать с расположением и формой пружин, материалами и размерами подставки, толщиной деки, расположением резонаторных отверстий. В числе новаторов в данной области следует назвать музыкального мастера А.А. Спустникова. Среди его экспериментов – инструменты с двумя резонаторными отверстиями в деке, корпусом нестандартной (асимметричной) формы и с подставкой, полой внутри. «Проверив и сравнив многие варианты, я рекомендую свою – ”пустую” подставку (устойчивая, легкая, более равномерно распределяет нагрузку струн на деку)» [101].

Попыткой усовершенствования тембровых характеристик домры стала разработка в 2005 году московской фирмой «Господин музыкант» технологии

изготовления экспериментальных струн «Синталь», которые сочетают в себе характеристики синтетических и стальных струн, что позволило добиться ровности звучания инструмента в различных регистрах, а также улучшить качественные показатели тембра домры.

Таким образом, эксперименты и поиски в области конструктивных усовершенствований, улучшения тембровых и технических характеристик трехструнной домры продолжаются до настоящего времени. Важной проблемой остается малый диапазон инструмента; это усложняет процесс создания транскрипций и переложений для домры, которые, несмотря на возрастающий объем оригинальных сочинений, продолжают составлять значительную часть концертного и педагогического репертуара домристов. Необходимо расширение динамического потенциала инструмента – современная домра не способна звучать в больших концертных залах в отсутствие механических усилителей звука (микрофона), а также увеличение «педальности» – продолжительность колебаний струны на домре уступает большинству щипковых инструментов (мандолине, гитаре, балалайке), что приводит к излишнему применению тремолирования. Существенной проблемой остается и несовершенство инструментария в отношении строя.

Современное поколение домристов, с одной стороны, продолжает традиции своих предшественников, а с другой – определяет новые векторы в развитии домрового искусства. Все более популярным становится овладение различными разновидностями инструмента – трех- и четырехструнной, альтовой и басовой домрами и сочетание одновременно нескольких инструментов в концертных программах.

При анализе репертуара современных исполнителей-домристов, а также конкурсных программ становится очевидным преобладание в репертуаре транскрипций и переложений сочинений, написанных для других инструментов, что является следствием недостаточного количества высокохудожественных сочинений для домры, особенно крупной формы. Кроме того, в репертуарном отношении ярко актуализируются две тенденции: стремление к жанрам

эстрадного направления (особенно в ансамблевой сфере), а также к сочетанию домры с академическими инструментами (домра и орган, домра и арфа, домра и виолончель).

Очевидной проблемой остается преобладание стереотипного восприятия домры в качестве фольклорного инструмента в общественном сознании как россиян, так и представителей других стран, что существенно снижает социальный статус инструмента.

Методика обучения игре на домре развивается преимущественно на эмпирическом уровне, единая методическая система до настоящего времени не выстроена. Отсутствуют также методические пособия для домры на иностранных языках, что делает невозможным обучение на домре за пределами России.

2.2 Музыка для трехструнной домры – жанрово-стилевые тенденции

Периодизация истории развития домрового репертуара разработана Е. Желтировой. Она выделяет три стадии эволюции: 1) возрождение домры: в преддверии фольклоризма (1896–1945 год); 2) фольклоризм (1945 – начало 70-х годов XX века); стилевой плюрализм (середина 70-х – начало 2000-х годов) [46, *9*].

Формирование репертуара для домры началось с момента воссоздания инструмента В.В. Андреевым в 1896 году, что совпало с появлением в России народно-инструментальной культуры письменной традиции. Развитие домрового искусства первой половины XX века преимущественно в ансамблевой и оркестровой сферах определило характер и содержание репертуара в коллективных формах. Основой репертуара Великорусского оркестра В.В. Андреева, а затем подобных коллективов стали обработки народных мелодий,

жанровые пьесы (мазурки, вальсы, полонезы), а также транскрипции сочинений мировой музыкальной классики. Подобная тенденция проявилась и в программах сольных исполнителей на домре первой половины XX века. Первые пьесы, написанные В. В. Андреевым и его сподвижниками, имели прикладное значение и сыграли важную роль в популяризации исполнительства на домре. Салонный характер музыки был обусловлен вкусами публики, условиями, в которых приходилось выступать домристам в тот период, а также достаточно скромными техническими возможностями первых исполнителей.

Основу репертуарных сборников, а также репертуарных приложений методических пособий, появившихся в этот период, составляли переложения сочинений русской и мировой музыкальной классики, а также пьесы патриотического характера и народные мелодии[17]. В репертуаре заметно влияние популярной в то время мандолины и мандолинно-гитарных ансамблей: большинство изданных в 30-е–40-е годы методических пособий и репертуарных сборников ориентированы и на мандолину и на домру.

Среди немногочисленных образцов музыки для солирующей домры 40-х годов – два сочинения для домры с оркестром народных инструментов В. Дителя: обработка русской народной песни «Полосынька» (1942) и «Сама садик я садила» (1944). Обе пьесы виртуозного характера, требующие от исполнителя достаточно развитой мелкой моторики, написаны в вариационной форме с использованием многих приемов игры (тремоло, флажолеты, пиццикато) и различных видов фактуры (двойные ноты, аккорды, пассажи). Примечательно, что в сочинения введены развернутые каденции солиста. Однако многие фигурации и пассажи неудобны для исполнения, диапазон инструмента использован только до середины второй октавы, что может свидетельствовать о недостаточном знании

[17]В Каталоге советских пластинок значится несколько записей домристов 30-х годов: «Неаполитанская тарантелла» Меццекапо, Вальс № 1 Дюрана (исполнение Е.С. Кабанова в сопровождении фортепиано), шуточные песни «Дударь», «Пошел козел в огород» (обработка А. Семенова, исполнение О.В. Ковалевой в сопровождении секстета домр под управлением А.С. Семенова).

инструмента композитором, а также не очень высоком уровне технического мастерства исполнителей.

К середине XX века оригинальный репертуар для домры по-прежнему находился в стадии зарождения, в отличие от балалайки и баяна, для которых уже в 20–30-е годы был создан ряд сочинений крупной формы. Тем не менее в домровом репертуаре наряду с существующей фольклорной линией (обработки народных тем) четко обозначается и академическая, представленная переложениями сочинений русской и зарубежной классики, что было важно для развития и совершенствования исполнительства. Как отмечает Д. Варламов, «в свое время [имеется в виду период 20-40-х годов прошлого века] использование классического наследия развитых инструментальных культур в репертуаре народников преследовало две задачи: *просветительскую* и *саморазвивающую*. Первая — стремление познакомить широкую слушательскую аудиторию с лучшими образцами отечественной и зарубежной музыки <…>. Вторая — совершенствование исполнительства, расширение художественно-выразительных возможностей народно-инструментального искусства на опыте сложившихся исполнительских и композиторских школ — не потеряла своего значения по сей день» [21, *28*]. На целесообразность применения заимствованного репертуара в исполнительстве также указывает и М. И. Имханицкий: «С одной стороны, это утверждение народных инструментов в качестве представителей академической концертной эстрады, с другой – пропаганда на академической основе русского фольклорного начала» [55, *196*].

Ключевым импульсом в процессе формирования оригинального домрового репертуара стало появление концертирующих музыкантов-профессионалов. Создание в 1945 году первого Концерта для домры с оркестром Н. Будашкина, посвященного одному из известных музыкантов того времени А. Симоненкову, обозначило начало нового этапа в развитии домры и домрового репертуара: инструмент стал ассоциироваться, в первую очередь, с сольной формой музицирования. Начиная с 50-х годов XX века интерес композиторов к домре возрастает, лидирующим становится жанр концерта. Масштабность форм,

преобладание элемента состязания, драматическое развитие, насыщение музыкальной ткани виртуозными элементами – характерные черты музыки для домры того времени, что во многом было обусловлено потребностью восполнить существующий пробел в репертуаре. Для тематизма сочинений середины века характерна опора на народные темы, что обозначило главенствование линии фольклоризма в музыке для домры.

В 50-е годы XX века обозначается тенденция постепенного перехода от использования фольклорных тем к авторской музыке. Это проявилось в ряде сочинений: Концерт № 1 для домры и ОРНИ, а также цикл из 12 этюдов для трехструнной домры в сопровождении фортепиано Ю. Шишакова, трехчастная Соната для домры и фортепиано А. Аксенова; в 60-е годы – Концерт №1 и Концерт №2 П. Барчунова, Концерты Ю. Зарицкого, Б. Кравченко, Л. Балая. В 70-е годы появляется ряд сочинений, ставших по глубине содержания, по степени воплощения технических и художественных возможностей инструмента, по переосмыслению композиторами сугубо фольклорного назначения домры новыми вехами в развитии репертуара. Такими сочинениями явились трехчастный Концерт №2 Ю. Шишакова, а также цикл «Пять пьес по мотивам татарского фольклора» С. Губайдуллиной. Данные тенденции усиливаются в концертах для домры и ОРНИ Г. Шендерева, В. Пожидаева, Н. Пейко, И. Тамарина, написанных в 1980-е годы.

Важным событием в развитии инструмента и репертуара стало творчество композиторов, являющихся яркими исполнителями на домре. Многочисленные сочинения А. Цыганкова для трехструнной, а Б. Михеева и В. Ивко для четырехструнной домры стали новаторскими в раскрытии виртуозных и колористических возможностей инструмента.

Литература для домры начала XXI столетия заметно расширяется и обогащается благодаря появлению нового поколения российских авторов, которых объединяет стремление к восприятию домры вне связи с ее национальным началом. Композиторы постепенно отказываются от использования фольклорного материала, тематики и жанровости прикладного

характера, домра становится выразителем индивидуального авторского стиля. Зачастую сочинения создаются в авторских вариантах одновременно для нескольких инструментов, что является проявлением тенденция «к относительной инструментальной нейтральности» (по определению Б. Б. Бородина), когда «реальная, чувственная сторона звучания, связанная со звуковым потенциалом конкретного инструмента, его конструктивными особенностями, оказывается менее важной, чем формальная структура самого произведения» [17, *21*].

Иным становится подход к фольклору композиторов XXI столетия. Используемые народные темы тесно вплетаются в драматургическую концепцию сочинения и приобретают философский смысл. Всё чаще авторы обращаются к архаичным его пластам – знаменному распеву, былинам. В домровом репертуаре такая тенденция прослеживается в сочинениях К. Волкова – «Каприччио» для домры и фортепиано (2008) и трехчастном Концерте для домры и малого симфонического оркестра (2010), где автор использует интонации моравского напева «Гимн в честь Св. Кирилла и Мефодия».

Другую линию трактовки национального начала представляет «народно-сакральный фольклоризм» (по выражению В. Холоповой) – обращение к богослужебным песнопениям, духовным стихам, святочным песням. Впервые это проявилось в «Концерте-симфонии» А. Цыганкова, во второй и четвертой частях которого процитирована тема православного песнопения –акафиста иконе Божией Матери «Всецарица», выступающая прообразом «Светлой Руси». Примером авангардного фольклоризма (взаимопроникновение фольклорных тем, современных ладогармонических пластов, композиторских техник) может служить соната «Посвящение П. Хиндемиту» Г. Зайцева, в финале которой используется тема казахского народного наигрыша – кюя.

На материале народных тем построено трехчастное сочинение А. Цыганкова «Славянский концерт-фантазия» (2013). И хотя принцип использования фольклорного материала в целом продолжает традиции фольклоризма 70–80-х годов XX века, обращение к народным темам в данном случае есть часть воплощения философской концепции композитора – идеи

духовного единения трех славянских народов. Масштабность замысла, принципы симфонического развития (монотематизм, черты сонатности в первой части, полифонические преобразования тем, разнообразная работа с тематизмом) выводят сочинение на безусловно новый уровень в сравнении с традиционными обработками народных мелодий.

Одной из заметных тенденций в музыке рубежа веков является обращение композиторов к религиозно-мистической тематике. Это течение в отечественной музыке Н. Гуляницкая обозначает как «nova musica sacra» и связывает его с «возрождением традиций духовной музыки на новом уровне» [39, *98*]. В домровом репертуаре данная линия ярко проявилась в творчестве Г. Зайцева. Цикл «Ритуалы» для малой домры и фортепиано (2012) состоит из пяти частей, отсылающих к ритуальным традициям различных эпох и конфессий. Другое сочинение автора, первая электроакустическая композиция для домры – «Гоэтия» для малой домры, ударных и электроники (2013) связана с образом средневековой магической традиции вызывания демонов и составления талисманов.

Философская направленность становится центральной в образно-содержательной сфере сочинений. Наиболее типичными оказываются вопросы экзистенциальной философии – осмысление человеческого бытия, жизни и смерти, кризисных этапов становления личности. Яркими примерами являются сочинения М. Броннера: Концерт «Трансформация души», рисующий внутренний психологический конфликт личности, сталкивающейся с жестокостью окружающего мира; «Рондо войны» для домры, мандолины и фортепиано, изображающее войну как «неизбежный рефрен человеческой жизни» [20], а также Концерт «Прозрение» А. Безенсон, идея которого – путь к осознанию бесконечности жизни; Концерт «In memoriam», посвященный памяти родителей, Е. Стецюка.

Неоклассика и неоромантизм, проявляющиеся в сочинениях российских композиторов последней трети XX – начала XXI веков и воплощающие, по словам В. Холоповой, «Маятникообразную закономерность движения искусства, когда после авангардных прорывов в новых направлениях происходит возврат к

прошлому, да еще отыскиваются и пропущенные быстрым прогрессом лакуны, в которых обнаруживаются вполне жизнеспособные “зерна” для выращивания музыки» [112, *207*], также заняли заметное место в домровой музыке. Примерами неоклассической линии могут служить Концертино «Из галантных времен», три вальса «Темные аллеи» (по прочтению И. Бунина) В. Беляева, Концерт «Памяти А. Вивальди» В. Панина, Концертино Е. Подгайца. Неоромантическое направление проявилось в сочинениях Г. Зайцева («Лирический концерт», «Драматический концерт», «Сквозь бездны снов» для домры и ОРНИ); М. Броннера (Концерт «Остров счастья» для альтовой домры, балалайки и ОРНИ, «Лестница Иакова» для домры и фортепиано, Соната «Книга жизни» для малой/альтовой домры и фортепиано); А. Тихомирова (Концерт для домры и камерного оркестра); Е. Крючкова (Прелюдия и скерцо, Концерт «Памяти П.И. Чайковского»для двух малых домр и ОРНИ); В. Кошелева (четыре каприса для домры соло); С. Слонимского («Романтическое рондо с плясовым финалом» для домры и фортепиано).

Характерный для музыки начала XXI века плюрализм в жанровом отношении проявляется в интересе к созданию гибридных форм: концерт-симфония, концерт-фантазия, концерт-поэма, демонстрирующих более свободный подход к вопросам драматургического развития, укрупнение формы, движение к одночастности поэмного типа. Появляются сонаты для домры соло: Соната Н. Хондо, Соната «Иродиада» Г. Зайцева.

Для сочинений композиторов последних лет характерен принцип микста, который выражается в смешении музыки с другими видами искусства – музыка и чтение литературных текстов, музыка и фото- и видеоинсталляция. Среди таких сочинений можно назвать Шесть пьес-состояний «В проекции» для чтеца, малой домры, фортепиано и фоторяда Г. Зайцева; «Колыбельные песни» для домры, чтеца и ОРНИ М. Броннера. В духе музыкального театра написан цикл «По ту сторону радуги» М. Броннера для домры и балалайки, где исполнители обращаются друг к другу при помощи вербального текста.

Ярко прослеживается тенденция к созданию произведений для домры и симфонических либо камерных оркестров. Среди последних сочинений такого плана следует назвать упомянутый выше трехчастный Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра А. Тихомирова, Концерт для домры и малого симфонического оркестра (2010) К. Волкова, «Белорусский концерт» М. Броннера (авторская версия для домры и камерного оркестра). Появляются также сочинения для симфонического оркестра с включением народных инструментов: «Садовая симфония» для симфонического оркестра и квартета русских народных инструментов, «Слово о походе Игоревом, сына Святослава, внука Олегова» для симфонического и народного оркестров, чтеца и альта А. В. Чайковского.

Несмотря на бесспорный прогресс во всех направлениях развития репертуара для домры, на современном этапе очевидными остаются ряд проблем:

1. Несмотря на возрастающий объем оригинального репертуара, значительную часть как концертного, так и педагогического репертуара составляют транскрипции и переложения. Это обусловлено, во-первых, молодостью инструмента – за сто с небольшим лет инструмент не мог накопить объем репертуара, сопоставимый с таковым у других инструментов, существующих в условиях академической практики на протяжении ряда столетий. Кроме того, процесс формирования музыканта-исполнителя в условиях учебного процесса невозможен без изучения музыки разных эпох и стилей, что делает необходимым создание переложений;

2. Очевиден недостаточный объем качественного педагогического репертуара для домры. В первую очередь это касается произведений для начинающих исполнителей – основу репертуара на первом этапе обучения по-прежнему составляют переложения классической музыки. В педагогическом репертуаре для среднего и высшего звена ощущается недостаток инструктивного репертуара – сборников этюдов различной степени сложности, направленных на развитие определенных видов техники. Появление данного материала имеет важное значение для оптимизации и улучшения качества процесса обучения на всех ступенях;

3. До настоящего времени в домровой литературе отсутствуют пособия, посвященные анализу оркестрового репертуара домристов и его трудностей (такие пособия существуют для большинства инструментов симфонического оркестра под названием «Оркестровые трудности»). Целесообразность появления подобных пособий обусловлена тем, что профессиональная деятельность основного числа исполнителей на домре на сегодняшний день связана именно со сферой оркестрового исполнительства;

4. Очевиден недостаток оригинального репертуара для ансамблей народных инструментов. Поскольку до настоящего времени не существует устоявшегося и общепринятого состава ансамбля народных инструментов, немногочисленные оригинальные сочинения остаются крайне разрозненными по составу инструментов.

«Если определить самую обширную область музыкальных поисков новой генерации композиторов, то это будет звук – его бесконечная экспрессия, впечатляемость, даже эпатажность, и способы его достижения», – отмечает В. Н. Холопова [112, *60*]. Действительно, расширяющийся спектр образов, жанрово-стилевых направлений, усложнение музыкального языка сегодня побуждают композиторов по-новому трактовать выразительные возможности инструмента, новаторски подходить к выбору *звукоизобразительных средств*.

«Пионером» в области расширения темброво-выразительных возможностей домры, внедрения в исполнительскую и композиторскую практику ряда новых приемов игры по праву можно считать А. Цыганкова. В 80–90-е годы композитор впервые в домровой музыке применил ряд новых приемов, многие из которых заимствованы из скрипичной технологии: пиццикато левой рукой, пиццикато указательным пальцем правой руки (бряцание), двойные флажолеты, игра за подставкой и различные варианты одновременного сочетания данных приемов. Также автором впервые были использованы приемы звукоподражания: произвольное глиссандо по всему диапазону («подражая смеху»), игра у подставки («подражая банджо»). В XXI веке расширение сферы применяемых

приемов игры осуществляется в основном в направлении внедрения «немузыкальных», сонорных и шумовых звуков.

Демпферное пиццикато (игра с сурдиной) используется в Сонате «Посвящение П. Хиндемиту» Г. Зайцева, Концерте «Трансформация души» М. Броннера. Прием игры *«тэп»* (удар ногтевой пластиной правой руки по грифу) впервые применен в сочинении «Несерьезные вариации на тему С. Рахманинова» для двух домр и фортепиано С. Лукина. Позднее данный прием использован в Каприсе «В лучах восходящего солнца» для домры соло В. Кошелева (в сочетании с пиццикато левой рукой), Каденции Концерта для домры и симфонического оркестра К. Волкова (одновременно с игрой за подставкой).

Экспериментом стало применение *игры на домре смычком* в сочинении Т. Сергеевой («Каприс» для домры и фортепиано). Примечательно, что для репертуара смычковых инструментов характерна обратная тенденция: утвердившимся приемом стало использование смычковых инструментов как щипковых. Один из ранних примеров – Этюд №10 из Десяти этюдов для виолончели соло С. Губайдуллиной (1974), весь построенный на игре пиццикато, причем обеими руками (для левой – con le dita). Щедрин обыграл тот же способ звукоизвлечения в мини-сценке для скрипки без смычка «Балалайка» (1997): скрипач как бы забыл смычок и решил играть без него.

Характерным для современной музыки становится применение *шумовых приемов игры*, являющихся звукоизобразительными средствами: нетемперированное глиссандо путем ослабления натяжения струны (колком), удары по деке одновременно с кластерными аккордами рояля в Концерте «Трансформация души» М. Броннера, символизирующие апофеоз страданий личности; дуновение в область резонаторного отверстия домры, тремоло по трем струнам ладонью правой руки, изображающие «ветер» в сочинении «Гоэтия» Г. Зайцева; скольжение обратной стороной медиатора по обмотке третьей струны домры, изображающее скрип, – в сочинении «Рондо войны» для домры, мандолины и фортепиано М. Броннера.

Заметной тенденцией становится включение в сочинения *игры на ударных инструментах* (колокольчика, треугольника), а также *использование фонограммы* – в сочинениях «Трансформация души», «По ту сторону радуги» М. Броннера, «Ритуалы», «Гоэтия» Г. Зайцева. В сочинении Д. Кривицкого («Интродукция, шесть вариаций и тема») впервые применен прием *вокализации* (дубль-тон) одновременно с игрой на инструменте.

Данные нововведения свидетельствуют о том, что в настоящее время в домровом исполнительстве происходит процесс активного развития исполнительской техники, поиск новых художественно-выразительных средств, звукообразов как средств выражения усложнившегося композиторского языка и, как следствие, появление произведений с более глубоким образным содержанием.

1. Домровое искусство, начавшее развитие в академическом направлении благодаря деятельности В. В. Андреева, за достаточно короткий промежуток времени прошло колоссальный путь во всех направлениях своего развития: исполнительской технике, репертуаре, методической мысли и динамично прогрессирует до настоящего времени. Современное поколение домристов, развивая традиции своих выдающихся предшественников, представляет инструмент на высоком уровне в сольной академической практике и становится все более конкурентоспособным в рамках общих тенденций развития инструментального исполнительства в России и в мире. Однако очевидной остается проблема преобладания стереотипного восприятия домры в качестве фольклорного инструмента в общественном сознании, отсутствие единой методической системы обучения на домре, а также методических пособий на иностранных языках.

2. Многочисленные попытки усовершенствования *конструкции домры* в XX – XXI веках направлены на расширение диапазона, а также качественных характеристик инструмента. Несмотря на значительный прогресс в данной области, до настоящего времени актуальными остаются проблема строя

инструмента во всех регистрах, долговечности и износостойкости домр, непродолжительности звучания струны (отсутствия «педали»).

3. В *домровых сочинениях* композиторов XXI века основной является тенденция перехода от цитирования фольклорных источников к авторскому тематизму. Обращение к образцам фольклора является преимущественно частью философской концепции авторов и имеет несколько стилевых направлений: использование архаичных пластов фольклора (К. Волков), «народно-сакральный фольклоризм» (А. Цыганков), авангардный фольклоризм (Г. Зайцев). Прослеживаются общие тенденции, характерные для развития академической музыки: обращение к религиозно-мистической тематике (Г. Зайцев); неоклассика и неоромантизм (В. Беляев, Е. Подгайц, М. Броннер, А. Тихомиров, Е. Крючков, Т. Сергеева, С. Слонимский); принцип микста, который выражается в смешении музыки с другими видами искусства – музыка и чтение литературных текстов, музыка и фото- и видеоинсталляция (Г. Зайцев, М. Броннер). Характерный для музыки начала XXI века плюрализм в жанровом отношении проявляется в интересе к созданию гибридных форм: концерт-симфония, концерт-фантазия, концерт-поэма.

Несмотря на бесспорный прогресс во всех направлениях развития репертуара, сжатые хронологические рамки существования домрового искусства и его распространение лишь в пределах стран СНГ предопределили ряд проблем, которые продолжают быть актуальными до настоящего времени:

- несмотря на внушительный объем оригинальных сочинений, значительную часть как концертного, так и учебного репертуара домристов в настоящее время составляют транскрипции и переложения;
- недостаточный объем педагогического и инструктивного репертуара для домры;
- недостаточный объем оригинального репертуара для ансамблей народных инструментов;

- отсутствие пособий, освещающих оркестровые трудности домристов и методику создания переложений и транскрипций для домры.

4. Расширение спектра образов, жанрово-стилевых направлений домрового репертуара, усложнение музыкального языка способствуют совершенствованию выразительных возможностей инструмента, поискам *новых звукоизобразительных средств*. В XXI веке расширение применяемых приемов игры происходит преимущественно в направлении идеи внедрения «немузыкальных», сонорных и шумовых звуков: демферное пиццикато (М. Броннер, Г. Зайцев), «тэп» - удар ногтевой пластины правой руки по грифу (С. Лукин, В. Кошелев, К. Волков), игра на домре смычком (Т. Сергеева), нетемперированное глиссандо путем ослабления натяжения струны колком, удары по деке (М. Броннер), дуновение в область резонаторного отверстия (Г. Зайцев, М. Броннер), тремоло по трем струнам ладонью правой руки (Г. Зайцев), скольжение обратной стороной медиатора по обмотке третьей струны (М. Броннер). Заметной тенденцией становится включение в сочинения игры на ударных инструментах (колокольчика, треугольника), а также использование фонограммы (М. Броннер). В сочинении Д. Кривицкого впервые применен прием вокализации (дубль-тон) одновременно с игрой на инструменте.

ГЛАВА 3. МАНДОЛИНА И ДОМРА В ЗЕРКАЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

3.1 Мандолина в России: история становления исполнительства и репертуара

Первое упоминание о бытовании мандолины в музыкальной жизни России относится к последней четверти XVIII столетия. Один из первых исследователей истории русского искусства Якоб Штелин (1709–1785) в 1785 году отмечает: «В заключение повествования о музыкальных новостях и достопримечательностях при императрице Елизавете следует упомянуть, что и итальянская китара, т.е. гитара, вместе с мандолиной принесенная разными итальянцами, появилась в Петербурге и Москве» [121, *10*]. Благодатные условия для широкого распространения мандолины в числе других щипковых инструментов: гитары, лютни – были обусловлены общим ростом интереса к европейской и, в частности, итальянской культуре, характерным для российского общества того времени. Этому во многом способствовала творческая деятельность европейских музыкантов, часто посещавших Россию в XVIII веке. Так, по приглашению императрицы Екатерины с 1776 по 1784 год должность придворного композитора в Санкт-Петербурге занимал видный итальянский композитор Джованни Паизиелло (1741–1815). В 1780 году в России им была написана опера «Севильский цирюльник», в первом акте которой автор использовал мандолину в качестве ведущего аккомпанирующего инструмента в Каватине графа Альмавивы [127, *236*].

Интерес к щипковым инструментам обусловил широкое распространение мандолины в среде любительского музицирования в XIX веке. Строй мандолины, идентичный скрипичному, открывал возможности для исполнения многих образцов классической музыки, в том числе в среде ансамблевого и оркестрового

исполнительства. Во многих городах появлялись кружки и оркестры мандолинистов и гитаристов, были опубликованы самоучители и сборники пьес. Среди известных коллективов второй половины XIX века в Петербурге следует назвать кружки под управлением Дж. Париса, Е. Жуковского, В. Степанова. В Москве с 1890-х годов существовало Общество мандолинистов и гитаристов, по инициативе которого с 1904 года издавался журнал, посвященный вопросам исполнительства и освещению выступлений музыкантов в данном жанре. Одним из ярких исполнителей того времени стал И. Деккер-Шенк (1825–1899): «Гастролируя во многих странах в качестве гитариста и мандолиниста (а также певца), приобрёл известность как выдающийся виртуоз» [103]. Музыкант был руководителем кружка гитаристов и мандолинистов в Петербурге, а также преподавателем. В 1875 году был опубликован «Самоучитель для мандолины» Деккер-Шенка – одно из первых методических пособий в России, посвященных мандолине[18].

Таким образом, к началу XX столетия мандолина приобрела в России высокую степень популярности и стала одним из излюбленных инструментов в среде любительского музицирования. О широком распространении мандолины свидетельствует тот факт, что в 1914 году в России было реализовано 580 тысяч щипковых инструментов, из которых примерно одна треть, главным образом гитар и мандолин, была ввезена из-за границы. В 1904 году в Москве была опубликована «Новая школа-самоучитель для мандолины» Л. Надежина. Подобно большинству европейских школ игры на мандолине этого периода, основным способом звукоизвлечения на мандолине автор называет тремоло и начинает Школу с техники его освоения: «Играют на мандолине медиатором, извлекая с его помощью чистые вибрирующие звуки, называемые “тремоло”» [86, *11*].

Появление в российской звучащей действительности воссозданной В. В. Андреевым домры сразу же поставило вопрос о ее сравнении с мандолиной. Примечательно, что С. А. Мартынов в письме к В. В. Андрееву (от 15 мая 2914 г.)

---

[18]Данное пособие было предназначено для шестиструнной мандолины миланского типа.

в отношении конструкции сравнивает приобретенный его сестрой в Вятке инструмент с мандолиной [56, *191*]. Но основная идея Андреева подчеркивала антагонизм инструментов и была направлена на то, чтобы обозначить тембровую самобытность и национальную направленность звучания домры как исконно русского инструмента: «О подражании мандолине и гитаре не может быть и речи» [4, *45*]. В. В. Андреев неоднократно подчеркивал превосходство домры и балалайки над мандолиной и стремился представить эту идею не только российской, но и зарубежной публике: «Таким образом положено было начало распространению балалайки за границей, которое, можно верить, будет идти все шире и шире в силу доступности инструмента для обучения и [его] широких возможностей в передаче разнохарактерного репертуара. Это ставит русские народные инструменты на первое место среди других, [таких, как] мандолина, гитара и другие» [там же, *50–51*]; «Да, мистер Симпсен — американец, присутствовавший на наших концертах в Берлине, высказал мнение, что в Америке повсеместно распространена мандолина, но что при первых же наших концертах американцы оставят этот инструмент, так как наши народные инструменты по своим качествам стоят гораздо выше мандолины, которую американцы не задумаются заменить лучшим музыкальным инструментом» [там же].

Широкая популярность мандолины в значительной мере препятствовала развитию исполнительства на воссозданных В. В. Андреевым балалайке и трехструнной домре, а также распространению оркестров «андреевского» типа. В. В. Андреев отмечал, что первоначально в обществе не признавалась художественная ценность балалайки: «Наряду со скептиками встречались и такие, которые <…> относились с полным доверием и уважением к усовершенствованной, заслушивались игрой на ней, но в то же время не хотели признать этот инструмент за балалайку (некоторые даже называли ее русской мандолиной)» [4, *34*]. На начальном этапе трехструнной домре было сложно конкурировать с мандолиной в первую очередь из-за отсутствия оригинального репертуара. В сравнении с мандолиной, обладающей идентичным со скрипкой

строем, в процессе переложения скрипичной музыки для домры стали очевидными определенные трудности, обусловленные строем инструмента (e^1-a^1-d^2) и ограниченным диапазоном.

В 1908 году мастером С. Буровым по инициативе Г. Любимова была создана четырехструнная домра со скрипичным строем, а также тесситурные разновидности этого инструмента, что позволило организовать квартет, секстет, а в 1918 году – оркестр четырехструнных домр. Несмотря на очевидную схожесть домры такого типа и мандолины, идеей Любимова, как и Андреева, стало не сочетание, а противопоставление этих двух инструментов, что проявилось, в первую очередь, в ориентации на исполнение не мандолинного, а скрипичного репертуара, а также музыки, написанной на материале русских народных тем с целью подчеркнуть тембровую самобытность инструментов. М. И. Имханицкий, не отвергая сходства мандолины с домрой: «Конечно, нужно отметить, что сходство с мандолиной у домры имеется, а тремоло в качестве основного приема игры заимствовано у нее» [56, с. 221], указывает на самобытность коллективов любимовского типа, обусловленную как исполняемым репертуаром, так и своеобразием тембра: «Прежде всего, на них исполнялся совсем другой, нежели на мандолинах, репертуар, главным образом ориентированный на русскую народную песенность <…> Помимо этого, одиночные струны любимовской домры, в отличие от двойных на широко распространенных типах мандолин, позволили сохранить своеобразие ее нежного тембра, разнящегося от более резкого звучания мандолины» [там же, 227].

Однако ввиду идентичности мандолины и четырехструнной домры не только в отношении основного способа звукоизвлечения, но и, в первую очередь, строя инструмента, сближение с мандолиной оказалось неизбежным. Как отмечал Ю. Бойко, «Не вызывает сомнения тот факт, что современная домра представляет собой изобретение Андреева в целях поиска новых тембровых красок для своего оркестра при явном влиянии мандолины – основного инструмента неаполитанских оркестров. И андреевская, и любимовская домры были созданы на основе мандолины <…> Более того, выдвижение домры с ее плекторным

непрерывным тремолированием на главенствующую мелодическую роль, а также перенос этого принципа звукоизвлечения на балалайку <…> сблизили звучание андреевского оркестра с неаполитанским» [15, *52*].

Важным катализатором бурного развития массового любительского исполнительства стала революция 1917 года, провозгласившая лозунг «Искусство — народу». Идеология культуры пролетариата была направлена в первую очередь на формирование коллективного самосознания общества: «Пролетариату необходимо искусство коллективистическое, которое воспитывало бы людей в духе глубокой солидарности, товарищеского сотрудничества, тесного братства борцов и строителей, связанных общим идеалом» [14, *119*]. Это способствовало повсеместному появлению кружков художественной самодеятельности, основу которых составляли «массовые инструменты»: мандолины, гитары, домры, балалайки. Этническая принадлежность инструментов не играла важной роли, главным фактором для причисления инструментов к числу массовых была их транспортабельность и доступность для первоначального освоения. Квинтовый строй четырехструнных домр и мандолин, открывающий возможности для исполнения переложений и транскрипций сочинений классической музыки, обеспечил рост популярности этих инструментов и их преобладание в 20–30-е годы в сравнении с трехструнными домрами квартового строя.

Взаимодействие домрового и мандолинного исполнительства в этот период отразилось в появлении значительного количества сборников пьес, а также методических пособий, ориентированных для исполнения на двух инструментах: четырехструнной домре и мандолине. Первым подобным пособием стала Школа для четырехструнной домры С. Тэша и Н. Кудрявцева – участников квартета Г. Любимова (1927). В заглавии авторы обозначают: «Школа игры на четырехструнных домрах квинтового строя всех видов: прима, альт, тенор, бас, пикколо, контрабас. Приспособлена для обучения игре на мандолинах всех видов: мандолина, мандола, люта». Вскоре появились три самоучителя для мандолины, рекомендованные авторами также и для четырехструнной домры, Д. Пивоварова (1927), Н. Розова (1932), и П. Худякова (1939). В 1935 году также был

опубликован Самоучитель для мандолины Д. Александрова и С. Тэша. В 1957 году появляется «Самоучитель для мандолины и четырехструнной домры» Г. Михайлова, в 1974 году – его же «Самоучитель игры на мандолине/домре». Авторы данных пособий во многом опираются на опыт исполнительства на мандолине и методические пособия, написанные для этого инструмента. Это касается многого: посадки – все авторы рекомендуют способ посадки, при которой одна нога кладется на другую; организации игровых движений – в технике правой руки главенствующее значение придается кистевым движениям; трактовки и процесса освоения приемов игры – во многих пособиях указывается, что основным приемом игры является тремоло, многие Школы начинаются с техники его освоения. В отличие от европейских Школ игры на мандолине, в нескольких из перечисленных пособий описывается отсутствующий в мандолинном исполнительстве прием игры – пиццикато, который исполняется без участия медиатора щипком большого либо среднего пальца правой руки. Примечательно также, что большинство приведенных в пособиях нотных примеров составляют произведения русской и зарубежной музыкальной классики, темы русских народных либо массовых советских песен, тогда как оригинальный репертуар для мандолины не используется.

С 1926 года фабрика музыкальных инструментов им. А. В. Луначарского, наряду с балалайками, домрами и гитарами, начинает выпуск мандолин. Колоссальному росту интереса к народным инструментам способствовало также проведение исполнительских конкурсов и олимпиад. Как отмечает М. И. Имханицкий, «О широте размаха подобных мероприятий может свидетельствовать хотя бы уже то, что в 1927 году в России состоялось 2,5 тысячи таких конкурсов; в них приняло участие более 30 тысяч человек» [55, *174*]. В 1928 году прошел Ленинградский областной конкурс затейников – «молодых гармонистов, балалаечников, домрачеев, гитаристов и мандолинистов». В 1939 году прошел первый Всесоюзный смотр-конкурс исполнителей на народных инструментах, в числе которых были и исполнители на мандолине: «На втором и третьем турах смотра было представлено свыше 60 разновидностей музыкальных

инструментов различных народов нашего Союза. <…> щипковые — <…> трех- и четырехструнная домра и мандолина (РСФСР, Украина и др.)». [88, *59*].

Таким образом, практика сочетания домры и мандолины была характерной для исполнительства в данный период. С. Ю. Румянцев, подчеркивая целесообразность обращения исполнителей к обеим разновидностям инструментов, в статье «О домре и вокруг нее» отмечал: «Четырехструнная домра отличается от мандолины практически только отсутствием спаренных струн – но ведь тем проще “переходить” с инструмента на инструмент (или просто переделать его), тем шире репертуарная база массового инструментального музицирования» [95, *52*].

В течение первых десятилетий после Второй мировой войны идеология советского государства в сфере культуры изменилась и была направлена на развитие подлинно национальных элементов культуры. В контексте «борьбы с космополитизмом» происходит разделение на инструменты русского и иностранного происхождения, что негативно отразилось на развитии исполнительства на мандолине как инструменте итальянского происхождения. Кроме того, негативную роль сыграл факт вхождения мандолины в число атрибутов фашистского движения, что повлекло за собой запреты на мандолину как в странах Европы, так и в России. Во многом по причине данных обстоятельств многолетнее противостояние коллективов «андреевского» и «любимовского» типа закончилось вытеснением четырехструнной домры из сферы исполнительства, что коснулось также и мандолины как наиболее родственного четырехструнной домре инструмента. Кроме того, внедрение домры и балалайки в систему профессионального образования, внимание к ним со стороны видных композиторов: А. Глазунова, Р. Глиэра, Н. Будашкина, С. Василенко и других – способствовали интенсивному развитию сольного и коллективного исполнительства на русских народных инструментах, появлению высокохудожественного оригинального репертуара. В данных условиях мандолина становилась всё менее востребованной и к середине XX столетия практически полностью исчезла из музыкальной жизни России.

Процесс возрождения традиций исполнительства на мандолине в России начался в 70-е годы XX века. С 1967 по 1978 год в Санкт-Петербурге с мандолиной была тесно связана творческая деятельность одного из видных домристов – профессора Санкт-Петербургской консерватории Э. Шейнкмана. В качестве мандолиниста он принял участие в советских премьерах «Серенады» А. Шенберга и балета «Агон» И. Стравинского, а также осуществил первые в СССР записи концертов для мандолины А. Вивальди.

Важным вкладом в процесс развития исполнительства на мандолине в России стала творческая деятельность одного из ведущих исполнителей на домре, профессора РАМ им. Гнесиных В. П. Круглова. Музыкант отмечает: «Я всегда являлся сторонником пропаганды, а не противопоставления этих двух инструментов [домры и мандолины. Прим. автора]. Владение ими обоими – насущная потребность времени» [64, *4*]. Благодаря сотрудничеству В. П. Круглова с видными композиторами появился ряд сочинений для мандолины российских авторов: И. Рехина, К. Волкова, Е. Подгайца, Е. Дербенко, И. Манукян, Е. Кожевниковой.

В 1985 году в Свердловске по инициативе преподавателей музыкального училища имени П. И. Чайковского В. Жданова и Ю. Панкина был возрожден инструментальный ансамбль «Мандолина»[19], основанный в 1931 году по инициативе видного исполнителя и педагога В. В. Знаменского. В дальнейшем коллективы, включающие мандолину, появились в различных городах: в 1991 году по инициативе В. П. Круглова в Москве был создан квартет «Московская мандолина», в 1993 году в Московском государственном институте музыки имени А. Г. Шнитке по инициативе исполнителя и педагога С. Н. Лачинова был создан неаполитанский ансамбль «Серенада». С МГТУ имени Н. Э. Баумана связана творческая деятельность неаполитанского ансамбля имени Мисаиловых, основанного в 1957 году в Доме Культуры МВТУ и существующего по настоящее

[19] В настоящее время ансамбль продолжает свою деятельность под названием «Мандолинисты Екатеринбурга».

время. Сегодня в состав ансамбля наряду с мандолинами и гитарами входят инструменты симфонического оркестра и группа современных эстрадных инструментов).

С мандолиной тесно связано творчество профессора Уральской государственной консерватории Т. И. Вольской, которая указывает на целесообразность освоения мандолины домристами: «Мандолина – инструмент со своим кругом образов и средств выражения. Она имеет слушателя, обладает обширным оригинальным репертуаром, накопленным за всю историю существования инструмента. И возможно, в будущем сами домристы придут к необходимости освоения мандолины, к выходу на новый репертуар, что существенно обогатит мышление и технические возможности музыканта» [85, *92–93*].

Сочинения российских авторов представляют собой самобытную линию в мандолинном репертуаре. Несмотря на широкую популярность мандолины, вплоть до середины XX столетия исполнительство на ней носило исключительно любительский характер, инструмент воспринимался как достаточно примитивный, не требующий серьезных занятий. К примеру, увлекавшаяся игрой на мандолине дочь Л. Н. Толстого Татьяна Львовна отмечала: «На мандолине можно играть не в совершенстве. Это полуинструмент; для настоящего инструмента у меня не хватило бы ни таланта, ни времени» [103, *126*]. Такой статус инструмента, а также отсутствие профессиональных исполнителей, демонстрирующих высокий уровень возможностей инструмента, во многом нашли отражение в первых сочинениях российских композиторов с использованием мандолины.

Первоначально тембр мандолины как этнического итальянского инструмента выполнял колористическую функцию и являлся ключевым выразительным средством для передачи национального колорита в эпизодах, связанных с образной сферой Италии и итальянским фольклором. Первым опытом данного рода стали камерные сочинения С. И. Танеева. Во время своего

пребывания в Ясной Поляне композитор написал три сочинения с участием мандолины, на которой в то время играла Т. Л. Толстая: романс «Серенада» на слова А. Курсинского,ор.9 №1 (1896); баркаролу «Венеция ночью» на слова А. Фета, ор. 9 №2 (1897) для голоса, фортепиано и мандолины; «Шуточные вариации» на тему куплетов Трике из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского для мандолины, скрипки и фортепиано[20] (1897). «Шуточные вариации» были преподнесены Т. Л. Толстой в качестве подарка на именины 12 января 1897 [109, *26*]. В романсах тембр мандолины отсылает к звучанию итальянских серенад, традиционно исполнявшихся под аккомпанемент мандолины либо гитары. Это помогает отобразить представленную в стихах атмосферу итальянского города: «Лунный свет сверкает ярко, осыпая мрамор плит. Дремлет лев святого Марка, и царица моря спит»[21]. Партия мандолины в обоих романсах представляет собой выразительную мелодическую линию, в романсе «Серенада» – достаточно виртуозную. Следует отметить, что в партии мандолины С. Танеев указывает на исполнение ряда аккордов приемом игры пиццикато, который в то время практически не применялся в мандолинной исполнительской практике европейских стран, а был характерен преимущественно для бытования мандолины в России, как результат влияния исполнительства на распространенных в России щипковых инструментах – балалайке и гитаре.

В качестве характерного элемента итальянского фольклора тембр мандолины использовался русскими композиторами также в музыкально-театральных жанрах. Первым опытом в данном направлении стал балет С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1935). Музыка одной из массовых сцен – «Танца с мандолинами» из второго действия балета изображает картину народного праздника на улицах Вероны. Инструментальное решение сцены стало достаточно оригинальным: номер исполняется оркестром духовых инструментов

---

[20] Рукопись хранится в Доме-музее П.И. Чайковского в Клину.

[21] А. Фет. «Венеция ночью» (1847).

с аккордовым аккомпанементом двух находящихся на сцене мандолин[22], играющих одну и ту же ритмическую фигуру аккордов на протяжении всего номера. Ту же музыку мандолины исполняют за кулисами в сцене «Утренняя серенада» в третьем действии, изображая отзвуки народного гулянья. Следует отметить, что многие аккорды тесситурно неудобны или даже неисполнимы на мандолине, что может свидетельствовать о том, что композитор не был близко знаком с этим инструментом.

В 1957 году И. Стравинский использовал мандолину в музыке своего последнего балета «Агон»[23], где гальярда исполняется под аккомпанемент трех флейт, мандолины, арфы и струнных. Примечательно, что композитор отмечал свой интерес к различным «нестандартным» инструментам, в том числе и мандолине: «Какие инструменты я люблю? Мне хотелось бы, чтобы было больше хороших исполнителей на басовом и контрабасовом кларнете, на альтовом тромбоне, гитаре, мандолине и цимбалах» [102, *103*]. Тембр мандолины в балете «Агон» использован Стравинским для стилизации старинного танца – гальярды в традиционном для эпохи барокко исполнении щипковых инструментов. В партии мандолины отсутствуют какие-либо авторские обозначения в отношении штрихов и приемов игры. Исходя из стилистических особенностей номера, можно предположить, что исполнителю на мандолине следует придерживаться традиций, характерных для щипковых инструментов того времени, то есть в первую очередь должен отсутствовать прием тремоло.

К написанию сочинений для солирующей мандолины российские композиторы стали обращаться лишь с 70-х годов XX века, когда инструмент попал в руки профессиональных музыкантов, исполняющих оригинальный концертный репертуар. Данный период стал началом второго этапа эволюции мандолинного искусства в России, который характеризуется развитием

---

[22]В сценарии балета, написанном С. Прокофьевым, указано: «Танец под оркестр мандолин».

[23] И. Стравинский также использовал мандолину в нескольких музыкальных номерах оперы «Соловей», написанной в 1914 году, с пометкой *ad libitum* в партитуре.

инструмента в академическом направлении и продолжается по сей день. Несмотря на рост числа академических исполнителей, инструмент до настоящего времени не представлен в системе образования – опыт введения его в учебный процесс является эпизодическим и не носит системного характера. Специальных классов мандолины в нашей стране не существует, исполнители на этом инструменте, как правило, домристы. Вследствие этого, огромное влияние на развитие оригинального репертуара для мандолины в России оказывает исполнительство на домре, а также тенденции, характерные для домрового репертуара: преобладание крупных форм, драматизация содержания, виртуозность и насыщенность фактуры. Многие сочинения написаны одновременно для двух инструментов и появились, в первую очередь, благодаря сотрудничеству композиторов с ведущими исполнителями на мандолине в России.

Одним из первых примеров подобного рода стал написанный в 1970 году трехчастный Концерт для мандолины либо четырехструнной домры и камерного оркестра «Domenico Scarlatti» И. Рогалева (р.1948), созданный в сотрудничестве с видным исполнителем на домре и мандолине Э. Шейнкманом. Идея концерта – сочетание стилистики барочной музыки для щипковых инструментов с современными композиторскими техниками. Партия мандолины написана целиком с опорой на домровую исполнительскую технику, специфические мандолинные приемы игры отсутствуют.

Данную линию репертуара продолжил ряд сочинений московских композиторов, созданных по инициативе и в содружестве с профессором РАМ им. Гнесиных В. П. Кругловым. Одним из первых сочинений стал созданный в 80-е годы Концерт для мандолины и камерного оркестра И. Рехина. Позднее композитором была сделана авторская версия сюиты «TaBoSa» (Танго, Босса-нова, Самба) для мандолины и гитары, в оригинале написанная для флейты и гитары. Линию сочинений, в основе которых лежит тематика Италии и итальянского фольклора, продолжили «Итальянская увертюра» Е. Дербенко, сюита «Флоренция» для мандолины и гитары К. Волкова (1995) и «Виртуальный

диалог между Кубла-ханом и Марко Поло» для мандолины и гитары А. Ларина (2013).

Каждая из частей трехчастной сюиты «Флоренция» К. Волкова – музыкальная зарисовка архитектурных памятников итальянского города: церкви Санта Кроче, Садов Боболи, церкви Рождества Христова и Николая Чудотворца. Композитор отмечает, что инструментальное решение данного сочинения является неслучайным: «Я представлял, что это должны быть инструменты, родные для Италии, и использовать их я хотел именно в их природе» [26]. Помимо характерного тембрового решения сочинения, итальянский колорит подчеркивают мотивы тарантеллы, использованные во второй части сюиты.

Духом Италии, в частности, Венеции, проникнут «Виртуальный диалог между Кубла-ханом и Марко Поло» для мандолины и гитары А. Ларина, написанный по прочтении книги Итало Кальвино «Невидимые города». Диалогичность сочинения ярко воплощена не только в музыке, но и в вербальном тексте пролога, где исполнители говорят непосредственно о Венеции: «Каждый раз, описывая тот или иной город, я что-то беру от Венеции». Как отмечает Н. С. Гуляницкая, «сочинение <…> есть “пьеса-загадка”, своего рода *инструментальный театр*, где выстраивается своя версия виртуального путешествия и рассказа о нем» [38, *10*].

В «Итальянской увертюре» для мандолины и фортепиано Е. Дербенко тембр мандолины, а также характерные признаки тарантеллы служат ключевыми средствами для передачи национального колорита и воплощения образной сферы сочинения. Следует отметить, что в данном сочинении композитор одним из первых в России опирался не только на традиции домрового исполнительства, но и применил ряд характерных для мандолины приемов игры – арфо-арпеджио, тремоло-стаккато.

Одним из ключевых сочинений мандолинного репертуара по своим художественным достоинствам и степени воплощения выразительных возможностей инструмента стал Концерт для мандолины и камерного оркестра Е. Подгайца (2000). Обилие технических трудностей требует от исполнителя

высокого уровня мастерства владения инструментом. В первую очередь, это касается виртуозной стороны – Концерт насыщен стремительными пассажами. Острый драматизм, насыщенность фактуры и яркая виртуозность стали проявлениями тенденций, характерных для домрового и балалаечного репертуара, что впоследствии определило высокую степень популярности данного сочинения среди исполнителей на этих инструментах.

Влияние домрового исполнительства ярко проявилось также в сочинении Г. Зайцева «Musica trista» (Скорбная музыка) для оркестра с солирующей мандолиной (2007). В этом произведении преобладающим приемом игры является тремоло, что типично для большинства домровых сочинений кантиленного характера. Позднее автор обратился к мандолине в сочинении «Сицилиана на тему Генриха VIII», написанном для мандолины и симфонического оркестра (2013)[24].

По-новому трактуется мандолина в творчестве М. Броннера. Диптих «Воспоминание» и «To the other side» для мандолины и фортепиано (2006) рисуют две контрастные образные сферы: «”Воспоминание” — это погружение в мир детства, “To the other side” — мир взрослого человека со своими страхами, болью и надеждой» [20]. «Воспоминание» проникнуто образами «Детского альбома» П. Чайковского, что подчеркивается многочисленными цитатами из этого сочинения. В пьесе «To the other side», стремясь к яркой звукоизобразительности, композитор использует ряд колористических приемов игры: «щелкающее пиццикато» (пиццикато Бартока); пиццикато левой рукой в сочетании с ударами по крышке рояля, изображающими «стук сердца»; флажолеты тремоло; пиццикато пальцами левой руки (quasi guitar). Своего рода экспериментами в поисках новой звуковой эстетики инструмента стали два других сочинения М. Броннера – «Рондо войны» для домры, мандолины и фортепиано (2015), а также «Шесть мгновений счастья или сны Золушки» для мандолины, балалайки и струнного оркестра (2016), где впервые тембр

[24] В последствии автором были созданы также домровые версии названных сочинений.

мандолины сочетается с балалайкой и домрой. Данную линию сочинений камерной музыки с участием мандолины продолжает «Камерная сюита» для мандолины и виолончели уральского композитора А. Бызова (2017). Ряд сочинений камерной музыки был создан по инициативе ансамбля «Московская мандолина»: «Постлюдия» Е. Кожевниковой (1993), «Баллада» А. Ларина (2008), «Квартет-серенада» И. Манукян для двух мандолин, мандолы и гитары (1994); «Офорты» Н. Мндоянца для двух мандолин, мандолы, гитары и фортепиано (2011).

Таким образом, сочинения российских композиторов составляют самобытную часть оригинального репертуара для мандолины и имеют ряд характерных особенностей. Тембр мандолины как этнического итальянского инструмента зачастую выполняет функцию ключевого выразительного средства для передачи специфического национального колорита: это проявилось в сочинениях С. Танеева, И. Стравинского, С. Прокофьева, И. Рогалева, К. Волкова, Е. Дербенко, А. Ларина. Огромное влияние на развитие оригинального репертуара для мандолины в России оказывают исполнительство на домре и тенденции, характерные для домрового репертуара: в произведениях прослеживается опора, в первую очередь, на технические и выразительные средства домры, более известные и близкие российским авторам. Сдерживающими факторами для развития мандолинного репертуара остаются отсутствие мандолины в системе профессионального образования и отсутствие широкой концертной практики в исполнительстве на мандолине как сольном инструменте. Отсюда опыт сочинения произведений для этого инструмента остается по сути эпизодическим. Кроме того,до настоящего времени в России отсутствует традиция создания сочинений для мандолины самими исполнителями на этом инструменте. Появление такой практики, как известно из истории развития большинства инструментов, обеспечит качественный скачок в развитии исполнительства и репертуара.

3.2 Пути взаимодействия мандолинного и домрового исполнительского искусства в современной музыкальной культуре России

Интерес к мандолине со стороны домристов в настоящее время обусловлен рядом факторов. Очевидно сходство мандолины и домры в отношении конструкции и основного способа звукоизвлечения: это щипковые инструменты, звук на которых извлекается при помощи медиатора. Это сближает домру и мандолину в организации игрового процесса: посадки, постановки рук и элементов исполнительской техники, что создает благоприятные условия для освоения мандолины домристами.

Кроме того, важные предпосылки для освоения мандолины домристами на современном этапе формируются и общими законами развития культуры и общества. Во-первых, сильное влияние на все сферы современного общества оказывают процессы «глобализации», которые проявляются в унификации экономических, политических, технологических процессов, во взаимопроникновении культурных традиций разных стран, жанров и стилей в искусстве. Как отмечает В. Межуев, «В глобализации видят прежде всего объективный процесс, в ходе которого мир как бы стягивается в единое пространство, существующее по общим для всех законам и в едином для всех режиме времени» [81, *361*]. В музыкальном исполнительстве четко прослеживается тенденция к соединению элементов фольклора и академических форм, синтез джаза и классики, что способствует «универсализации» музыкантов, повышению их востребованности и конкурентоспособности в современном мире. В данном контексте опыт освоения мандолины может стать новым стимулом развития домрового исполнительства: владение несколькими инструментами расширяет не только рамки кругозора и мышления музыканта, но и открывает

дополнительные возможности в освоении новых форм музицирования, в приобретении музыкантами ряда новых компетенций.

Современные процессы развития культуры, общества, образовательной среды многогранны и сложны. Многие из них имеют двойственный характер и оказывают как положительное, так и отрицательное воздействие на различные области музыкального искусства. Ускорение процессов обмена информацией и ее распространения в результате развития мультимедийных и цифровых технологий способствует популяризации и расширению социальной базы исполнительства, внедрению инноваций в области репертуара и методики. Но одновременно с этим становится всё более очевидным засилие элементов поп-культуры, в результате чего искусство в современном мире всё чаще выполняет развлекательную функцию. Это неизбежно снижает интерес общества к академической музыке и национальным элементам культуры. Как отмечает И. Евард, «Магистральная тенденция “развития” музыкального искусства – вытеснение индивидуального творчества, уничтожение художественной личности, развитие и господство массовой бездуховной культуры» [44, *16*]. Особенно пагубно это отражается в сфере школьного образования: «Современные реалии таковы, что музыкальное образование обществом не востребовано в той степени, в которой оно было востребовано ранее. Музыка не потеряла своей притягательности, и дети не утратили желания учиться в музыкальной школе. Однако многие родители, считая профессию музыканта непопулярной, действуют прагматично и не обременяют ребенка дополнительными усилиями» [9, *223–224*].

Появление в большом количестве новых музыкальных вузов в России, «монетизация» образования способствует росту числа академических музыкантов по всей стране, но нередко снижает качественный уровень выпускаемых кадров. «Массовизация и медиатизация образования, превращение образовательных учреждений и научных центров в “образовательные предприятия” – не предмет для восторга, напротив: современное образование, благодаря бизнесу, пошло в сторону противоположную развитию» [6, *13*].

Подобная ситуация возникает также в связи с кратным увеличением числа исполнительских конкурсов. С одной стороны, это важно для выявления и поддержки одаренных музыкантов, роста мотивации учащихся в процессе обучения. Но с другой – количество конкурсов увеличилось настолько, что значение лауреатских званий обесценивается: дипломы лауреата конкурсов различного ранга имеются сегодня в арсенале едва ли не каждого учащегося музыкальной школы. Этому способствует концепция пакета требований к предметным результатам федерального государственного образовательного стандарта по предмету «Музыка», ориентированная на один из актуальных принципов современной педагогики – воспитание успехом, в которую было внесено требование наличия «опыта коллективного публичного исполнения музыкальных произведений, участия в музыкальных конкурсах и фестивалях» [104, *29*]. Однако данное требование зачастую трактуется педагогами как соревнование в получении наибольшего количества конкурсных дипломов и грамот, что нередко отрицательно сказывается на качественных результатах обучения: завышении уровня сложности репертуара, неоправданном усилении значимости виртуозной стороны исполнения.

Данные проблемы носят общий характер, но особенно отчетливо они проявляются в исполнительстве на народных инструментах и во многом являются сдерживающими факторами в развитии исполнительства и педагогики. Первоочередными становятся вопросы повышения качества подготовки исполнителей в современной системе музыкального образования. Очевидной становится необходимость внедрения инновационных подходов к обучению наряду с проверенными десятилетиями методиками. В данном контексте введение мандолины в учебный план домристов может стать дополнительным стимулом в повышении качества обучения в классе домры.

Освоение мандолины домристами способствует развитию *исполнительской техники*. Владение несколькими инструментами с различной тесситурой, строем, характерными особенностями постановки рук способствует развитию гибкости исполнительского аппарата, формированию свободы в игровых движениях.

Дополнительным стимулом в развитии техники правой руки может стать опыт применения в домровом исполнительстве специфических мандолинных приемов игры, которые редко используются в домровой исполнительской практике. Это техники арпеджио, разновидности которых (двух-, трех- и четырехголосные) широко распространены в мандолинной литературе, прием «тремоло-стаккато». Овладение данными приемами игры способствует развитию пластики движений правой руки домриста, позволяет лучше «чувствовать струну», что положительно отражается на культуре звукоизвлечения.

Значительную часть *репертуара* современных исполнителей на домре составляют транскрипции сочинений русской и мировой музыкальной классики. Это во многом обусловлено целями образовательного процесса, где одним из необходимых условий формирования музыканта стало изучение и исполнение в специальном классе музыки разных эпох и стилей. Однако хронологические рамки существования инструмента в условиях академической практики предопределили тот факт, что оригинальный репертуар для домры представлен лишь сочинениями композиторов XX–XXI веков. Следовательно, обращение к сочинениям, написанным для других инструментов, на сегодняшний день неизбежно в рамках процесса обучения в классе домры. Очевидно, что многочисленные сочинения для мандолины, художественные задачи которых ввиду сходства технических и выразительных средств инструментов могут быть органично воплощены на домре, способны стать важным источником для расширения как концертного, так и педагогического репертуара домристов.

Следующий важный вектор взаимодействия домрового и мандолинного искусства обусловлен тем, что в массовом сознании домра ассоциируется исключительно с фольклорной сферой. Кроме того, непродолжительный период существования в условиях академической традиции, а также развитие исполнительства в условиях закрытого общества XX века, не позволили домре на сегодняшний день получить широкое распространение за пределами стран СНГ – в настоящее время во многих странах мира проходят концерты профессиональных исполнителей-домристов, существуют ансамбли и оркестры

русских народных инструментов, но данная практика является по сути эпизодической и не носит системного характера. Таким образом, требуется серьезная работа по популяризации академического направления в исполнительстве на домре как в России, так и за ее пределами. В данном контексте освоение мандолины как ближайшего родственного инструмента, достигшего высот академического искусства, может открыть для исполнителей на домре дополнительные *возможности для международного сотрудничества и популяризации инструмента в различных странах мира.*

Важным стимулом в процессе *развития домрового инструментария* может стать применение опыта мастеров-изготовителей мандолин в усовершенствовании конструкции и акустических свойств инструментов. Фундаментальные идеи П. Веначе и Р. Калаче в Италии, Р. Зайфферта в Германии, О. Гибсона в США и их многочисленных последователей позволилят значительно расширить динамический и тембральный диапазон инструментов, достичь ровности тембра во всех регистрах при максимальном удобстве для исполнителя. Взаимодействие российских мастеров-изготовителей домр с зарубежными коллегами в данном направлении может способствовать повышению качества изготовляемых инструментов, расширению их технических и выразительных возможностей.

Таким образом, синтез домрового и мандолинного искусства в области методики обучения игре, изучения репертуара и исполнительской техники может обеспечить достижение **мультипликативного эффекта**, который выражается в приобретении музыкантами ряда новых компетенций, не присутствующих по отдельности ни у домристов, ни у мандолинистов. Это обеспечит появление специалистов нового формата, профессионально владеющих обоими инструментами.

Как было отмечено ранее, практика использования и в сольном, и в ансамблевом исполнительстве как домры, так и мандолины становится всё более распространенной среди российских музыкантов в настоящее время. К этому нужно добавить программы многих исполнителей, включающие сочинения как

для одного, так и для другого инструмента; регламент ряда исполнительских конкурсов в России, который предполагает исполнение сочинений как на домре, так и на мандолине[25]. Осуществляются первые попытки введения мандолины в учебный процесс: в учебный план РАМ имени Гнесиных включена новая дисциплина «Родственный инструмент – мандолина», на базе того же учебного заведения в 2017 году проведены курсы переподготовки по специальности «Мандолина» для педагогов ДМШ и ДШИ. В 2018 году в МГИМ им. А. Г. Шнитке проведена Школа мастерства «The Art of Mandolin» с участием одного из ведущих специалистов в области мандолинного искусства Х. К. Муноса. Круг стилистических и жанровых направлений репертуара, исполнительские и технические возможности музыканта-домриста имеют связь с достижениями в области многовекового мандолинного исполнительства, что становится важным компонентом в процессе развития домрового искусства. Данная тенденция определяет необходимость изучения особенностей сочетания домры и мандолины в исполнительской практике, для чего необходимо выявить общее и различное в вопросах техники звукоизвлечения, в организации игровых движений на данных инструментах.

Возрастающий интерес к мандолине в России на современном этапе, а также успешные выступления российских исполнителей на международных конкурсах могут стать предпосылками для формирования российской школы исполнительства на мандолине. Первоочередной задачей в данном ключе является создание методики, опирающейся на синтез домровых и мандолинных исполнительских традиций с целью формирования благоприятных условий для сочетания домры и мандолины в исполнительской практике: оптимальный баланс в технологических принципах игры на обоих инструментах позволит добиться

---

[25] Международный конкурс исполнителей на балалайке, домре и мандолине им. П.И.Нечепоренко (Москва), Международный конкурс исполнителей на домре и мандолине В. Круглова (Нижний Новгород), Международный конкурс исполнителей на домре и мандолине им. Т.И.Вольской (Екатеринбург).

качественного звучания при максимальном удобстве для исполнителя. Появление методической системы такого рода обозначит дополнительные перспективы для взаимообогащения данных видов исполнительского искусства.

Несмотря на близкое сходство домры и мандолины в отношении конструкции, размеров и основного способа извлечения звука, каждый из инструментов имеет ряд характерных особенностей, которые определяют разницу в подходе к организации исполнительской техники и которые музыканту необходимо учитывать при переходе с одного инструмента на другой. Во-первых, в отличие от домры, мандолина имеет сдвоенные, меньшие в диаметре струны с меньшим натяжением[26]. Это обеспечивает большее количество обертонов в извлекаемом звуке и увеличивает «педальность» – продолжительность колебания струны инструмента. Однако меньшая сила натяжения и меньший диаметр обеспечивают меньшую амплитуду колебаний струны, что влияет на силу звука – верхний предел громкости звука на мандолине ниже, чем у домры. Таким образом, для извлечения звука одинаковой громкости на домре и мандолине требуется различная сила прикосновения к струне. Эти отличия определяют разницу в факторах, влияющих на процесс извлечения звука, – форму, толщину медиатора, способ его удержания, туше.

Во-вторых, конструкция инструментов такова, что соотношение пропорций между составными частями домры и мандолины различно: длина грифа на домре несколько больше, чем длина корпуса, в то время как на мандолине длина корпуса и грифа почти одинаковы[27]. Это обусловливает отличия в посадке и удержании инструмента: поскольку определяющим фактором для определения положения инструмента относительно корпуса исполнителя служит кисть согнутой в локте правой руки, расположенная над резонаторным отверстием инструментов в

---

[26] Например, струна «a^1» на мандолине имеет натяжение 7 кг, а струна «a^1» на домре – 11,8 кг (на 69 % больше).

[27] Произведенные измерения домры и мандолины позволили определить, что на домре длина корпуса составляет 45% от общей длины инструмента, на мандолине – 54%.

основной игровой позиции, на мандолине из-за большей длины корпуса положение инструмента смещается несколько левее в сравнении с домрой.

Как было отмечено ранее, на сегодняшний день в мире существует несколько разновидностей мандолины. Все инструменты можно условно разделить на две категории: с округлым и плоским корпусом. Среди моделей с округлым корпусом наибольшее распространение получили инструменты итальянского и немецкого производства. Немецкие мандолины обладают, в отличие от итальянских, более массивным корпусом и более широким грифом. Плоские модели мандолины получили распространение в США и в Израиле. Наиболее распространенные в России разновидности инструментов – модели с округлым корпусом, возможно, благодаря большему конструктивному сходству с домрой[28], поэтому основное внимание в дальнейшем будет направлено на рассмотрение мандолин данного типа.

Первым важным моментом в процессе организации игрового процесса является *способ удержания инструмента* и постановка рук. Общепринятой для домры игровой позицией является та, при которой исполнитель сидит на стуле, удерживая инструмент на правой ноге, располагающейся выше левой (чаще всего для этого применяется подставка под правую ногу)[29]: «Садиться надо на край (1/3) стула, слегка наклонившись вперед, положив *правую ногу на левую.* <…> Иногда при посадке, под правую ногу используется **специальная подставка**» [66, *8*]. Среди представителей школ исполнительства на мандолине определения основного способа удержания инструмента различны.

В большинстве итальянских пособий обозначается наиболее характерный способ посадки, схожий с домровым, когда инструмент удерживается с правой стороны. Школа Ф. Кристофаро (1884) указывает на два возможных варианта удержания инструмента: сидя и стоя. Автор отмечает: «Исполнитель может

---

[28] В то же время известно, что в первой половине XX века фабрика музыкальных инструментов им. Луначарского выпускала преимущественно мандолины плоского типа.

[29] Такой способ описан в большинстве методических пособий.

сидеть или стоять при игре на мандолине. В первом случае он должен удерживать инструмент на правой тазобедренной кости, напротив живота. Стоя он может прижать ее к нижней части груди. Чтобы обеспечить изящность позы во время исполнения, следует сохранять вертикальное положение, слегка наклоняя голову вперед. Стойте или сидите прямо напротив пульта с нотным текстом, чтобы иметь возможность легко читать его» [138, *5*].

Однако большинство пособий указывают на то, что наиболее целесообразный способ удержания инструмента – сидя: К. Муньер отмечает: «На мандолине играют сидя, удерживая ее на правой ноге – она должна быть выше другой. Девушкам можно использовать подставку под ногу, мужчины могут сидеть, расположив правую ногу сверху левой» [150, *13*]; Р. Калаче: «Исполнитель кладет предплечье правой руки на нижнюю часть деки почти параллельно струнам, оно является основой для удержания мандолины, которая неподвижно покоится на правой ноге, поддерживается предплечьем и плотно прилегает к телу» [128, *2*]; Ж. Петрапертоза: «На мандолине играют стоя или сидя. В целом, наиболее удачная позиция – сидя, в этом случае исполнитель может полностью контролировать процесс игры и добиваться наилучшего эффекта звучания инструмента» [157, *8*].

Способ удержания мандолины представителями современной немецкой исполнительской школы существенно отличается от представленного выше. Можно предположить, что это связано с конструктивными особенностями мандолин немецкого производства. Для созданного в 80-е годы XX века мастером Р. Зайффертом по инициативе М. Вильден-Хюсген типа мандолины, который отличается от классических итальянских моделей более объемным корпусом, был подобран наиболее оптимальный вариант посадки, при котором инструмент удерживается посередине туловища, обе ноги исполнителя ставятся на подставку, при этом левая находится выше правой: «Мандолина удерживается тремя точками опоры: между левым слегка приподнятым бедром, низким правым бедром и корпусом» [165, *9*]. В настоящее время данный способ посадки – основной для музыкантов немецкой исполнительской школы. М. Вильден-Хюсген указывает на

недостатки посадки при положении, когда правая нога находится выше левой: «Другое же положение более распространено, однако оно имеет свои отрицательные моменты: <…> Правая рука располагается над подставкой параллельно струнам, что создает неудобства для качественной смены тембровых регистров правой рукой. Кроме этого, при данном положении корпус исполнителя наклоняется вперед, а предплечье [правой руки – прим. автора] касается струн за подставкой, что приводит к появлению призвуков. Левая рука вынуждена сжимать гриф с целью его поддержания, что сковывает движения руки. Также в этом положении корпус исполнителя немного смещается вправо, что при долгих занятиях приводит к закрепощению плечевого отдела» [там же, *9*].

Таким образом, можно выделить два основных способа посадки мандолиниста. При игре на итальянских моделях инструментов возможен вариант, когда инструмент удерживается на правой ноге, которая находится выше левой (чаще для этого используется подставка), – данный вариант посадки, как правило, не представляет сложности для домристов. Конструктивные особенности немецкого типа мандолины делают целесообразным способ удержания инструмента ближе к центру туловища исполнителя из-за более объемного корпуса инструмента (итальянский вариант посадки становится нецелесообразным, так как возникает дисбаланс тела и ограниченность движений правой руки). Левая нога при этом должна находиться выше правой. Этого можно достичь тремя способами: поставить обе ноги на подставку, при этом более высокая часть подставки ставится слева; поставить левую ногу на подставку, правую ногу оставить на полу; положить левую ногу на правую.

При игре на мандолине применяется менее плотный, чем на домре, *медиатор*. В сравнении с домрой он имеет более острую форму. Это обусловлено несколькими факторами: темброво-акустическими особенностями инструментов, историческими предпосылками (в XVII–XVIII веках на мандолине играли пером птицы, которое было тонким и острым), физическими свойствами струн (существенной разницей в диаметре силе натяжения). С изобретением в XX столетии синтетических износоустойчивых материалов взамен популярных в

течение продолжительного времени медиаторов из панциря черепахи стали применяться медиаторы из пластика, капролона, прорезиненного материала.

В настоящее время для игры на мандолине используются медиаторы различной величины и толщины – от 0,8 мм до 2,3 мм. Среди представителей немецкой школы применяется медиатор модели «Woll», который был разработан по инициативе М. Вильден-Хюсген специально для мандолины немецкого типа. Он изготовлен из достаточно мягкого прорезиненного материала, имеет толщину 2,3 мм и позволяет добиваться объемного звука с преобладанием средних и низких частот. Для игры на итальянских моделях мандолин используются тонкие медиаторы из пластика, они позволяют добиться более легкого, «серебристого» звучания.

Немецкий медиатор «Woll» позволяет добиться мягкого и объемного звучания, но из-за толщины имеет ряд недостатков: при исполнении тремоло на сдвоенных струнах мандолины появляются призвуки, он менее удобен для исполнения виртуозных эпизодов. Тонкие и острые медиаторы, напротив, удобны для виртуозного исполнения, позволяют добиться чистого звука в тремоло, но создают резкий звук с большим количеством верхних частот, особенно при исполнении аккордов. Таким образом, можно предположить, что наиболее целесообразным является применение различных медиаторов в зависимости от инструмента, стилистических особенностей, художественных задач и фактуры исполняемой музыки. Медиаторы для домры, как правило, изготавливаются из более плотного материала – капролона. Их применение при игре на мандолине нецелесообразно, так как мандолина требует в целом более деликатной атаки звука.

Следующий важный аспект – *постановка правой руки и способ удержания медиатора*. Как говорилось выше, основная точка извлечения звука как на домре, так и на мандолине находится примерно над резонаторным отверстием инструмента – в этом месте располагается кисть правой руки. На домре наиболее распространенным является положение, когда медиатор удерживается прямым большим пальцем на суставе ногтевой фаланги указательного пальца, остальные

пальцы собраны, прикасаются друг к другу, но не сжаты в кулак. Рука, согнутая в локте, внутренней частью предплечья слегка соприкасается с декой инструмента, запястье находится в районе подставки и слегка приподнято. Мизинец скользит по панцирю, но не давит на него.

Схожий вариант постановки правой руки описан во многих методических пособиях для мандолины, в отношении постановки левой руки и способа расположения пальцев на грифе большинство авторов проводит параллель со скрипичной техникой: «Положите Вашу правую руку на верхнюю часть инструмента, не очень высоко и не очень низко: так, чтобы ваша рука лежала посередине деки. <…> Игровая позиция находится в начале резонаторного отверстия, необходимо держать медиатор перпендикулярно; следовательно, держать инструмент полностью прямо. Позиция левой руки – полностью как на скрипке» [150, *11*]; «В положении [правой] руки характерны два небольших изгиба относительно предплечья: а) первый образован запястьем, которое приподнято примерно на три сантиметра над подставкой. Если запястье будет опираться на подставку, это повлечет существенные негативные последствия: сокращение звуковых колебаний деки, снижение эластичности запястья. б) Направление руки должно идти вдоль струн [128, *3*].

Важно отметить, что большинство авторов указывают на целесообразность соприкосновения мизинца с декой инструмента: «Пальцы правой руки собраны, мизинец слегка опирается на деку между голосником и подставкой» [112]; «Мизинец скользит по деке, что является главным принципом в тремоло» [126]; «Медиатор удерживается большим и указательным пальцами, остальные пальцы легко соединены между собой, мизинец лежит на деке инструмента и является направляющей основой и опорой руки» [132].

Современная немецкая методика предполагает способ постановки правой руки, который исключает соприкосновение мизинца с декой инструмента. С одной стороны, это помогает направить вес руки в струну, что является важным принципом в процессе звукоизвлечения на большинстве струнных инструментов, но с другой – соприкосновение мизинца с корпусом инструмента дает «ощущение

струны», способствует координации ротационных движений правой руки. Поскольку у исполнителей на домре сформирован двигательный стереотип опоры правой руки на мизинец[30], то при игре на обоих инструментах целесообразно принять единый способ постановки без кардинальных разночтений. Наиболее оптимальным будет вариант постановки, когда основной точкой опоры правой руки будет медиатор, соприкасающийся со струной, а вспомогательной – мизинец, скользящий по панцирю (на домре) либо по деке (на мандолине). Поскольку на мандолине панцирь отсутствует, мизинец следует несколько выпрямить, чтобы он мог беспрепятственно скользить по деке.

Одним из основных приемов игры на плекторных инструментах является *тремоло*. Р. Калаче отмечает: «Тремоло – самый важный прием игры на мандолине. Именно оно позволяет передать все очарование этого инструмента, которое покоряет слушателей. Этого позволяет достичь совершенная свобода запястья, которое является источником движения. Насколько гибким, подвижным будет запястье, настолько совершенным будет звучание» [128, *3*]. При исполнении тремоло также следует учитывать, что двойные струны обеспечивают большее количество обертонов в звуке и это обусловливает частоту движений в тремоло: слишком частое тремоло будет звучать неестественно. Изменение динамики звучания достигается путем варьирования силы удержания медиатора, а также степени его погружения в струну[31]. Ф. Кристофаро отмечает: «Для исполнения форте и яркого звука держите медиатор плотно. Для исполнения более мягкого звука (*piano*) следует удерживать медиатор легко, давая ему раскачивать струну над голосником» [138, *11*].

Техника исполнения арпеджио подробно разработана в мандолинной литературе и может представлять интерес и новые перспективы в развитии исполнительской техники для домристов[32], где данный прием используется

---

[30]Данный способ постановки правой руки является общепринятым и наиболее целесообразным при игре на домре.

[31]Среди возможных ошибок следует указать на нецелесообразность увеличения громкости звука путем увеличения амплитуды движений правой руки.

[32]В большей степени это относится к исполнителям на трехструнной домре.

достаточно редко. Данный вид техники получил развитие в XVIII веке, о чем свидетельствуют многие методические пособия того времени. Виды арпеджио и систему их обозначений впервые разработал и подробно описал в своем методическом пособии Г. Леоне. Первоочередной задачей при исполнении данного вида техники является метроритмическая ровность скольжения. Для ее достижения основополагающими являются два аспекта: во-первых, не следует излишне плотно удерживать медиатор, во-вторых, основной импульс движения правой руки должен исходить от предплечья.

Следует отметить, что в большинстве методических пособий для мандолины отсутствует прием игры *pizzicato* пальцем правой руки без использования медиатора. Описывается лишь прием *pizzicato* левой рукой – срыв струны свободными пальцами левой руки.

Одним из ярких приемов игры на мандолине, который редко используется на домре, можно назвать *тремоло-стаккато*, о котором подробно говорилось ранее, – соединение тремоло в одном из голосов, преимущественно верхнем, и мелодической линии, исполняемой щипком, в другом. В момент легатного соединения двух звуков в мелодической и аккомпанирующей линиях на разных струнах необходимо после исполнения мелодического звука ударом вниз продолжить тремоло с удара вверх, не нарушая при этом частоту вибрации тремоло. Чтобы сделать момент соединения двух звуков по вертикали как можно менее заметным, на первоначальном этапе работы следует играть длинные звуки ритмизованным тремоло. Важно учитывать, что при использовании данного приема необходима неглубокая степень погружения медиатора в струну, что позволит четко артикулировать звуки мелодической линии, исполняемые ударом вниз.

1. *История бытования мандолины в России* отличается от специфики ее бытования в других странах, в чем во многом проявилось влияние домрового исполнительства и методики. Первый этап развития мандолины в России (конец XVIII – 1896 год) характеризуется широким распространением инструмента

исключительно в сфере любительской практики и в целом повторяет черты, характерные для исполнительства в других странах. Второй этап (1896 – 1940-е годы) ознаменовался сосуществованием мандолины параллельно с домрой и влиянием домрового исполнительства – первые методические пособия и репертуарные сборники были адресованы одновременно обоим инструментам, во многих аспектах исполнительской техники проявлялся синтез домровых и мандолинных традиций; формированием конкурентной среды в развитии исполнительства в начале XX века – появившимся домровым коллективам было сложно конкурировать с ансамблями с участием мандолин в связи с малым количеством оригинального репертуара и менее подходящим для переложения образцов классической музыки строем. Третий этап, начавшийся в 1970-е годы и продолжающийся до настоящего времени, характеризуется внедрением мандолины в сферу профессионального академического исполнительства, появлением оригинальных сочинений для солирующей мандолины российских авторов.

2.*Сочинения для мандолины российских композиторов* на первом и втором этапах существования инструмента в России в целом отражали характер бытования инструмента – применение мандолины было эпизодическим и связывалось с целью передачи характерного итальянского колорита. Это проявилось в сочинениях С. Танеева, С. Прокофьева, И. Стравинского.

Появление в 70-е годы XX века академического направления в мандолинном искусстве обеспечило качественный скачок в развитии исполнительства и репертуара. Линию сочинений, в основе которых лежит тематика Италии и итальянского фольклора продолжили сочинения Е. Дербенко, К. Волкова, А. Ларина. В сочинениях И. Рогалева, И. Рехина, М. Броннера, Е. Подгайца, Г. Зайцева очевидно влияние тенденций развития домрового исполнительства и репертуара, проявившееся как в отношении применяемых приемов исполнительской техники, так и в укрупнении форм и изменении образного содержания произведений.

Сдерживающими факторами для развития мандолинного репертуара остаются отсутствие мандолины в системе профессионального образования и отсутствие широкой концертной практики в исполнительстве на мандолине как сольном инструменте. Кроме того, до настоящего времени в России отсутствует опыт создания сочинений для мандолины исполнителями на этом инструменте. Появление такой практики, как известно из истории развития большинства инструментов, обеспечивает качественный скачок в развитии исполнительства и репертуара.

3. Основными *предпосылками для взаимодействия домрового и мандолинного искусства* на современном этапе являются как процессы, характерные для развития инструментального исполнительства: глобализация, рост конкуренции, засилие музыки развлекательного характера; так и актуальные проблемы домрового исполнительства и педагогики: недостаток оригинального репертуара, отсутствие целостной методической системы, низкий социальный статус домры как в России, так и за ее пределами.

4. На современном этапе, когда практический интерес к мандолине в исполнительской среде растет, важной задачей становится создание методической системы, основанной на синтезе концепций теории обучения игре на домре и мандолине и направленной на формирование навыков игровых движений на обоих инструментах.

5. В основных аспектах организации игрового процесса на домре и мандолине (способ удержания инструмента, постановка рук, способ удержания медиатора) существует ряд отличий, обусловленных как конструктивными особенностями инструментов, так и традициями различных исполнительских школ. Целесообразным является освоение домристами широко применяемых на мандолине приемов игры, мало распространенных на домре – арпеджио, тремоло-стаккато, как средство развития исполнительской техники и расширения круга художественно-выразительных возможностей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Домра и мандолина – ближайшие «родственники» по своей конструкции и основному способу звукоизвлечения: это струнные щипковые грифные инструменты, на которых звук извлекается медиатором. Однако на современном этапе социальный статус инструментов, а также позиции домрового и мандолинного искусства в мировой музыкальной культуре различны. Это закономерно: хронологические рамки, географические, социальные и культурные условия, в которых проходило становление и развитие репертуара, исполнительской техники и методики преподавания игры на каждом из инструментов в корне отличаются.

Эволюция мандолинного искусства была предопределена традициями западноевропейской музыкальной культуры. Появившись в XVI веке в качестве одной из разновидностей семейства лютневых, мандолина прошла интенсивный путь развития в направлении академического искусства. Уже в XVII столетии появляется интерес к инструменту со стороны видных композиторов, в XVIII веке происходит активное развитие исполнительской техники и методической мысли. На рубеже XVIII–XIX веков начинается процесс модернизации конструкции инструмента, появляется мандолина неаполитанского типа, происходит прогресс репертуара в направлении концертности, социализация исполнительства на инструменте в европейских странах, являющихся центрами музыкальной культуры – Франции, Австрии, Германии.

Для эпохи романтической мандолины (конец 1860-х – 1930е гг.) характерно бурное развитие инструментария, оригинального репертуара и методики, профессионализация исполнительства, появление тесситурных разновидностей инструмента, устоявшейся ансамблевой формы (мандолинно-гитарного квартета), расширение виртуозно-технических и выразительных возможностей, распространение и популяризация инструмента на международном уровне.

XX век стал периодом формирования ряда крупных исполнительских школ, новаторство каждой из которых по-своему развивает мандолинное искусство. В наше время мандолина, наряду с Италией, имеет несколько ключевых центров развития: Германия, США, Япония. Таким образом, колоссальный опыт, накопленный в области мандолинного исполнительства, репертуара, методики преподавания игры к настоящему времени может свидетельствовать о высоком уровне развития мандолинного искусства как самобытного явления европейской и мировой музыкальной культуры.

Домровое искусство – традиционно для большинства народных инструментов на первоначальном этапе развития (XVI-XVII вв.) носило досуговый характер, являясь атрибутом творчества самодеятельных музыкантов-скоморохов. Особенности развития музыкальной культуры древней Руси (отсутствие письменной традиции, преобладание церковно-певческого искусства над инструментальным вплоть до XVIII века) не позволили домре на данном этапе выйти за рамки самодеятельного устного творчества. Второй этап развития домрового искусства, начало которого было положено В. В. Андреевым и его сподвижниками, осуществившими акустическую реформу инструмента, создавшими ряд его тесситурных разновидностей, заложившими базу для дальнейшего процесса профессионализации исполнительства и развития репертуара, – стал периодом стремительного прогресса во всех областях исполнительства и педагогики: за 130 лет домра прошла интенсивный путь развития и достигла на сегодняшний день вершин академического искусства.

Таким образом, если мандолинное искусство развивалось практически непрерывно на протяжении более пяти столетий, в течение которых прошло ряд важных этапов эволюции в области конструкции инструментария, исполнительской техники, репертуара, методики преподавания игры, то история развития академического домрового искусства ограничивается менее чем полутора столетиями. Мандолина появилась и развивалась в рамках западноевропейской музыкальной культуры в XVI–XIX веках, а в XX–XXI столетии получила распространение в различных странах мира. Домровое

исполнительство было и остается представленным преимущественно на территории стран СНГ. Данные факторы стали определяющими для многих сфер развития домрового и мандолинного искусства на современном этапе:

1. *Репертуар* для мандолины значительно более широк, нежели домровый и представлен музыкой различных эпох и стилей, путь развития репертуара во многом повторил опыт большинства европейских академических инструментов. Диапазон произведений для солирующей домры ограничивается лишь творчеством отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI века. В репертуаре для домры за прошедшие 70 лет (начиная с 1945 года – появления первого сочинения крупной формы) произошел колоссальный качественный и количественный скачок. В настоящее время главное направление развития домрового репертуара можно охарактеризовать как отход от фольклорного начала в сторону авторской музыки; среди сочинений современных композиторов ясно прослеживается тенденция к укрупнению форм, созданию произведений для домры с оркестром – это говорит о том, что домра «наверстывает» недостаток репертуара, обусловленный сжатыми хронологическими рамками развития исполнительства. Однако следует отметить, что очевидным остается недостаток педагогического репертуара и инструктивного материала, малое число сочинений для домры с симфоническим оркестром и в ансамбле с академическими инструментами (в сравнении с балалайкой, баяном), отсутствует репертуар для ансамблей народных инструментов. В мандолинном репертуаре прослеживается обратная тенденция: уменьшается количество циклических сочинений, значительный объем музыки представлен произведениями для мандолины соло, а также образцами камерного жанра.

2. Область мандолинной *исполнительской техники* представляет собой совокупность различных методических взглядов видных исполнителей и педагогов, представленных в сотнях методических пособий, и неразрывно связана со стилистическими особенностями музыки, а также конструктивными отличиями инструментов в каждую из эпох. В настоящее время взгляды представителей

ведущих мировых школ во многом отличаются, что обусловлено как различными разновидностями инструментов, так и особенностями их бытования в каждой из стран (Италии, Германии, США). Домровые исполнительские школы, сформировавшиеся во второй половине XX столетия, имея ряд различий (в основном обусловленных существованием 3-х и 4-х струнных разновидностей домр), в целом демонстрируют общность взглядов в вопросах постановки рук, принципов организации игровых движений, изучения приемов игры. Однако проблемой остается отсутствие единой методической системы, охватывающей все ступени образовательного процесса. Отсутствие методических пособий для домры на иностранных языках не позволяет инструменту быть представленным в системе образования за пределами России и стран СНГ.

3. Важной особенностью домрового искусства в России является то, что любительское исполнительство, начиная со второй половины XX века, практически полностью отсутствует. С одной стороны, данная практика в своем роде уникальна для народных инструментов во всем мире и может свидетельствовать об академическом статусе исполнительства, с другой – во многом обусловливает низкий уровень *социализации* инструмента: домра не пользуется популярностью в обществе, а достижения ведущих исполнителей остаются неизвестными для всех слоев населения как в России, так и за рубежом. Кроме того, развитие исполнительства в течение продолжительного времени в условиях закрытого общества СССР не позволило инструменту получить распространение за пределами стран СНГ. В свою очередь, мандолина в настоящее время представлена в системе образования во многих странах мира, однако одновременно с этим значительная часть исполнительства носит любительский характер: из сотен существующих мандолинных оркестров лишь незначительная часть является профессиональными. Это, в свою очередь, обеспечивает высокий социальный статус исполнительства среди самых разных слоев населения – инструмент является чрезвычайно популярным во многих странах мира, развиваясь одновременно как в профессиональном академическом, так и в любительском музицировании.

4. Важными *направлениями* в современном мандолинном искусстве являются музыка блуграсс (bluegrass), популярная в США, а также практика аутентичного исполнительства, популярная в странах Европы, с применением копий инструментов характерной для эпохи барокко конструкции, а также особенностей исполнительской техники данной эпохи. В домровом искусстве все четче прослеживается тенденция к исполнению музыки эстрадного жанра, а также направление кроссовер (crossover), преимущественно в сфере ансамблевого исполнительства.

Домровое и мандолинное искусство развивались обособленно друг от друга практически на протяжении всей истории своего развития. Однако появление мандолины в российской музыкальной культуре и ее сосуществование наряду с домрой предопределило процесс *взаимовлияния* данных инструментов. Мандолина появилась в России в конце XVIII века и до конца XIX века была одним из неотъемлемых инструментов домашнего музицирования. Это было во многом обусловлено характерной для того времени тенденцией привнесения в быт дворянских семей элементов европейской культуры, для чего транспортабельная и простая в освоении мандолина оказалась подходящей. Данный период можно считать первым этапом развития мандолины в России, который характеризуется:

- широким распространением инструмента исключительно в сфере любительской практики;
- преобладанием коллективных форм музицирования;
- схожестью линии развития инструмента с опытом других стран.

Второй этап развития мандолины в России начался с момента создания домры В. В. Андреевым, распространения в России ансамблей и оркестров домрово-балалаечного состава и продлился до 40-х годов XX века. Данный этап характеризуется:

- влиянием домрового исполнительства – первые методические пособия и репертуарные сборники были адресованы одновременно обоим инструментам,

во многих аспектах исполнительской техники проявлялся синтез домровых и мандолинных традиций;

- проявлением идеи антагонизма инструментов, связанной со взглядами ведущих деятелей народно-инструментального искусства В. В. Андреева и Г. П. Любимова; формированием конкурентной среды в развитии исполнительства в начале XX века – появившимся домровым коллективам было сложно конкурировать с ансамблями с участием мандолин в связи с малым количеством оригинального репертуара и менее подходящим для переложения образцов классической музыки строем;
- преобладанием коллективных форм музицирования, распространением мандолины в практике любительского исполнительства.

Третий этап развития мандолинного искусства в России начался в 70-е годы XX века и продолжается по сей день. В настоящее время мандолина в России развивается как академический инструмент: находится в руках профессиональных музыкантов, исполняющих оригинальный концертный репертуар, входит в круг интересов ведущих композиторов. Несмотря на это, инструмент до настоящего времени отсутствует в системе профессионального образования, опыт введения его в учебный процесс является эпизодическим и не носит системного характера. Специальных классов мандолины в нашей стране не существует, исполнителями на мандолине являются музыканты, получившие образование на домре. Несмотря на это, начиная с 90-х годов XX века значительную часть исполнителей, ставших призерами ведущих мировых исполнительских конкурсов в жанре мандолинного искусства, среди которых: «Yasuo Kuwahara Mandolin Competition» (г. Швайнфурт), «Osaka International Mandolin Competition» (г. Осака), «Raffaele Calace Mandolin Competition» (Италия), «Luxemburg International Mandolin Competition» – составляют российские исполнители. Это может свидетельствовать о том, что опыт взаимодействия данных видов исполнительского искусства является перспективным и может способствовать повышению уровня качества исполнительства как на одном, так и на другом

инструменте, а также укреплению позиций щипковых инструментов как важной сферы мирового инструментального искусства в целом.

Сочинения российских композиторов составляют самобытную часть оригинального репертуара для мандолины и имеют ряд характерных особенностей:

- обращение к мандолине зачастую обусловлено образной сферой сочинения, которая связана с Италией и итальянским фольклором – тембр мандолины как этнического итальянского инструмента выступает ключевым выразительным средством для передачи специфического национального колорита. Это проявилось в сочинениях С. Танеева, И. Стравинского, С. Прокофьева, И. Рогалева, К. Волкова, Е. Дербенко, А. Ларина;
- существенное влияние на развитие оригинального репертуара для мандолины в России оказывает исполнительство на домре и тенденции, характерные для домрового репертуара. Многие сочинения написаны одновременно для двух инструментов. В результате этого в произведениях прослеживается опора, в первую очередь, на технические и выразительные средства домры, более известные для российских композиторов. Специфические мандолинные приемы игры отсутствуют или представлены крайне редко;
- до настоящего времени отсутствует опыт создания сочинений для мандолины исполнителями на этом инструменте. Появление такой практики, как известно из истории развития большинства инструментов, подготавливает качественный скачок в развитии исполнительства и репертуара – это проявляется в использовании всего объема и постоянном расширении технических и выразительных средств инструмента при максимальном удобстве для исполнителя;
- Отсутствие мандолины в системе образования и невысокое в сравнении с домрой количество профессиональных исполнителей обусловливают тот факт, что уровень интереса со стороны композиторов к мандолине остается

низким – опыт сочинения произведений для этого инструмента является эпизодическим и не носит системного характера.

Целесообразность сочетания домры и мандолины в исполнительской и педагогической практике обусловлена как предпосылками социального и культурного порядка (глобализация, рост конкуренции в исполнительстве, засилие музыки развлекательного характера), так и актуальными проблемами домрового исполнительства и педагогики (недостаток оригинального репертуара, отсутствие целостной методической системы, низкий социальный статус домры как в России, так и за ее пределами). В данном контексте можно выделить ряд основных форм взаимодействия, которые могут стать дополнительными стимулами в процессе развития домрового исполнительства и педагогики:

1. Владение несколькими инструментами не только раздвигает рамки кругозора и мышления музыканта, но и открывает дополнительные возможности в освоении новых форм музицирования, а следовательно, расширении области своего применения, что способствует «универсализации» музыкантов, повышению их востребованности и конкурентоспособности в современном мире;

2. Освоение мандолины домристами способствует развитию исполнительской техники: владение несколькими инструментами с различной тесситурой, строем, характерными особенностями постановки рук способствует развитию гибкости исполнительского аппарата, формированию свободы в игровых движениях. Дополнительным стимулом в развитии техники правой руки может стать опыт применения в домровом исполнительстве специфических мандолинных приемов игры, которые редко используются в домровой исполнительской практике;

3. Многочисленные сочинения для мандолины, художественные задачи которых ввиду сходства технических и выразительных средств инструментов могут быть органично воплощены на домре, способны стать важным источником для расширения как концертного, так и педагогического репертуара домристов;

4. Освоение мандолины как ближайшего родственного инструмента, достигшего высот академического искусства, может открыть для исполнителей на

домре новые возможности для международного сотрудничества, а также популяризации инструмента в различных странах мира, что может стать важным стимулом в процессе академизации домрового искусства;

5. Взаимодействие российских мастеров-изготовителей домр с зарубежными коллегами в направлении усовершенствования конструкции, акустических свойств инструментов может способствовать повышению качества инструментария, расширению его технических и выразительных возможностей.

Таким образом, синтез достижений домрового и мандолинного искусства в области методики обучения игре, изучения репертуара и исполнительской техники может способствовать достижению **мультипликативного эффекта**, который выражается в приобретении музыкантами ряда новых компетенций, не присутствующих по отдельности ни у домристов, ни у мандолинистов, что обеспечит появление музыканта нового формата – способного одинаково профессионально выступать как на домре, так и на мандолине.

Возрастающий интерес к мандолине в России на современном этапе, а также успешные выступления российских исполнителей на международных конкурсах могут свидетельствовать о процессе формирования российской школы исполнительства на мандолине. Первоочередной задачей является создание методики, опирающейся на преемственность домровых и мандолинных исполнительских традиций и направленной на формирование благоприятных условий для сочетания домры и мандолины в исполнительской практике – нахождение оптимального баланса в технологических принципах игры на двух инструментах, позволяющего добиться качественного звучания при максимальном удобстве для исполнителя. Появление методической системы обозначит перспективы для взаимодействия и взаимообогащения данных видов исполнительского искусства и исключит возникновение конкуренции и антагонизма между ними. В работе проанализированы методические пособия и выявлены сходства и различия в технике игры на двух инструментах; на основе этого разработаны базовые принципы технологии сочетания домры и мандолины в вопросах организации игровых движений, звукоизвлечения и приемов игры.

XXI век открывает новые горизонты в развитии музыкального искусства. Развитие национальных элементов культуры становится особенно важным в условиях современного мира, когда поп-музыка все более расширяет свое присутствие в мейнстриме музыкальной культуры. Стремительный прогресс в исполнительстве и педагогике, возрастающий интерес к домре как инструменту богатых художественных возможностей со стороны видных композиторов свидетельствуют о высоком уровне развития и открывают широкие перспективы для вхождения домры в круг академических инструментов международного масштаба. Все более очевидным становится тот факт, что освоение мандолины домристами является «созвучным» сегодняшнему дню, а изучение и применение достижений мандолинного искусства в области репертуара, исполнительской техники, методики преподавания игры, усовершенствования конструкции инструментов открывают дополнительные возможности для развития домрового исполнительства и педагогики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин, В. А. История исполнительства на русских народных инструментах: курс лекций / В. А. Аверин. – Красноярск: Краснояр. гос. ун–т, 2002. – 293 с.

2. Александров, А. Я. Школа игры на трехструнной домре / А. Я. Александров. – 6–е изд., стереотипное. – М.: Музыка, 1990. – 176 с.

3. Алексеева, Н. Н. Некоторые тенденции формирования современного домрового репертуара / Н. Н. Алексеева, В. А. Пак // Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации. – Новосибирск, 1997. – С.195–206.

4. Андреев, В. В. Материалы и документы: сборник статей / В. В. Андреев; [Сост., текстологическая подготовка и примеч. Б. Грановского]. – М.: Музыка, 1986. – 352 с.

5. Анчутина, Н. В. Александру Цыганкову – 60! / Н. В. Анчутина // Народник. – М.: Музыка, 2008. – №3 (68). – С. 39–44.

6. Арпентьева, М. Р. Форсайт как система уничтожения или возрождения образования в сфере культуры и искусства России / М. Р. Арпентьева // Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства Материалы V Всероссийской научно–практической конференции 27–28 октября 2017 года. – Сургут: типография «Винчера», 2017. – С.11–20.

7. Асафьев, Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. В. Асафьев. – 2–е изд. – Л.: Музыка, 1979. – 345 с.

8. Бабич, Т. Н. Эволюция мандолинного искусства: опыт теоретической реконструкции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Бабич Татьяна Николаевна. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2006. – 21 с.

9. Бажилин, Р. Н. О значении репертуара при обучении игре на музыкальном инструменте в контексте реалий современной жизни / Р. Н. Бажилин // Музыка в

современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. ст. по материалам XIII Междунар. науч.–практ. конф., 17 фев. 2017г. – Тамбов: Тамб. гос. муз.–пед. ин–т им. С.В.Рахманинова, 2017. – С. 221–231

10. Банин, А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банин. – М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 1997. – 247 с.

11. Башмакова, Н. В. Мандолина в историко-художественном процессе: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Н. В. Башмакова. – Харьков, 2010. – 207 с.

12. Белкин, А. А. Русские скоморохи / А. А. Белкин. – М.: Наука, 1975. – 194 с.

13. Бендерский, Л. Г. Киевская школа воспитания исполнителя на народных инструментах: Из 50–летнего опыта каф. Киев. консерватории (1928–1978) / Л. Г. Бендерский. – Свердловск: Изд–во Урал. ун–та, 1992. – 190 с.

14. Богданов, А. А. О пролетарской культуре 1904–1924 / А. А. Богданов. – Л.; М.: Книга, 1924. – 344 с.

15. Бойко, Ю. Е. Русские народные инструменты и оркестры русских народных инструментов // Традиционный фольклор в современной художественной жизни: фольклор и фольклоризм / Ю. Е. Бойко // Сб. трудов ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. – Л., 1984. – С. 56–59.

16. Болдырев, В. Б. Тремоло, новый взгляд / В. Б. Болдырев, А. А. Цыганков // Народник. – 2005. – № 1. – С.40.

17. Бородин, Б. Б. История фортепианной транскрипции: эволюция направлений, стилей и методов в контексте художественной культуры / Б. Б. Бородин. – М.: ООО "Дека–ВС", 2011. – 508 с.

18. Бортник, Е. А. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско–украинских музыкальных связей: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02 / Бортник Евгений Александрович. – Киев, 1982. – 25 с.

19. Бурнатова, Т. В. Вопросы методики обучения игре на домре: учебное пособие / Т. В. Бурнатова. – Челябинск: Челябинская гос. акад. культуры и искусств, 2007. – 109 с.

20. Броннер, М. Б. Авторские аннотации сочинений [Электронный ресурс] / М. Б. Броннер. – URL: http://www.bronner.ru/annotations–works (дата обращения 19.11.2017).

21. Варламов, Д. И. Метаморфозы народного музыкального инструментария: монография / Д. И. Варламов. – М.: Издательство «Композитор», 2009. – 180 с.

22. Варламова, Т. П. Формирование исполнительской техники домриста в системе непрерывного специального музыкального образования: автореферат дис. … кандидата педагогических наук: 13.00.08, 13.00.02 / Варламова Татьяна Петровна – Москва, 2010.– 25 с.

23. Василий Васильевич Андреев. Жизнь и деятельность. Опыт биографии-хрестоматии / Сост. И. В. Идрисова. – СПб.: Композитор, 2013.– 68 с.

24. Вертков, К. А. Русские народные музыкальные инструменты / К. А. Вертков. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.

25. Власова, З. И. Скоморохи и фольклор / З. И. Власова. – СПб.: Алетейя, 2001. – 524 с.

26. Волков, К. Е. Интервью [Аудиофайл] / К.Е. Волков. – 2015.

27. Волчков, Е. А. Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02 / Волчков Евгений Анатольевич. – Ростов н/Д., 2011. – 229 с.

28. Вольман Б. Л. Гитара в России: очерк истории гитарного искусства / Б. Л. Вольман. – Л.: Музгиз, 1961. – 179 с.

29. Вольская, Т. И. Памяти Ясуо Кувахары / Т. И. Вольская // Народник. – 2006. - №3. – С. 43–44.

30. Вольская, Т. И. Мир щипковых инструментов, домра и мандолина: о месте струнных народных инструментов в современном мире: текст / Т. И. Вольская // Народник. – 2006. – № 1. – С. 14–16.

31. Вольская, Т. И. Школа мастерства домриста / Т. И. Вольская, М.И.Уляшкин. – Екатеринбург: Диамант, 1995. – 161 с.

32. Вольфович, В. А. Русские национальные музыкальные инструменты: устные и письменные традиции: Очерки по курсу "История исполнительства" для

студентов музык. вузов и ин–тов культуры / В. А. Вольфович. – Челябинск: ЧГИИК, 1995. – 183 с.

33. Ганеев, В. Р. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ганеев Виталий Ринатович. – Саратов, 2006. – 185 с.

34. Гелис, М. М. Методика обучения игре на домре [Текст] / М. М. Гелис. – Тольятти: Тольяттинская консерватория, 2014. – 97 с.

35. Гиппиус, Е. В. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. В 2–х частях / Под общей ред. Е. В. Гиппиус. – Ч. 1. – М.: Сов. композитор, 1987. – 260 с. – Ч. 2. – М.: Сов. композитор, 1988. – 325 с.

36. Горбачев, А. А. К вопросу академизации народных инструментов / А. А. Горбачев // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике: Опыт международного исследования. Сб. науч. тр. / Гл. ред. Д. И. Варламов. – Саратов: Изд-во Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 2002. – С. 13–16.

37. Гриценко, Е. П. Музыка в жизни Л. Н. Толстого и его семьи / Е. П. Гриценко // История. Историки. Источники. – 2015. – №2. – С. 25–32.

38. Гуляницкая, Н. С. Алексею Ларину – 60… [Электронный ресурс] / Н. С. Гуляницкая. – URL: http://gnesinstudy.ru/?p=165 (дата обращения 28.06.2018).

39. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 443 с.

40. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. – М.: Сов. композитор, 1986. – 205 с.

41. Долинская, Е. Б. О русской музыке XX века: (60–е – 90–е годы) / Е. Б. Долинская. – учеб. пособие. – СПб.: Композитор, 2003. – 128 с.

42. Домра, балалайка: история, теория исполнительства, методика преподавания / Ред.–сост. В. С. Чунин // Труды РАМ им. Гнесиных. – Вып. 147. – М.: РИО РАМ им. Гнесиных, 2002. – 8 с.

43. Дормидонтов, А. В. Двухгрифовые варианты домры и балалайки / А. В. Дормидонтов // Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика: Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 10 марта 2014 года / Сост. А. А. Усов. – Казань, 2014. – С. 234–241.

44. Евард, И. А. Современная российская музыкальная культура: Социально–философский анализ: дис. ... канд. философских наук: 09.00.11 / Евард Игорь Аркадьевич. – М., 2001. – 152 с.

45. Егоров, Б. М. Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных: Сб. ст. и материалов / Сост.–ред.: Б. М. Егоров. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2000. – 335 с.

46. Желтирова, А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Желтирова Анна Александровна. – Магнитогорск, 2009. – 200 с.

47. Желтирова, А. А. Пути развития домрового искусства в отечественной музыке последней трети XX века / А. А. Желтирова // Вестник Башкирского университета. – 2009. – №4. – С. 1394 – 1398.

48. Журкова, Д. А. Классическая музыка в современной массовой культуре России: автореферат дисс. … канд. культурологии: 24.00.01 / Журкова Дарья Александровна. – М., 2012 – 32 с.

49. Заслуженный артист РСФСР Владимир Никулин. 60 лет с искусстве / Федотова М. – Нижний Новгород: ООО «Новица», 2010. – 144 с.

50. Земцовский, И. И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление / И. И. Земцовский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. в 2–х ч. – М.: Советский композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 125–131.

51. Иванова, С. В. Скоморохи и их роль в народной инструментальной музыке Древней Руси / С. В. Иванова // Актуальные проблемы истории и методики современного музыкального искусства и образования: Сб. науч. трудов ОГИИ. – Оренбург: изд–во Оренбург, гос. ин–та искусств, 2006. – Вып. №2. – С 45–54.

52. Ильгин, К. В. Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ильгин Константин Владимирович. – СПб, 2003. – 150с.

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

54. Имханицкий, М. И. Вячеславу Круглову – 60! Текст. / М. И. Имханицкий // Народник. – 2005. – № 4. – С. 43 – 45.

55. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: Учеб. пособие для музык. вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – М.: Изд–во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.

56. Имханицкий, М. И. Становление струнно–щипковых народных инструментов в России / М. И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 367 с.

57. Имханицкий, М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры / М. И. Имханицкий. – М.: Музыка, 1987. – 185с.

58. Имханицкий, М. И. О сущности академического исполнительства на баяне и аккордеоне в структурах факультетов народных инструментов музыкальных вузов и училищ / М. И. Имханицкий // Баянное искусство: XXI век. Сборник трудов. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2018. – С. 6–39.

59. Ионченков, В. Н. Оркестр имени Н. П. Осипова: фотоальбом: страницы истории русского народного инструментального искусства / В. Н. Ионченков. – М.: [б. и.], 2014. – 607 с.

60. История современной отечественной музыки: Выпуск 3: 1960–1990 гг.: Учебное пособие для музыкальных вузов / ред.–сост. Е. Б. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – 656 с.

61. Коннов, А. П. Оркестр имени В.В. Андреева / А. П. Коннов, Г. Н. Преображенский. – Л.: Музыка, 1987. – 159 с.

62. Кошелев, В. В. Скоморохи: инструментоведческий аспект // Вопросы инструментоведения: Сб. рефератов международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения». – СПб., 1993. – С. 64–66.

63. Круглов, В. П. Искусство игры на домре: Учеб. пособие / В. П. Круглов. – М.: Композитор, 2001. – 187 с.

64. Круглов, В. П. Школа игры на домре / В. П. Круглов. – М.: Изд–во РАМ им. Гнесиных, 2003. – 196 с.

65. Круглов, В. П. Ценное издание для домристов Текст. / В. П. Круглов // Народник. – 2003. – № 4. – с. 43–44.

66. Круглов, В. П. Школа игры на мандолине / В. П. Круглов. – М.: ПРОБЕЛ–2000, 2008, – 184 с.

67. Крутиков, Д. И. Гитарное искусство Петербурга – Петрограда – Ленинграда в первой половине XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Крутиков Денис Игоревич. – СПб., 2011 – 170 с.

68. Кудрявцев, Н. Н. Школа игры на четырехструнных домрах квинтового строя всех видов: прима, альт, тенор, бас, пикколо, контрабас / Н. Н. Кудрявцев и С. Тэш. – М.: Из–во: Гос. изд–во. Муз. Сектор, 1929. – 91 с.

69. Лачинова, Т. С. Многоликая мандолина / Т. С. Лачинова // Музыкально–информационная газета «Играем сначала». – 2010. – №6 (78). – С. 8–9.

70. Лачинова, Т. С. Мандолина в зарубежной и отечественной музыкальной культуре / Т. С. Лачинова, Е. Припускова // Classic Musician. – 2015. – № 11–12

71. Леонова, М. Ф. Николай Будашкин: Очерк жизни и творчества / М. Ф. Леонова. – М.: Сов. композитор, 1987. – 136 с.

72. Ливанова, Т. Л. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник / Т. Л. Ливанова. – В 2–х т. Т. 1. По XVIII век. – 2–е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.

73. Лукин, С. Ф. Методика работы над новым репертуаром для домры / С. Ф. Лукин, М. И. Имханицкий. – М.: Изд–во РАМ им. Гнесиных, 2003. – 52 с.

74. Лукин, С. Ф. Воспитание домриста XXI века / С. Ф. Лукин, К. Б. Шарабидзе // Домра: исполнительское и педагогическое искусство (история, теория,

практика). Сб. науч. статей по материалам научно-практической конференции в рамках Первого московского форума «Домра 2017», 16 февраля 2017. – М.: ООО «Издательство "Согласие"», 2017. – С. 15–21.

75. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1978. – 350 с.

76. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. – 2-е изд. доп. и перераб. / Л. А. Мазель, – М.: Музыка, 1979. – 536 с.

77. Максимов, Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов / Е. И. Максимов. – М.: Советский композитор, 1983. – 152 с.

78. Мартынова, И. Н. Будашкин и русский народный оркестр / И. Н. Мартынова // О музыке и ее творцах. – 1980. – С. 19–27.

79. Махан, В. В. Домра в России: истоки и возрождение: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Махан Вера Владимировна. – М., 2017. – 290 с.

80. Мациевский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мациевский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.

81. Межуев, В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры: монография / В. М. Межуев, – М.: Прогресс–Традиция, 2006. – 408 с.

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

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

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

85. Мулинцев, И. А. Из истории народно–инструментального исполнительства в Екатеринбурге: Очерки к курсу истории и теории нар.–инструм. искусства / И. А. Мулинцев, С. Б. Мулинцева. – Екатеринбург: Банк культур. информ., 1996. – 133 с.

86. Надежин, Л. А. Школа–самоучитель для мандолины по нотной системе / Сост. Л. А. Надежин. – М.: Мюллер, ценз., 1904. – 47 с.

87. Народное музыкальное творчество / Отв. ред. О. А. Пашина. – СПб.: Композитор, 2005. – 570 с.

88. Носов, Л. И. Первый всесоюзный смотр исполнителей на народных инструментах [Электронный ресурс] / Л. И. Носов // Народное творчество. Мистецтво, 1940 – №1. – URL: http://www.guitar-times.ru/pages/documents/smotr1939.htm (дата обращения 28.06.1018)

89. Оболенский, П. А. Андреев и его оркестр / П. А. Оболенский // Нева. – 1968. – № 4. – С. 203 – 210.

90. Осмоловская, Г. В. Обучение игре на домре: Вопросы теории и методики: Учеб.–метод. пособие для преподавателей дет. шк. искусств, сред. спец. и вузов культуры и искусства / Г. В. Осмоловская. – Мн.: БГАМ, 2001. – 71 с.

91. Оссовский, А. В. Музыкально–критические статьи (1894–1912) / А. В. Оссовский. – Л.: Музыка, 1971. – 180 с.

92. Пересада, А. И. Справочник домриста / А. И. Пересада. – Краснодар: Краснодар. изд.–полигр. произв. предприятие, 1993. – 397 с.

93. Привалов, Н. И. Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа / Н. И. Привалов // Известия С.–Петербургского общества музыкальных собраний. – 1905. – Вып. 4, 5. – 1906. – Вып. 2.

94. Римский–Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский–Корсаков. – 8–е изд. – М.: Музыка, 1980. – 453 с.

95. Румянцев, С. Ю. О домре и вокруг нее / С. Ю. Румянцев // «Советская музыка». – 1989. – № 5. – С. 51–53.

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

97. Скрозникова, А. А. Мандолина: новая жизнь в ярких красках / А. А. Скрозникова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2014. – №3. – С. 202–209.

98. Скрябина, Е. Г. Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Скрябина Екатерина Германовна. – Магнитогорск, 2009. – 279 с.

99. Смирнова, Т. Н. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Смирнова Татьяна Николаевна. – Ростов–на–Дону, 2016. – 25 с.

100. Соломонова, О. Б. Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры: На прим. песенного творчества скоморохов: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Соломонова Ольга Борисовна. – Киев, 1988. – 18 с.

101. Спустников А. А. Материалы [Электронный ресурс] / А. А. Спустников. – URL: http://spustnikov.narod.ru (дата обращения 28.06.2018)

102. Стравинский, И. Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Ф. Стравинский (ред. М. Друскина). – Л., 1971. – 448 с.

103. Сухотина–Толстая, Т. Л. Дневник / Т. Л. Сухотина–Толстая, Сост. и автор вступит. статьи Т. Н. Волкова. – М.: Современник, 1979. – 559 с.

104. Тарасевич, Н. И. Обновление стандартов музыкального образования школьников / Н. И. Тарасевич // Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства: Мат–лы IV Всеросс. науч.–практич. конф. 27–28 октября 2017г. / Сургутский музыкальный колледж. – Сургут: Изд–во ООО «Типография Винчера», 2017. – С. 28 - 31.

105. Тарасов Б. Андреев в Москве / Б. Тарасов // Народник. – 2003. – № 3. – С. 21–24.

106. Тарасов Б. Андреев и Москва / Б. Тарасов // Народник. – 2003. – № 2. – С. 15–17.

107. Тарасов Б. В поисках истины / Б. Тарасов // Народник. – 2004. – № 2. – С. 17–20.

108. 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.

109. Толстой, С. Л. Очерки былого / С. Л. Толстой. – М.: ГИХЛ, 1956. – с. 138.

110. Фаминцын, А. С. Домра и сродные ей танбуровидные музыкальные инструменты русского народа / А. С. Фаминцын // Скоморохи на Руси. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 313–535.

111. Фаминцын, А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын // Скоморохи на Руси. Вступит. ст. Н. Добронравина – СПб.: Алетейя, 1995. – XII, 176 с.

112. Холопова, В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков / В. Н. Холопова. – М., 2015. – 227 с.

113. Холопова, В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М.: Директ-медиа, 2014. – 384 с.

114. Цукер, А. М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 // Анатолий Моисеевич Цукер. – Москва, 1991. – 48 с.

115. Цуккерман, В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке / В. А. Цуккерман. – М.: Музгиз, 1957. – 498 с.

116. Черняк, Л. И. Вопросы истории и теории домрового исполнительства (на материале произведений белорусских композиторов) / Л. И. Черняк. – Минск: БГАМ, 2006. – 48 с.

117. Чунин, В. С. Художественное мышление и техника домриста. Текст. / В. С. Чунин // Дни славянской культуры и письменности в г.Астрахани: вопросы теории и истории исполнительства на русских народных инструментах. – Астрахань, 1998. – С. 22 – 25.

118. Чунин, В. С. Школа игры на трехструнной домре / В. С. Чунин. – М.: Сов. композитор, 1990. – 151 с.

119. Чунин, В. С. Русская домра – проводник в мир музыки / В. С. Чунин. – М., 2011. – 368 с.

120. Шарабидзе, К. Б. Современные проблемы обучения игре на народных музыкальных инструментах: теория и практика: на материале учебно-воспитательной работы в классе домры: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Шарабидзе Кристина Бачукиевна. – Москва, 2012. – 23 с.

121. Штелин, Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века / Я. Я. Штелин. – СПб.: Союз художников, 2002. – 318 с.

122. Яковлев, Ю. В. История русской домры: на подступах к новому прочтению [Электронный ресурс] / Ю. В. Яковлев. – URL: http://kirkincho-sp.narod.ru/putu/statyi/domra.htm (дата обращения 28.06.2018)

123. Яконюк, Н. П. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.08 / Яконюк Наталья Павловна. – Минск, 2003. – 39 с.

124. Adelstein, S. Mandolin Memories / S. Adelstein. – San Francisco: Press of Jos. Winterburn co., 1905. – 31 p.

125. Beimborn, D. A Brief History of the Mandolin [Электронный ресурс] / D. Beimborn, M.Rob // Mandolin Café. – 1998. – URL: https://www.mandolincafe.com/archives/briefhistory.html (дата обращения 28.06.2018)

126. Ben Guigui, S. The Mandolin in a Cultural Context / S. Ben Guigui // CMSA journal. – 2015. – №2. – p. 14–16

127. Bone, Ph. J. The Guitar and Mandolin: Biographies of Celebrated Players and Composers / Ph. J. Bone. – London: Schott & Co, 1914. – 315 p.

128. Calace, R. Op. 37 1ª Parte Metodo. (Mandolino solo) / R. Calace. – Italy: Edizioni Calace, 1902. – 24 p.

129. Calace, R. Op. 38 2ª Parte Metodo. (Mandolino solo) / R. Calace. – Italy: Edizioni Calace, 1902. – 33 p.

130. Calace, R. Op. 39 3ª Parte Metodo. (Mandolino solo) / R. Calace. – Italy: Edizioni Calace, 1902. – 51 p.

131. Calace, R. Op. 40 4ª Parte Metodo. (Mandolino solo) / R. Calace. – Italy: Edizioni Calace, 1902. – 23 p.

132. Calace, R. Op. 41 5ª Parte Metodo. (Mandolino solo) / R. Calace. – Italy: Edizioni Calace, 1902. – 16 p.

133. Calace, R. Op. 42 6ª Parte Metodo. (Mandolino solo) / R. Calace. – Italy: Edizioni Calace, 1902. – 45 p.

134. Cantwell, R. Bluegrass Breakdown: The Making of the Old Southern Sound / R. Cantwell. – Urbana, IL: University of Illinois Press, 1984. – 309 p.

135. Cappellotto, E. Il mandolino a Padova / E. Cappellotto // Plectrum. – 2010. – №3. – P. 18–19.

136. Chiappini, M. Il Museo della Liuteria Emberger Cerrone di Arpino / M. Chiappini // Plectrum. – 2007. – № 1. – P. 11–16.

137. Coolik, D. History of the Mandolin in America / D. Coolik. – Atlanta, 1998. – 15 p.

138. Cristofaro, F. Methode de Mandoline / F. Cristofaro. – Paris: Henry Lemoine and C., 1884. – 79 p.

139. De Pietro, M. The first step how to play the mandolin / M. De Pietro. – London: Keith Prowse & Co, 1928. – 35 p.

140. Gavioli, A. Europeian Guitar and Mandolin Youth orchestra / A. Gavioli // Plectrum. – 2007. – №3. – P. 4 – 12.

141. Gioielli, M. Giuseppe Pettine, il leggendario mandolinista isernino / M. Gioielli // Utrieulus, gen./mar. 2006. – №37. – P. 29 – 36.

142. Gruhn, G. Acoustic Guitars and Other Fretted Instruments: A Photographic History / G. Gruhn, W. Carter. – San Francisco, CA: GPI Books, 1993. – 318 p.

143. Henke, M. Das grosse Buch der Zupforchester. / M. Henke. – Munchen: Schwingenstein–Verlag, 1993. – 591 p.

144. Iorizzo, L.J. The Italian Americans / L. J. Iorizzo, S. Mondello. – Boston, MA: Twayne Publishers, 1980. – 348 p.

145. Leone, G. Methode Raifonnee pour paffer du violon a la mandolin et de l'archet a la plume / G. Leone. – 1768. – 76 p.

146. McDonald, G. The Mandolin: a History. / G. McDonald. – Australia: Graham McDonald Stringed Instruments, 2015. – 407 p.

147. Monti, V. Petite Methode pour mandolin / V. Monti. – Paris: G.Ricordi & Co, 1895. – 27 p.

148. Monroe B. Bill Monroe and The Bluegrass Boys: Live Recordings. 1956–1969. / B. Monroe. Complied and annotated by Ralph Rinzler. Smithsonian. – Folkways Records, 1993. – 10 p.

149. Morey, S. Mandolins of the 18th century / S. Morey. – Italia: Editrice Turris, 1993. – 154 p.

150. Munier, C. Scuola del mandolino: metodo complete per mandolin / C. Munier. – Firenze, 1891. – 121 p.

151. Orlandi, U. …And the dedications / R. Calace // Works for mandolin quartet and mandolin orchestra, Italy: Nuova Era Records, 1998. – P. 5–9.

152. Orlandi, U. The mandolin in Breschia: from Colleges to Assotiations / U. Orlandi // Circolo mandolinistico italiano, Italy: Nuova Era Records, 1998. – P. 11–12.

153. Orlandi, U. Ricordando un Maestro, di Musica e di Mandolino / U. Orlandi // Plectrum. – 2011. – №2. – P. 26–27.

154. Palladino, P. Giuseppe Pettine: da piccolo emigrante, da grande mandolinista / P. Palladino // Plectrum. – 2009. – №3 – P. 17 – 18.

155. Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge. Volume XIV / sec. T. Coates. – London: C. Knight, 1839. – P. 378

156. Perez, P. Calace art of making stringed instruments / P. Perez // Mandolines, tradition and music. 180 years of Calace Lutes–shop. – Artigianapoli. – 2005. – P. 7 – 10.

157. Pietrapertosa, J. Methode de Mandoline / J. Pietrapertosa. – Paris: P. Schott & Co., 1892. – 158 p.

158. Sanna, R. Giuseppe Anneda: da Stampace alla «Carnegie Hall» / R. Sanna // Il Messagero Sardo. – Cagliari. – 1970. – №8. – P. 25.

159. Shibata, T. Il mandolin in Giappone un profile storico / T. Shibata // Plectrum. – 2009. – №3. – P. 12–13.

160. Sparks, P. The Classical Mandolin / P. Sparks. – New York: Oxford University Press, 1995. – 225 p.

161. Sparks, P. Mabel Downing and ladies' guitar and mandolin bands in late Victorian Britain / P. Sparks, C. Ross // Early Music. – Vol. XLI. – №4. – P. 621–632.

162. Tyler, J. The Early Mandolin. / J. Tyler, P. Sparks. – New York: Oxford University Press, 1989. – 186 p.

163. Wilden–Hüsgen, M. Die Barockmandoline / M. Wilden–Hüsgen. – Germany: Theo Hüsgen, 1990. – 37 p.

164. Wilden–Hüsgen, M. Technische Studien fur mandolin / M. Wilden–Hüsgen. – Germany: Vogt & Fritz, 2002. – 48 p.

165. Wilden–Hüsgen, M. Mandolinen–schule / M. Wilden–Hüsgen. – Germany: B. Schott's Sohne, 1986. – 124 p.

166. Wilden–Hüsgen, M. Ein Meister modern Mandolinenklange / M. Wilden–Hüsgen // Concertino. – 2/2012. – P. 70–74.

167. Wilden–Hüsgen, M. Raffaele Calace / M. Wilden–Hüsgen // The Romantic Mandolin of Raffaele Calace. – Austria: Bella Musica Edition, 1994. – P. 4–8.

168. Wölki, K. Geschichte der Mandoline / K. Wölki. – Hamburg: Joachim–Trekel–Verlag, 2000. – 52 p.

169. Zernecke, A. Die Mandoline in der DDR – eine Bastandsaufnahme / A. Zernecke. – Fuldabruck, 1999. – 108 p.