

На правах рукописи



Мочалова Екатерина Николаевна

**МАНДОЛИННОЕ И ДОМРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО:
ПУТИ РАЗВИТИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2018

Работа выполнена на кафедре истории музыки

ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор
Масловская Татьяна Юрьевна

Официальные оппоненты: **Скурко Евгения Романовна**
доктор искусствоведения, профессор,
Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова,
профессор кафедры теории музыки

Палкина Ирина Дмитриевна
кандидат искусствоведения, доцент,
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова,
доцент кафедры духовых и ударных инструментов

Ведущая организация: Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки,
кафедра народных инструментов

Защита состоится «25» октября 2018 г. в 14.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Будённовский, д. 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте:
<http://rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «___» _____ 2018 г.

Ученый секретарь

Диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Мандолина и домра – ближайшие родственные инструменты в отношении конструкции и основного способа звукоизвлечения. Домра является одним из музыкальных символов России: 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 домрой, в России появлялись и бытовали другие разновидности струнных щипковых инструментов, среди которых важное место заняла мандолина – инструмент итальянского происхождения с многовековой историей, один из самых распространенных плекторных инструментов в мире.

Бытование мандолины в России представляет особую линию в истории инструмента. Изначально, появившись в конце XVIII века на волне возрастающего интереса к европейской культуре, мандолина получила развитие в направлении, традиционном для других стран: основной формой музицирования стали 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 открыли принципиально новый вектор в развитии мандолинного искусства: сосуществование ближайших родственников инструментов мандолины и домры в рамках единого социокультурного 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 домры стало отправной точкой для сближения инструментов – идентичность не только способов звукоизвлечения, но и, в первую очередь, строя, неизбежно вызывала процессы интегрирования в области репертуара и методики. Это проявилось в методических пособиях первой половины XX века, адресованных одновременно двум инструментам – мандолине и домре. Появление подобных пособий впервые отразило актуализацию опыта сочетания мандолины и домры в исполнительской практике.

В 1940-е годы 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 наши дни практический интерес к мандолине со стороны исполнителей на домре очевиден: мандолина входит в сольные программы видных исполнителей-домристов и регламенты исполнительских конкурсов, растет число сочинений российских композиторов для этого инструмента, исполнители на мандолине, получившие профессиональное образование на домре, становятся победителями крупнейших международных конкурсов. Этому способствует ряд причин: процессы глобализации в музыкальном искусстве, 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 исполнители осваивают мандолину преимущественно

эмпирическим путем, опираясь на домровую методику, а композиторы недостаточно глубоко знают технические и выразительные возможности инструмента. Это говорит о недостатке теоретического осмысления проблемы.

Таким образом, **актуальность темы исследования** вызвана тем, что несмотря на столь долгую историю, самобытную роль мандолины в российской музыкальной культуре и очевидный практический интерес к инструменту 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 представляется чаще всего как инструмент любительской практики (как следствие долгого распространения инструмента в нашей стране именно в таком амплуа) – в то время как богатая история академического мандолинного исполнительства и репертуара до настоящего времени остается в тени.

Во-вторых, теоретического осмысления требует путь развития мандолины в России как особая ветвь в истории инструмента. Сочинения российских авторов, представляющие собой новую линию в мандолинном репертуаре, до настоящего времени остаются неизученными.

В-третьих, целесообразным является изучение взаимодействия мандолинного и домрового 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 мандолине и домре 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 эволюцию становления мандолинного искусства и ее основные периоды 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 инструмента, в его темброво-выразительных возможностях, в жанрово-стилевых направлениях репертуара.
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 мандолинного и домрового искусства в России.
7. Обозначить сходство и различие технологических особенностей игрового процесса на мандолине и домре.

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

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

Основой для исследования истории исполнительства на мандолине послужили, в первую очередь, источники на иностранных языках. Вопросам истории мандолинного искусства посвящены труды П. Спаркса (P. Sparks), Дж. Тайлера (J. Tyler), С. Моррея (S. Morey), К. Вёльки (K. Wölki), Г. Макдоналда (G. McDonald), Дж. Ф. Боне, (J. Ph. Bone), М. Хенке (M. Henke). Следует отметить также работы и статьи С. Аделстейна (S. Adelstein), А. Цернеке (A. Zerneck), С. Бен Гуигуи (S. Ben Guigui), М. Вильден-Хюсген (M. Wilden-Hüsgen).

Отдельные аспекты развития мандолины и мандолинного репертуара, бытования мандолины в России, Белоруссии и Украине освещены в исследованиях Т. Н. Бабич, Н. В. Башмаковой, Б. Л. Вольмана, М. И. Имханицкого, Д. И. Крутикова, В. В. Махан, Я. Я. Штелина, статьях Т. С. Лачиновой, А. А. Скрозниковой, И. Ф. Толкач. Однако вопросы развития исполнительства на современном этапе в перечисленных работах 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 трудах М. И. Имханицкого. Сборник документов «В. В. Андреев. Материалы и документы» во многом отражает процесс взаимовлияния домрового и мандолинного искусства, 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 мест домры и мандолины в российской культуре. Позиции этномузыковедов отражены в коллективном труде «Народное музыкальное творчество», монографии И. В. Мациевского «Народная инструментальная музыка как феномен культуры».

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

Среди источников, освещающих историческую линию развития домры, основными являются работы А. С. Фаминцына, Н. И. Привалова, В. В. Андреева, К. А. Верткова, М. И. Имханицкого, В. А. Аверина, Е. Г. Скрыбиной, В. В. Махан.

Разработка вопросов определения критериев народности инструмента занимает основное место в исследованиях Д. И. Варламова, аспекты процесса академизации рассмотрены в диссертации В. Р. Ганеева. Книги биографического и методического характера видных домристов – В. С. Чунина, В. А. Никулина – отражают контекст эпохи, позволяют оценить роль вклада отдельных личностей в процесс развития исполнительского искусства. Изучению домрового репертуара посвящены диссертационные исследования Е. А. Волчкова, А. А. Желтировой, Т. В. Смирновой.

Для выявления предпосылок и обоснования целесообразности взаимодействия мандолинного и домрового искусства потребовалось обращение к источникам по культурологии, социальной философии и философии культуры, посвященных современному состоянию общества и культуры. Среди работ по данной тематике автор обращался к исследованиям И. А. Еварда, Д. А. Журковой, В. М. Межуева, в которых рассматриваются процессы, характерные для современной культуры России и их влияние на развитие академической музыки. Вопросы взаимопроникновения массовых и академических жанров рассмотрены в докторской диссертации А. М. Цукера.

Для определения направлений взаимовлияния мандолинного и домрового исполнительского искусства проанализирован ряд методических пособий, позволивших проследить сходство и различие в системе взглядов представителей различных исполнительских школ, а также выявить технологические особенности сочетания мандолины и домры в исполнительской практике. Автор опирался на методические пособия и статьи ведущих специалистов-домристов: А. Я. Александрова, В. С. Чунина, М. М. Гелиса, В. П. Круглова, Т. И. Вольской, М. И. Уляшкина, С. Ф. Лукина, Г. В. Осмоловской, а также на собственные методические выводы и наблюдения. Интерес представили также посвященные домровой педагогике исследования Т. П. Варламовой, К. Б. Шарабидзе. Среди методических пособий для мандолины автор опирался на работы Г. Леоне, Б. Бортолацци, Ф. Де Кристофаро, Ж. Петрапертоза, Р. Калаче, К. Муньера, В. Монти, М. Де Пьетро, К. Вёльки, М. Вильден-Хюсен.

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 специфики исполнительства и репертуара для щипковых инструментов, распространенных в России и СНГ.
3. Основные векторы взаимодействия мандолинного и домрового искусства – расширение репертуара, развитие исполнительской техники, 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 взгляды отечественных и зарубежных ученых (Е. Б. Долинской, М. И. Имханицкого, П. Спаркса, К. Вёльки), а также компаративный метод (В. Н. Холопова, А. М. Цукер, Б. Б. Бородин). Анализ стилистических особенностей, образной и выразительной сфер в сочинениях для мандолины и домры был предпринят в опоре на исследования Л. А. Мазеля, Б. Б. Бородина, Н. С. Гуляницкой, Е. Б. Долинской, В. Н. Холоповой. Особую группу источников составили работы, посвященные современным проблемам домрового исполнительства (Е. Г. Скрыбиной, Т. П. Варламовой, Д. И. Варламова, К. Б. Шарабидзе, В. П. Круглова, Т. И. Вольской).

Научная новизна диссертации:

1. Обоснованы актуальность и целесообразность взаимовлияния мандолинного и домрового искусства, выделены основные его направления.
2. Впервые в российском музыкознании проведен комплексный анализ истории мандолинного искусства: выстроена целостная картина развития 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 исполнительства на мандолине в России как особой линии в развитии инструмента, предложена ее 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 (г. Москва, г. Тамбов, г. Сургут). 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 перспектив развития на современном этапе; выявлении взаимосвязей мандолинного и домрового искусства и обосновании их значимости для российской музыкальной культуры; выработке подходов в определении форм синтеза достижений в различных областях мандолинного и домрового искусства.

Практическое применение результатов исследования. Результаты диссертации могут быть использованы в исполнительской практике и

педагогическом процессе при обучении игре на струнных щипковых инструментах; 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 щипковых инструментах».

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.

Основное содержание работы

Во **Введении** обоснованы тема исследования, ее актуальность, научная новизна, выбор материала, определяются цель, задачи и методология исследования.

В **главе 1 «Академическая мандолина: история становления, совершенствования и функционирования»** рассмотрен каждый из этапов эволюции мандолинного искусства от истоков до наших дней, выделены характерные черты бытования инструмента, направления развития конструкции, репертуара, исполнительской техники и методики.

В **разделе 1.1 «Мандолина в XVII–XVIII веках: конструкция инструмента, репертуар, особенности исполнительской техники»** представлена панорама развития мандолинного искусства в течение периода, ставшего одним из наиболее плодотворных в развитии репертуара и методической мысли.

Уже на начальном этапе бытования проявилась вариативность моделей инструмента, что стало характерной чертой для всей последующей истории мандолины и сопровождает ее до настоящего времени. Наибольшее распространение получили миланская, кремонская или брешианская, генуэзская мандолины. Появление в середине XVIII века мандолины неаполитанского типа с четырьмя парными струнами и квинтовым строем ознаменовало акустическую

реформу инструмента, открыло новые возможности для развития репертуара и исполнительской техники.

Значительное количество методических пособий для мандолины (Дж. Фукети, Дж. Б. Джервазио, Г. Леоне, П. Дени, М. Коретта), опубликованных в XVIII веке, свидетельствует о высокой популярности инструмента и достаточной степени методической разработанности вопросов техники игры. Анализ пособий свидетельствует об особенностях исполнительской техники данного времени: наиболее употребляемыми являлись различные виды арпеджио; прием игры тремоло полностью отсутствовал; особое внимание уделялось методике исполнения апподжиатур (мелизмов). Многие пособия были адресованы одновременно двум разновидностям мандолины – миланской и неаполитанской. Были разработаны и базовые аспекты исполнительской техники: введено разделение тембровых регистров (*naturale*, *sul ponticello*, *sul tasto*), систематизированы и охарактеризованы виды арпеджио.

Внимание к инструменту со стороны видных композиторов, среди которых А. Вивальди, Дж. Самmartини, Дж. Паизиелло, Л. Фонтанелли, К. Арригони, Дж. Хоффман, Л. ван Бетховен, В. А. Моцарт, И. Н. Гуммель, способствовало профессионализации исполнительства, развитию репертуара и свидетельствовало о высоком социальном статусе мандолины – инструмент получил широкое распространение не только в Италии, но и в ряде стран Европы. Музыкальная литература для мандолины, написанная в этот период, насчитывает несколько сотен произведений. Это сочинения для мандолины (мандолы) соло, дуэта мандолин, музыка для ансамблей различных составов, включающих мандолину, Концерты для мандолины с оркестром. В первой половине XVIII века характерным стало также применение мандолины в оперных и ораториальных жанрах: устоявшейся формой стала ария с мандолиной облигато.

В разделе 1.2 «Пути развития исполнительства на мандолине в XIX – первой половине XX века: от упадка – к совершенству» рассматриваются причины упадка в исполнительстве на мандолине в начале XIX века, факторы, способствовавшие возрождению интереса к инструменту в 60-е годы XIX века, а

также достижения представителей периода романтической мандолины (конец 1860-х – 1930-е годы).

Политические события в Европе и реформы в области музыкального искусства романтической эпохи предопределили снижение интереса к мандолине в начале XIX века: имена исполнителей, получивших в то время известность, немногочисленны, а критики указывали на несовершенство и неперспективность инструмента. 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. Главной сферой бытования стали фольклорные формы: серенады, тосканские песни (*stornelli*, *rispetti*), а также получившие в то время широкую популярность неаполитанские песни. К данному периоду относятся опыты использования мандолины в оперном жанре (Ж. Бизе «Дон Прокопио»), но в связи с недостаточным числом исполнителей, партия мандолины преимущественно была заменена другими инструментами оркестра.

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 обращение к мандолине Маргариты Савойской, которое способствовало повышению общественного интереса к инструменту и его популяризации.

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.

Акустическая реформа, осуществленная Р. Калаче, продолжившим традиции П. Виначчиа, позволила существенно расширить динамический и

тембральный потенциал инструмента. Видные исполнители – авторы методических пособий (К. Де Лаурентис, Д. Бранцоли, Ф. Де Кристофаро, К. Муньер, Р. Калаче) разработали новые ориентиры в технологии звукоизвлечения, что способствовало расширению технических и выразительных возможностей мандолины. Основным приемом игры 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.

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. Созданный музыкантами инструктивный материал стал основой многоуровневого методического комплекса в системе обучения мандолинистов.

Стремительный прогресс во всех областях мандолинного искусства обеспечил рост популярности и формирование социальной базы исполнительства, способствовал его профессионализации в различных странах Европы.

Раздел 1.3 «Развитие мандолинного исполнительства за пределами Италии» посвящен вопросам распространения мандолины в различных странах мира, чему способствовали активная концертная деятельность видных мандолинистов, а также обусловленная политическими и экономическими событиями волна эмиграции выходцев из Италии в начале XX века.

В первой половине XX века обозначились тенденции, общие для развития исполнительства в разных странах:

- усиление роли ансамблей и оркестров, формирование на их базе профессиональных сообществ;
- внедрение мандолины в систему профессионального образования;
- появление периодических изданий, посвященных вопросам исполнительства;

– осуществление экспериментов в области модернизации конструкции инструментов, направленных как на усовершенствование традиционного типа неаполитанской мандолины, так на создание новаторских инструментов.

В то же время, исполнительство в каждой из стран приобрело свои самобытные черты.

В Великобритании, несмотря на популярность мандолинно-гитарных оркестров и появление классов мандолины во многих учебных заведениях, уровень исполнительства оставался невысоким. Это было связано с рядом факторов: популярностью мандолины среди исполнителей на скрипке, не знакомых в достаточной степени с технологией игры на мандолине; включением в состав большинства мандолинно-гитарных оркестров банджо, приводившим к акустическому и тембральному дисбалансу; низким качеством инструментов. О популярности инструмента в этой стране свидетельствует появление в 1906 году Британской гильдии мандолинистов и гитаристов, начало производства мандолин британской фабрикой Clifford Essex.

Во Франции важную роль в развитии конкурсного движения и пропаганде исполнительства сыграл коллектив редакторов первого журнала, посвященного исполнительству на мандолине и гитаре «L'Estudiantina». Ключевой вехой в процессе профессионализации исполнительства явилось открытие класса мандолины в консерватории г. Марселя (впервые в Европе). Деятельность ведущих педагогов (Л. Фантауцци, М. Сцивитарро) способствовала разработке теоретической базы образовательного процесса. Созданные французскими мастерами инструменты особой конструкции (с дополнительной декой, параллельной основной, что позволило значительно увеличить силу звука) внесли вклад в развитие инструментария.

В Бельгии ведущей фигурой стал С. Раниери, исполнительская, композиторская и педагогическая деятельность которого стала важным импульсом в развитии академического направления в мандолинном искусстве во всем мире. Многие из его сочинений, а также методическое пособие «L'Art de la

Mandoline» в четырех частях до сегодняшнего дня представляют интерес для исполнителей.

В Австрии популярность мандолины способствовала появлению интереса к ней со стороны видных композиторов: в первой половине XX века мандолину использовали в своих сочинениях Г. Малер, А. Веберн, Х. Пфитцнер, Ф. Легар, Э. Корнгольд, П. Хиндемит, К. Вайль. Первыми примерами включения мандолины в исполнительский состав в качестве не фрагментарного тембра, а полноправного участника ансамбля стали Серенада op. 24 и неаполитанская песня «Санта Лючия» А. Шенберга.

В Германии особую роль в развитии исполнительства и методики сыграла творческая и педагогическая деятельность К. Вёльки – основателя методической системы немецкой исполнительской школы, автора «Немецкой школы игры на мандолине» в 3-х частях и ряда сочинений для оркестра щипковых инструментов, исследователя традиций исполнительства XVII–XVIII веков. Во второй половине XX века идею К. Вёльки в отношении возрождения традиций аутентичного исполнительства продолжил Х. Амбросиус – автор более 500 сочинений, большинство из которых написаны в стиле необарокко. Видными фигурами в развитии исполнительства и репертуара для струнных щипковых инструментов стали З. Беренд, Т. Оши. Деятельность М. Вильден-Хюсген внесла важную роль в разработку методики, развитие практики аутентичного исполнительства, модернизацию конструкции инструмента – совместно с мастером Р. Зайффертом была создана мандолина, существенно отличавшаяся от предыдущих образцов.

В США усовершенствование О. Гибсоном и его последователями конструкции мандолины стало новой вехой в развитии инструментария и открыло возможности для внедрения нового направления в мандолинном искусстве – блюграсс, ставшего впоследствии одним из основных в США. В исполнительстве академического направления важную роль сыграли В. Абт, З. М. Бикфорд, Д. Апполон – известные исполнители и педагоги, авторы значимых методических пособий. Одной из ведущих фигур на сегодняшний день является М. Маршалл –

исполнитель на мандолине, гитаре, мандочелло, автор методических пособий, переложений и транскрипций для мандолины.

Япония приняла и обобщила наиболее характерные явления мандолинного искусства европейских стран. В становлении исполнительства важную роль сыграли первый профессиональный исполнитель на мандолине Т. Шикама; преподаватель Токийской консерватории С. Аделстейн; автор первого опубликованного в Японии методического пособия К. Хирума; автор многочисленных сочинений, инициатор выпуска периодических изданий, посвященных вопросам исполнительства на мандолине и гитаре, основатель оркестра щипковых инструментов М. Такеи; основатель оркестра и видный педагог, воспитавший ряд японских мандолинистов А. Сарколи; основатель оркестра в г. Нагоя, автор более ста произведений для мандолины Дж. Накано. Одной из фигур, сыгравших важную роль в развитии исполнительства и репертуара не только в Японии, но и во всем мире, стал Я. Кувахара.

Во второй половине XX века ключевыми центрами развития исполнительства на мандолине помимо Италии стали Германия, Япония, США.

Важную роль сыграло появление 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); становление системы фестивалей и конкурсов (Брешиа, Венеция, Кампобассо, Варацце, Швайнфурт, Люксембург, Осака, Токио, Нью-Йорк).

В главе 2 «Трехструнная домра: пути становления и развития» рассмотрены пути эволюции домрового искусства с позиций развития конструкции инструмента, репертуара, исполнительской техники, преимущественно на современном этапе (2000-е годы) ввиду его наименьшей изученности.

В разделе 2.1 «Становление и развитие сольного исполнительства на домре: от истоков до современности» проанализированы пути эволюции домрового искусства, которое сегодня является воплощением синтеза европейской академической культуры и русского фольклора. Однако роль академической составляющей в этом двуединстве заметно выше, что определено как особенностями бытования инструмента, так и репертуаром исполнителей.

Бытование домры в фольклорном направлении связано исключительно с этапом ее развития в Древней Руси (XVI – первая половина XVII века до 1648 года), когда инструмент был представлен в сфере самодеятельного творчества в условиях бесписьменной традиции музицирования. С момента создания В. В. Андреевым домры и ее включения в состав Великорусского оркестра исполнительство на инструменте получает развитие только в академическом направлении: об этом свидетельствует сама идея создателя домры, а также форма ее воплощения – как в практике музицирования, так и в репертуаре исполнителей. Поэтому процесс академизации в домровом искусстве характерен более для репертуара, нежели для исполнительства: основной тенденцией в сочинениях для домры является переход к авторскому тематизму от использования фольклорного материала, в течение долгого времени составлявшего основу образного содержания музыки.

Если этап «возрождения домры» (по определению В. В. Махан) с 1896 до 1945 года характеризуется развитием исполнительства и репертуара преимущественно в рамках коллективных форм (оркестровой, ансамблевой), то вторая половина XX века стала периодом интенсивного роста сольного исполнительства, что способствовало появлению обширного репертуара для солирующей домры, внедрению инструмента в систему образования и созданию методической системы.

Условия постиндустриального общества 90-х годов XX века, связанные с развитием 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. Установление рыночных отношений, пропаганда элементов поп-культуры способствовали появлению эстрадного направления в исполнительстве, созданию электроинструментов.

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 очевидными остаются проблемы преобладания стереотипного восприятия домры в качестве фольклорного инструмента в общественном сознании, отсутствия единой методической системы обучения на домре. Отсутствие методических пособий для домры на иностранных языках не позволяет инструменту быть представленным в системе образования за пределами стран СНГ.

Многочисленные попытки усовершенствования *конструкции домры* в XX–XXI веках направлены на расширение диапазона, а также улучшение звуковых характеристик инструмента. Первым опытом данного рода стало создание в 1908¹ году мастером С. Ф. Буровым по инициативе Г. П. Любимова четырехструнной домры квинтового строя с целью возможности исполнения скрипичных сочинений без текстовых изменений. Данная разновидность инструмента получила широкое распространение и самобытно развивается до настоящего времени. Другие эксперименты в области усовершенствования конструкции получили меньшее распространение: созданная в 1912–1913 годах по инициативе В. В. Андреева мастером С. И. Налимовым четырехструнная домра с квартовым строем $h-e^1-a^1-d^2$ и аналогичный инструмент, сконструированный в 1950-е годы по инициативе В. А. Яковлева С. Ф. Буровым; созданная в 1966 году по проекту В. Н. Никулина мастером А. В. Ивличевым домра с кварто-секстовым строем $g-e^1-a^1-d^2$; изобретенная в 1975 году И. И. Шитенковым приставка с двумя ладами на головке трехструнной домры для увеличения диапазона на тон; гибридные

¹К. А. Вертков указывает иную дату – 1910 год.

инструменты – двухгрифовая домра и домролина (конструктивное воплощение синтеза домры и мандолины).

Для улучшения акустических свойств домры мастера продолжают экспериментировать с расположением и формой пружин, резонаторных отверстий, материалами и размерами подставки, толщиной деки. Однако, несмотря на значительные достижения в области усовершенствования конструктивных и акустических характеристик инструмента, очевидным остается ряд проблем: недостаточно широкий диапазон, ограниченность динамического потенциала и «педальности» домры, несовершенство инструментов в отношении строя и долговечности.

В разделе 2.2 «Музыка для трехструнной домры – жанрово-стилевые тенденции» рассматриваются направления, характерные для домровых сочинений современных композиторов.

Начиная с 1970-х годов в репертуаре для домры основной является тенденция перехода от цитирования фольклорных источников к авторскому тематизму. На современном этапе обращение к образцам фольклора является преимущественно частью философской концепции авторов и имеет несколько стиливых направлений: использование архаичных пластов фольклора (К. Волков), «народно-сакральный фольклоризм» (А. Цыганков), авангардный фольклоризм (Г. Зайцев). Прослеживаются направления, характерные для развития современной 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 репертуара домристов в настоящее время составляют транскрипции и переложения; можно отметить недостаточный объем педагогического и инструктивного репертуара для домры, оригинального репертуара для ансамблей народных инструментов; отсутствуют пособия, освещающие методику создания переложений и транскрипций для домры.

Расширение жанрово-стилевых направлений домрового репертуара, усложнение музыкального языка способствуют развитию выразительных возможностей инструмента, поискам *новых звукоизобразительных средств*. «Пионером» в данной области по праву можно считать А. А. Цыганкова. В 80-е – 90-е годы XX века композитор впервые в домровой музыке применил ряд новых приемов, многие из которых заимствованы из скрипичной технологии. В XXI веке расширение круга применяемых приемов игры происходит преимущественно в направлении идеи внедрения «немузыкальных», сонорных и шумовых звуков: демпферное *pizzicato* (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 *glissando* 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 медиатором 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» посвящена рассмотрению процессов взаимодействия мандолинного и домрового искусства в России в двух основных направлениях – антагонизма и синтеза.

В разделе 3.1 «Мандолина в России: история становления исполнительства и репертуара» анализируется история исполнительства на мандолине в России, представляющая особую линию в развитии мандолинного искусства. В истории мандолины в России автором выделено три этапа. Первый этап (конец XVIII века – 1896 год) характеризуется широким распространением инструмента исключительно в сфере любительской практики и в целом повторяет черты, характерные для исполнительства в других странах. Мандолина стала популярным атрибутом музицирования в дворянских семьях, инструмент воспринимался как легкодоступный и не требующий серьезных занятий. К концу XIX века широкое распространение получили коллективные формы – ансамбли и оркестры (кружки под управлением Дж. Париса, Е. Жуковского, В. Степанова в Петербурге; общество мандолинистов и гитаристов в Москве).

Второй этап (1896 год – 1940-е годы) ознаменовался сосуществованием мандолины параллельно с домрой и влиянием домрового исполнительства. Идея антагонизма была связана со взглядами ведущих деятелей народно-инструментального искусства, создателей трехструнной и четырехструнной домр В. В. Андреева и Г. П. Любимова, противопоставлявших домру мандолине и отвергавших идею преемственности в технике игры и репертуаре. Линия синтеза была обусловлена практическими потребностями исполнительства – недостаточная разработанность методических вопросов в области домрового исполнительства вызвала необходимость обращения к мандолинной методике, идентичность приемов игры повлекла взаимопроникновение в области исполнительской техники (применение приема игры *pizzicato* на мандолине, преобладание кистевых движений в технике правой руки, а также приема игры тремоло на домре). Ряд методических пособий и репертуарных сборников был адресован одновременно обоим инструментам. Очевидным стало формирование 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 академического исполнительства, появлением оригинальных сочинений для солирующей мандолины российских авторов. Важную роль в развитии и пропаганде мандолинного исполнительства в данном направлении в разное время сыграла творческая деятельность Э. А. Шейнкмана, В. П. Жданова, В. П. Круглова, С. Н. Лачинова, Т. И. Вольской. Характерной особенностью стало развитие инструмента исключительно в академической музыкальной практике – в то время как в большинстве стран, где мандолина получила распространение, она представлена также в любительском музицировании. С одной стороны, это способствует росту уровня исполнительства, расширению оригинального репертуара для мандолины благодаря вхождению инструмента в круг интересов ведущих композиторов, а с другой – обеспечивает недостаточно высокий уровень социализации исполнительства. Данная особенность развития мандолины в России вызывает параллель с домровым искусством, также не представленным в любительской практике.

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

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. Первым опытом данного рода стали камерные сочинения С. Танеева: романс «Серенада» на слова А. Курсинского, ор. 9 №1 (1896) и баркарولا «Венеция ночью» на слова А. Фета, ор. 9 №2 (1897) для голоса, фортепиано и мандолины. В партии мандолины автор указывает на исполнение ряда аккордов приемом игры *pizzicato*, который в то время практически не применялся в мандолинной исполнительской практике европейских стран, а явился результатом влияния исполнительства на распространенных в России щипковых инструментах – балалайке и гитаре.

Позднее обращение к мандолине как этническому итальянскому инструменту проявилось в «Танце с мандолинами» из второго действия балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» (1935), в музыке балета «Агон» И. Стравинского (1957).

К написанию сочинений для солирующей мандолины российские композиторы стали обращаться с 70-х годов XX века, когда инструмент попал в руки профессиональных музыкантов, исполняющих оригинальный концертный репертуар. Многие сочинения появились 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, созданный в сотрудничестве с Э. А. Шейнкманом. Партия мандолины написана целиком с опорой на домровую исполнительскую технику, специфические мандолинные приемы игры отсутствуют.

Данную линию продолжил ряд сочинений, созданных в содружестве с профессором РАМ им. Гнесиных В. П. Кругловым. Одним из первых сочинений стал написанный в 80-е годы XX века Концерт для мандолины и камерного оркестра И. Рехина. Позднее композитором была сделана авторская версия сюиты «TaBoSa» (Танго, Босса-нова, Самба) для мандолины и гитары. Линию сочинений, в основе которых лежит тематика Италии и итальянского фольклора, продолжили «Итальянская увертюра» для мандолины с оркестром народных инструментов Е. Дербенко, сюита «Флоренция» для мандолины и гитары К. Волкова (1995), «Виртуальный диалог между Кубла-ханом и Марко Поло» для мандолины и гитары А. Ларина (2013).

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). Влияние домрового исполнительства ярко проявилось в сочинении Г. Зайцева «Musica trista» (Скорбная музыка) для оркестра с солирующей мандолиной (2007), где преобладающим приемом игры является тремоло, что типично для домровой музыки кантиленного характера.

По-новому трактуется мандолина в творчестве М. Броннера. В диптихе «Воспоминание» и «To the other side» для мандолины и фортепиано (2006), стремясь к яркой звукоизобразительности, композитор использует ряд колористических приемов игры: «щелкающее *pizzicato*»; *pizzicato* левой рукой в сочетании с ударами по крышке рояля, изображающими «стук сердца»; флажолеты тремоло; *pizzicato* 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) и «Шесть мгновений счастья или сны Золушки» для мандолины, балалайки и струнных (2016), где впервые тембр мандолины сочетается с домрой и балалайкой.

Линию сочинений камерной музыки с участием мандолины продолжила «Камерная сюита» для мандолины и виолончели уральского композитора А. Бызова (2017). Ряд сочинений для квартета мандолин 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).

Раздел 3.2 «Пути взаимодействия мандолинного и домрового исполнительского искусства в современной музыкальной культуре России» посвящен определению предпосылок и форм интеграции в различных областях мандолинного и домрового искусства, а также определению их значимости на современном этапе.

Интерес к мандолине со стороны домристов в настоящее время обусловлен рядом факторов. В первую очередь, очевидным является сходство мандолины и домры в отношении конструкции и способа звукоизвлечения: это струнные щипковые грифные инструменты, звук на которых извлекается при помощи медиатора. Это определяет сходство в организации игрового процесса, что создает благоприятные условия для освоения мандолины домристами.

Кроме факторов профессионального характера, важные предпосылки для обращения к мандолине формируют общие законы развития культуры и общества. Процессы глобализации, условия стремительного роста уровня инструментального исполнительства в мире, развитие мультимедийных и информационных технологий определяют необходимость повышения востребованности и конкурентоспособности музыкантов. В данном контексте опыт освоения мандолины становится дополнительным стимулом для развития домрового исполнительства: владение несколькими инструментами расширяет не только рамки кругозора и мышления музыканта, но и открывает возможности в освоении новых форм музицирования, в приобретении музыкантами новых компетенций.

Первоочередными становятся вопросы повышения качества подготовки исполнителей в современной системе музыкального образования. Введение мандолины в учебный план домристов может стать дополнительным стимулом в повышении качества обучения в классе домры. Освоение мандолины 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, что положительно отражается на культуре звукоизвлечения. Целесообразным в развитии техники правой руки и расширении художественно-выразительных возможностей является применение в домровом исполнительстве специфических мандолинных приемов игры, которые редко используются в домровой исполнительской практике.

Поскольку оригинальный репертуар для домры представлен лишь сочинениями композиторов XX–XXI веков, обращение к произведениям, написанным для других инструментов, на сегодняшний день неизбежно в рамках процесса обучения. Многочисленные сочинения для мандолины, художественные задачи которых ввиду сходства технических и выразительных средств инструментов могут быть органично воплощены на домре, являются важным

источником для расширения как концертного, так и педагогического репертуара домристов.

Низкий социальный статус домрового исполнительства в России и мире требует значительной работы в направлении популяризации академической линии в исполнительстве. Освоение мандолины как ближайшего родственного инструмента, представленного в академической музыкальной практике многих стран, позволяет открыть для домристов новые возможности в области международного сотрудничества и способствует повышению общественного интереса к домре в различных странах мира.

Важным стимулом в процессе развития домрового инструментария является применение опыта мастеров-изготовителей мандолин в усовершенствовании конструкции и акустических свойств инструментов. Нововведения П. Виначчия и Р. Калаче в Италии, Р. Зайфферта в Германии, О. Гибсона в США и их многочисленных последователей позволили значительно улучшить качественные характеристики, расширить динамический и тембровый диапазон инструментов.

Частое обращение к мандолине в российской концертной практике, а также успешные выступления отечественных 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.

Анализ домровых и мандолинных методических пособий позволил выявить сходство и различия в основных аспектах организации игрового процесса на домре и мандолине (способ удержания инструмента, постановка рук, способ удержания медиатора), обусловленных как конструктивными особенностями инструментов, так и традициями различных исполнительских школ.

В Заключении представлены выводы проведенного исследования.

Мандолина и домра – ближайшие родственные инструменты, однако их позиции в современном музыкальном мире 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.

Репертуар для мандолины значительно более широк, нежели домровый, и представлен музыкой различных эпох и стилей. Путь развития репертуара во многом повторил историю большинства академических инструментов.

Методические взгляды представителей ведущих центров развития мандолинного исполнительства в настоящее время во многом отличаются, что диктуется как различными разновидностями инструментов, так и особенностями их бытования в каждой из стран. Представители ведущих центров развития домрового искусства в целом демонстрируют общность взглядов в области методики.

Уровень общественного интереса к инструментам различен: очевидным является невысокий интерес к домре как в России, так и за рубежом. В свою очередь, мандолина является популярным инструментом во многих странах мира, развиваясь одновременно как в профессиональном академическом, так и в любительском направлении.

Важными направлениями в современном мандолинном искусстве наряду с академическим являются музыка блюграсс (bluegrass), популярная в США, а также практика исполнительства на аутентичных инструментах, популярная в странах Европы. В домровом искусстве прослеживается интерес к исполнению музыки эстрадных жанров, а также к направлению кроссовер (crossover), преимущественно в сфере ансамблевого исполнительства.

Своеобразие пути развития мандолины в России заключается, в первую очередь, во влиянии домрового исполнительства и методики и проявляется в особенностях бытования, исполнительской технике и музыке для мандолины.

В истории мандолинного искусства в России можно выделить три этапа: 1) конец XVIII века – до 1896 года; 2) 1896 год – 1940-е годы; 3) 1970-е годы – по настоящее время.

Развитие репертуара для мандолины в России имеет ряд характерных особенностей:

1. Обращение к мандолине зачастую предопределено стремлением композиторов к изображению итальянского колорита.

2. В сочинениях прослеживается опора на тенденции развития репертуара для народных инструментов в России; используются преимущественно технические и выразительные средства, характерные для исполнительства на домре.

3. Отсутствует опыт создания сочинений для мандолины исполнителями на этом инструменте.

4. Уровень интереса к мандолине со стороны композиторов остается невысоким.

Целесообразность сочетания мандолины и домры в исполнительской и педагогической практике обусловлена как тенденциями социального и культурного порядка, так и факторами профессионального характера, связанными с проблемами современного домрового исполнительства. Это определяет направления взаимодействия домрового и мандолинного искусства на современном этапе:

1. Владение двумя инструментами расширяет рамки кругозора и мышления музыканта, открывает дополнительные возможности в освоении новых форм музицирования.

2. Освоение мандолины домристами способствует развитию исполнительской техники. Целесообразным является изучение широко применяемых на мандолине приемов игры, мало используемых на домре.

3. Сочинения для мандолины являются дополнительным источником для расширения концертного и педагогического репертуара домристов.

4. Освоение мандолины позволяет открыть новые возможности в области международного сотрудничества, способствует повышению общественного интереса к домре как в России, так и за рубежом.

5. Изучение достижений в области модернизации конструкции мандолин способствует повышению качества домр, улучшению их технических и колористических характеристик.

Таким образом, синтез достижений мандолинного и домрового исполнительского искусства в области методики обучения игре, репертуара и исполнительской техники может способствовать достижению мультипликативного эффекта, который выражается в приобретении музыкантами ряда новых компетенций, обеспечивающих появление исполнителей нового формата, профессионально владеющих техникой игры как на домре, так и на мандолине.

В 2000-е годы в России взаимодействие данных видов исполнительского искусства проявляется преимущественно в направлении синтеза. Для исключения возникновения антагонизма между ними важным условием является формирование методической системы, опирающейся на преемственность домровых и мандолинных исполнительских традиций и направленной на формирование оптимального баланса в технологических принципах игры на двух инструментах.

**Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК при
Минобрнауки России:**

1. Мочалова, Е. Н. Мандолина в творчестве российских композиторов / Е. Н. Мочалова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2017. – № 4. – С. 136–144. – 0,6 п. л.
2. Мочалова, Е. Н. Мандолина в современном музыкальном мире: Германия / Е. Н. Мочалова // Музыка и время. – 2017. – № 12. – С. 57–60. – 0,5 п. л.

3. Мочалова, Е. Н. Пути развития исполнительства на мандолине в современном мире: Италия / Е. Н. Мочалова // Музыка и время. – 2018. – № 2. – С. 19–22. – 0,5 п. л.

Другие публикации:

4. Мочалова, Е. Н. Мандолина в России: от истоков до современности / Е. Н. Мочалова // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Сборник статей по материалам XIII Международной научно-практической конференции, 17 февраля 2017 г. / Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова. — Тамбов: Издательство ООО «Тамбовский полиграфический союз», 2017. – С. 131–139. – 0,3 п. л.

5. Мочалова, Е. Н. Взаимодействие домрового и мандолинного исполнительства в современной музыкальной культуре России / Е. Н. Мочалова // Теоретические и практические аспекты образования в сфере культуры и искусства: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции, 27–28 октября 2017 г. / Сургутский музыкальный колледж. — Сургут: Издательство ООО «Типография Винчера», 2017. – С. 99–105. – 0,3 п. л.

6. Мочалова, Е. Н. Домра и мандолина в современном музыкальном мире: основные векторы развития и взаимодействия / Е. Н. Мочалова // 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. 45–52. – 0,4 п. л.

7. Мочалова, Е. Н. Домровая музыка начала XXI столетия: жанрово-стилевые тенденции / Е. Н. Мочалова // Народные инструменты в русской и мировой музыкальной культуре: сб. науч. статей по материалам I Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. 12 мая 2017 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. — Тамбов: Издательство ООО «Тамбовский полиграфический союз», 2018. – С. 52–59. – 0,6 п. л.