

Семикозов А.А.

Национальная музыкальная академия им. П.И. Чайковского, начальник отдела по работе с иностранными студентами.

МАНДОЛИНА И ИНСТРУМЕНТЫ ЕЕ СЕМЕЙСТВА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XIV – СЕРЕДИНЫ XVII СТ.

Анатолій Аналізується хронологічно встановлена інформація про репертуар і середовище проживання мандоліни і історично більш ранніх інструментів її родини. Узагальнюються отримані результати, які дозволяють довести, що інструмент займав одне з провідних місць у професійній камерно-інструментальній та музично-театральній практиці Західної Європи починаючи з пізнього Середньовіччя і майже до середини XVII століття.

Ключевые слова: мандолина, історія, манускрипт, репертуар, інструмент, дослідження.

Анатолій Семікозов А.А. Мандоліна та інструменти її родини в західноєвропейському музичному мистецтві XIV – середини XVII ст. Аналізується хронологічно встановлена інформація про репертуар і середовище проживання мандоліни та історично більш ранніх інструментів її родини. Узагальнюються отримані результати, які дозволяють довести, що інструмент займав одне з провідних місць у професійній камерно-інструментальній та музично-театральній практиці Західної Європи починаючи з пізнього Середньовіччя і майже до середини XVII століття.

Ключові слова: мандоліна, історія, манускрипт, репертуар, інструмент, дослідження.

Anatoly Semikozov A.A. The mandoline and her family instruments in the Western European musical art XIV – the middle of XVII centuries. Are analysed chronologically constructed information concerning repertoire for mandoline and medium in which there was it and historically earlier instruments of her family. The received results are generalised and allow to prove, that the musical instrument has occupied one of the important places in professional instrumental chamber and Music and theater practice of the Western Europe since the late Middle Ages and to the middle of XVII centuries.

Keywords: a mandoline, history, the manuscript, repertoire, the musical instrument, researches.

Надійшла до редакції 21.12.2012

Постановка проблеми. Одним из приоритетов современного музыкознания стала реконструкция исторических процессов музыкального искусства на основании изучения и точного истолкования документов и достоверных фактов, имеющих документальное подтверждение. Подход позволил выявить проблемы, которые долгое время соотносились с художественной периферией и оставались за рамками магистральных исследовательских направлений. К таким «маргиналиям» музыковедения можно отнести и многочисленные аспекты истории мандолины. Но музыкальная практика XIX и первой половины XX ст. сформировала отношение к мандолине, (за редкими исключениями) как инструменту городского быта, что превратилось в своеобразное «клеймо». Академическое музыковедение и сегодня продолжает позиционировать мандолину как народный инструмент, что оставляет его за границами зоны музыкальной культуры, исследуемой профессиональными учеными. Специфической особенностью мандолиноведения является то, что его развивают практикующие исполнители.

В любой ветви музыкальной науки, находящейся в стадии становления, ученых-«первопроходцев» занимают исторические вопросы функционирования явления. Научные подходы в изучении мандолинного искусства не составили исключения, однако следствием особенности состава исследователей стала концентрация внимания на узко профессиональных аспектах истории инструмента. Преобладающее большинство как зарубежных, так и малочисленных отечественных работ сосредоточено на органо-логических и общеисторических проблемах. Вопросы связей мандолинного искусства с магистральными тенденциями академической традиции, как и специфики социокультурного бытования мандолины в XVI – XVII столетиях, еще требуют изучения. В свете указанных исследовательских тенденций представляется **актуальным** выявление среды бытования инструмента и жанрового спектра репертуара XVI – XVII столетий.

Цель статьи — путем анализа хронологически выстроенной информации о репертуаре и среде бытования мандолины (как и более ранних модификаций ее семейства) и обобщения полученных результатов доказать, что инструмент занимал одно из ведущих мест в профессиональной камерно-инструментальной и музыкально-театральной практике Западной Европы начиная с позднего Средневековья и вплоть до середины XVII столетия.

Один из наиболее авторитетных исследователей истории мандолины П. Спарк, видит причину недооценки учеными значения инструмента в том, что, связанная с ним, исполнительская практика в XIX – XX ст. развивалась вне господствующей музыкальной тенденции^[7]. Однако парадоксом истории мандолины является то, что обозначенному этапу предшествовал этап активного развития мандолинного искусства в камерно-инструментальной и музыкально-театральной сфере. Его внешний пик приходится на вторую половину XVIII ст. и наиболее ярко проявляется в парижской музыкальной жизни. В столицу Франции, которая приняла на себя роль художественной столицы Западной Европы переехали из Италии и

1 Sparks Paul The classical Mandolin / Paul Sparks. – Oxford : Oxford University Press, 1995. – 240 p.

создали свои исполнительские школы Дж. Фоукетти, Дж. Джервазио, Г. Лионе, М. Корретте.² Среди французских мандолинистов наиболее яркой фигурой был П. Дени. Итальянскими и французскими мандолинистами в период с 1761 по 1783 гг. в Париже было выпущено свыше 80 сборников произведений для мандолины. Каждый из «*maître de mandoline*»³ разрабатывал и издавал собственные методические пособия по обучению игре на инструменте. Мандолинное искусство вызывало активную заинтересованность в эти годы и в Австрии, и в Англии, и в Италии.

Безусловно, такой интерес к мандолине не мог возникнуть без подготовки художественной традицией предшествовавших веков. Именно характер бытования мандолины в более ранние периоды ее истории и, особенно на излете Ренессанса и в первое столетие Нового времени, при внимательном рассмотрении объясняют процессы XVIII века.

Большинство современных исследователей истории мандолины ведут ее «родословную» от средневекового *gittern*'а,⁴ а мандолину наряду с мандорой расценивают лишь как «продукт» его эволюции⁵ [3, с. 367]. Но авторы одного из последних масштабных исследований, посвященных струнно-щипковым инструментам А. Шлегель и И. Людтке, в результате тщательнейших органологических исследований инструментов из ранее недоступных коллекций и собраний, а также обобщая и корректируя информацию научных изысканий своих предшественников, пришли к принципиально новому позиционированию мандолины. *Gittern*⁶, *Mandore*⁷, «дискантовая версия Chitarra [italiana] – Chitarrino, итальянская Mandola/Mandolino», – включены ими в *единую подгруппу семейства мандолины* с оговоркой, что «подгруппа испытывает недостаток в коллективном названии»⁸ [6, с. 370]. Благодаря непосредственной идентификации с семейством мандолины инструментов, названия которых иногда очень далеки от основного, история инструмента обрела продолжительность в несколько столетий с динамичной социокультурной практикой.

Важным для создания еще более точной исторической картины бытования инструмента представляется и

мнение современного итальянского исследователя Бруно Террановы. На основании результатов изучения и сравнения значительного количества хранящихся в итальянских музеях инструментов утверждает, что для XVII ст. *mandola* и *mandolino* термины взаимозаменяемые, и второй не является свидетельством уменьшения его размеров в соотношении с первым⁹ [8, с. 5].

Уже история *gittern*'а как составляющий этап истории мандолины позволяет выявить специфику бытования инструмента. Упоминания о нем во Франции встречаются с 1270 года. Первое его описание дал французский теоретик Иоганнес де Грокейо в трактате «*De musica*» (1300), где инструмент назван «*quitarra sarracenicica*» (сарацинская гитара). Наиболее авторитетный современный исследователь *gittern*'а Л. Райт¹⁰ [11] тонко подмечает, что само название, которое дает И. Грокейо, свидетельствует об отношении к инструменту как к иностранной новинке. Показательны учетные записи праздника в Вестминстере (1306), в которых упоминается, что среди 92-х приглашенных музыкантов был лишь один *gitarer*.¹¹ С одной стороны, подтверждается редкость инструмента для западноевропейского музыкального искусства. С другой стороны, сразу очерчивается культурный ареал бытования инструмента: профессиональная придворная музыкальная практика.

На постепенное закрепление *gittern*'а в музыкальном искусстве профессиональной придворной традиции указывают следующие находки Л. Райта. В «*Grandes chroniques de France*» он обнаружил информацию о том, что герцог Бретани имел в труппе семерых исполнителей на *guiterne* и сам присоединялся к ним в качестве восьмого (1348). Исследователь указывает и на факт нахождения в коллекции инструментов французского короля Шарля V четырех *gitterns* (1373).

Автор «*Petite histoire de la mandoline*» Пьер Жюльез, характеризуя *gittern*, отмечает, что он: «располагает большими возможностями музыкальной выразительности. Музыкант может его использовать как сольный инструмент, чтобы повторять спетую мелодию с изменениями и украшениями. Он может петь, беря аккорды для сопровождения. Он может получать отрывистый звук, ударяя по струнам на каждой ноте, что идеально для танцев. Он может использовать также непрерывный звук тремоло для романсов»¹² [5]. Далее, перечисляя наиболее привлекательные качества *gittern*'а: легкость изготовления, достаточную крепость, незначительные размеры при широких выразительных возможностях, – П. Жюльез констатирует наиболее широкое его распространение в среде трубадуров, менестрелей и жонглеров. Иными словами, можно сказать, что *gittern* был

² Профессиональные итальянские композиторы-исполнители мандолинисты, как и композиторы, виртуозно владевшие техникой игры на других щипковых инструментах лютевого типа, активно покидали родину, поскольку там, на несколько десятилетий раньше, чем в других странах Западной Европы, произошла замена струнно-щипковых инструментов инструментами скрипичного семейства (не только в оперном оркестре, но и в камерно-инструментальной практике).

³ Так именовали выдающихся мандолинистов в парижских справочниках 1770-х – 1780-х гг.

⁴ Предположительно *Gittern* – инструмент арабского происхождения, в X – XI ст. завезенный в Европу.

⁵ Россиус А. А. Мандолина / А. А. Россиус // Музыкальные инструменты [Текст] : энциклопедия / [Алпатова А. С. и др.; гл. ред. М. В. Есипова] ; Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки. – М. : Дека-ВС, 2008. – с. 367–371

⁶ (фр. – *Guisterne*, англ. – *Gittern*, испан. – *Guitarra*, итал. – *Chitarra*, нем. – *Quinterne*)

⁷ (нем. – *Mandürichen* или *Pandurina*)

⁸ Schlegel Andreas & Lüdtke Joachim The Lute in Europe 2: Lutes, Guitars, Mandolins, and Citterns / Andreas Schlegel & Joachim Lüdtke. – Menziken: The Lute Corner, 2011. – 447 p.

⁹ Terranova Bruno La catalogazione dei mandolini / Bruno Terranova. – Tesi di dottorato. – Dottorato di ricerca in Storia e Analisi delle Culture Musicali 21° ciclo. – Roma: Sapienza Università di Roma, – 121 p.

¹⁰ Wright L. The Medieval Gittern and Citole: a Case of Mistaken Identity / L. Wright // “The Galpin Society Journal”. – Vol. 30. – 1977. – p. 8–42

¹¹ См.: Wright L. The Medieval Gittern and Citole: a Case of Mistaken Identity / L. Wright // “The Galpin Society Journal”. – Vol. 30. – 1977. – p. 8–42

¹² Guilles Pierre, Petite histoire de la mandoline / Pierre Guilles. – http://mandolpierre.multiply.com/journal/item/139/PETITE_HISTOIRE_DE_LA_MANDOLINE

репертуарным инструментом в среде профессиональных музыкантов устной традиции, связанных с культурой придворных празднеств.¹³

Одновременно все перечисленные качества *gittern*'а способствовали его распространению и в более демократичной среде. У Г. де Машо во «Взятии Александрии» (1367) упоминаются исполнители на инструменте, которые играют в тавернах. О музыкантах, играющих в тавернах на *gittern*'е упоминает в трех Кентерберийских рассказах Дж. Чосер.¹⁴ Л. Райт обнаруживает любопытный факт. Свидетельством того, что *gittern* был популярен как инструмент сопровождения серенад, оказываются французские юридические документы, составленные в связи с разнообразными ночными уличными ссорами, поединками и убийствами.

С середины XV столетия *gittern* начал подвергаться конструктивным преобразованиям, приводившим его в соответствие с требованиями музыкальной эстетики нового века. Преобразования происходили в двух различных направлениях и привели к появлению, в конечном итоге с одной стороны, гитары, с другой – мандолины. С этого времени варианты термина *gittern* (*Chitarra, chitarino, guitarra, quitare, quinterne, guisterne, gyterne, Quinterne*) «стали обычными для обозначения раннего типа мандолины, как *mandola* (Италия) или *mandore* (Франция)»¹⁵ [9, с. 166].

Конструктивные усовершенствования не изменили сферы бытования инструмента. Свидетельством этому является манускрипт Франсуа Мерлина¹⁶, который между 1583 и 1587 был скопирован французским органистом и каллиграфом Жаком Селлие¹⁷. Этот обширный труд, первоначально предназначавшийся для дочери французского короля Шарля IX, был подготовлен и представлен его преемнику Генри III. «*Recherches de plusieurs singularités*» содержит рисунки, схематические изображения и подробные письменные описания ряда предметов искусства и науки. Музыкальный раздел, датированный 1585 годом, включает весьма разнообразный материал: от таблиц нот и пауз, образцов табулатур до настроек инструментов и их детализированных рисунков. Манускрипт Жака Селлие, признанный наиболее полно отражающим состояние музыкального искусства до появления трактата «Всемирная гармония»¹⁸ М. Мерсенна (Париж, 1636-7 гг.), среди прочих инструментов включал и описание *mandore*.

К этому же времени относятся и первые печатные сборники произведений для *mandore*, (о которых

сохранилась информация). Наиболее ранний «*Tablature de Mandorre*» был первым австрским сборником придворного лютниста Генри III Пьера Брюне. Показательно, что лютнист выпустил пьесы не для лютни, а для *mandore*, что может служить доказательством сохранения популярности и востребованности инструмента в аристократических кругах. Этот том произведений Пьера Брюне был издан А. ле Руа и П. Балларом в Париже в 1578. Издательство *Le Roy & Ballard*, получившее 14 августа 1553 года от Генриха II привилегию на печать нот во Франции было самым значительным.¹⁹ Сам А. ле Руа был не только художественным руководителем издательства, но также лютнистом и композитором. Среди изданных им 17 томов музыки для лютни, цистры, *mandore*, гитары, 4 были руководствами для игры на этих инструментах с собственными произведениями А. ле Руа. «*Uninstruction pour la mandorre*» («Наставление для мандорры») Адриана ле Руа было издано в Париже в 1585 году. И хотя сборник считается утраченными, составить определенное представление о содержании последнего все-таки возможно. Дж. Тайлер, внимательно изучивший три уцелевших сборника А. ле Руа для лютни, гитары и цитры, обнаружил в них множество одинаковых произведений, траскрипированных с учетом специфики каждого инструмента. Это позволило Дж. Тайлеру прийти к выводу, что повторяющиеся пьесы сохранившихся сборников могли, с учетом транскрипции, исполняться и на *mandore*, следовательно, утраченный репертуар подлежит восстановлению. С точки зрения жанровых приоритетов, сборники содержат значительный массив танцевальных пьес. Учитывая статус и профессиональный уровень А. ле Руа в сочетании со стоимостью изданий и соответствующим кругом потенциальных покупателей, не сложно прийти к выводу о том, что и наставления в игре на *mandore*, и предлагаемые пьесы можно расценивать как вклад в развитие придворной камерно-инструментальной профессиональной практики.

Сохранилась информация о том, что в конце XVI ст. *mandola*²⁰ использовалась и в музыкально-театральных представлениях во Флоренции²¹ [3, с. 367].

Важным источником сведений о репертуаре для *mandore* является знаменитый трактат Михаэля Преториуса «*Syntagma Mussum*» (1619). В нем, говоря о популярности во Франции инструмента, который он называет на немецкий манер *Pandurina* или *Mandurichen*, М. Преториус указывает жанры, наиболее типичные для репертуара *mandore*. С одной стороны, его составляют «куранты, вольты и другие подобные танцы и песни»²² [10, с. 24]. С другой – *passamezzi*, фуги, фантазии. Перечень жанров свидетельствует о бытовании инструмента в

¹³ Вопросы высокого профессионализма музыкального искусства менестрелей, как и вопросы взаимозаменяемости терминов: трубадур, менестрель, жонглер, – в реальной практике подробно рассмотрены в монографии Михаила Сапонова «Менестрели» см.: Сапонов, Михаил Александрович Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья./ Михаил Сапонов. – М.: Прест, 1996. – VIII, 360 с., нот., ил.

¹⁴ Джеффри Чосер (ок. 1340 – 1400) – английский поэт.

¹⁵ Tyler James, Sparks Paul The Mandolin: Its Structure and Performance (Sixteenth to Twentieth Centuries) / James Tyler and Paul Sparks. // Performance Practice Review, Vol. 9 [1996], No. 2, Art. 5, p.166-177

¹⁶ François Merlin

¹⁷ Jacques Cellier (середина XVI столетия – 1620)/

¹⁸ M. Mersenne. Harmonie universelle. Paris 1636-7.

¹⁹ Издательство печатало произведения не только французских, но также итальянских и испанских композиторов

²⁰ Название инструмента, употреблявшееся одновременно с *mandore* в Италии и Франции.

²¹ Россиус А. А. Мандолина/ А. А. Россиус // Музыкальные инструменты [Текст]: энциклопедия / [Алпатов А. С. и др. ; гл. ред. М. В. Есипова]; Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки. – М.: Дека-ВС, 2008. – с. 367–371

²² См. Tyler, James The mandore in the 16th and 17th centuries / James Tyler. // «Early Music». – Vol. 9 – London: Oxford University Press, 1981.– pp. 22-31.

сфере профессионального музыкального искусства. Поскольку «куранты, вольты и другие подобные танцы» к началу XVII века уже прошли этап сублимации профессиональной практикой и превратились в составляющие циклических инструментальных произведений сюитного типа. В то же время, написание для *mandore* произведений в жанрах *passamezzi*, фуги, фантазии явно указывает на позиционирование ее профессиональными композиторами (и их аудиторией), как инструмента, обладающего потенциалом для реализации замыслов в сфере «абсолютной музыки», т. е. имманентными музыкальными средствами.

На популярность *mandore* в сфере придворного профессионального инструментализма указывает и комментарий о технике игры. Она могла быть различной: плектром или пальцами. Специфика пальцевой игры заключалась в том, что была распространена как практика игры несколькими пальцами, так и одним. Причем виртуозы игры одним пальцем играли «так быстро, равномерно и просто как будто использовались три или четыре пальца»²³ [10, с. 24]. Виртуозность как средство выражения высшей степени владения профессиональным мастерством явно свидетельствует об ориентации на аудиторию, способную оценить исполнительское совершенство, т. е. аудиторию с высоко-развитым художественным вкусом, которым в XVII ст. могла обладать лишь аристократия.

Не менее важным представляется и место *mandore* в иерархии инструментов профессиональной практики, которое устанавливается в результате анализа описания М. Преториуса. Из его характеристики *mandore* явствует, что инструмент не имел басовых нот и был существенно мелодическим, следовательно, «подобно скрипке требовал поддержки, по крайней мере, одного иного инструмента, играющего басовую партию, или, еще лучше, маленький сопровождающий ансамбль»²⁴ [10, с. 24]. По мнению Дж. Тайлера «этот вид высокого щипкового инструмента представляет превосходный инструмент «мелодии» в ансамбле<...>»²⁵ [10, с. 25].

Свидетельством практики следующего десятилетия бытования *mandore* становится собрание французских табулатур, сохранившееся в Ульме, датируемое приблизительно 1625 – 1630 гг. Это преимущественно танцы и популярные арии. Исследуя коллекцию, в которой хранится более 314 произведений, Дж. Тайлер большинство произведений идентифицирует как музыку для французских балетов *de cour* и для других событий музыкальной жизни двора Луи XIII.²⁶ Ратуя за серьезное изучение Ульмской коллекции, исследователь в подтверждение необходимости этого приводит результаты собствен-

ных изысканий. Путем сравнительного анализа ряда ульмских манускриптов с более поздними изданиями, ученый приходит к выводу, что коллекция содержит произведения ряда известных придворных композиторов. Прежде всего, Жака де Монморанси де Бельвиля²⁷, который был выдающимся виртуозом игры на *mandore* и приблизительно с 1615 композитором и «*conducteur des ballets*» Луи XIII. В соответствии с изысканиями А. Бульчевой Ж. де Бельвиль «как танцор, хореограф и автор музыки участвовал» в «Балете маленьких мавров» (1616), балетах «Освобождение Рено» (1617), «Неистового Роланда», «Балета Королевы» (1618)²⁸ [1, с. 348].

В собрание вошли и сочинения весьма популярного при дворах Западной Европы французского скрипача, мастера танца и композитора Жака Кордые²⁹ (более известного как Бокан/Восан), который между 1610 – 1614 гг. находился на службе при английском королевском дворе и принимал участие в постановках масок.³⁰ Напомним, что «в последние годы правления Елизаветы маска уже имела поэтический текст, сопровождалась ученой музыкой (разрядка моя – С. А.) и соответственно поставленным танцем»³¹ [2, с. 75] Вокальные двух-шестьголосные песни сопровождалась ансамблями, в состав которых входили виолы и струнно-щипковые инструменты лютневого типа. Танцевальная музыка состояла из паван, гальярд, курант, вольт, бранлей, контрдансов.

Талант и игра Ж. Кордые были настолько экстраординарны, что превратили музыканта в модного придворного композитора. Позднее он был поочередно музыкальным и танцевальным наставником у королей Испании, Польши, Дании. По возвращению во Францию в 20-х годах занял место *dancing-master* при французском королевском дворе. Он удостоился высоких похвал знаменитого М. Мерсенна в его трактате «Всемирная гармония», а участники прославленного парижского коллектива «24 скрипки Короля» были его учениками.

Особое место Дж. Тайлер, как А. Шлегель и И. Людтке, отводят французу Франсуа Шанси³², служившему при кардинале де Ришелье, а затем занимавшему пост «*Maitre de la Musique de la Chambre du Roi*». Ф. Шанси современники высоко ценили и как поэта-песенника, и как автора части номеров музыки к придворным балетам.³³ Показательно, что его первой публикацией был сборник «*Tablature de mandore*» (Париж, 1629), посвященный кардиналу де Ришелье. *Оценивая семь stout, котрые помещены в сборнике и состоят из Recherché*, двух или трех курант

²⁷ Jacques, Sieur de Belleville (ум. 1647 г.)

²⁸ Бульчева Анна Валентиновна Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко/ Анна Бульчева. – М. : «Аграф», 2004. – 448 с., [16] с. ил. – (Волшебная флейта).

²⁹ Jacques Cordier (р. 1580 – ум. 1655г.)

³⁰ Бена Джонсона «*Love Freed from Ignorance*» (1611) и Томаса Кемпиона «*Lord's Masque*» (1614)

³¹ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. / Вера Михайловна Красовская. – М. Искусство, 1979. – 295 с., 40 л. ил.

³² Francois, Sieur de Chancy (ум. 1656 г.)

³³ К примеру «*Ballet de la félicité, Ballet des triomphes*» (1635), «*Ballet de la vieille cour, Ballet de la prospérité des armes de France*» (1639) and «*Ballet des fêtes de Bacchus*» (1651).

²³ См. Tyler, James The mandore in the 16th and 17th centuries / James Tyler. // «Early Music». – Vol. 9 – London: Oxford University Press, 1981. – pp. 22-31.

²⁴ См. См. Tyler, James The mandore in the 16th and 17th centuries / James Tyler. // «Early Music». – Vol. 9 – London: Oxford University Press, 1981. – pp. 22-31.

²⁵ См. См. Tyler, James The mandore in the 16th and 17th centuries / James Tyler. // «Early Music». – Vol. 9 – London: Oxford University Press, 1981. – pp. 22-31.

²⁶ «En Revenant de St. Nicolas» (также известный как more palatino), «La Vignonne», «La Vallette», «Pantalon», «Branle de village», «Ballet du Roy», «La Royale», «Ballet mormorami», «Ballet des nicolas», «Ballet du grand Turq»,

и сарабанды³⁴, исследователь замечает, что «Шанси предлагает целый диапазон высококачественного, сложного репертуара, подобного современной музыке лютни»³⁵ [10, с. 27].

Высокая оценка репертуара для *mandore, созданного* Ф. Шанси подтверждена отношением к его творчеству величайшего французского мыслителя переходного этапа от Ренессанса к Барокко М. Мерсенна³⁶ (1588 – 1648). В разделе о *mandore* «*Livre Second des Instrumens*» трактата «Всемирная гармония» ученый, описывая инструмент, в качестве музыкальных примеров использует табулатуры Ф. Шанси. Характеризуя акустические возможности инструмента, М. Мерсенн отмечал, что *mandore* обладала сильным ярким звуком, значительно более высоким, чем у инструментов лютневого семейства. Это превращало ее в яркий мелодический инструмент ансамбля.

Сточкизрениня содержания интерес представляет «Манускрипт Джона Скена», который датируется 1630–1650 гг. и объединяет семь небольших рукописей для *mandore*. С одной стороны, в него включены мелодии масок («*Prince Henreis Maske*», «*Ladye Elizabeths Maske*», «*My Lord Hayis Currand*», «*Comedians Maske*» «*Sommersets Maske*») и ряд популярных пьес известных английских и зарубежных композиторов, с другой стороны, – мелодии шотландских песен. Дж. Тайлер обращает внимание на использование *mandore* в ансамбле как ведущего мелодического инструмента.

О характере использования *mandore* в профессиональной практике свидетельствуют и произведения немецкого композитора и лютниста Валентина Штробеля сына.³⁷ Учитывая то, что В. Штробель был придворным композитором при нескольких аристократических дворах, а затем преподавал лютню в Страсбургском университете, можно сделать вывод, что характер использования им *mandore* в своих композициях был типичен для профессиональной инструментальной практики. Известно, что в 1648 году композитором был написан «*Concert fur 4 Mandora und 3 Lauten oder fur 4 Lauten mit Diskant und Bass*», а в 1654 году «*Concert fur 4 Mandora und 3 Lauten oder fur 4 Lauten mit Diskant und Bass*» и «*Symphonie fur 3 Lauten und 4 Mandora oder fur 4 Lauten mit Diskant und Bass*».³⁸ Сохранившиеся в транскрипции фрагменты позволяют судить о том, что и «концерты» и «симфония» по сути, были традиционными для своего времени сюитами с алемандами, курантами, сарабандами, гавотами и жигами, рассчитанными на ансамблевое исполнение. Перечисленные произведения явно свидетельствуют, во-первых, о распространенности *mandore* в профессиональной музыкальной практике, во-вторых, об использовании ее в качестве инструмента с наиболее высокой tessiturой, в-третьих, о свободной заменяемости одних инструментов другими, (что было известной характерной чертой музыкального искусства XVII ст.). На

последней особенности акцентирует внимание А. Россиус: «Яркий звук инструмента делал его пригодным для исполнения верхнего голоса в группах *basso continuo*, а также для замены в солирующих партиях таких инструментов как флейта и скрипка»³⁹ [3, с. 368].

Резюме. Концепции истории мандолины последних лет позволяют среди прочего, пересмотреть аспекты, связанные со средой бытования инструмента. С одной стороны, благодаря идентификации А. Шлегелем и И. Людтке таких инструментов как *gittern, mandore*, дискантовой версии *chitarra, chitarrino, mandola* и *mandolino* с семейством мандолины, с другой стороны, благодаря установлению определенного тождества между различно называемыми инструментами – *mandore, mandola*, и *mandolino* – история мандолины предстала многовековым процессом с динамичной социокультурной практикой.

Хронологически выстроенные сведения о среде бытования и репертуаре инструментов, представляющих исторические модификации конечного конструктивно и терминологически определившегося инструмента – мандолины, позволяют утверждать, что она долгое время была элементом не только «низовой» городской бытовой музыкальной культуры. Мандолина (и ее более ранние модификации) как высокий мелодический инструмент занимала одно из ведущих мест в профессиональной камерно-инструментальной и музыкально-театральной практике Западной Европы начиная с позднего Средневековья и вплоть до середины XVII столетия.

Литература:

1. Бульчева, Анна Валентиновна Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко/ Анна Бульчева. – М.: «Аграф», 2004. – 448 с., [16] с. ил. – (Волшебная флейта).
2. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. / Вера Михайловна Красовская. – М. Искусство, 1979. – 295 с., 40 л. ил.
3. Россиус А. А. Мандолина / А. А. Россиус // Музыкальные инструменты [Текст]: энциклопедия / [Алпатова А. С. и др.; гл. ред. М. В. Есипова]; Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки. – М.: Дека-ВС, 2008. – с. 367–371
4. Сапонов, Михаил Александрович Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья./ Михаил Сапонов. – М.: Прест, 1996. – VIII, 360 с., нот., ил.
5. Guilles Pierre, Petite histoire de la mandoline / Pierre Guilles. – http://mandolpierre.multiply.com/journal/item/139/PETITE_HISTOIRE_DE_LA_MANDOLINE
6. Schlegel Andreas & Lüdtke Joachim. The Lute in Europe 2: Lutes, Guitars, Mandolins, and Citterns / Andreas Schlegel & Joachim Lüdtke. – Menziken: The Lute Corner, 2011. – 447 p.
7. Sparks Paul The classical Mandolin / Paul Sparks. – Oxford: Oxford University Press, 1995. – 240 p.
8. Terranova Bruno La catalogazione dei mandolini / Bruno Terranova. – Tesi di dottorato. – Dottorato di ricerca in Storia e Analisi delle Culture Musicali 21° ciclo. – Roma: Sapienza Università di Roma, – 121 p.
9. Tyler James and Sparks Paul The Mandolin : Its Structure and Performance (Sixteenth to Twentieth Centuries) / James Tyler and Paul Sparks. // Performance Practice Review. – Vol. 9. – No. 2. – Art. 5. – Oxford: Oxford University Press, 1996. – p. 166 – 177.
10. Tyler, James The mandore in the 16th and 17th centuries / James Tyler. // «Early Music». – Vol. 9 – London: Oxford University Press, 1981. – pp. 22-31.
11. Wright L. The Medieval Gittern and Citole: a Case of Mistaken Identity / L. Wright // «The Galpin Society Journal». – Vol. 30. – 1977. – p. 8–42.

³⁴ Одна из сюит включает знаменитый «Branles de Voccan», широко известное произведение Жака Кордье.

³⁵ Tyler, James The mandore in the 16th and 17th centuries / James Tyler. // «Early Music». – Vol. 9 – London: Oxford University Press, 1981. – pp. 22-31

³⁶ М. Мерсенн французский математик, философ, теоретик музыки

³⁷ Валентин Штробель (1611 – после 1669).

³⁸ Хотя оригинальные рукописи этих произведений утрачены, они частично сохранились в транскрипции 1672 года.

³⁹ Россиус А. А. Мандолина/ А. А. Россиус // Музыкальные инструменты [Текст]: энциклопедия / [Алпатова А. С. и др.; гл. ред. М. В. Есипова]; Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки. – М.: Дека-ВС, 2008. – с. 367–371