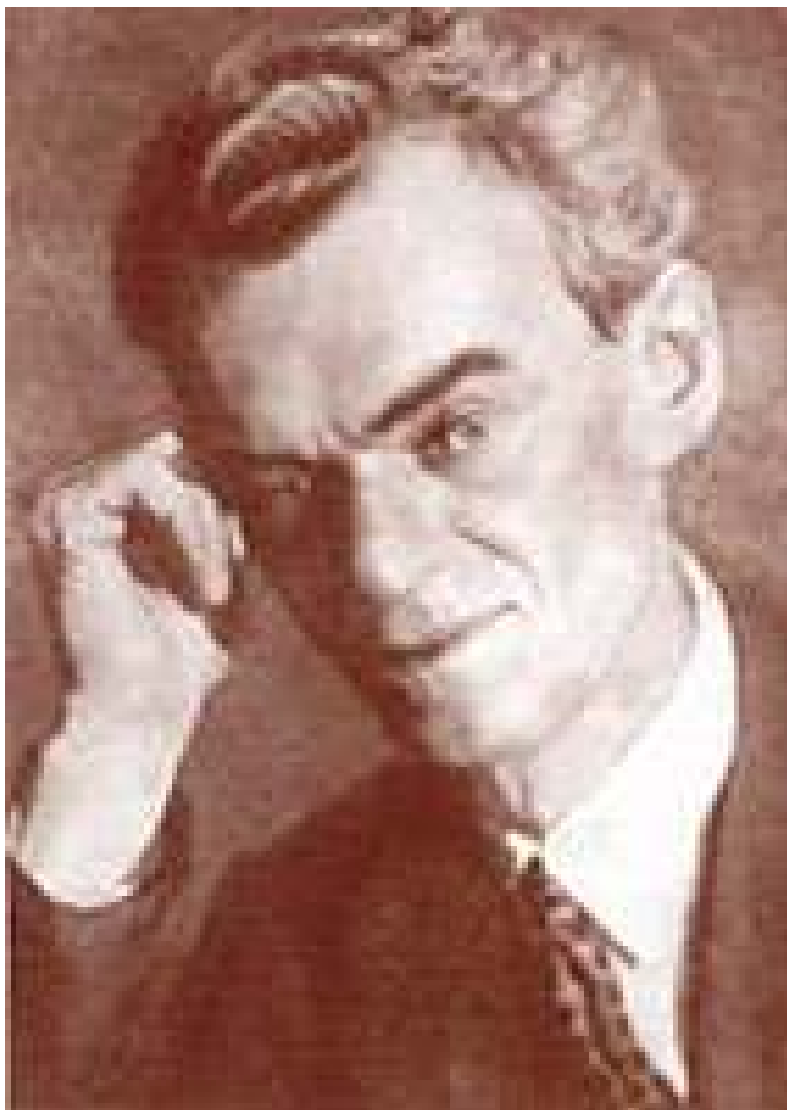


Е.Ф. ВИТАЧЕК

ОЧЕРКИ
по ИСТОРИИ
ИЗГОТОВЛЕНИЯ
СМЫЧКОВЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ



Заслуженный деятель искусств
ЕВГЕНИЙ ФРАНЦЕВИЧ ВИТАЧЕК
1880 – 1946

Е. Ф. ВИТАЧЕК

**ОЧЕРКИ
ПО ИСТОРИИ
ИЗГОТОВЛЕНИЯ
СМЫЧКОВЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ**

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

**Под редакцией
Б. В. ДОБРОХОТОВА**

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА

Москва 1964

**Редактор электронной версии книги С. В. Муратов
Сидней 2009**

СОДЕРЖАНИЕ

Б. Доброхотов. Скрипичный мастер Евгений Витачек	5
<i>Введение</i>	10
<i>Глава первая. Характерные признаки инструментов скрипичных мастеров XVI-XVIII веков</i>	
Дерево	20
Настройка дек	26
Толщины дек и их распределение.	30
Технические приемы.	57
Эфы, углы, ус, завиток.	61
Пружина и душка.	65
Грунт.	66
Лак.	72
Имитации и подделки старинных инструментов.	80
<i>Глава вторая. Скрипичные мастера Италии.</i>	90
Брешианская школа.	91
Кремонская школа.	97
Школы Венеции, Милана и Неаполя.	137
Школы Флоренции, Рима и Болоньи.	159
<i>Глава третья. Скрипичные мастера других стран Западной Европы.</i>	172
Французская школа.	167
Тирольская школа.	190
Голландская школа.	203
Венская школа.	209
Саксонская школа.	215
Английская школа.	222
Скрипичные мастера Пиренеев, Скандинавии и Швейцарии.	229
<i>Глава четвертая. Скрипичные мастера Чехии и Польши</i>	
Чехия.	235
Польша.	245
<i>Глава пятая. Русские скрипичные мастера.</i>	251
<i>Глава шестая. Работы старинных итальянских мастеров, собранные в Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов.</i>	279
П р и л о ж е н и я	
Фрагменты из незавершенной работы «Учебник скрипичного мастерства»:	
Введение.	316
Грунтовка и лакировка.	317
Настройка дек скрипки, альты и виолончели.	323
Монтировка.	326
Об обыгрывании инструментов.	335
Правила обращения с инструментом.	337
Некоторые элементарные основы реставрации.	341
Очерк о смычке.	345

СКРИПИЧНЫЙ МАСТЕР ЕВГЕНИЙ ВИТАЧЕК

Есть люди, у которых избранная уже в ранние годы профессия становится их вторым, а может быть и первым, я. Таким человеком был замечательный скрипичный мастер Евгений Францевич Витачек. В давние годы автор этих строк, тогда еще 17-летний юнец, познакомился с Евгением Францевичем, с тех пор наше знакомство продолжалось 23 года, вплоть до его кончины. И все эти годы, приходя к Евгению Францевичу, я неизменно заставлял его сидящим за верстаком, либо занимающимся реставрацией, либо, что бывало значительно чаще, изготовлением новых инструментов. А если встретишь Евгения Францевича на улице, то неизменно увидишь у него в руках какие-то «опекаемые» им старинные инструменты.

Скрипичный мастер! – это была подлинная сущность Витачека, дело его жизни, профессия, которой он гордился, считая ее необычайно нужной и исключительно сложной. Эта гордость была обоснованна – Евгений Францевич действительно был очень и очень нужен советским музыкантам-струнникам...

Наша музыкальная молодежь знает, что Витачек был известным скрипичным мастером, автором превосходных инструментов, но у людей более старшего поколения, тех, кто имел счастье быть знакомым с ним лично, при упоминания этого имени живо встает в памяти образ Евгения Францевича. Человек высокого роста, очень худой и очень некрасивый, с впалыми щеками, пышными вьющимися седыми волосами, густыми черными бровями и ясными, почти детскими, синими глазами, которые излучали свет, доброту и благожелательность, делая его внешний облик необычайно привлекательным.

Мы чувствовали в нем друга и шли к нему со всеми своими «инструментальными» сомнениями и огорчениями. Невозможно забыть его отзывчивость, бесчисленные безотказные консультации, готовность поделиться своими знаниями со всеми, кто в них нуждался.

Нас всегда восхищала и заражала любовь Евгения Францевича к музыке, его поразительный чуткий слух. Для него музыка и профессия скрипичного мастера связаны неразрывными узами – и музыка постоянно звучала в доме Витачека, где он участвовал в исполнении квартетов, играя на скрипке или альте.

Вспоминается и высокая интеллигентность Евгения Францевича, его широкая эрудиция не только в сфере своей профессии, но и в ряде других областей культуры. Примечательно, что Витачек – питомец провинциальной чешской начальной школы – в буквальном смысле слова образовал себя сам, вращаясь в гуще жизни, общаясь со многими интересными и талантливыми людьми.

Огромная любознательность всегда побуждала Евгения Францевича узнавать новое, расширять круг своих знаний. Преданность своей профессии, желание учиться главенствовали, а трудности не пугали его, с детских лет узнавшего тяжелую нужду.

Так, для того, чтобы получить возможность делать многочисленные опыты, настойчиво проникать в тайны своей профессии, он – совсем юный мастер – оставляет обеспеченное место в мастерской Шпидлена и работает самостоятельно, добывая средства к существованию игрой на скрипке в небольших бальных оркестрах. Та же любознательность побуждает Витачека, освоившего основы своей

профессии вернуться в мастерскую Шпидлена, которая к этому времени, по словам самого Евгения Францевича, сделалась как бы клубом, объединявшим всех интересующихся скрипичными вопросами. «Здесь, - рассказывал Витачек, - появлялись знаменитые музыканты со своими часто драгоценными инструментами, любители-коллекционеры... мне открылось широкое поле для изучения не только редких старинных скрипок и виолончелей, но и музыкальной культуры во всем ее объеме... Постоянное общение с выдающимися артистами-музыкантами и другими представителями интеллигенции обогатило мою внутреннюю жизнь и приобщило к общей культурной жизни».

Стремясь как можно глубже ознакомиться со всем, связанным с его специальностью, Евгений Францевич с 1911 года в течение 20 лет совершает много поездок за границу. Встречи с крупными мастерами и экспертами, обмен мнениями по многим существенным вопросам истории и теории построения смычковых инструментов, хранящихся в различных странах Европы, расширяли кругозор Евгения Францевича и дали огромный фактический материал. Пытливое исследование многих и многих выдающихся образцов скрипичного мастерства сделало Витачека одним из самых крупных экспертов нашего времени.

Сочетание таких качеств, как высокая культура, огромное трудолюбие, редкая целеустремленность, подлинный артистизм, глубокая исследовательская мысль и большая музыкальность, дало Евгению Францевичу возможность достигнуть исключительных высот в области своей специальности.

Основная заслуга Витачека – создание собственного метода построения смычковых инструментов на базе гармонической настройки дек. Этот принцип был открыт Саваром и после него практически успешно применялся д-ром Гроссманом, Жарским и Леманом, но лишь Витачек изложил этот принцип в виде стройной системы. Он вывел из него определенные закономерности (влияние той или иной настройки и распределения толщин дек на характер звучания инструмента), применив их в соответствии с возросшими требованиями более мощной звучности инструментов. Этот метод был принят во всех советских мастерских по построению новых смычковых инструментов.

Хотя эти мастерские возникли по инициативе Витачека, хотя он отдавал много сил руководству ими, организатором в буквальном понимании этого слова Евгений Францевич никогда не был. Всякая организаторская работа тяготила его, так как он не чувствовал ни малейшего призвания к такого рода деятельности. Но, тем не менее, благодаря большому авторитету, благожелательности и другим чрезвычайно привлекательным личным качествам Евгения Францевича вокруг него объединились талантливые молодые мастера. Витачек не учил их чисто техническим «азбучным» приемам работы, но его опыт, глубокое, проверенное в результате многолетней деятельности понимание основных, наиболее существенных принципов построения новых инструментов с благородным интенсивным звучанием оказывали огромное, решающее влияние на всех работавших под его руководством мастеров. Сознательно, а порой «бессознательно» они усваивали эти принципы и, отказываясь от прежних, привитых им предшественниками учителями навыков, перенимали метод Витачека – принцип гармонической настройки дек. Результаты этого не замедлили сказаться на различных конкурсах-показах новых смычковых инструментов, где

работы последователей Витачека – Морозова, Фролова и Косолапова – неизменно занимали первые места. Таким образом, с Витачеком неразрывно связано образование советской школы скрипичных мастеров и ее первые значительные творческие успехи.

Стремясь широко делиться своим опытом, Евгений Францевич выступает со специальными докладами, посвященными различным инструментоведческим проблемам, печатает ряд научных статей и в то же время читает популярные публичные лекции, публикует в газетах и журналах доступные для широкого круга лиц статьи, преподает инструментоведение в Московской консерватории.

Ни для кого не является секретом, что наши молодые скрипачи, альтисты и виолончелисты обычно совершенно беспомощны в инструментоведческих вопросах. Отсюда полная растерянность и отсутствие критерия при приобретении инструмента, наивная вера в различные легенды, касающиеся старинных инструментов, незнание простейших законов монтровки и регулировки звука, не говоря уже о способах исправления самых несложных повреждений инструмента и вставки волоса в смычок.

Для того чтобы восполнить этот пробел, Евгений Францевич впервые в России разрабатывает специальный курс музыкального смычково-струнного инструментоведения и читает его в Московской консерватории с 1932 года вплоть до начала Великой Отечественной войны.

К сожалению, в настоящее время ни в одной из консерваторий Советского Союза этот важный курс не входит в учебные программы. Имеющиеся же в программах курс истории исполнительства на смычковых инструментах отнюдь не может сообщить тех крайне важных для каждого струнника сведений, которые давал специальный курс инструментоведения. В самом деле: задача одного курса – история и с п о л н и т е л ь с т в а на смычковых инструментах, задача другого – история и з г о т о в л е н и я этих инструментов, изучение творчества различных мастеров и школ, наконец, сообщение п р а к т и ч е с к и х сведений по уходу за инструментом и его несложному ремонту. В наши дни, когда всем ясна важность внедрения политехнического обучения, кажется совершенно естественным вспомнить о замечательной инициативе Витачека и возродить такой курс в консерваториях и музыкальных училищах.

Несмотря на то, что Евгений Францевич отдавал много сил популяризаторской, научной и педагогической деятельности, главным для него всегда было создание новых инструментов.

Труд сопутствует мастеру на всем протяжении его жизненного пути.

За полтора месяца до смерти, тяжело больной, он проводит проверку всех инструментов, входящих в состав его любимого детища – Госколлекции, только что вернувшейся из эвакуации. 25 декабря 1945 года, с трудом поднявшись с постели, Евгений Францевич ремонтирует коллекционную скрипку Страдивари. Это была последняя работа неутомимого мастера...

* * *

Последние годы жизни внимание Евгения Францевича было направлено на создание капитального труда «Характерные признаки инструментов старинных мастеров и принципы их построения», подытоживавшего полувековой опыт его творческой деятельности. Кроме фрагментов этого незавершенного труда, в литературное наследие Евгения Францевича входят: исследования дерева, толщин дек, лака и грунта инструментов выдающихся старинных мастеров (частично напечатаны в сборнике ГИМНа за 1926 год), лекции по инструментоведению смычковых инструментов, фрагменты учебника скрипичного мастерства, монография о Госколлекции, статьи для Большой советской энциклопедии и Технической энциклопедии и др. Большой интерес представляют выполнявшиеся Евгением Францевичем на протяжении всего творческого пути детальные обмеры, зарисовки и описания каждого заслуживающего внимания инструмента. Число подобных заметок-паспортов, находящихся в архиве мастера, огромно *.

В указанных работах отразились черты научного облика Витачека-исследователя: точность и ясность характеристик, огромная наблюдательность, критическое отношение к прославленным западным авторитетам в области инструментоведения, наконец, блестящая способность к обобщению своих наблюдений. Излагая важнейшие вопросы, касающиеся построения смычковых инструментов, Евгений Францевич неоднократно заявлял: «Я не знаю, как надо делать скрипки, равные по звуку итальянским, но я знаю почему. Это совершенно понятно, так как научной теории построения скрипок еще не существует». Объясняется это положение, по мнению Витачека, тем, что изучением сложнейших теоретических вопросов, касающихся акустики скрипки, «занимается либо ученый-физик, человек науки, обычно не обладающий талантом музыканта, либо любитель-музыкант, не имеющий надлежащих научных знаний». Поэтому, передавая свой опыт, обобщая выведенные на основании изучения лучших образцов инструментального творчества закономерности, Витачек не старается придать им вид научной теории. Он сам неоднократно говорил, что собранный им обширный материал «является теми песчинками, из которых должен быть изготовлен кирпич фундамента будущего здания науки о построении скрипки».

Обращаясь к истории скрипичного мастерства, Витачек указывал на важность и актуальность изучения творчества мастеров-классиков, создавших инструменты, полностью сохранившие свое художественное значение и в наши дни.

Он постоянно говорил: «Итальянские мастера не оставили нам записей о своих работах, но они оставили многочисленные инструменты, являющиеся книгами, которые нужно научиться читать». Именно поэтому в своих исторических исследованиях Евгений Францевич главное внимание уделял «прочтению» классического наследия. К сожалению, неожиданная смерть не дала возможности Евгению Францевичу завершить свои замыслы.

* Архив Е. Ф. Витачека хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства, фонд 1962.

Е.Ф.Витачек делился со мной своими намерениями написать ряд книг, посвященных основным вопросам истории, теории и практики скрипичного мастерства и раскрывающих сущность профессии скрипичного мастера к ее творческому аспекту. Особенно часто Евгений Францевич – выдающийся эксперт, знаток старинных инструментов – рассказывал об основных этапах истории скрипичного мастерства. При этом он подчеркивал необходимость изучения этой истории путем выявления деятельности крупнейших художников, создавших свои собственные, характерные типы инструментов и явившихся родоначальниками определенных творческих направлений.

На основе бесед с Витачеком мной был составлен план книги «Очерки по истории изготовления смычковых инструментов» * и произведена обработка и сведение в целое различных трудов Евгения Францевича. Средний раздел введения и главы, посвященные России и Польше и лишь эскизно намеченные автором, были написаны мной заново, с использованием всех сохранившихся в архиве мастера набросков. Эта книга Е. Ф. Витачека была издана Музгизом в 1952 году.

Многочисленные отклики читателей и различные высказанные ими пожелания были учтены при подготовке второго издания книги. Ряд материалов, обнаруженных в архиве Витачека, позволил внести ценные добавления во все главы книги, в частности – расширить главу о Госколлекции.

Если в первом издании она описывала лишь инструменты кремонских и венецианских мастеров, то теперь дает сведения о работах представителей почти всех итальянских школ. Кроме того, в ней даются сведения по истории коллекционирования смычковых инструментов в России. Для того чтобы хотя кратко рассказать о положении скрипичного мастерства в последние годы, после истории школ различных стран, необходимые сведения мною даны в сносках.

В качестве приложения в книгу включены сохранившиеся в рукописях Витачека фрагменты учебника скрипичного мастерства. Эти материалы освещают такие важные вопросы, как настройка дек, способы лакировки, принципы монтировки, дающие возможность наилучшим образом отрегулировать звучание инструмента, и правила обращения с инструментом. Кроме того, публикуется небольшой очерк о смычке, содержащий ряд сведений исторического характера.

В подстрочных комментариях и дополнениях оговорены фамилии редактора и скрипичных мастеров, за консультацией к которым я обращался.

В заключение приношу глубокую благодарность скрипичным мастерам П. М. Фролову, В. И. Зеднику, М. М. Земитису, Л. А. Горшкову, Б. А. Янковскому, директору Госколлекции В. М. Быстрожинскому, А. И. Захарову, фотографу Л. Ф. Хрунцелия и Н. К. Витачек, оказавшим помощь в подготовке этого издания.

Б.Доброхотов

* Заглавие это не является авторским; оно дано редактором в процессе доработки книги. Следует отметить, что под смычковыми инструментами в данном случае подразумеваются только инструменты скрипичного семейства.

ВВЕДЕНИЕ

Каждому Музыканту, играющему на смычковых музыкальных инструментах, приходится постоянно сталкиваться с рядом важнейших вопросов. Выбор инструмента, определение его подлинности, установление условий, в которых инструмент по своему звучанию может наиболее полно ответить требованиям исполнителя, - все эти вопросы очень важны, но, к сожалению, еще недостаточно освещены в нашей литературе.

Думаю, что не приходится доказывать, что те или другие свойства инструмента имеют огромное значение для исполнителей. Ведь звук инструмента, на котором играет музыкант, для него не менее важен, чем голос для певца.

Как певцу необходимо быть знакомым с гигиеной своего голосового аппарата, чтобы в случае неподходящих гигиенических условий, в которых ему приходится петь, он сумел принять необходимые меры, - так и исполнителю на смычковых инструментах необходимо знать условия, при которых его инструмент звучит наиболее хорошо.

Скрипка, альт и виолончель, несмотря на кажущуюся простоту их конструкции, являются очень сложными и чуткими акустическими приборами. Малейшие изменения их montirovki (вышины и толщины подставки, размера души, толщины струн) сейчас же влечет за собою изменение звука в ту или другую сторону. Причем, чем лучше, совершенней инструмент, тем более он склонен поддаваться воздействию таких изменений.

Не в обиду будь сказано, большинство даже самых крупных музыкантов (не исключая, например, Кубелика и Изаи), играющих на смычковых инструментах, очень плохо разбирается в особенностях и характерных свойствах своих орудий производства. Виноваты они в этом только отчасти – потому что еще до недавнего времени почерпнуть им необходимые сведения было неоткуда; в консерваториях же на эту сторону музыкального воспитания не обращалось никакого внимания.

Что касается капиталистических стран, то там такое явление естественно; лица, обладающие необходимыми в этом деле знаниями, являются обычно специалистами-мастерами или торговцами старинными инструментами, им невыгодно делиться с кем бы то ни было своими познаниями, ибо они являются для них лишним плюсом, лишним средством к наживе. Невыгодно им также, чтобы музыкант-исполнитель или педагог разбирался в качестве инструментов, им невыгоден потребитель, хорошо разбирающийся в этом деле, так как, выражаясь грубо, такого трудно опутать и всучить ему неполноценный инструмент.

В Советском Союзе иное положение: у нас, в силу других социальных и экономических условий, нет почвы для нездоровой конкуренции, ложного самолюбия, нам – специалистам – ни к чему вырывать у кого-то лишний кусок хлеба; у нас для всех хватит работы, и для нас высшая честь поделиться своими достижениями и опытом с возможно бóльшим количеством людей, имеющих необходимость в этом. Лично я давно уже все свои знания, весь опыт делю со всяким, кто в нем чувствует потребность.

Моей задачей как раз и является – дать возможно полный комплекс сведений, касающихся как звуковых, так и внешних качеств смычковых инструментов.

Многовековой сложный процесс развития европейских смычковых инструментов имеет определенную внутреннюю закономерность. Академик Б.В.Асафьев определяет этот процесс как «очеловечивание инструментализма», приведшее в результате длительного развития в эпоху позднего Ренессанса к созданию выразительных, «поющих» струнных инструментов. «Но процесс очеловечивания инструментализма нельзя понимать грубо, как подражание человеческому голосу; не подражание, не имитация, а поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу, — вот в чем сущность указанного процесса».

В пути, приведшем к созданию наиболее «человечного» по тембру смычкового инструмента — скрипки,— значительна прогрессивная роль славянских стран. Действительно, самое раннее известное нам изображение смычкового инструмента, державшегося подобно скрипке у плеча (a braccio), появляется в первой половине XI века в России (фреска Киевского Софийского собора). Квинтовый строй, дающий по сравнению со строем квартовым большую остроту звучания, расширяющий диапазон, позволяющий обходиться с меньшим числом струн и подсказывающий более подвижный характер техники,—также появляется на заре нашей эры в славянских странах. Не случайно скрипка получила столь широкое распространение в Польше, Белоруссии и на Украине, став там подлинно народным инструментом.

Формирование скрипки проходило параллельно в разных странах; известны имена творивших в одно и то же время скрипичных мастеров Польши, Франции и Италии. Свое окончательное классическое завершение инструменты скрипичного семейства получили в конце XVI века в Италии и стали вытеснять другие предшествующие им смычковые инструменты во всех странах Европы. При этом наиболее характерным представителем этого семейства инструментов явилась скрипка *.

Если в руках итальянских мастеров-классиков скрипка превратилась в инструмент вполне совершенный, то родственные ей инструменты — альт и виолончель ** — лишь в отдельных случаях достигли органического сочетания красоты тембра с интенсивностью и напряженностью звучания.

Основные причины этого лежат в самой конструкции альтов и виолончелей, в значительной мере обусловленной теми требованиями, которые предъявлялись к данным инструментам в период их создания.

Дело в том, что скрипка вскоре после своего возникновения (с XVII века) сделалась концертным инструментом, в то время как виолончель и альт широко стали применяться для игры соло в конце XVIII века, то есть в тот период, когда изготовление смычковых инструментов уже склонилось к упадку.

* В распространенном до скрипки семействе виол ведущим, наиболее концертным по своим возможностям представителем была теноровая виола да гамба, а не более высокие по тесситуре инструменты.

** Контрабас, по форме и строю близкий к старинным виолам, лишь условно может быть отнесен к инструментам скрипичного семейства.

Итальянские виолончели и альты были в основном предназначены для ансамблевой игры, причем в качестве аккомпанирующих инструментов, и от них не требовалось той интенсивности и гибкости звука, которой отличались скрипки.

Старинные виолончели подразделялись на два основных размера – большой и малый. У виолончели большого размера длина корпуса почти на 6 см превышала длину распространенной в настоящее время виолончели, ширина соответственно также значительно большая; мензура, благодаря таким пропорциям корпуса, была настолько велика, что сложные музыкальные произведения для исполнителя, обладающего рукой нормального размера, на этом инструменте являлись совершенно неисполнимыми *.

Несмотря на большой размер, виолончель этого типа имела сравнительно тонкие деки, вследствие чего такому инструменту присущ очень густой, сильный, но обычно недостаточно яркий звук. В силу этих конструктивных и звуковых отличий такая виолончель была пригодна в основном лишь для исполнения на ней партии баса в ансамбле.

Виолончель другого употребляемого и поныне размера строилась уже с расчетом на яркость звучания. Однако следует отметить, что этот тип инструмента у старинных мастеров не получил окончательного завершения, благодаря чему звук многих виолончелей, несмотря на хорошее качество тембра, не обладает нужной силой.

Альты старинными мастерами конструировались также двух размеров: один — очень большой, ныне почти не употребляющийся **, другой — обыкновенный, принятый в наше время в оркестрах и камерных ансамблях.

По звуковым качествам все преимущества на стороне альтов большого размера; эти инструменты действительно обладают тембром голоса контральто, но размер их настолько велик, что играть на этих инструментах сложные технические произведения чрезвычайно трудно. При этом не следует забывать того, что в XVII—XVIII вв. литература для альта в основном писалась в объеме трех первых позиций и, таким образом, была доступна для исполнения и на инструментах большого размера. Во всяком случае, только такого размера альты акустически правильны, альты же общепринятого в наше время размера являются инструментами в конструктивном отношении неполноценными.

Объем воздуха в их кузове недостаточен, отчего страдают тембр и ровность звука. В особенно неблагоприятных условиях находится струна До, которая не находит достаточной резонансной поддержки в корпусе инструмента и, кроме того, в зависимости от укороченной мензуры, слишком толста для своей длины, вследствие чего звук ее обычно более тупой и более слабый, чем у других струн.

* Чуть ли не единственным исключением был знаменитый виртуоз Ф. Серве, игравший на замечательной виолончели Страдивари, относящейся к этому типу инструмента, называемому часто – церковный бас.

** На альте Гаспаро да Сало, отличающимся исключительно большим размером, играет участник заслуженного коллектива Республики Государственного квартета им. Бетховена проф. В. В. Борисовский.

К сожалению, струнные итальянские мастера уделяли мало внимания альтам, изготавливали их сравнительно немного, и в звуковом отношении лишь редкие из них пригодны в наше время для игры соло.

Необходимо указать, что хотя конструкция скрипки, альты и виолончели установилась уже в начале XVIII века, тем не менее, тембр их звука все время изменялся и продолжает изменяться вплоть до настоящего времени.

Эта эволюция звука проходит по двум путям, обусловленным следующими причинами. Дело в том, что требования, предъявляемые к звучанию струнных инструментов, претерпевают значительные изменения. Излюбленный характер звучания для общества XVI—XVII вв. не тот, который свойственен рубежу XVIII—XIX вв., а этот последний опять-таки резко отличается от тех требований, которые предъявляются к звуку в настоящее время. Развитие общественных вкусов вызывает появление иной музыкальной литературы, появление новых форм музицирования, изменение исполнительских приемов. Музыкальный инструментарий, изготавливаемый в различные эпохи, конструируется в зависимости от всех этих условий.

Переходя к эволюции звучания инструментов скрипичного семейства, необходимо отметить, что по самым ранним дошедшим до нас работам мастеров XVI века можно установить наличие уже в то время двух основных типов звучания. С одной стороны, звук сильный, но суровый, низкий по тембру и не вполне гибкий, с другой, — нежный, серебристо-ясный, высокий по тембру, но недостаточно сильный. Первое направление, которое представляется мастерами Брешии — Гаспаро да Сало и Джованни-Паоло Маджини, а также польским мастером Гробличем, вскоре было вытеснено вторым, возглавлявшимся мастерами семейства Амати и Штайнером. Широкая популярность именно этого последнего типа звучания объясняется тем, что вплоть до последнего десятилетия XVIII века музыка в основном исполнялась в небольших помещениях для ограниченного числа слушателей.

Мастера следующих поколений непрерывно стремятся придать звуку большую яркость и интенсивность, сохраняя в то же время мягкость и нежность.

В инструментах Антонио Страдивари и Гварнери дель Джезу сочетание нежности и серебристости с большой насыщенностью и интенсивностью звучания достигает высокого совершенства.

Необходимо указать, что до этого при игре на скрипке использовался в основном средний регистр. Струна Соль для исполнения мелодии не применялась и использовалась лишь в аккордной технике. На струне Ми играли в пределах четырех позиций и лишь изредка (как, например, у Тартини) доходили до 6-й позиции.

Редкие экземпляры скрипок конца XVII и начала XVIII века, дошедшие до нас в своем оригинальном, нетронutom виде, довольно резко отличаются от распространенных в настоящее время инструментов. Прежде всего, их шейка имеет иной характер и значительно более коротка, чем современная.

Отклонение шейки от корпуса скрипки тоже иное, чем в наше время (Рисунок 1). Старинная подставка в общем на 4 мм ниже, чем современная, к тому же она имела чрезмерную толщину как внизу, так и вверху, благодаря чему она действовала

отчасти подобно сурдине. Пружина внутри инструмента помещалась небольшая и слабо напряженная.

В результате такой недостаточной нагрузки корпуса скрипки звук инструмента был небольшой и имел чуть глуховатый оттенок. Возможность извлечения динамических контрастов также была сильно ограничена.

После Великой французской буржуазной революции музыка выходит из узкого замкнутого круга слушателей и приобретает широкодоступный массовый характер. Концерты начинают проходить в обширных помещениях, наполненных большим количеством слушателей, значительное развитие получает симфонический оркестр. От скрипки и виолончели требуется значительно более сильный, яркий звук, способный заполнить собой новые концертные залы. При этом старинные инструменты скрипичного семейства, в связи с изменившимися запросами, подвергаются коренной перемонтировке *.

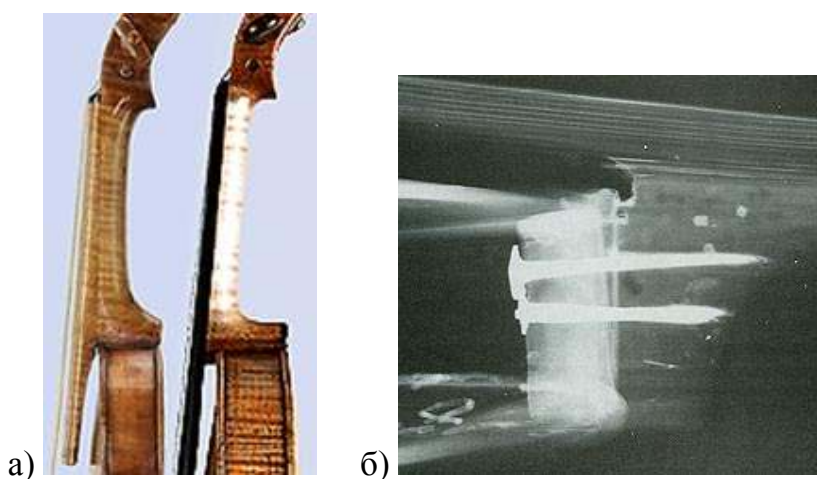


Рисунок 1 а), б).

а) – Слева – старинная конструкция шейки - Андреа Амати (Amati).

Справа – современная конструкция шейки (Андреа Амати).

б) – Рентгеновский снимок скрипки Андреа Гварнери (Guarneri) – видны гвозди, скрепляющие шейку скрипки с верхним клоцем (Прим. С. В. Муратова).

Влияние новой эстетики вызывает потребность в обогащении выразительных средств инструментальной музыки. Отсюда в первую очередь возникает стремление к использованию всего диапазона инструмента. На инструментах удлиняются и приобретают другую “посадку” шейка и гриф; делается выше и тоньше подставка; для придания звуку большей интенсивности повышается строй инструмента и увеличивается напряжение струн. В это же время вибрация, ранее применявшаяся

*Приблизительно так же была монтирована и виолончель того времени: у виолончели отсутствовала подпорка (шпиль), и на ней играли, придерживая ее ногами, не опирая на пол. Подпорка вошла в употребление только в середине XIX века, но еще в 60-х годах XIX века при обучении игре на виолончели в Московской, Пражской, Венской и Парижской консерваториях первые три года обучения ученик должен был заниматься без подпорки, и только на четвертом году обучения при исполнении более трудных произведений ему разрешалось играть со шпилем.

лишь в отдельных случаях приобретает значение одного из важнейших исполнительских приемов. Это также связано с выходом музыки в большие концертные залы, в которых звук без вибрации, придающий ему эмоциональную выразительность, становится бедным.

В области оркестровой игры Мангеймская школа установила, что с увеличением струнной группы значительно обогащается *piano*, приобретающее не «количественное» (как то было в *Concerto grosso*), а качественное отличие от *forte*. Нельзя забывать и того, что в эту же пору окончательно завершается давно назревшая реформа смычка, осуществленная Ф.Туртом, заменившим более или менее выгнутую трость, — вогнутой. Новый смычок также увеличил выразительные возможности исполнительства на смычковых инструментах, дав возможность использовать ряд ранее не применявшихся штрихов. В результате всего этого скрипка, сохранив певучесть, приобрела значительно большую динамичность и экспрессивность звука.

В дальнейшем стремление к все большему и большему усилению звука, а вместе с тем, и к повышению строя * приводит к тому, что примерно к середине XIX века многие новые инструменты оказываются чрезмерно перенапряженными, грубыми и резкими по тембру **. Появляется тот тип инструмента, который ныне известен под названием “оркестрового”.

Постепенно забываются вырабатывавшиеся веками традиции инструментального мастерства и, наряду с изменением в худшую сторону качества звучания инструментов многих мастеров, падает и технически-художественная сторона их работы.

* Это постепенно нарастающее стремление к предельной насыщенности и яркости звука очень наглядно выражается в изменении материала, из которого изготовлялась скрипичная струна. Первоначальная шелковая струна заменяется жильной и позднее стальной.

** Когда говорят о строе камертона, то обычно утверждают, что он повышался непрерывно вплоть до наших дней. Документальных свидетельств этого нигде, насколько нам известно, не приводилось. Между тем в 1859 году в Париже состоялся съезд музыкантов (Обер, Галеви, Тома, Россини, Берлиоз, Верди, Львов), физиков (Депре, Лиссажу) и фабрикантов музыкальных инструментов (Эрар, Плейель и др.), на котором был всесторонне изучен этот вопрос. Представитель России директор Придворной певческой капеллы А. Ф. Львов заказал фирме Плейеля специальный прибор (ныне хранящийся в Государственном центральной музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки): в этом приборе помещены различные камертоны, построенные в соответствии с данными, представленными на съезде.

Приводим года и числа колебаний каждого камертона: 1686 г. — 405 кол., 1781 г. — 409 кол., 1785 г. — 410 кол., 1799 г. — 429 кол., 1807 г. — 424 кол., 1831 г. — 430 кол., 1832 г. — 434 кол., 1859 г. — предельная высота строя равна 449 кол..

На съезде был принят в качестве международного эталона строй камертона Придворной певческой капеллы, равный 435 кол..

Из этих данных видно, что во времена Страдивари и Гварнери *Ля* было примерно на **т о н** **н и ж** е, а во времена Вильома — на **ч е т в е р т ь т о н а** **в ы ш е** современного *Ля* (440 кол.).

В этом определенную роль сыграло фабричное производство музыкальных инструментов, обусловленное значительным количественным увеличением спроса. В капиталистическом мире это производство принимает чисто коммерческий характер и, благодаря игнорированию творческой основы такого тонкого процесса, каким является изготовление смычковых инструментов, продукция многочисленных фабрик совершенно лишается всякого художественного значения.

* * *

Здесь следует сказать несколько слов о сложности и многогранности профессии скрипичного мастера. Мастер должен в совершенстве владеть способами обработки дерева, обладать чувством пластической формы, знать акустику и химию, уметь играть на смычковых инструментах и иметь тонко развитый, чуткий к музыкальным тембрам слух. Особенно подчеркиваю важность чуткого слуха; если сам мастер не имеет ясного представления о нужном ему характере звука и в процессе окончательного оформления своего инструмента не может выявить особенности его тембра, он, даже обладая высокой техникой, никогда не сможет создать полноценного по звучанию инструмента.

В результате упрощенного понимания тембра звука “оркестровых” струнных инструментов, в XIX веке появляются скрипичные мастера с блестящей техникой, создававшие внешне весьма совершенные, но мало удовлетворительные по звучанию инструменты. Эти мастера забывали о музыке и подходили к инструменту, как к сложной, изящной мебели. Конечно, наряду с такими мастерами-ремесленниками, в то же время работал ряд весьма талантливых мастеров-художников. При этом у передовых мастеров все более и более выявляется стремление к изучению законов, по которым были построены инструменты великих мастеров-классиков с целью создания научной базы для изготовления новых инструментов. Этот процесс возрождения скрипичного мастерства идет двумя путями. С одной стороны, ряд мастеров создает точнейшие копии-имитации, воспроизводящие во всех деталях форму инструментов великих мастеров-классиков, характер и толщины их сводов, грунт, лак и все детали, не исключая даже этикетки. Опыты такого рода, строящиеся на воспроизведении внешних признаков инструментов, несмотря на высокое качество работы, обычно не приводят к положительным результатам.

Другие мастера обращают основное внимание на установление музыкальных принципов построения инструментов. Применяя метод акустической настройки дек, впервые выдвинутый Ф.Саваром, они создают ряд более или менее удачных по звуковым качествам концертных инструментов.

Как уже было сказано раньше, требования, предъявляемые к звуку скрипки и виолончели, изменяются все время; проследить их по каким-то точным периодам в течение почти 400-летней истории скрипки, конечно, невозможно, но, если взять хотя бы последние 50-лет, мы увидим, как изменились вкусы.

Уровень понимания звука смычковых инструментов был очень невысок; большинство рядовых музыкантов играли на тирольских и немецких скрипках и удовлетворялись ими настолько, что порой, получив возможность играть на инструментах безусловно хороших, не могли оценить их качеств, потому что слух привык к бедному звуку прежних инструментов.

От такого несовершенства инструментов страдало, конечно, и исполнение. Игра была бедна красками, потому что эти инструменты никаких других оттенков, кроме резкого, скрипучего *forte* и мизерного «песочного» *piano*, не давали.

Из-за привычек, привитых вследствие несовершенства инструментов, в извлечении звука скрипачей замечались две крайности: или резкий, грубый, напряженный, или маленький, гладкий, маловыразительный звук. В дореволюционной России первое течение характеризовало Московскую консерваторию, второе – Петербургскую.

Большую эволюцию проделала за последние полвека игра на виолончели.

Мне и моим современникам памятно еще, как в конце прошлого века играли на виолончели. За исключением отдельных блестящих артистов, у большинства наших и зарубежных виолончелистов звук был грубый, резкий, с массой всяких негармонических призвуков; казалось, что иначе звучать виолончель не может.

И как изменилось положение в настоящее время, когда общий уровень игры на виолончели повысился и ее звучание стало таким же гибким и пленительным, так же подчиняющимся любым нежнейшим оттенкам, как и звук скрипки.

Из скрипачей конца XIX – начала XX века большинство были выразителями только своего времени. Даже такие выдающиеся мастера скрипичной игры, как Сарасате, Иоахим и даже Ауэр, в наши дни вряд ли бы вполне удовлетворили требованиям нашей музыкальной общественности. Их академически сдержанная, несколько сухая, внешне блестящая манера игры не в состоянии была захватить и увлечь современного слушателя. Наша эпоха – эпоха больших эмоций. Показательно, что Хейфец – скрипач, в сильной степени одаренный чутьем эпохи, – в течение своей артистической карьеры совершенно переработал манеру игры. Если сравнить его выступления в 1913 и 1914 годах и его выступление в 1934 году в Москве, то мы заметим колоссальную разницу в способе извлечения звука. Нежный, законченный, чуть холодноватый звук его преобразовался в грандиозный, массивный, богатый крупными эмоциями, рассчитанный на огромные помещения.

Ясно, что наша эпоха потребует от скрипки еще большего усиления и напряженности звука; как композиторам, так и конструкторам смычковых инструментов придется учесть эти требования и постараться их успешно удовлетворить.

В то же время музыканты испытывают затруднение в приобретении высококачественных инструментов. Хороших старинных инструментов, действительно пригодных для концертной эстрады, в продаже почти нет; если же они и попадаются то цена их очень велика. Кроме того, особенно в СССР, большинство старинных инструментов находится в очень печальном состоянии – сильно повреждены и изношены. На Западе еще попадает довольно много хорошо

сохранившихся скрипок и виолончелей работы старинных мастеров, но цены на них столь высоки, что даже артисту с крупным заработком они редко доступны.

К сожалению, у музыкантов находится так много всяких дефектных старинных скрипок, альтов и виолончелей, что даже самое понятие «итальянский тембр» в понимании многих искажено. Надо сказать, что х о р о ш о с о х р а н и в ш а я с я скрипка Страдивари звучит совершенно иначе, чем большинство искаленных инструментов итальянских мастеров, в том числе и самого Страдивари.

В хорошо сохранившейся скрипке Страдивари всегда имеется как бы основной фонд звука, который почти невозможно исчерпать полностью. Это звук полный энергии, необыкновенно эластичный; скрипку или виолончель со звуком такого характера совершенно невозможно «задавить», и она выдерживает очень большой нажим.

Большинство же итальянских скрипок, имеющих обращение среди музыкантов, требует чрезвычайно осторожного извлечения звука, так как они не выдерживают сильного нажима смычка. Такие инструменты очень неблагоприятно влияют на манеру игры скрипача; музыкант, приспособившись к такому инструменту, привыкает к робкой, маловыразительной манере исполнения, потому что динамический и тембровый диапазон звука на таких инструментах чрезвычайно ограничен.

Лишь инструмент с большим запасом звуковой энергии может помочь выявиться полностью эмоциям современного исполнителя. Поэтому тот, кто не имеет возможности приобрести инструмент с такими звуковыми качествами, должен ориентироваться на новую скрипку, альт или виолончель.

Конечно, и здесь приходится рекомендовать большую осторожность, потому что многие новые скрипки обладают столь же отрицательным качеством звука, как и изношенные итальянские инструменты.

Новых инструментов, звучащих действительно хорошо, к сожалению, очень мало, так как методы, которыми пользовались старинные итальянские мастера при их построении, для большинства современных мастеров представляют еще «секреты». Те же из них, которые лишь приблизительно знакомы с этими «секретами», не всегда делают звучащие скрипки из-за недостаточной полноты знаний и слабой техники.

Плохие звуковые качества ряда новых инструментов отзываются неблагоприятно на репутации в с е х без исключения современных инструментов, и в силу таких обстоятельств даже те из них, которые действительно не уступают в звуковых отношениях работам старинных мастеров, не встречаются у музыкантов достойной оценки.

Тем не менее на вопрос, могут ли новые инструменты заменить по звуку старинные, можно смело ответить положительно. В результате поисков современных мастеров различных стран выявились принципы, характерные для старинных итальянских мастеров. Таким образом, нет причин сомневаться в том, что уже наступило время, когда новые инструменты по праву получают преимущество

перед какими-то заплатанными инструментами, в которых сплошь и рядом не сохранилось ничего положительного, кроме старинного происхождения.

В наши дни победы советских исполнителей-инструменталистов в Варшаве, Брюсселе, Праге и Будапеште показали прогрессивность советского искусства. Глубина содержания, эмоциональная насыщенность, человечность и задушевность исполнения, яркость и певучесть звука — характерные черты нашего исполнительского стиля.

От советских скрипичных мастеров требуются новые инструменты, созданные согласно нашим эстетическим запросам и полностью удовлетворяющие их. При этом нужно отчетливо представлять, что нашей задачей отнюдь не должно являться слепое подражание великим мастерам прошлого и стремление к воссозданию в новых инструментах пресловутого “итальянского тембра” *.

Отдельные прекрасные по качеству инструменты, сделанные советскими мастерами, принципиально решают эту проблему, но широкое массовое развитие музыкальной культуры в нашей стране требует появления огромного количества высококачественных и доступных по цене инструментов. При такой постановке вопроса усилия мастеров должны быть направлены не на индивидуальное кустарное производство, а на создание методов, дающих возможность изготовления большого числа первоклассных инструментов.

Творческая роль мастеров при этом не только не исключается, но значительно повышается. Координируя свои усилия, вырабатывая новые образцовые типы инструментов, мастера должны в то же время способствовать совершенному, многократному повторению этих типов.

* Отметим, что многие выдающиеся современные артисты играют на новых инструментах. Приведем несколько примеров: замечательный французский виолончелист Морис Марешаль играет на виолончели Геля, его ученик П. Пенассу — на виолончели Милана, директор Льежских международных конкурсов выдающийся альтист Луи Пуле — на альте Милана, артисты чешского квартета им. Сметаны — на инструментах Шпидлена, японская скрипачка Иока Куба — на скрипке Жана Бозра, многие артисты замечательного итальянского камерного оркестра «Виртуозы Рима» — на современных итальянских инструментах и пр. (прим. Б. В. Доброхотова).

Глава первая

ХАРАКТЕРНЫЕ ПРИЗНАКИ ИНСТРУМЕНТОВ СКРИПИЧНЫХ МАСТЕРОВ XVI-XVIII ВЕКОВ

Приступая к такой важнейшей теме, какой является изучение основных признаков инструментов старинных мастеров, прежде всего необходимо указать на то, что данная работа не может исчерпывающим образом охватить все инструментальное наследие скрипичного мастерства.

Со времени деятельности великих скрипичных мастеров прошло не одно столетие; возможно, что лет полтораста тому назад, когда инструментов было много и громадное большинство их находилось еще в первоначальном состоянии, с подлинными этикетками, настоящим лаком, с не стертыми временем и людьми следами рук мастера, сделавшего инструмент, производить исследования их было бы намного легче.

В настоящее время задача изучения школ скрипичных мастеров в их полном объеме почти невозможна. Нам попадают инструменты, приписываемые примерно двадцати наиболее прославленным, в подавляющем большинстве итальянским мастерам. Между тем известно, что в одной Италии насчитывалось свыше 400 скрипичных мастеров. Куда же девались произведения мастеров менее значительных и известных? К сожалению, мы вынуждены прийти к выводу о том, что большинство инструментов этих мастеров, как правило, работавших по моделям своих выдающихся современников и часто бывших их непосредственными учениками, впоследствии путем либо замены этикеток, либо частичного видоизменения различных других признаков было выдано за создания мастеров первого класса. В связи с этим многие талантливые мастера прошлого останутся для нас скрытыми за чужими именами до тех пор, пока не удастся случайно обнаружить инструмент такого второстепенного мастера с подлинной этикеткой и тем самым определить характерные, присущие ему признаки работы.

Все данные, приводимые мною в дальнейшем, представляют собой результат моего собственного многолетнего изучения безусловно подлинных и наиболее сохранившихся инструментов знаменитых скрипичных мастеров *. По отношению к огромному количеству их произведений, собранные мною материалы ничтожны; поэтому данная работа должна считаться лишь как бы введением в соответствующий отдел науки инструментоведения.

Дерево

Для изготовления инструментов старинными мастерами применялось дерево следующих пород: для верхних дек – в большинстве случаев ель, реже – сосна и пихта; для нижних дек, боков и головок – клен разных сортов, тополь, береза, груша и др.; для внутренних частей (как-то: обручиков и клоцов) – ель, ольха, липа, ива, красное дерево. (Материалы, использованные ранее другими авторами, приводить здесь считаю излишним, поскольку объекты их изучения мне неизвестны.)

Прекрасные резонансные качества ели были выяснены уже в очень отдаленный, «доскрипичный» период, понимание же звуковых преимуществ клена пришло значительно позже.

Для корпуса лютен и виол очень долго предпочитали мягкие породы дерева, и только постепенно, вероятно к концу XVI века, мастера выяснили, что лишь комбинация клена и ели дает наилучшие звуковые результаты.

Известный скрипичный мастер и инструментовед Отто Мёккель в одной из своих статей, помещенных в журнале «Die Geige», приводит очень любопытную выписку из одного лексикона неизвестного автора XVIII века, говорящую о различных сортах ели, употреблявшихся старинными мастерами.

Автор лексикона сообщает, что ель, растущая в Богемии и Саксонии, содержит в себе слишком много смолы и поэтому не может быть употреблена для дорогих сортов инструментов; лучшим материалом считается ель тирольская и итальянская. Далее говорится, что тирольская ель выписывается мастерами лютен из города Фюссена, на границе Баварии и Тироля, итальянская из города Фьюме на Адриатическом море.

Это последнее замечание вызывает некоторое сомнение: горы, находящиеся около Фьюме (на территории Италии), в силу геологических условий почвы, совершенно лишены лесов: приходится предполагать, что ель, находившаяся на складах во Фьюме, была не итальянская, а хорватская или боснийская.

Возможно, что существовал еще третий источник, которым пользовались итальянские мастера – это ель, привозимая морем из портов Черного моря, другими словами, ель русская, кавказская и карпатская.

В общем ель, применявшуюся итальянскими мастерами, можно разделить на два основных вида, между которыми группируются менее заметные подразделения. Один вид – это ель нашего русского северного типа, нежная, с шелковистым блеском, с ярко определенными тонкими слоями средней плотности; второй – это вид с более грубым блеском, в слоях часто встречаются извилины, вроде сучков; для такой ели у немцев установлено название «Haselfichte».

И тот и другой вид не являются характерным для какого-нибудь мастера или школы. Наблюдения над этими двумя сортами показали, что первый придает тембру звука нежность, серебристость и приятную завуалированность; второй сообщает тембру силу, интенсивность, но вместе с тем, при недостаточно тщательной

выработке деки, – грубость. Можно сказать, что использование этого последнего сорта требует большее знание и мастерство, но зато при надлежащем опыте с ним можно добиться поразительных звуковых результатов.

Ель с резкими и крупными блестками *, называемая немецкими мастерами

* Блестки – это ничто иное, как сердцевидные лучи древесины, особенно хорошо заметные на клене подставок. Если распилить ель не строго радиально, то эти сердцевидные лучи будут короткими и не так заметными на деке (*Примечание С. В. Муратова*)



Рисунок 2
Сердцевидные лучи у клёна.



Рисунок 3
Сердцевидные лучи у ели.

«Spiegel», то есть зеркало, у итальянцев обычно не встречается *. В тех же редких случаях, когда они применяли этот сорт дерева, свойственные ему резкие блески скрадывались путем склейки половинок дек с несимметрично расположенными слоями.

Вообще итальянцы широко применяли такую склейку, при которой поверхность деки кажется более шелковистой и резче выделяются годовые слои.

Что касается выбора клена, то здесь чаще всего на первом плане стоит погоня за красивым рисунком, поэтому подразделение его сортов бесконечно разнообразно.

В отличие от мастеров других стран, в основном использовавших местные сорта клена, итальянцы широко применяли также привозной клен.

Известно, что около 250 лет тому назад далматинское побережье Адриатического моря с массой островов было все покрыто девственными лесами. Нет никаких сомнений, что запасы клена в этих лесах были огромны. И так как эта часть побережья была в течение некоторого времени венецианской колонией и находилась только в нескольких днях удобного морского пути от Венеции, то последняя явилась богатой сокровищницей лесных материалов для всей Северной Италии. Поэтому мы на всех инструментах даже не первоклассных венецианских мастеров встречаем превосходный привозной клен.

Материал этот был дешев в Венеции; летописцы говорят, что большинство привозных кленовых деревьев шло на сваи, на которых венецианцы воздвигали свои дома. В настоящее время вся эта прибрежная полоса, принадлежащая теперь частично Италии, частично Югославии, совершенно лишена лесов, за исключением масличных деревьев, разводимых с промышленной целью.

По замечанию Отто Мёккеля, клен, выросший в Италии, также имел большие достоинства, он как раз отличался особенно красивым шелковистым блеском, но в нем редко попадаются куски с роскошными лучами, свойственными клену боснийскому или турецкому. Однако акустические свойства клена бледного рисунка, пожалуй, являются более положительными.

Часто удивляет легкий вес старинных инструментов, обычно приписываемых влиянию времени. Без сомнения, высыхание в течение столетий имеет влияние на вес, но главная причина этого явления заключается в том, что деревья, древесина которых была взята для изготовления инструментов, спиливались в надлежащее время, а именно зимой (приблизительно в январе).

Следует упомянуть также о деревьях, высохших на корню, так называемый «сухостой», древесина которого по некоторым данным является наилучшей для изготовления музыкальных инструментов **.

* Подобный тип ели (возможно в виде опыта) был использован в нескольких скрипках Страдивари.

** Более новые западные мастера считали, что сухостой, как «неживое» дерево, вообще неприменим для изготовления смычковых инструментов.

Это мнение убедительно опровергается трудами пытливого исследователя, советского скрипичного мастера и архитектора А. А. Ушакова, много лет занимавшегося изучением резонансной древесины. Он установил, что в итальянских документах (относящихся как к эпохе

Скрипичные мастера прежних времен сами заготавливали материал для дек, покупая его на складах целыми стволами.

У многих мастеров мы видим на протяжении чуть ли не десятков лет инструменты, сделанные из одного ствола, как, например, у Страдивари, Бергонци и Гварнери. Особенно это относится к нижним декам. При этом мастера могли хорошо изучить свойства дерева и путем опыта установить, какие толщины и какое их распределение нужно придать декам *.

Во многих случаях старинные мастера, особенно итальянцы, употребляли очень старое дерево, даже с червоточинами.

Так, например, мне известна скрипка Дж. Б. Гваданини (принадлежащая скрипачу Григоровичу), на верхней деке которой видны заделанные самим мастером дырочки от червя; контрабас П. С. Маджини (принадлежавший С. Н. Кусевицкому) имеет и на верхней, и на нижней деках червоточины, заделанные кусочками дерева.

Для старинных итальянцев (в особенности кремонцев), кроме того, характерна необыкновенная, доходящая до скупости, бережливость в использовании хорошего дерева. Сплошь и рядом, даже в произведениях первоклассных мастеров, не исключая Страдивари, есть деки, сделанные из недостаточно широких кусков дерева и в силу этого доклеенные с боков. В качестве примера можно указать на экземпляры скрипки Страдивари («Госканская»), где даже в нижней окружности задней деки и с одной, и с другой стороны доклеены кусочки клена, по рисунку не совпадающие со всей массой деки. Сплошь и рядом верхние деки склеивались из двух половинок разного дерева; так на яркий пример можно указать на одну из скрипок Страдивари, хранящуюся в Госколлекции. Встречаются даже нижние деки из двух разных половинок клена (например, у Гварнери дель Джезу).

На виолончелях же сплошь и рядом встречаются деки (как верхние, так и нижние), составленные из трех и больше частей. У виолончели Монтаньяна, хранящейся в Госколлекции, видим нижнюю деку с краями, подклеенными на всем ее протяжении, с целью прибавить высоту свода; то же самое явление наблюдается у находящейся в Госколлекции виолончели Страдивари.

Древнего Рима, так и к Ренессансу) очень ясно определяются условия получения древесины, содержащей минимум органических соков. Применявшийся итальянцами способ заключается в следующем: отобрав подходящее дерево, его зимой кольцевали, то есть внизу по всей окружности снимали кору. Весной дерево давало новые побеги и листья, вытягивавшие из ствола все содержащиеся в нем соки. Когда запас этих соков был исчерпан, дерево засыхало и тогда такой «свежий сухостой» срубали. В результате этой операции дерево уже было достаточно «высушено». Такая заготовка древесины вписана в трудах по архитектуре и мебельному делу, но можно полагать, что она, как наиболее рациональная, применялась и скрипичными мастерами.

К огромному сожалению, интересная и столь ценная для нашей музыкальной промышленности работа покойного А. А. Ушакова до сего времени не опубликована (*Прим. Б. В. Доброхотова*).

* Такое преимущество очень редко имеют современные мастера, покупающие дерево самого разнообразного типа в заготовленном виде.

Даже у первоклассных мастеров встречаются при ярко-лучистом клене на нижней деке значительно более бледный клен на боках и в особенности на головке. Возможно, что здесь имели место соображения как технические, так отчасти эстетические, так как из клена с резкими лучами трудно точно согнуть бока и хорошо вырезать головку, кроме того, яркий рисунок клена часто мешает оценить красоту резьбы завитка.

Говоря о дереве, употреблявшемся старинными мастерами для изготовления инструментов, необходимо остановиться на различных приемах распила древесного ствола.

Для этого применялись (и применяются в настоящее время) два способа: радиальный и тангентальный или швартовый (см. Рисунок 2). При первом ствол пилится или, что предпочтительнее, раскалывается по радиусам на отдельные клинья. При втором способе ствол распиливается параллельными линиями на ряд досок.

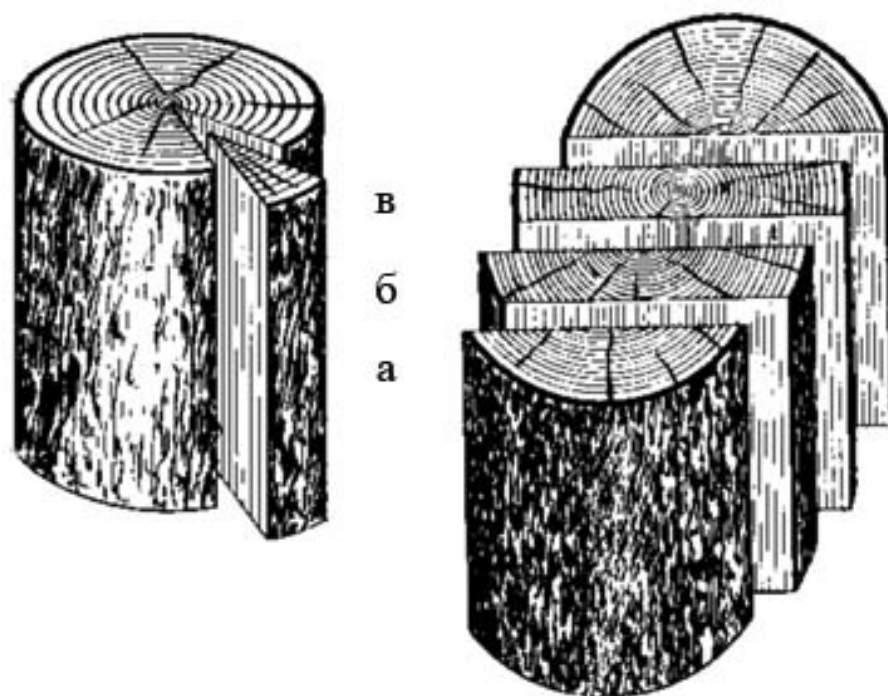


Рисунок 4

*Слева – радиальный распил дерева клиньями
Справа – распил дерева на доски: а) радиальный, б) косой,
в) тангентальный*

При этом способе центральные доски приближаются по характеру распила к радиальному (перпендикулярное пересечение годовых слоев), близкие к краю ствола – являются тангентальными. Распил же слоев промежуточных досок получает название «косого».

Наиболее целесообразным, с точки зрения выявления акустических качеств дерева, является радиальный распил. Он почти всегда применяется при заготовке верхней деки. Тангентальный распил кленового ствола ярче всего выявляет игру

годовых слоев, но несколько ослабляет плотность дерева. Лучи клена менее отчетливо выявляются косым распилом, но при нем сохраняется достаточная плотность дерева, и его структура приобретает мягкий шелковистый блеск.

Заканчивая обзор дерева, употреблявшегося для изготовления музыкальных инструментов старинными итальянскими мастерами, укажем на принципы, широко применявшиеся ими при подборе ели и клена.

У итальянских мастеров, даже у самых старинных, инструменты которых еще не вполне совершенны по форме и работе, встречаются уже вполне сознательный подбор дерева – акустическое качество ели и клена всегда соответствует тому характеру тембра звука, к которому они в данный момент стремились.

У мастеров, работавших ранее Николо Амати, преобладает ель небольшой плотности, очень эластичная и с великолепным шелковистым блеском. Клен чаще всего местный, итальянский. Характерные его свойства – легкость и мягкость. Очень часто он оказывает сопротивление режущим инструментам несколько не больше, чем тополь, хотя, конечно, он эластичней. Тембр инструментов, сделанных из такого дерева, близок к человеческому голосу, но менее ярок и силен.

Встречающаяся на альтях и виолончелях итальянских мастеров комбинация ели и тополя еще усугубляет вышеуказанные качества, но уже в нежелательную сторону; звучание приобретает туманный, завуалированный и недостаточно «отзывчивый» характер, из-за чего в быстрых пассажах скрадываются отдельные звуки. Правда, в музыкальных произведениях того времени, отводивших альту и виолончели сравнительно скромную роль, – этот недостаток мало замечается.

Со времен Николо Амати на верхних деках инструментов итальянских мастеров все чаще и чаще встречается ель более тяжелая, плотная и грубоватая; клен же на многих инструментах все еще небольшой плотности. Такая комбинация очень выгодна: тембр звука сохраняет свое сходство с тембром человеческого голоса, но звук приобретает больше силы и «дальнобойности», и инструменты из такого рода дерева вполне годятся для больших концертных помещений нашего времени.

На некоторых инструментах Страдивари, Гварнери дель Джезу, Карло Бергонци, а также ряда других примыкающих к ним итальянских мастеров мы наблюдаем третью комбинацию: очень плотная ель и довольно плотный, тяжелый клен.

Инструменты, сделанные из подобранного таким образом дерева, часто кажутся нам под ухом недостаточно приятными по тембру, в них чувствуется иногда резкость и некоторая «деревянность», но все это исчезает в зале, и там они звучат полно и интенсивно.

По исследованиям автора этой книги над рядом хорошо сохранившихся итальянских инструментов, соотношение веса верхней и нижней дек бывает двоякое: 7 : 8 или 3 : 4 (верхние деки взяты с пружиной).

Конечно, «итальянский тембр» инструментов обуславливается подбором дерева лишь частично, огромное же значение имеет настройка дек, а также распределение толщин.

Настройка дек

Вопрос о том, чем руководствовались старинные мастера при построении смычковых инструментов, дискутируется до сих пор. Многие утверждают, что старинные итальянцы настраивают деки своих инструментов, другие оспаривают это положение. И те, и другие подтверждают свое мнение наблюдениями над подлинными итальянскими инструментами.

Известный немецкий мастер Отто Мёккель в своих работах приводит тона, издаваемые деками целого ряда итальянских скрипок, и, не находя в них никакой ярко выраженной системы, доказывал, что настройка дек итальянскими мастерами не применялась. Однако, такой отрицательный результат был получен им лишь в результате неправильного испытания дек. Этот способ, заключающийся в простом выстукивании деки, не дает возможности определить ее основной тон, который можно услышать, лишь проводя по краю деки смычком (способ, предложенный Ф. Саваром) *.

* При испытании деки смычком она зажимается в горизонтальном положении в специальном станке примерно на одной трети своей длины; затем подпирается снизу в другой трети, после чего смычком проводят по краю деки, извлекая ее основной тон. При этом, уменьшая толщину деки, мы понижаем основной тон и таким образом настраиваем ее.

Савар установил, что нижние деки итальянских скрипок давали тона между *ре* и *ре-диез* первой октавы, а верхние – между *до-диез* и *ре* той же октавы. Из этого Савар вывел заключение, что нижняя дека должна быть настроена на секунду выше верхней.

После Савара многие авторы (д-р Гроссман, Леонтьев и др.) предлагали проводить настройку дек путем их выстукивания и рекомендовали различные тоны этой настройки. Но все авторы, включая Савара, устанавливают систему настройки лишь в несобранных в целый корпус деках. Однако, при сборке инструмента деки претерпевают изменения в упругости и массе, а следовательно, их тона изменяются. Поэтому очень важно производить «достройку» инструмента в собранном виде. Такой способ указывается только Карлом Фуром. По Фуру, стеклянная трубочка-соломка диаметром 1,3 мм и длиной 70 мм наилегчайшего веса (для этой цели можно использовать трубочку градусника, выпустив из нее ртуть) ставится на деку, придерживается левой рукой, а по трубочке проводят двумя смоченными пальцами правой руки. При этом трубочка издает звук, равный высоте настройки данного места деки. По заключению Фура инструмент должен давать целую систему тонов.

Фур последовательно проверяет тона дек в процессе их изготовления, затем – собранную скрипку до лакировки и, наконец, совершенно законченный инструмент. Приводить все тоны, указанные Фуром, мы не считаем возможным и потому рекомендуем ознакомиться с интересным трудом этого мастера (перевод книги Фура, выполненный И. З. Аллендером, хранится в библиотеке Экспериментальной фабрики музыкальных инструментов в Москве).

Основные тона собранной скрипки по Фуру следующие:

Середина нижней деки: *gis1* – *h1* – *dis 2*

или: *a1* – *c1* – *e2*

или: *b1* – *des2* – *f2*,

то есть минорное трезвучие. При этом Фур отмечает, что средний тон обычно высок и приближает трезвучие к мажорному.

Конечно, трудно предположить, чтобы старинные итальянские мастера при построении инструментов руководствовались научно обоснованной акустической теорией; однако несомненно, что в результате многовекового развития инструментального мастерства опытным путем были установлены точные правила, дающие возможность получения наилучшего звукового результата. А так как старинный мастер был в своей деятельности подлинным артистом-музыкантом, ясно осознающим, «слышащим» качества нужного ему звука, несомненно, что способ «измерять музыку не циркулем, а звуками», впоследствии научно сформулированный и разработанный Саваром, установлен именно им и в работе применялся в качестве основного правила.

Проводившееся в течение десятков лет изучение сотен итальянских скрипок, альтов и виолончелей убедило меня в том, что деки инструментов старинных итальянских мастеров всегда были настроены по определенной системе.

При этом я установил, что существуют два основных типа настройки дек. Первый – это настройка двух дек в кварту. У брешинских мастеров – Гаспаро да Сало и Маджини – применялась настройка верхней деки в тоне *ля* малой октавы, нижней – *ре* первой октавы. Инструменты брешинских мастеров, построенные по этому принципу, звучат полно, широко, бархатно, часто имеют контральтовый оттенок, но в этом звуке замечается некоторая монотонность и статичность.

В инструментах кремонских мастеров школы Амати (в том числе и Страдивари типа *amatise* и *allonge*), некоторых венецианских мастеров, а также у мастеров римской, флорентийской и неаполитанской школ применялся другой вариант квартовой настройки, сдвинутый на полтона выше предыдущей: верхняя дека дает ноту *си-бемоль* малой октавы, а нижняя – *ми-бемоль* первой октавы. Инструменты, настроенные таким образом, звучат очень нежно.

Кроме квартовой настройки широко была распространена настройка дек в секунду.

Тон системы корпуса и заключенного в нем столба воздуха – *c1* (При проверке тона системы отверстие в нижнем конце должно быть закрыто).

Тоны подставки (проверяя ее звучание от баска к квинте) – также тоны трезвучия:

а – с – е.

Со струнами и подставкой тоны основного трезвучия дек немного понижаются.

Способа Фура придерживаются и крупнейший мастер наших дней, племянник Е. Ф. Витачека Пшемисл Шпидлен. Трубка у него более длинная, чем у Фура (примерно 170 мм), конец которой заткнут резиновой пробочкой (чтобы не повредить поверхность деки).

Шпидлен считает, что при проверке настройки таким способом важна не только высота получаемого тона, но и степень его интенсивности: если при проверке трубочкой все тона звучат громко и ясно, – инструмент будет звучать хорошо.

Окончательную достройку Шпидлен производит с внешней стороны дек, и в руках такого блестящего артиста это не только не портит форму инструмента, но придает ей большую живость и пластичность (Прим. Б. В. Доброхотова).

В скрипка школы Гаспаро да Сало и Маджини и в некоторых скрипках самого Маджини встречаем очень низкую настройку в секунду, а именно: верхняя дека – *ля-бемоль* малой октавы, нижняя дека – *си-бемоль* малой же октавы. *

Благодаря выпуклым с крупными сводами декам и очень большим эфам инструменты с такой настройкой имеют певучий, с альтовым оттенком и достаточно гибкий звук.

Наибольшее распространение в классический период школ скрипичных мастеров получила система настройки дек, выработанная Страдивари, при которой верхняя дека строилась в *си-бемоль* малой октавы, а нижняя – в *до* первой октавы.

При акустическом анализе тембра инструментов, в которых применена та или другая настройка дек, выявляется, что при первоначальном, старом типе настройки выделен основной тон, при позднейшем способе тембр богаче обертонами и по своему тембровому спектру более приближается к человеческому голосу.

Кроме этих двух родов настройки дек в секунду, мне пришлось наблюдать в скрипке Сториони совершенно обратный случай, при котором верхняя дека настроена в *до* первой октавы, а нижняя дека в *си-бемоль* малой октавы. Звук этой скрипки был очень чистым, извлекался чрезвычайно легко, но динамический диапазон инструмента был уже, чем при других настройках, кроме того, звук был недостаточно живым и в нем наблюдалась некоторая статичность. При опытах с этой настройкой выяснилось, что такой звук в большом зале теряется, как принято выражаться, звук не «летит».

Кроме этих двух основных, широко распространенных способов настройки, удалось наблюдать также третий, чрезвычайно редкий тип настройки дек – в унисон. Так, например, в скрипке работы Винченцо Панормо, сделанной в 1799 году, обе деки были настроены в *до-диез* первой октавы. Результатом такой настройки явился большой, резковатый звук, сильный вблизи и недостаточно гибкий в динамических оттенках.

Подобный же тип настройки обнаружен в скрипке брешианской школы, по-видимому работы Паоло Маджини ранней эпохи, у которой обе деки были настроены в *ля-бемоль* малой октавы. Очевидно, в результате такой чрезмерно пониженной настройки инструмент имел звук хотя и широкий, серебристый, но излишне расплывчатый; на струнах же Соль и Ре он приобретал альтовый оттенок.

Все приведенные в этой главе данные, касающиеся настройки дек, относятся к скрипкам; настройка дек альты не была столь точно определена старинными мастерами, в основном колеблясь по отношению к настройке дек скрипки от

* Кстати, инструменты А. Лемана (начиная приблизительно с 1908 года), которые мне приходилось вскрывать, неизменно имеют настройку, близкую к указанной выше, но не в интервале большой секунды, а секунды увеличенной. Вот эта настройка: верхняя дека – *ля-бемоль* малой октавы, нижняя дека – *си-бемоль* той же октавы. (что-то я не заметил разницы с настройкой, указанной выше – *замечание С.В.Муратова*).

Подобная настройка несомненно является неправильной, но характерно, что Леман нигде в своих книгах не упоминает о ней; очевидно этот «секрет» он не пожелал обнаружить.

большой секунды до чистой квинты вниз. Настройка дек виолончелей была твердо установлена итальянцами: в инструментах нормального размера верхняя дека - *фа*, нижняя – *соль* большой октавы. У виолончелей большого размера, дошедших до нас обычно в урезанном виде, верхняя дека – *ми-бемоль*, нижняя – *фа* большой октавы *.

Кажется очень странным, что принципы, обуславливающие получение наилучшего звука, были известны даже третьестепенным итальянским мастерам и вместе с тем почти не проникли в скрипичные школы других стран того времени. Отдельные иностранные мастера, вроде Штайнера, обладавшие, без сомнения, знанием итальянских законов звука, не передали этих знаний своим последователям. Для сохранения тайны в одной стране, по-видимому, была использована строжайшая корпоративная и цеховая дисциплина.

Итак, старинным итальянским мастерам удалось сохранить секреты своего творчества для своего времени и своей страны; но вместо научных трактатов и теорий они оставили нам большое количество превосходных инструментов, в которых знания их выявлены полностью, произведения эти для пытливого ума, в сущности, заменяют книги, наше дело – научиться их читать.

Толщины дек и их распределение

Большинство музыкантов, играющих на смычковых инструментах, имеет очень смутное представление о том, как должна быть построена хорошо звучащая скрипка. Очень часто слышим: «скрипка не звучит – у нее тонкие деки» или: «не звучит – слишком толстые деки» и т. п.

Как в русских, так и в иностранных сочинениях, посвященных скрипке, очень мало писалось о толщине дек. Скрипичные мастера, за незначительными исключениями, до сих пор не выступали в печати и почти все написанное по этому вопросу является трудом дилетантов, имеющих весьма ограниченные возможности практически изучать подлинные инструменты итальянских мастеров. В силу этого

* Все эти вопросы, касающиеся акустики скрипки, очень сложны и до сих пор мало разработаны, так как ими занимается либо ученый-физик, человек науки, обычно не обладающий крупным талантом музыканта, либо любитель музыкант, не имеющий надлежащих научных знаний.

Настраивая деки инструмента, мы, в сущности, настраиваем его **к о р п у с**, так как при утончении дек понижается не только их тон, но и общий тон всего корпуса. При этом учитывается также соответствующая высота боков: изменяя их высоту, мы получаем возможность увеличивать или уменьшать количество воздуха, заключенного в корпусе. В результате указанных процессов мы добиваемся настройки общего тона воздуха в корпусе инструмента. Для скрипки этот тон примерно равен звуку *до* первой октавы, для альты он, казалось бы, должен равняться *фа* малой октавы (квинтой ниже скрипки). На самом деле, кроме очень больших инструментов, у альтов обычного размера (410-420 мм), чтобы не делать их деки очень тонкими, этот тон колеблется от *ля-бемоль* до *си-бемоль* малой октавы; у виолончелей этот тон не поднимается выше *ля* большой октавы.

им часто приходится вместо точного, научно обоснованного исследования ограничиваться более или менее ошибочными догадками.

Большинство иностранных скрипичных мастеров, обладающих достаточным опытом и культурой, скрывает свои наблюдения, так как расчет толщины дек и их распределение считаются ими одним из «секретов» постройки скрипки, который важно сохранить для себя и для своего потомства.

Примером такого отношения к делу может служить капитальный труд английских скрипичных мастеров семейства Гилл «Страдивари» (*W. Henry Hill, Arthur F. Hill, Alfred E. Hill. Antonio Stradivari, his Life and Work (1644-1737). London, 1909.*), в котором приведены толщины дек, но не указано их распределение, в силу чего этим трудом, в сущности, почти нельзя пользоваться на практике.

Между тем, мастеру, желающему построить хорошо звучащий инструмент, гораздо важнее принцип распределения толщин дек, чем точные размеры этих толщин, потому что применяемое нами для постройки музыкального инструмента дерево (даже очень старое и сухое), сохранившееся в досках или брусках, почти всегда имеет меньшую упругость, чем дерево, высушенное в течение столетий в тонких пластинках, каковыми являются деки скрипок, подвергавшиеся течению долгого времени постоянному давлению струн и воздействию вибрации.

И вот, проверяя звучание новой деки смычком, мы сейчас же убеждаемся, что только что сделанная верхняя дека из выдержанной ели, совершенно одинаковая по структуре дерева с декой старинного инструмента, должна быть примерно на 1/6 толще, чтобы дать тон, равный числу колебаний тону старинной деки.

Отсюда естественно возникает вывод, что итальянский тембр определяется не абсолютным повторением толщин дек итальянских инструментов, а получением одинакового с ними числа колебаний.

При построении скрипки плотность и упругость материала, из которого делаются составные части корпуса инструмента, имеют громадное значение. Так как употребляемые для этой цели ель и клен бывают различной плотности и упругости, то может случиться, что деки определенной толщины могут оказаться «тонкими» или «толстыми», в зависимости от характера дерева, послужившего для них материалом. Особенно большим различием в плотности обладает клен. Произведенные мною в этом направлении опыты показали, что даже декам, сделанным из различных частей одного и того же ствола дерева, приходилось придавать различную толщину, чтобы добиться в них тона одинаковой высоты *.

Правильное распределение толщин имеет гораздо большее значение для нижней, кленовой деки, чем для верхней, еловой деки **.

* Это объясняется тем, что древесина части ствола. Обращенной на север, значительно плотнее, чем у части, обращенной на юг (*Прим. Б. В. Доброхотова*).

** Как бы ни были велики опыт и тонкое чутье мастера, строящего скрипку, ему вряд ли удастся определить на глаз плотность клена и, следовательно, решить, какие толщины придать деке. Что касается ели, там это значительно легче: опытный мастер часто интуитивно, почти безошибочно может определить плотность данного куска дерева.

Как правило, в скрипках старинных итальянских мастеров разработка толщин верхней и нижней дек различна; в то время как верхняя, как уже было сказано, сохраняет одинаковую или почти одинаковую толщину по всей своей площади, у нижней деки середина обычно значительно толще по сравнению с краями и щеками. Зависит это от различной звукопроводности ели и клена; известно, что в клене звук распространяется медленнее, чем в ели *. Поэтому многие итальянцы старались облегчить вибрацию кленовой деки, утоньшая ее края.

При классической итальянской разработке верхней деки в одну или почти одну толщину по всей площади, даже при наличии очень плотного и старого дерева, толщина ее не может быть меньше 2,25 мм и больше 3,5 мм. Поэтому добиться в еловой деке тона определенной высоты не представляет особенно трудным.

Гораздо сложнее обстоит дело с нижней, кленовой декой. В зависимости от плотности дерева толщина ее в центре может колебаться от 3,5 до 7 мм, почему и для получения в ней тона определенной высоты приходится распределять толщины деки по известному принципу.

Отсюда дальнейший вывод: **чем больше плотность клена, тем значительней должна быть разность толщин между центром и краями.** Подтверждением этому также могут служить итальянские деки. Особенно значительной эта разница должна быть при тангентальном распиле клена, так как при этом его звукопроводность еще ниже.

Кроме соответствующей плотности дерева, имеет большое значение также характер выпуклости дек: при крутом, сравнительно высоком своде верхней деки (около 15,5 мм и выше) разница толщин между ее центром и краями должна быть больше, чем при плоском своде, подтверждение чему, в свою очередь, можно найти в верхних деках итальянских инструментов. Это совершенно понятно. Крутой свод увеличивает силу сопротивления верхней деки давлению струн, и толщины ее могут быть в этом случае тоньше, чем при плоском своде.

Наоборот, при вогнутом своде нижних дек сопротивление их по отношению к давлению уменьшается; при плоских сводах толщины дек должны быть тем значительней, чем больше вогнут свод. Это опять таки подтверждается нижними деками итальянских инструментов, например, деками скрипок Страдивари типа *amatise*.

Характер распределения толщин нижней деки имеет значительное влияние на тембр звука. Есть основание думать, что принцип распределения толщин дек создавался старинными итальянскими мастерами постепенно, путем бесконечных опытов, пока, наконец, им не удалось добиться тембра звука, близкого к человеческому голосу, сходство с которым было для них, по-видимому, основным критерием звука.

* По Савару, звук в ели распространяется от 15 до 16,5 раз быстрее, чем в воздухе, в клене же – только от 10 до 12 раз.

Здесь я считаю уместным упомянуть также о характерной черте в выработке внутренней поверхности подлинных неиспорченных итальянских дек. В распределении их толщин соблюден обыкновенно общий принцип, в мелких же деталях выработка сделана небрежно. Очевидно, мастера добивались в первую очередь установления определенного тона деки. Когда же дека была построена, весьма рискованным становилось обрабатывать ее дальше, чтобы не понизить тона; поэтому приходилось отказываться от особенно тщательной отделки дек. Отмечу также, что на нижней деке мы почти всегда замечаем нарушение симметрии: место, где стоит душка, толще, чем соответствующее место на противоположной стороне. Вряд ли это может служить улучшением вибрации; несомненно, это чисто технических прием, имеющий целью предохранить деку от деформации вследствие давления душки.

В отношении выработки определенного тембра звука и тем самым установления различных технических приемов работы (в том числе и распределения толщин) развитие старинного скрипичного мастерства шло по двум, зародившихся примерно в одно время, путям.

Первый – это направление старинных брешианских мастеров: Гаспаро да Сало, Маджини и др.

Звук скрипок этих мастеров представляет собой как бы эволюцию тембра предшествовавших скрипке виол: по сравнению с виолами они обладают более сильным, но в то же время недостаточно напряженным и гибким звучанием; даже очень искусному скрипачу трудно извлечь из такого инструмента эффекты, которые при тембре другого характера получаются легко.

В то же время, сопоставляя звук скрипок Гаспаро да Сало и Маджини, мы замечаем очень любопытное явление: несмотря на то, что Гаспаро да Сало работал раньше Маджини, звук его инструментов ярче и, если можно так выразиться, «современнее» звука инструментов Маджини. Скрипки Маджини представляют собой, таким образом, как бы шаг назад. Явление это не случайное, и его можно характеризовать как результат борьбы вкусов: очевидно, Гаспаро да Сало несколько опередил вкусы музыкантов своего времени.

К сожалению, мне совершенно не приходилось видеть скрипок Маджини с неиспорченными деками; но по тем частично поврежденным инструментам, какие попадали в мои руки, можно констатировать недостаточную толщину главным образом нижних дек, особенно, если принять во внимание большой размер этих скрипок, их дряблый, довольно высокий, приплюснутый свод и тангентальный распил дерева. В сравнительно уцелевшей скрипке Маджини я нашел толщины деки, указанные на Рисунке 5.

Дека сделана из клена незначительной плотности, косо распила, губчатого строения, при очень расплывчатом, но довольно большом по высоте (в 16 мм) своде. (Данный инструмент измерен мною в 1903 году.)

Из инструментов Гаспаро да Сало мне удалось измерить недурно сохранившуюся в основных частях нижнюю деку скрипки. Хотя часть нижнего овала была доделана после, все же остались неиспорченными центр и три щеки (распределение толщин

указано на Рисунке 6)*. Дека была сделана из очень плотного клена тангентального распила; высота довольно крутого свода – 17 мм. (Скрипка измерена мною в 1898 году и принадлежала в то время гр. Гесс де Кальве в Витебске).

Принципы брешианской школы были вскоре оставлены почти на 150 лет, пока они не получили дальнейшего блестящего развития в творчестве Иосифа Гварнери дель Джезу.

Второе направление возникло в Кремоне. Родоначальником его можно считать гениального Андреа Амати, установившего основные принципы звучания, развивавшиеся впоследствии другими мастерами кремонской школы. Если первое направление носило характер эволюционный, то вторым, безусловно, произведена революция в построении смычковых инструментов.

У виолончели этого мастера, виденной мною, можно найти еще сравнительно много общего с инструментами брешианских мастеров как в конструкции, так и в звуке. Но скрипки его построены совершенно иначе: они обладают уже всеми качествами звука классического кремонского инструмента. Скрипки Андреа Амати почти не попадаются; мне пришлось видеть всего одну, да и то исследовать ее деки не было возможности; но звук инструмента, по аналогии со скрипками позднейших Амати, заставляет предполагать, что толщины дек его распределены так же, как и в приводимых мною ниже деках Антонио и Иеронимо Амати. Рисунок 7 показывает толщины нижней деки, находящейся в Госколлекции, замечательной по своей сохранности скрипки работы Антонио и Иеронимо Амати 1628 года. Верхняя дека имеет везде одинаковую толщину – около 2,7 мм, за исключением небольшой площадки, длиной в 60 мм, шириной в 30 мм, выше подставки в стороне души, где толщина доходит до 3 мм.

Рисунок 8 изображает толщины тоже очень хорошо сохранившейся нижней деки скрипки тех же мастеров, работы 1629 года, также находящейся в Госколлекции. Клен радиального распила, средней плотности; высота свода – 16 мм.

Верхняя дека сделана из крупнослойной ели; она настолько попорчена, что точное измерение толщины было бы не целесообразным, средняя же ее толщина около 2,6 мм. (Обмер этих двух инструментов произведен мною в 1920 году.) **

* Щеками называются части деки, расположенные с боков ее верхней и нижней окружности. (Прим. Б. В. Доброхотова).

** Мне кажется, что такой взгляд на вещи не совсем рационален. Что нужно современному мастеру, что ему важнее: знание толщин скрипичных дек и звуковой результат при этих толщинах или исторический факт о неких толщинах, сделанных мастером несколько веков назад без знания, какой был при этом звуковой результат? Я думаю, что первое важнее. Пусть мы знаем, что у скрипки деки были утоньшены и изменено распределение толщин. И мы при этом знаем, какой получился звук. Вот эти факты нам важнее всего. Если звук получился в конце концов не очень хороший, то не будем копировать такую схему распределения толщин и настройки дек, но если мы имеем прекрасный звуковой результат, то нам было бы интересно знать и распределение толщин, и настройку. Даже если это было сделано не самим мастером, а реставратором (Прим. С. В. Муратова).

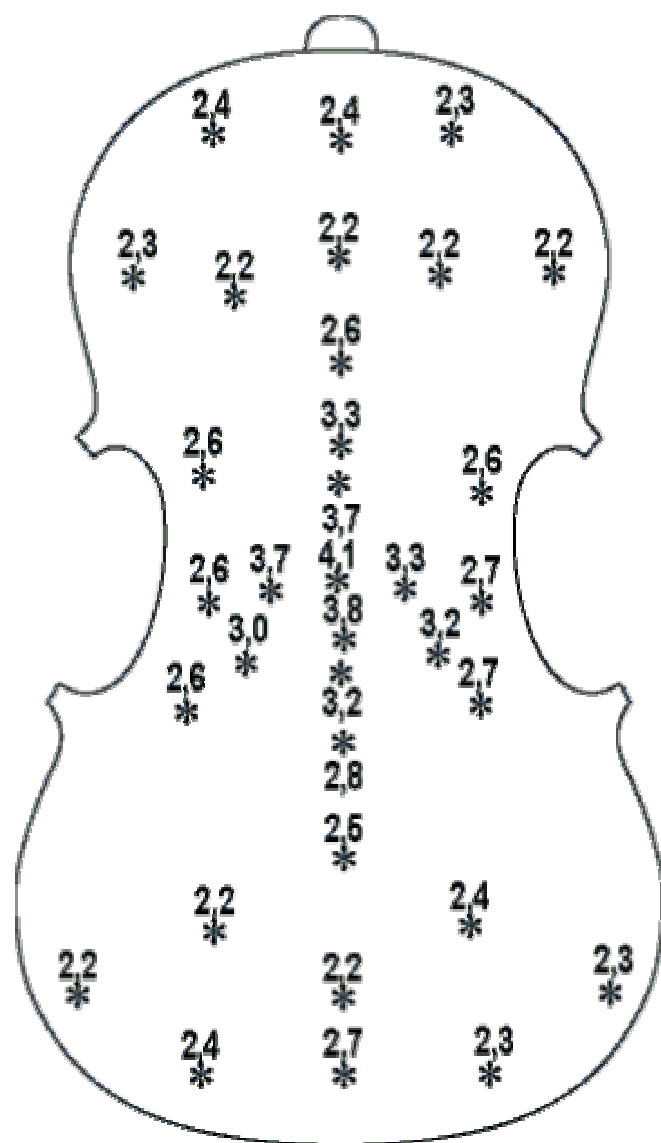


Рисунок 5
Маджини (Maggini)

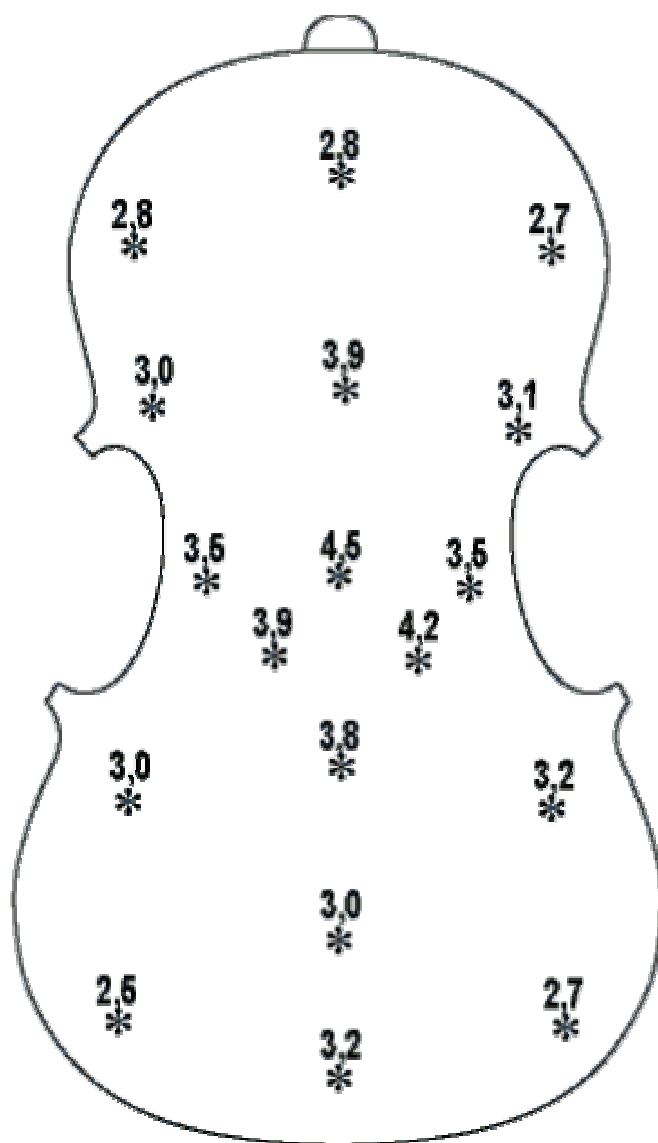


Рисунок 6
Гаспаро да Сало (Gasparo da Salo)

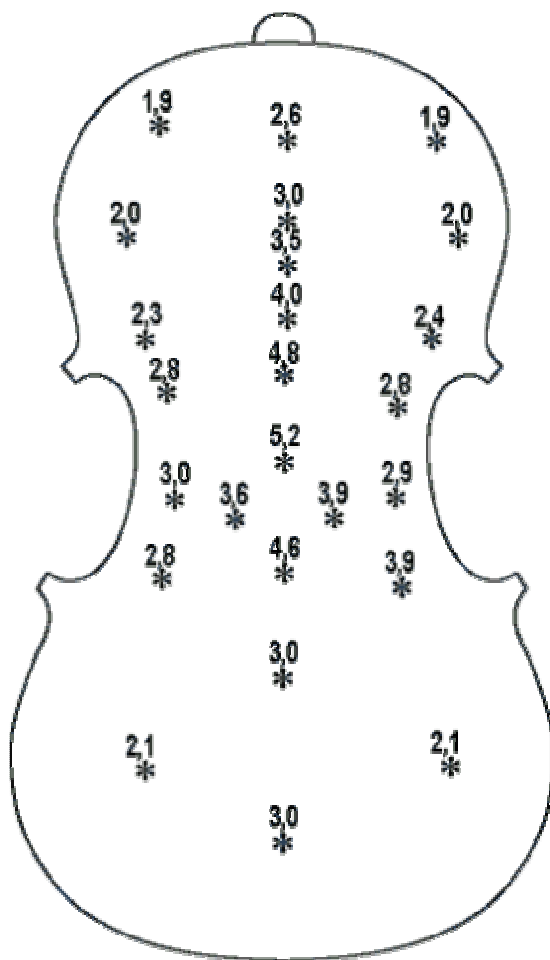


Рисунок 7

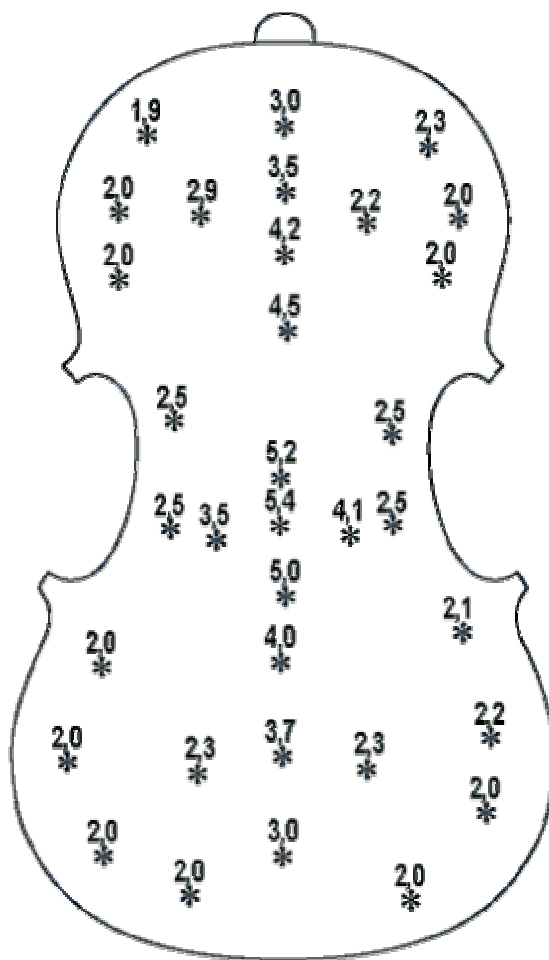


Рисунок 8

Ант. и И. Амати (А. & Н. Amati)

Тембр звука этого инструмента имел характер очень высокого сопрано, что обуславливалось весьма значительной (особенно при данном характере дерева) толщиной нижней деки.

Школе Амати присуще такое распределение толщин нижней деки, при котором наибольшая толщина ее оказывается примерно в центре; между толщиной центра и краев часто наблюдается очень большая разница (см. Рисунки 7 и 8).

Опыты, произведенные над распределением толщин нижней деки, убедили меня в том, что эта система способствует образованию серебристости и прозрачности звука, получая, вероятно, свойство усиливать более высокие обертоны. Именно такие свойства тембра ярко выступают в инструментах Амати.

Однако, аматиевское распределение толщин дек приводит к тому, что на инструменте приходится играть очень осторожно, так как при более энергичном нажиме смычок не получает достаточного сопротивления в инструменте и звук как бы «садится». В силу этого звук скрипок Амати недостаточно силен.

У инструментов Амати мы иногда находим утолщение и на верхней деке; здесь оно достигает своей максимальной величины в точке, находящейся несколько выше верхних круглых отверстий эфов.

Рисунок 9 показывает распределенные подобным образом толщины верхней деки хорошо сохранившейся, небольшой (длина – 351 мм) скрипки Николо Амати, сделанной из мелкослойной ели средней плотности; высота свода 17 мм.

Рисунок 8 дает понятие о толщинах нижней деки этого же инструмента; дека сделана из очень плотного клена тангентального распила; высота свода 16,5 мм. (Инструмент этот измерен мною в 1904 году).

Указанное выше распределение толщин верхней деки в данном случае отрицательно сказалось на звучании, придало ему «узкий» тембр.

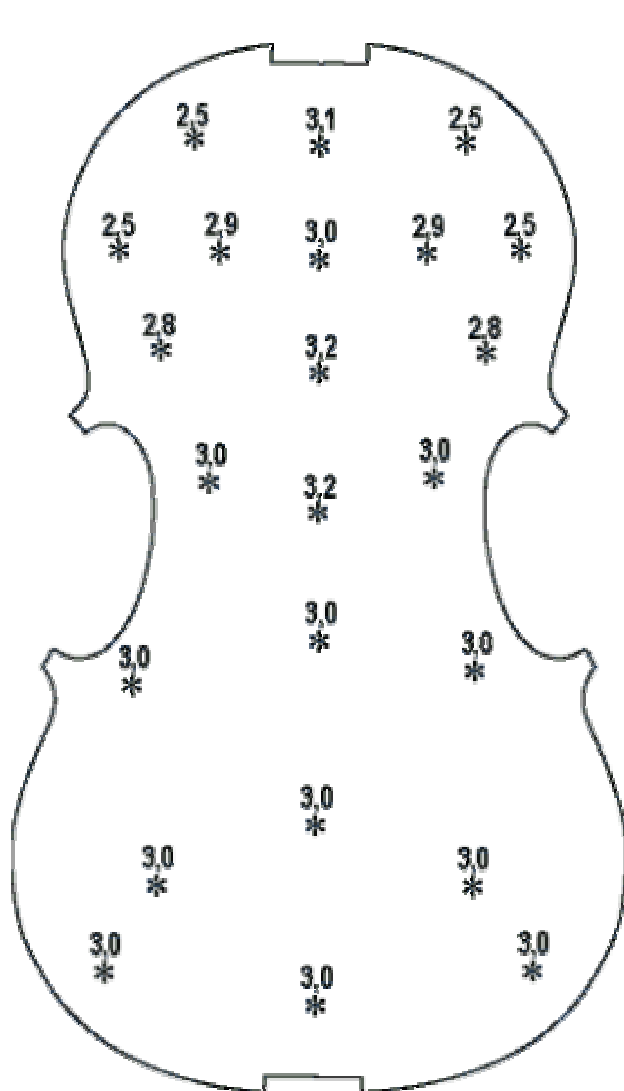


Рисунок 9

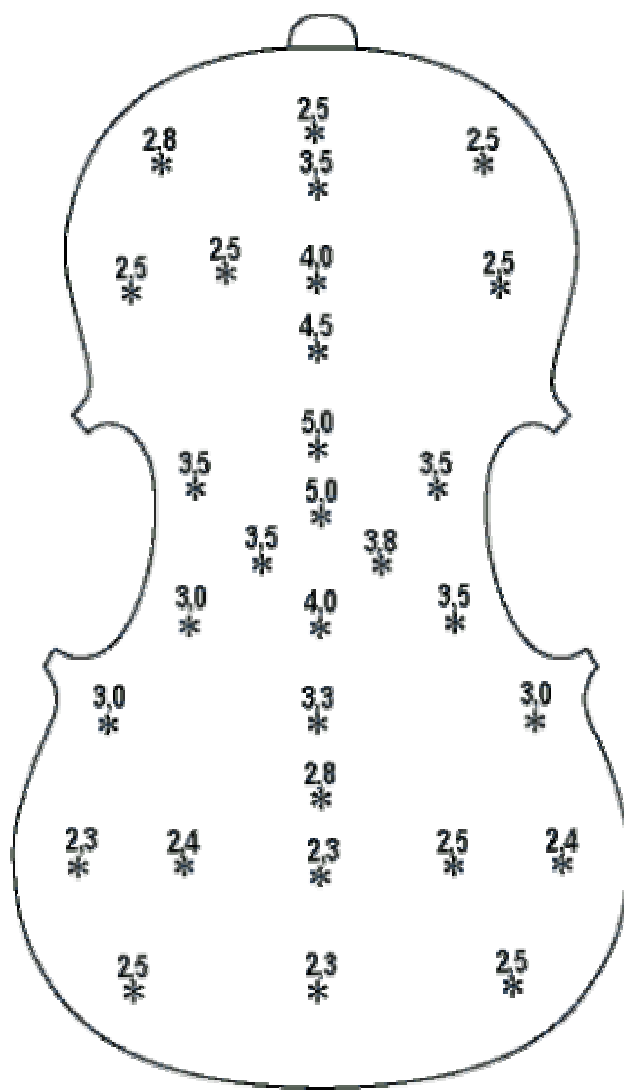


Рисунок 10

Николо Амати (Nicolo Amati)

Анализируя далее распределение толщин в деках итальянских мастеров, мы видим, что большинство из них, в сущности, придерживалось системы Андреа Амати. Даже гениальный Страдивари по крайней мере до 1700 года пользовался этим распределением толщин. Однако, несмотря на точное воспроизведение Страдивари в эту эпоху распределения толщин Амати, звуковая упругость его инструментов все же больше, чем у Амати; причина в том, что у Страдивари дерево более плотное и упругое, кроме того, очень часто формат скрипок увеличен *.

В зрелый период своей деятельности Страдивари вводит совершенно новый принцип, в общих чертах заключающийся в следующем: 1) в нижней деке несколько уменьшается разница в толщине между центром и краями, самая же большая толщина дается приблизительно в центре деки; 2) в верхней деке дается одинаковая на всем протяжении толщина.

В этом различии распределения толщин у Страдивари по сравнению с Амати мы видим большой шаг вперед; в то время как Амати стремились к созданию в скрипке наиболее легкой и полной вибрации, Страдивари выдвинул принцип, как бы ограничивающий свободу колебаний. Это изменение оказалось очень важным для увеличения широты, массивности и мощности звучания, усиления его «дальнобойности». Кроме того, расширился динамический диапазон звука, другими словами, инструмент обогатился несколькими новыми ступенями силы звука в сторону. Ограничив свободу вибрации дек, Страдивари получил как бы запасной фонд звуковой энергии, находящийся в покое во время игры *piano* и *mezzo forte* и начинающий функционировать лишь при более сильном нажиме смычка. Это дает музыканту, играющему на таком инструменте, уверенность, что инструмент выдержит какой угодно напор правой руки.

Я привожу Рисунки распределения толщин в нижних деках пяти скрипок Страдивари, находящихся в Госколлекции.

Скрипка 1688 года – очень крупный инструмент типа *amatise*. Своды дек аматиевского характера имеют высоту в 17 мм. Клен на нижней деке косо распилен, весьма плотный (толщины нижней деки см. на Рисунке 11). Верхняя дека – из среднеслойной, средней по плотности ели. Толщины верхней деки не привожу, так как она почти вся дублирована; в щеках, где представлялась возможность измерить подлинное дерево Страдивари, толщина деки была около 2,5 мм. (Инструмент измерен мною в апреле 1920 года).

Скрипка 1707 года – инструмент замечательной работы, относящийся к лучшему периоду деятельности Страдивари. Нижняя дека из клена средней плотности, радиального распила, роскошного по рисунку; высота довольно крутого свода – 15,5 мм (Рисунок 12).

* У Амати большей частью использовалось дерево тангентального распила, Страдивари же употреблял предпочтительно радиальный распил (Прим. Б. В. Доброхотова).

Верхняя дека из ели средней плотности плохо сохранилась и сильно реставрирована; толщина ее – около 2,5 мм по всей площади. (Инструмент измерен мною в январе 1920 года.)

Скрипка 1710 года – крупный, очень плоский инструмент. Клен на нижней деке средней плотности, радиального распила; высота не особо крутого свода – 14 мм (Рисунок 13).

Верхняя дека – грубой работы, из очень плотной ели, средней ширины слоев; толщина ее в среднем равняется 2,7 мм по всей площади. (Инструмент измерен мною в марте 1920 года.)

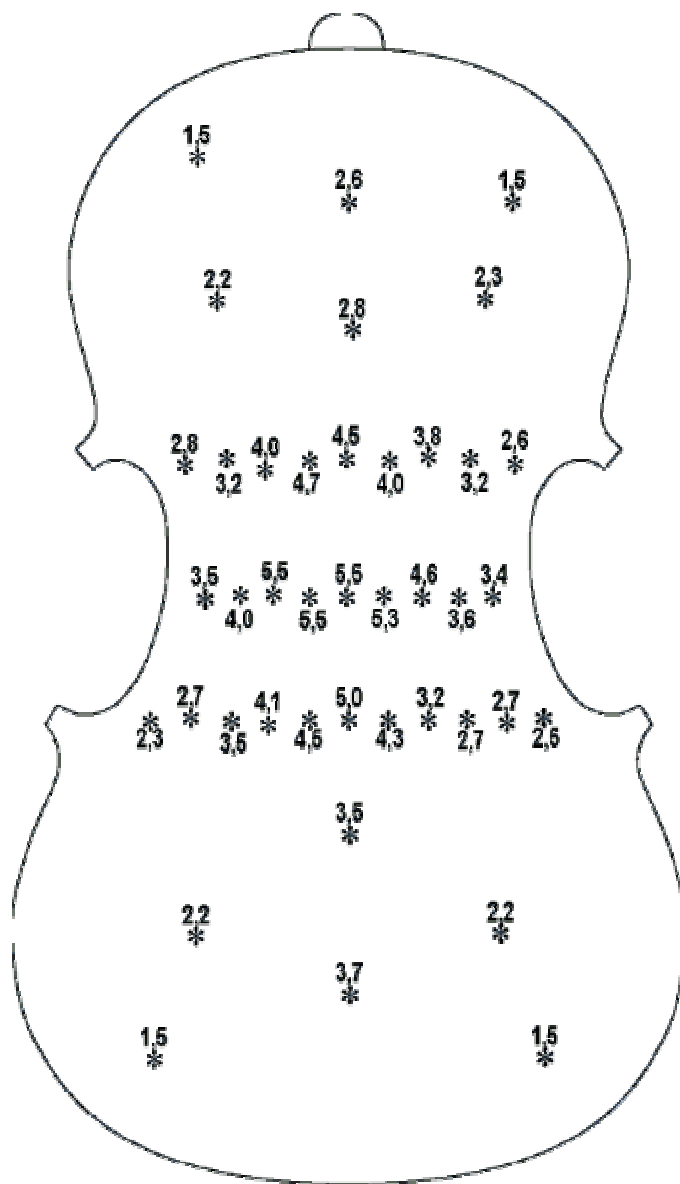


Рисунок 11
А. Страдивари (A. Stradivari), 1688

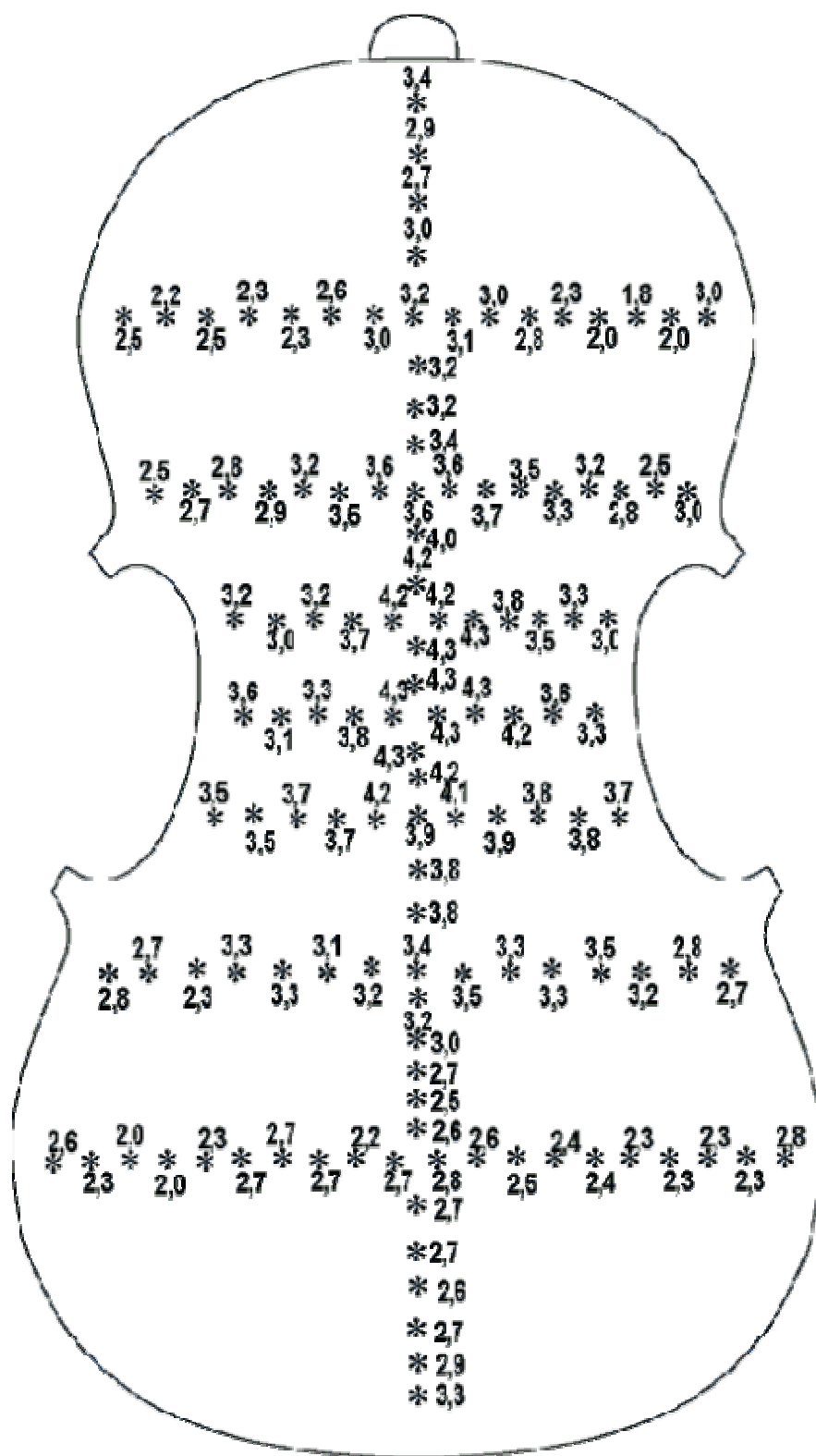
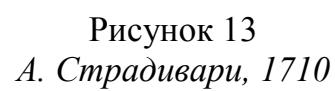


Рисунок 12
А. Страдивари, 1707



Приведу еще два рисунка, показывающих распределение толщин дек одной из последних скрипок великого мастера, сделанный в 1736 году, - так называемого «Юсуповского Страдивари». Ель на верхней деке не очень правильного рисунка со слегка узловатыми слоями (Haselfichte); толщина в среднем равняется 2,5 мм. Чуть толще края деки и место, где стоит душка (Рисунок 12). Нижняя дека из клена тангентального распила. Высота свода 15 мм. В распределении толщин этой деки обращает внимание ярко выраженное утолщение в «талии», образующее поясную балку (Рисунок 15).

В заключение приведу толщины замечательной скрипки Страдивари, сделанной в 1733 году. Скрипка в настоящее время принадлежит знаменитому американскому скрипачу И. Менухину. Это большой, грубовато выполненный инструмент с довольно крутыми сводами. Ус средней толщины, так же грубоватой работы. Кайма с острыми гранями. Лак мягкий, средней прозрачности, красно-коричневого цвета, наложен толстым слоем.

Верхняя дека из двух половинок одного куска плотной ели (Haselfichte). Нижняя дека из одного куска очень светлого клена радиального распила, средней плотности, не очень правильной структуры, с неширокими лучами.

Звук инструмента большой, с металлическим оттенком, звенящий, совершенно ровный во всех регистрах.

Размер скрипки: длина дек – 358,5 мм, наибольшая ширина верхнего овала – 169 мм, нижнего овала – 209 мм, наименьшая ширина в средней части – 114,5 мм. Мензура – 194 мм. Ширина завитка – 41,5 мм. Высота боков: у основания шейки – 30 мм, у пуговки – 32 мм. Высота сводов обеих дек – 15 мм.

Настройка дек: верхняя – *си-бемоль*, нижняя – *до*, столб воздуха в корпусе (с душкой) – *до-диез*. Инструмент обмерен в начале 1920-х годов.

Рисунок 16 изображает толщины верхней деки этой скрипки, Рисунок 17 – толщины нижней деки.

Что касается Гварнери дель Джезу, то Россия, к сожалению, была всегда очень бедна инструментами этого мастера, вообще же его скрипок с неповрежденными толщинами дек существует чрезвычайно мало *.

* Даже видные и пользующиеся большим доверием скрипичные мастера часто грешили в этом направлении. Например, известный скрипичный мастер Людвиг Отто из Дюссельдорфа рассказал одному моему знакомому, каким образом он «улучшил» скрипку Гварнери дель Джезу. Верхняя дека имела наибольшую толщину в 4,5 мм, нижняя – более 6 мм. Скрипка, по его мнению, имела небольшой и слишком плотный звук. Так как, на несчастье, инструмент был его собственностью, то он, не задумываясь, довел верхнюю деку до 3 мм, нижнюю до 4,5 мм и остался очень доволен результатом: звук скрипки, по его словам, сделался очень сильным, и все будто бы были от него в восторге.

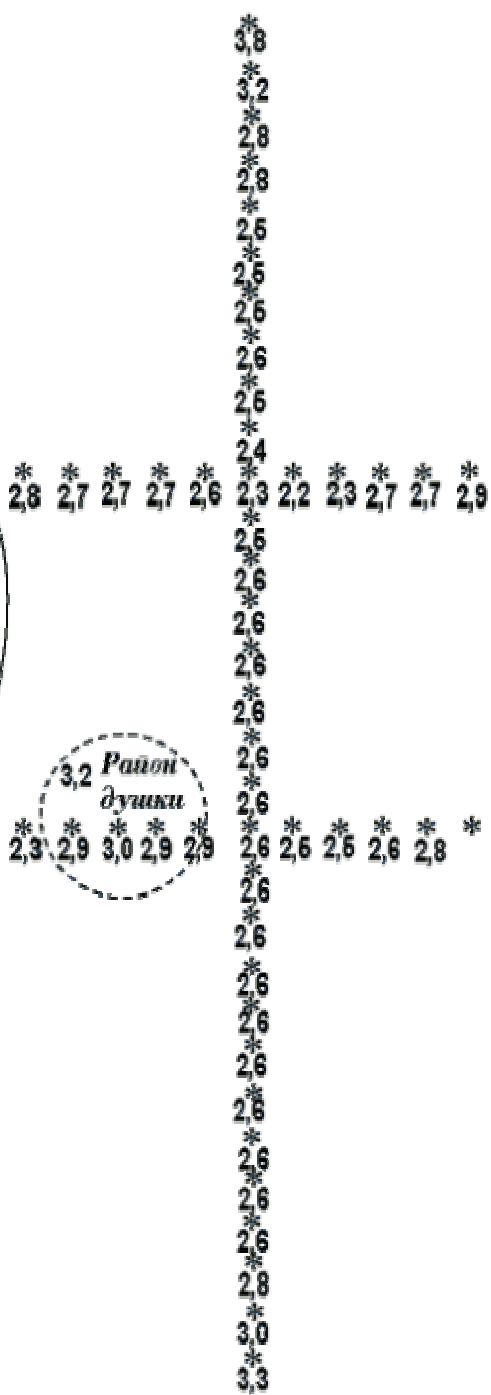


Рисунок 14
А. Страдивари, 1736

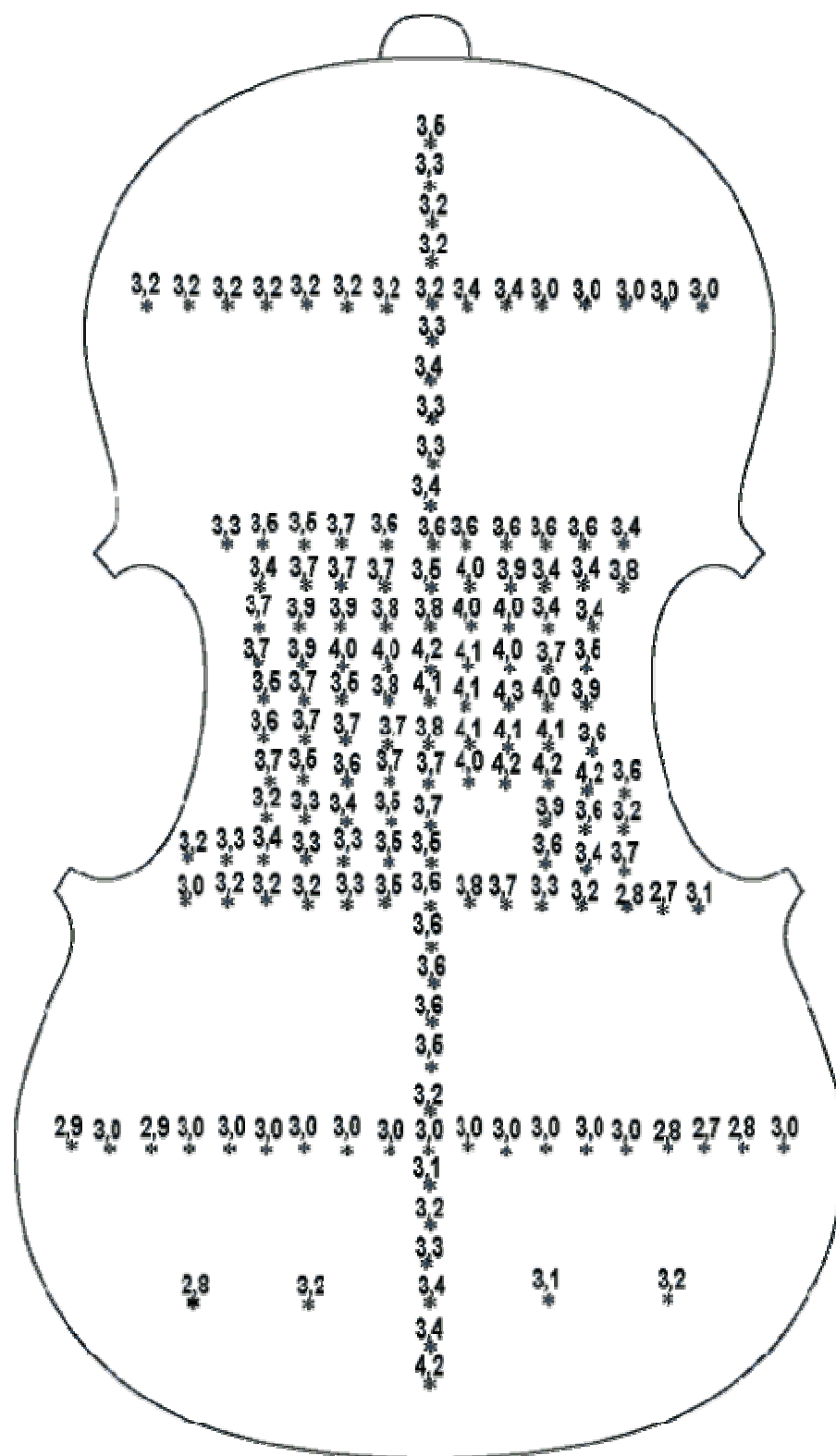


Рисунок 15
А. Страдивари, 1736

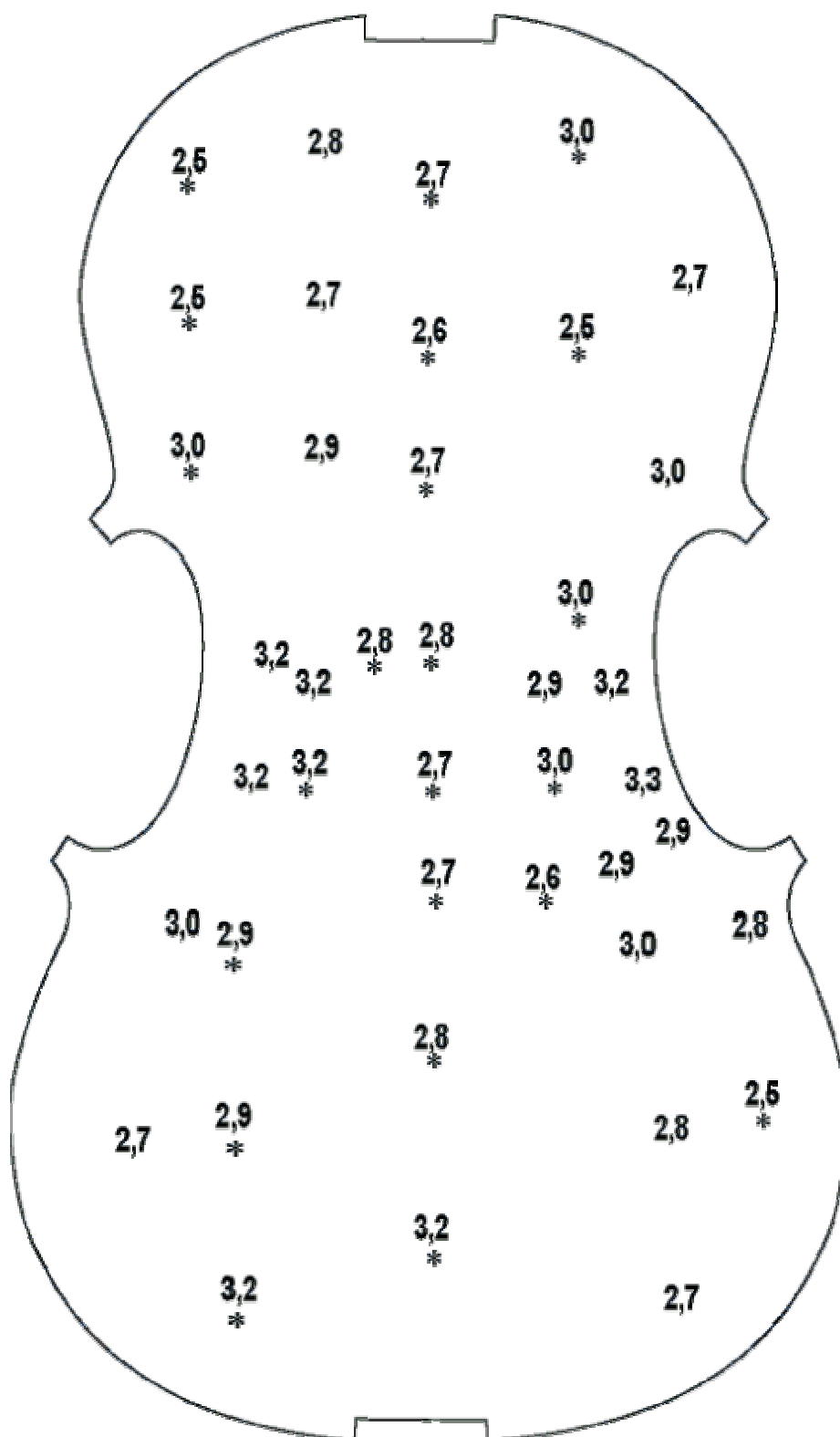


Рисунок 16
А. Страдивари, 1733

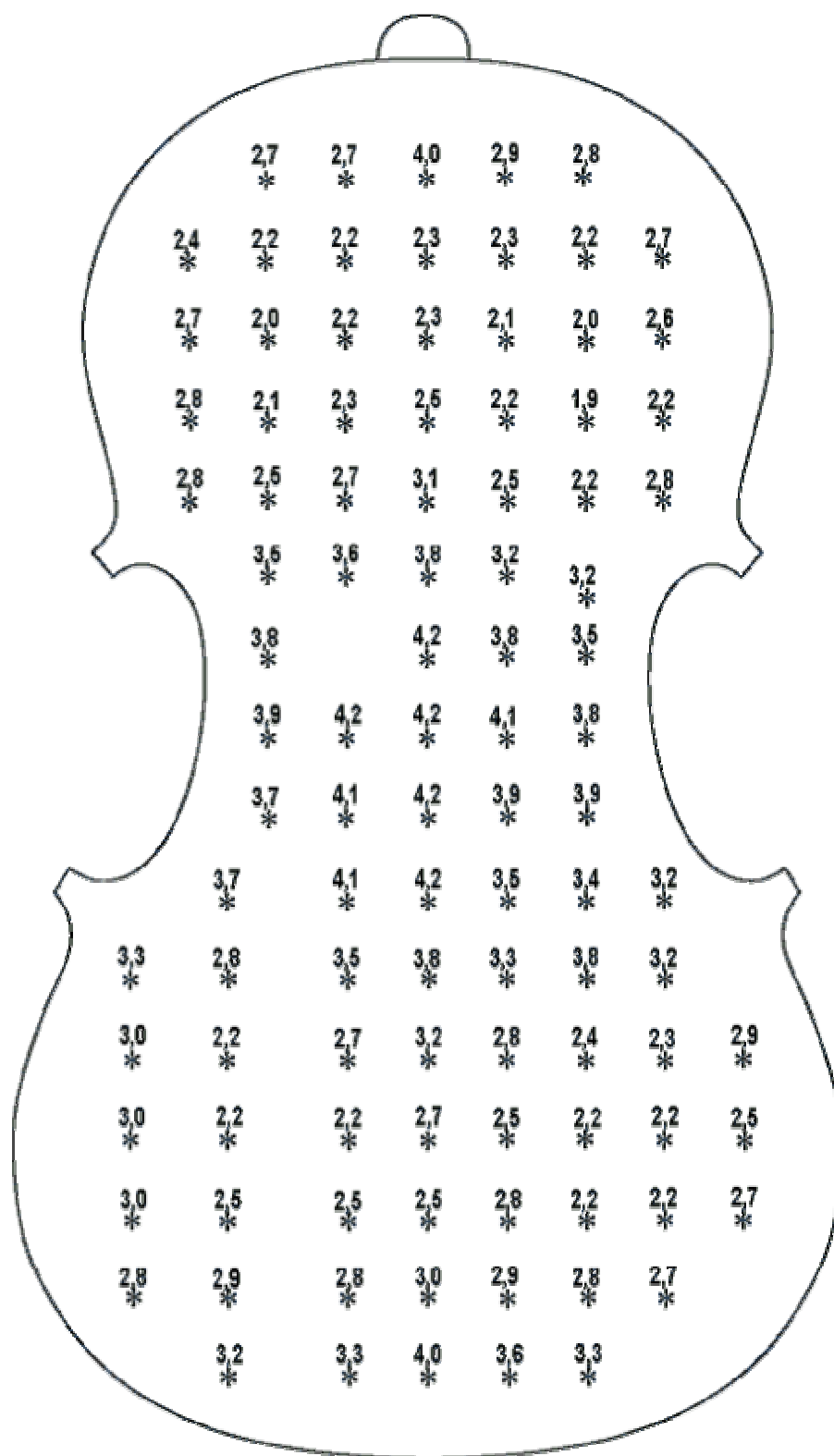


Рисунок 17
А. Страдивари, 1733

Поэтому у меня приведены толщины лишь одной скрипки, измеренной не мной, а большим знатоком скрипок – покойным Д. Зеленским, автором одной из первых книг о скрипке, написанных на русском языке. Инструмент этот, по его словам, был куплен в 1870-х годах у Бернарделя в Париже, причем деки были совершенно нетронуты (см. Рисунки 18 и 19).

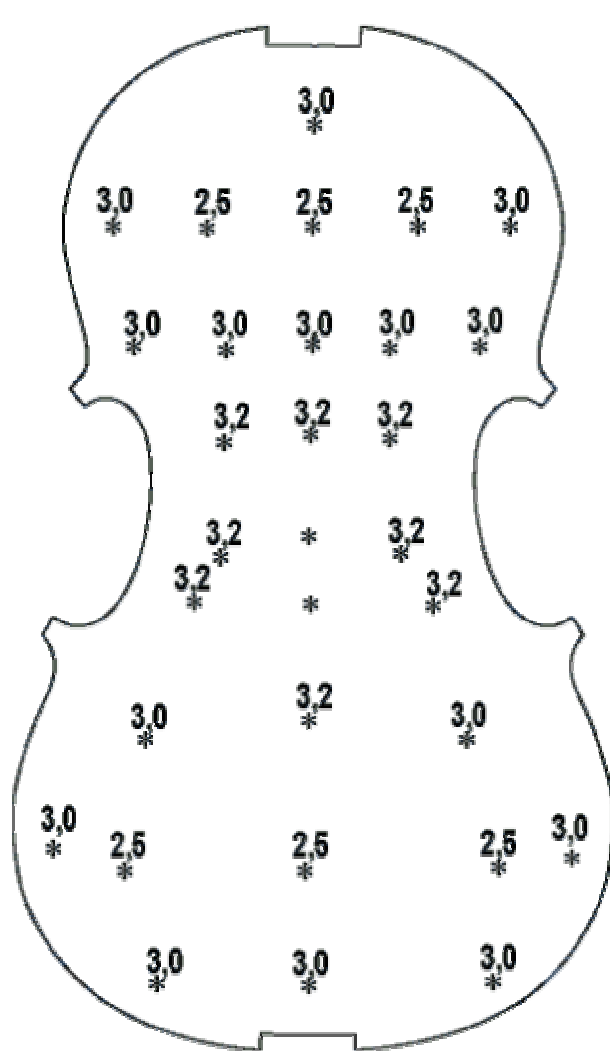


Рисунок 18

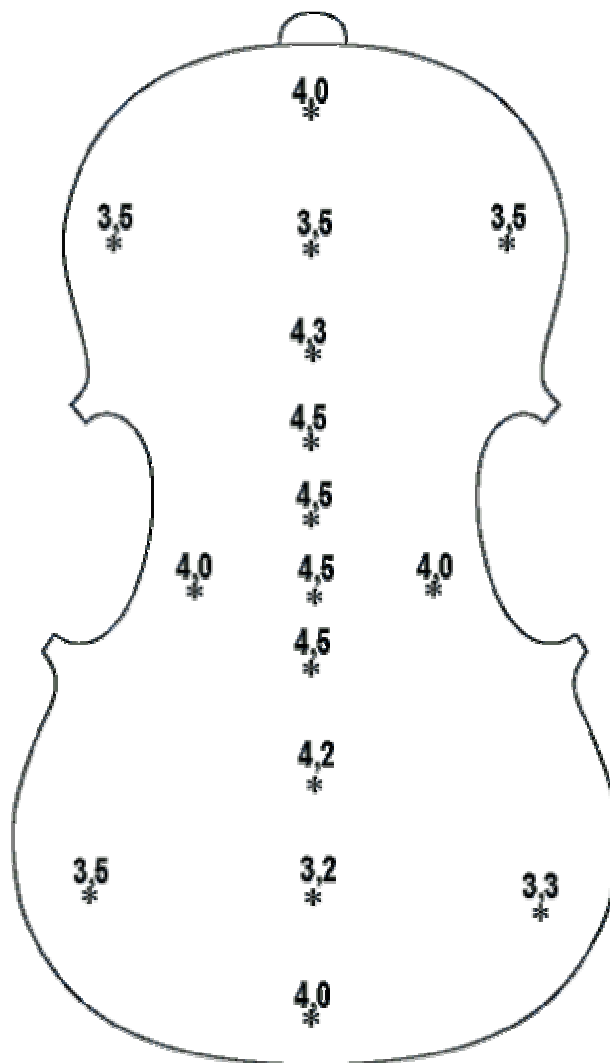


Рисунок 19

Гварнери дель Джезу (Guarneri del Gesu)

Нужно сказать, что инструмент этот не особенно характерен для Гварнери дель Джезу; однако я не считаю возможным сомневаться в его подлинности, полагаясь на большую добросовестность и знания Д.Зеленского, описавшего его.

Ограничение размаха вибрации, которое наблюдается у Страдивари, еще полнее проведено в инструментах работы Гварнери дель Джезу, где он часто даже переходит предел. У скрипок этого мастера не только нижняя дека разработана с

расчетом на уменьшение вибрации, но и верхняя, которая очень часто у него утолщается к краям, а в середине чуть не вдвое тоньше, чем в щеках!

И действительно, мне удалось натолкнуться на такое распределение толщин в одной скрипке Иосифа Гварнери, сына Андреа.

Если принять во внимание, что инструменты этого мастера часто приближаются к произведениям его гениального сына – Иосифа Гварнери дель Джезу, то можно предположить, что он в своем подражании работам сына не ограничивался только наружным сходством, но и воспроизводил также и распределение толщин дек.

Изучавшаяся мной скрипка представляла крупный инструмент, сделанный по широкой модели. На Рисунке 20 указаны толщины верхней деки этой скрипки. Дека сделана из не очень плотной ели, со слоями средней ширины; высота свода 15,5 мм. Рисунок 19 изображает распределение толщин нижней деки этой же скрипки. Дека сделана из клена средней плотности, радиального распила; свод вышиной в 15 мм, не особенно крутой. Толщины на нижней деке, в отличие от верхней, распределены обычным образом.

Рисунки 22 и 23 дают представление о распределении толщин в скрипке Алессандро Гальяно. Это очень хорошо сохранившийся, крупный, плоский инструмент, по очертаниям модели и характеру сводов напоминающих скрипки Страдивари периода *amatisé*; высота свода нижней деки – 15 мм, верхней – 15,5 мм. Верхняя дека – из очень хорошей ели, небольшой плотности, правильной структуры, средней ширины слоев.

В этом инструменте верхняя дека (Рисунок 22) построена совершенно необычно для итальянского инструмента. Толщина ее центра намного превосходит толщину краев *.

Нижняя дека этой скрипки (Рисунок 23) сделана из клена средней плотности, но значительной упругости, с характерными для инструмента семейства Гальяно очень явственно выраженными годовыми слоями.

Скрипка эта, вероятно благодаря таким своеобразным толщинам верхней деки, имела звук неудовлетворительный; он как-то ускользал от смычка, вызывая ощущение необходимости более сильного нажатия смычком. Звук был плотный, но небольшой, и в нем чувствовалась какая-то излишняя гладкость.

Рисунок 24 показывает распределение толщины верхней деки очень хорошо сохранившейся скрипки работы Винченцо Панормо, сделанной им в 1799 году. Ввиду того, что в этом инструменте применена оригинальная настройка дек в унисон, мастеру пришлось значительно увеличить толщины верхней деки, сделанной из очень широкослойной и недостаточно плотной ели, доведя ее до 4,4мм.

* В произведениях других членов этого семейства, значительное количество которых мне удалось анализировать (Николо и Януария), толщины дек обычно расположены по системе Амати.

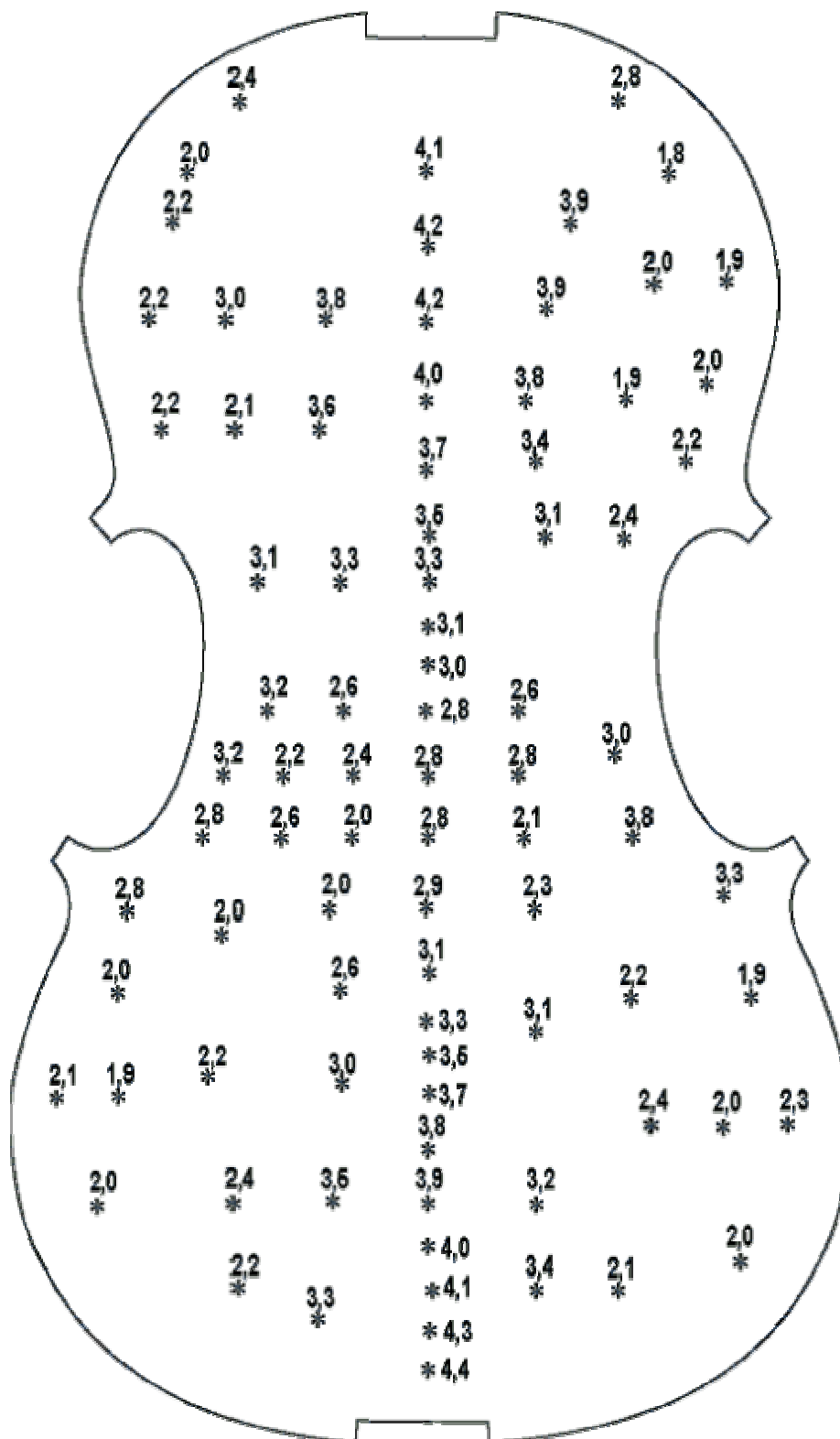


Рисунок 20
Иосиф Гварнери сын Андреа

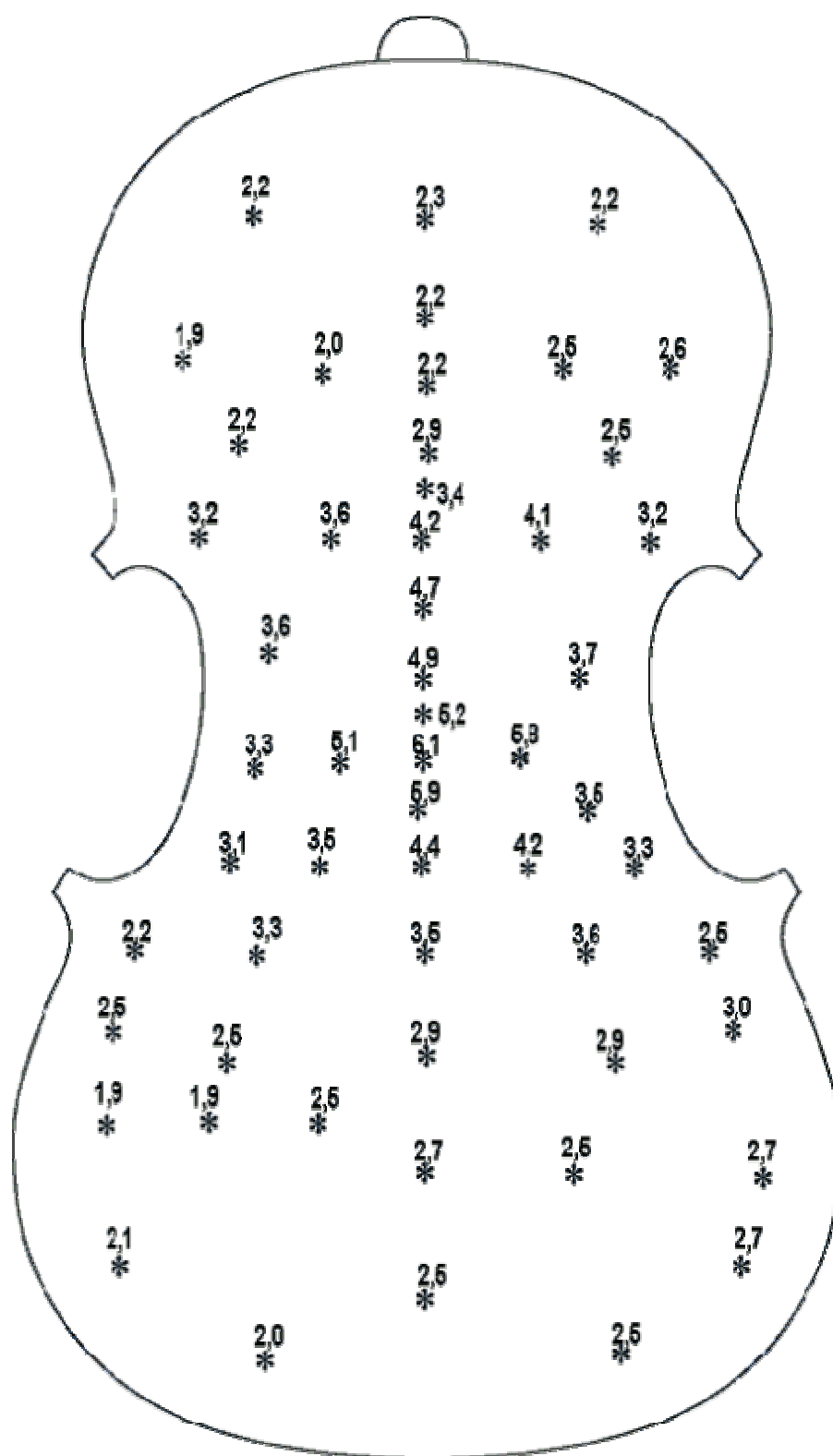


Рисунок 21
Иосиф Гварнери сын Андреа

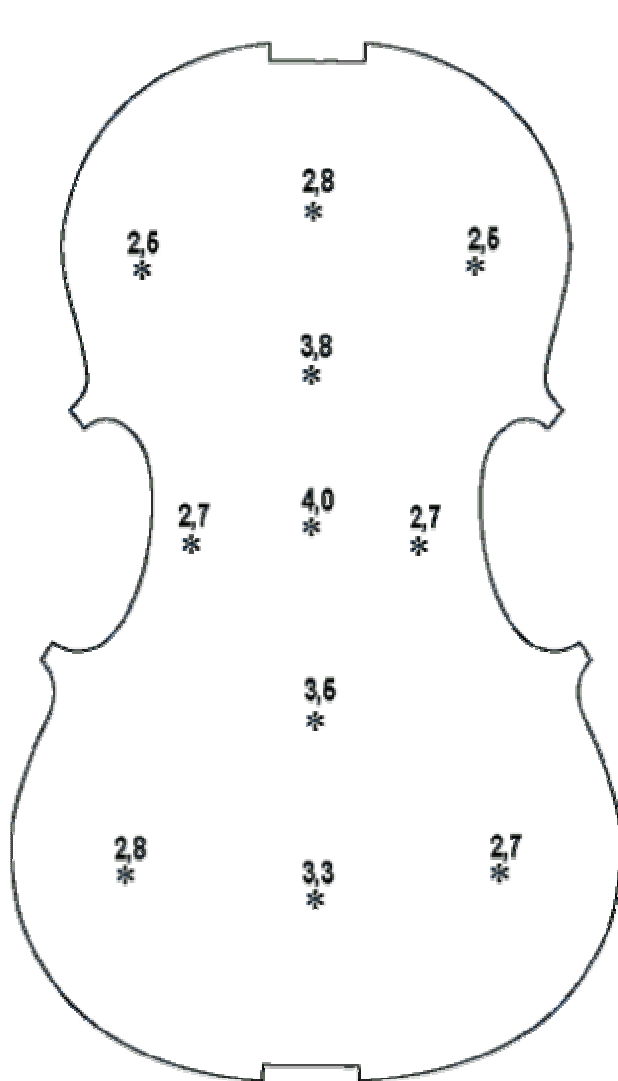


Рисунок 22

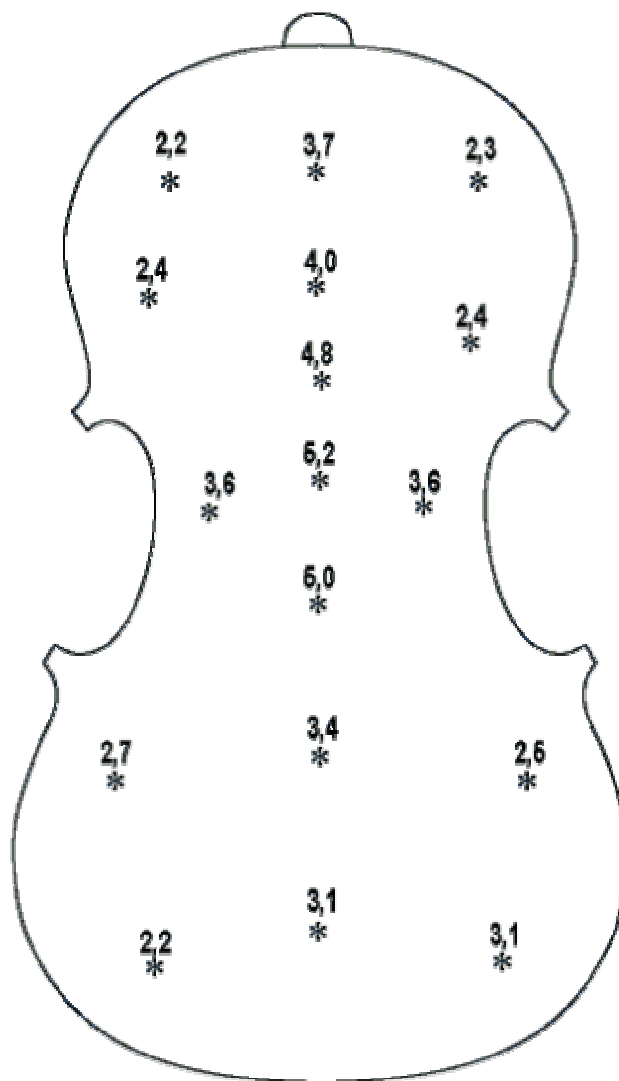


Рисунок 23

Алессандро Гальяно (Alessandro Gagliano)

Исследуя толщины дек альтов и виолончелей, следует принимать во внимание особенности их настройки. Дабы избежать возможных недоразумений по отношению к плотности дерева. Так, если бы альту обычного размера (410-420 мм) придать настройку корпуса квинтой ниже скрипки, то его деки оказались бы тоньше скрипичных и инструмент был бы очень хрупким. Чтобы избежать этого, мастера принимают более высокую настройку, а следовательно, более значительные толщины *.

* Для придания альту более низкого тембра при такой довольно высокой настройке мастера обычно увеличивают расстояние между эфами по отношению к скрипичным пропорциям. Этот же метод применяют и для придания более глубокого тембра скрипке малого, ученического размера (Прим. С. В. Муратова).

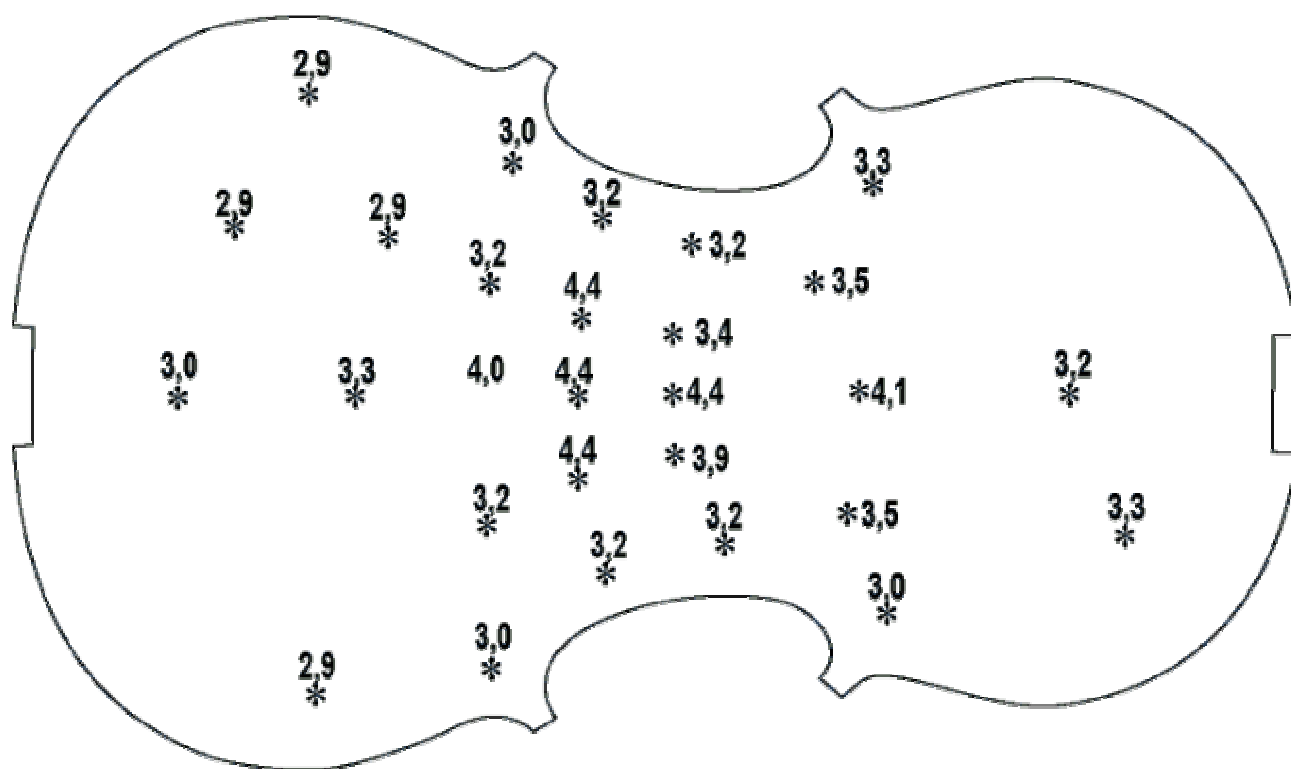


Рисунок 24
В. Панормо (V. Panormo), 1799

* * *

Рисунок 25 показывает распределение толщин верхней, а Рисунок 26 распределение толщин нижней деки очень хорошо сохранившегося альта Дж. Б. Гваданини 1784 года. Из нескольких бывших в моем распоряжении инструментов я выбрал этот как наиболее характерный образец общепринятого ныне типа альта. Высота свода как верхней, так и нижней деки – 17 мм. Ель на верхней деке не очень плотная, со слоями средней ширины, клен также средней плотности, радиального распила. (Альт измерен мною в 1921 году.)

Рисунок 27 представляет собой распределение толщин нижней деки виолончели Д.Монтаньяна. Этот инструмент, известный всей музыкальной России, принадлежал замечательному виолончелисту А. В. Вержбиловичу. Помимо своего художественно значения, виолончель эта очень совершенна и удобна по своей конструкции, являясь выдающимся образцом итальянского инструментального искусства.

Верхняя дека виолончели сделана из ели довольно плотной, с чуть узловатыми слоями средней ширины; толщина в 4,5 мм чуть уменьшается в верхних щеках, где доходит до 4,25 мм; щеки нижнего овала, наоборот, немного толще; в некоторых пунктах толщина достигает 4,75 мм.

* * *

При анализе толщин дек пишущий эти строки нашел, что у большинства мастеров они расположены по фигурам, близким к эллипсу; расположение по кругам является исключением. Такое распределение толщин было обнаружено мною только в одной безусловно подлинной скрипке Якоба Штайнера, принадлежавшей в свое время скрипичному мастеру Шпидлену в Москве. (Инструмент этот измерен мною весной 1906 года).

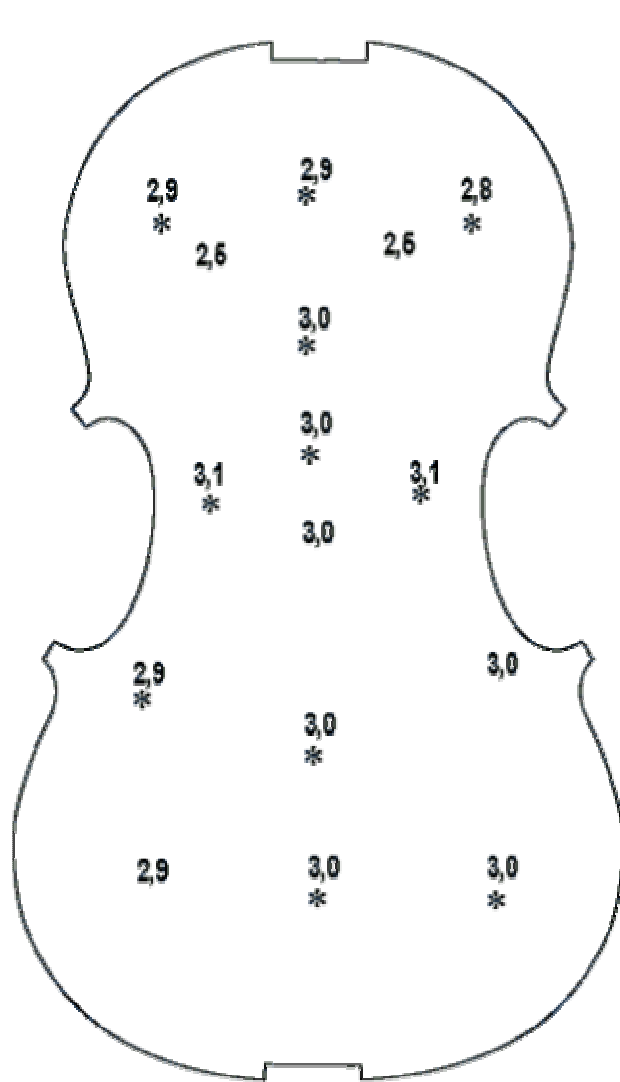


Рисунок 25

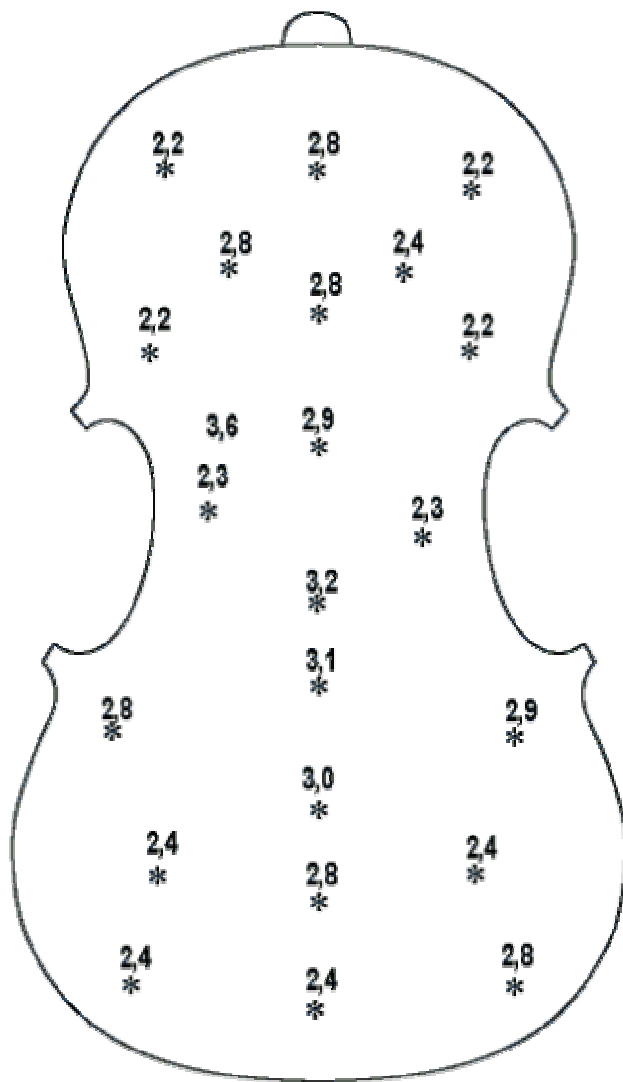


Рисунок 26

Дж. Б. Гваданини (*Joannes Baptista Guadagnini*)

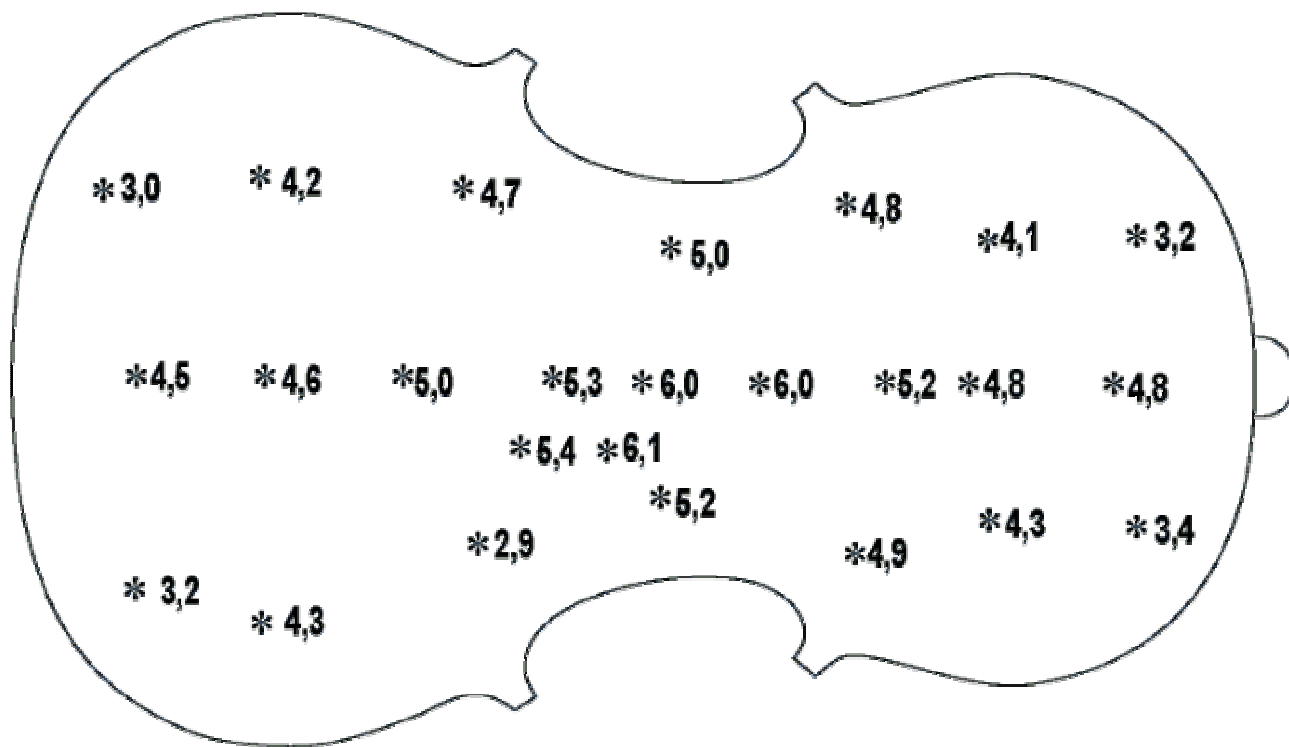


Рисунок 27
Д. Монтаньяна (Montagnana), 1740

Это была очень хорошо сохранившаяся скрипка небольшого размера (длина 354 мм), замечательной работы, с великолепным оранжево-красноватым, чисто итальянского характера лаком. Высота сводов была по 18 мм в каждой деке.

Верхняя дека (Рисунок 28) сделана из редкой по правильности строения, довольно широкослойной ели. Толщины верхней деки распределены обычным образом.

Нижняя дека (Рисунок 29) сделана из очень хорошего, средней плотности клена. Распределение толщин этой деки необычно: из центра, удаленного от верхнего края деки на 208 мм, был описан круг диаметром приблизительно в 60 мм, внутри которого толщина равнялась 4 мм.

Мы не можем утверждать, является ли такое кругообразное распределение толщин нижней деки характерным для всего творчества Штайнера. Впервые распределение толщин по кругам в качестве определенной теории было предложено в более позднее время итальянским мастером Антонио Багателла (1755-1829), автором книги о построении скрипки. Его теорию до известной степени можно объяснить желанием сделать скрипку инструментом более оркестровым, чем она была до сих пор. В XIX веке применение скрипки в оркестре, благодаря усиленному развитию симфонической музыки, уже изменило ее прежнюю роль инструмента, предназначенного в основном для игры соло и камерной музыки. Поэтому и в построении скрипок мастерами того времени (главным образом у представителей французской школы) мы определенно чувствуем желание создать оркестровый инструмент более резкого и поэтому кажущегося более сильным звука. Здесь,

кстати, я хочу подчеркнуть, что из-за отсутствия у мастеров не итальянских школ надлежащего мерила к определению необходимых для данного дерева толщин, звуковые качества их инструментов только случайно бывают близки по тембру к звучанию человеческого голоса.

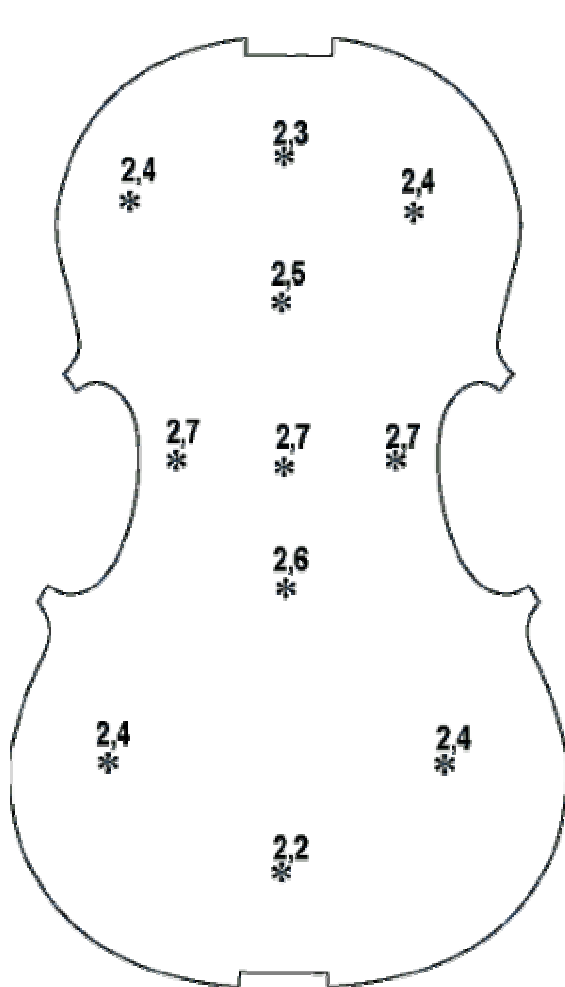


Рисунок 28

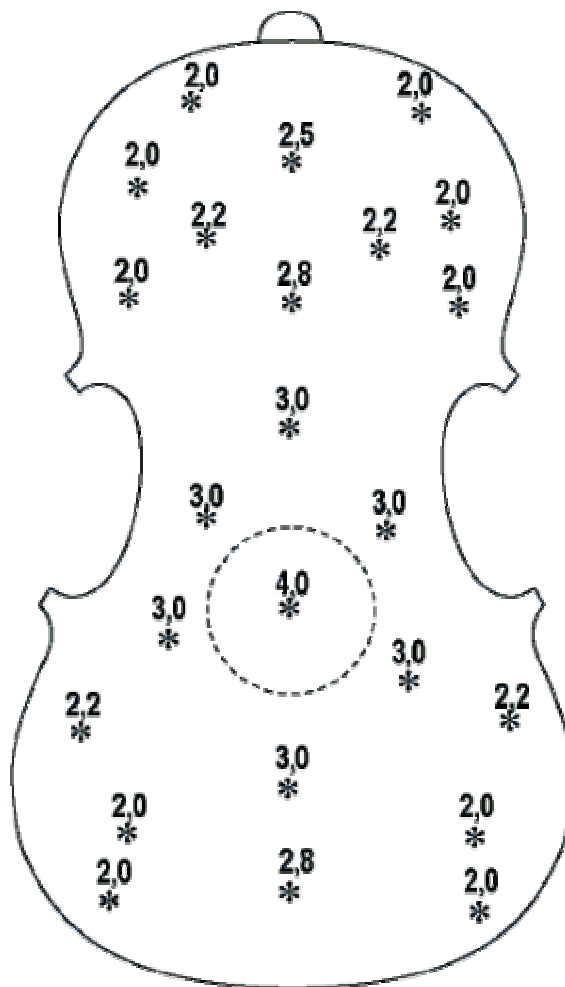


Рисунок 29

Якоб Штайнер (Jacob Stainer)

Анализируя толщины дек инструментов хотя бы тирольской школы, мы видим, что эти толщины не только у отдельных мастеров, но у целых «династий» их совершенно одинаковы; то же явление мы встречаем и в других странах.

Толщины у тирольских мастеров обширной фамилии Клоц в верхней и нижней деках одинаковы; в середине доходят до 4 мм, у краев и в щеках – до 2,25 мм.

По такой же схеме распределены толщины и в инструментах немецкой школы. У старой французской школы распределение приблизительно такое же, но деки в общем более тонки, то есть середина – около 3,5 мм, края и щеки – около 2 мм. Сказанное здесь касается лишь инструментов XVIII века; в XIX веке в этом

отношении старались подражать итальянским мастерам, благодаря усилившейся популярности итальянских скрипок и виолончелей.

Рисунок 30 дает схему расположения толщин нижней деки скрипки Никола Люпо, одной из лучших работ этого мастера. Инструмент принадлежал известному русскому скрипачу К. Григоровичу. Внутренняя сторона этой деки имеет собственноручную надпись Люпо и изображена в книге Лютгендорфа (*Lütgendorff W.L.F. Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Geigenzeit. Frankfurt am Main, 1922.*).

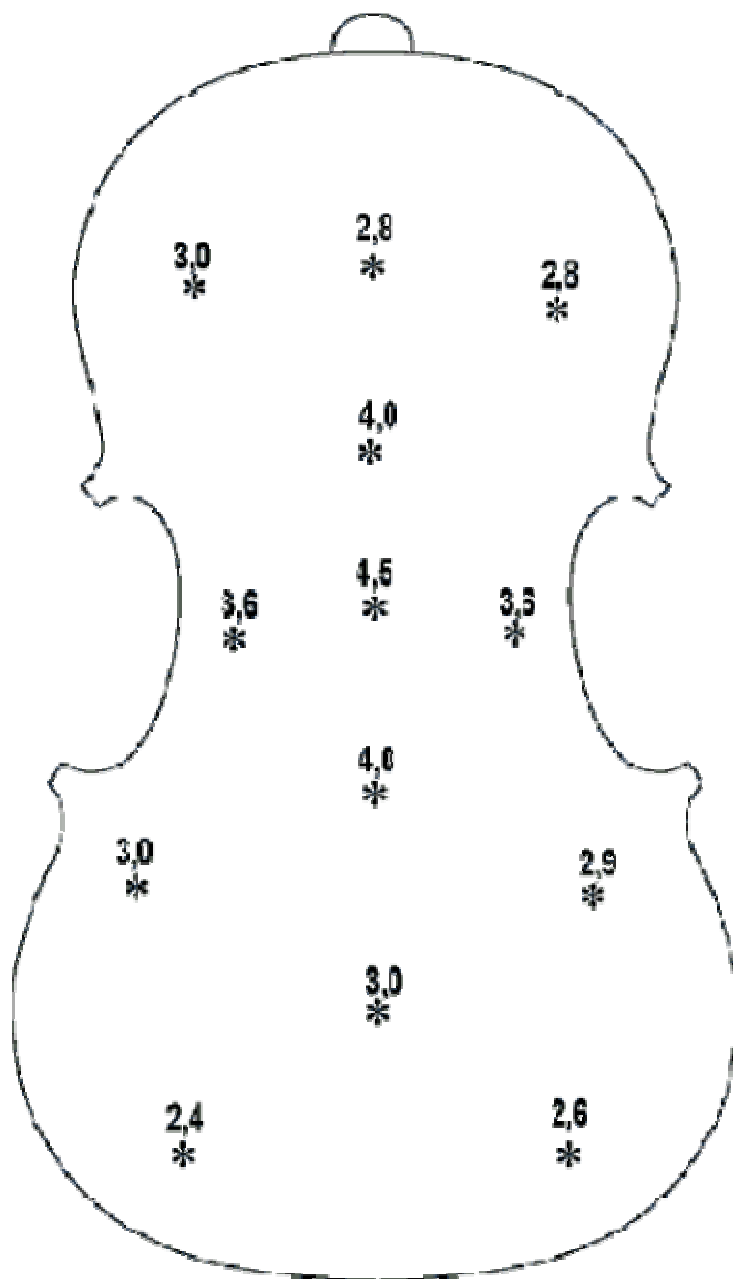


Рисунок 30
Н. Люпо (Nicolas Lupot)

Скрипка большая, плоская, своды дек довольно крутые, вышиной по 14,5 мм каждый. Клен очень плотный, радиального распила.

На верхней деке ель средней плотности и ширины слоев; толщина – одинаковая по всей площади – 2,7 мм. Скрипка обладает хорошим звуком, приближающимся по тембру к итальянским инструментам.

У Вильома в копиях Страдивари верхняя дека по всему ее пространству бывает толщиной в 2,7 мм, нижняя доходит до 4,5 мм с распределением толщин, как у Страдивари. У его копий скрипок Маджини наблюдалась толщина от 2,5 мм до 3,5 мм – для верхней деки и от 2 мм до 4 мм – для нижней.

В копиях Вильома с инструментов Гварнери дель Джезу мне удавалось фиксировать в верхних деках толщину 3,5 мм у краев и 2,5 мм под подставкой, то есть утоньшение в середине, а не у краев; для нижней деки – от 2 мм у краев, 2,5 мм в щеках и до 5,2 мм в центре. Приблизительно так же распределяли толщины и другие французские мастера: Шано, Бернардель, Ган и др. Их инструменты обычно имеют своеобразный, отличный от итальянского тембра звук благодаря тому, что настройки дек они не применяли и дерево, по-видимому, сознательно брали другой плотности и упругости, чем итальянские мастера.

Чаще всего у них имеется характерная особенность, с моей точки зрения, являющаяся недостатком: клен – более плотный, чем следовало, ель же, наоборот, более рыхлая, в силу чего верхние дека недостаточно упруги по отношению к нижним.

В заключение замечу, что измерение толщин дек производилось мною не всегда по одному плану. Это объясняется тем, что изучение инструментов проводилось на протяжении ряда десятилетий, а также и тем, что общепринятого метода исследования толщин дек до сих пор не выработано.

Поскольку, однако, все существенные пункты в толщинах дек мною измерены и нанесены на Рисунки, я надеюсь, что лицам, интересующимся построением скрипок, они смогут принести известную пользу.

Технические приемы

Мастера итальянских школ начинали работу с боков. Из очень сухого дерева вырезалась форма около 13 мм толщиной; в пустые отверстия в углах и на верхней, и на нижней окружности вставлялись и слегка вклеивались кусочки дерева, чаще всего ольхового, образующие впоследствии углы и верхний и нижний клоцы, соединяющие отдельные части боков. Затем брался шаблон (рис. 31), изображающий очертания внутренней части боков, и по нему чертились кривые, образующие четыре угла, и вершины дуги верхней и нижней окружности.

По дошедшим до нас материалам можно видеть, что старинные мастера уделяли большое внимание выработке этого шаблона, определяющего форму инструмента и объем заключенного в нем воздуха, имеющих существенное значение для достижения того или иного тембра. Затем дощечки клена толщиной в 1,25 мм и шириной около 32 мм выгибались на раскаленном цилиндрическом или овальном



Рисунок 31
Форма «Р» А. Страдивари с шаблонами клоцев.

куске железа согласно кривым, образующим шаблон, приклеивались к углам и клоцам, после чего бока отделялись от формы и укреплялись на всем своем внутреннем протяжении клейкой обручиков (толщиной около 2 мм и шириной не превышающих 8 мм *), сделанных опять-таки чаще всего из ольхи.

Сделанные таким образом бока накладывались на приготовленный для выработки нижней деки кусок клена, и на нем, отступая от линии боков примерно на 3 мм, обрисовывался контур будущей деки. По этому контуру дека выпиливалась выкружной пилой таким образом, чтобы оставался известный небольшой запас дерева, дающий возможность при дальнейшем подравнивании контурных кривых ножом придать им художественную законченность.

Так же поступали и с верхней декой. При таком способе работы, требующем большого художественного вкуса, линии, образующие контур дек, получали очень живые и смелые очертания.

Далее вырабатывались своды дек, причем около их краев для вставки уса оставлялась плоская полоса шириной около 6 мм. После сборки инструмента намечалась колея для уса, вставлялся ус, и только тогда отделялась каемка **; благодаря такой системе края дек итальянских инструментов не имеют строго равномерной толщины. В частности, в отличающихся глубокой каемкой инструментах Андреа Гварнери, его сына Иосифа и у Пьетро Гварнери края бывают тонки.

Эта кажущаяся небрежность указывает на то, что старинные мастера не придавали особенного значения точному распределению толщин в краях; по-видимому, строй дек от этого не понижался, так как плотность краев восстанавливалась в достаточной степени усом, который значительно их укреплял благодаря твердым породам дерева, служившим для его изготовления, и довольно большому количеству клея, проникавшему в дерево дек при вставке уса.

Шейка с головкой прикреплялись к скрипке раньше, чем наклеивалась верхняя дека. Шейка приклеивалась торцом к верхней окружности (без вреза, как практикуется ныне), а с внутренней стороны прикреплялась к клоцу одним или несколькими металлическими гвоздями. Поверхность шейки, соприкасающаяся с грифом, находилась на одном уровне с краями деки, таким образом, необходимый уклон грифа получался путем конусообразного утолщения его в нижней части.

Изучение сводов дек показывает, что кривые, образующие внешние поверхности дек, в отдельных случаях имеют весьма неправильную поверхность. Это обстоятельство вызвало предположение Отто Мёккеля, что итальянские мастера после окончания сборки инструмента, до его лакировки, регулировали звук,

* У Витачека ошибочно ширина контробречеек указана в 2 мм (Прим. С.В. Муратова).

** К р а е м называется внешняя граница дек (ребро), к а е м к о й - расстояние от уса до края, г р а н ь ю - место соединения каемки и края. У инструментов итальянских и французских школ грань плавно закруглена, у немецких приподнята и заострена. Край, грань и каемка вместе называются к р о м к о й (Прим. В. И. Зедника).

подчищая деки с внешней стороны стеклом или циклей *.

Внимательно изучая разобранный инструмент великого классика скрипичного мастерства Страдивари, можно в достаточной степени выяснить технику работы этого мастера. При этом замечается много характерных деталей, объясняющих нам, каким образом и как он в процессе работы пользовался разными режущими инструментами.

Особенно наглядно это можно проследить на эфах и головках. Здесь ясно сказывается «почерк» мастера, тем более, что старинные мастера обычно никогда тщательно не шлифовали поверхности деталей своих инструментов. На многих из них, в частности на завитках, можно ясно различить следы стамески. Эта живая «незализанная» поверхность при нанесении грунта и лака создавала весьма живописную фактуру.

Мастера тирольской школы целиком переняли итальянскую манеру построения скрипки, у них имеются отступления лишь в незначительных деталях, например, шейка прикреплялась к бокам не железными гвоздями, а деревянным штифтом.

Мастера саксонской школы и часть французов XVIII века обходились без формы (колодки). Нижняя дека выпиливалась по шаблону и после окончания выработки свода (до вставки уса) на внутренней стороне деки обрисовывалась линия, служившая границей боков; по этой линии бока выгибались, слегка подклеивались к деке и тогда в них приклеивали нижний клок, куски дерева (чаще всего елового) в углах, и верхние обручи, затем бока отнимались от нижней деки, к ним приклеивались нижние обручи, и после этого бока приклеивались к нижней деке уже наглухо. Далее к бокам и нижней деке прикреплялась шейка с головкой таким образом, что в корпус скрипки входила часть шейки, образовывавшая как бы верхний клок; шейка в таком случае делалась уже с известным уклоном. Только когда все эти работы были исполнены, приступали к работе над верхней декой.

* Такой способ, кажущийся на первый взгляд чудовищным, действительно применяют и многие выдающиеся современные мастера. Так П. Шпидлен говорил мне, что он производит окончательную достройку дек, подчищая их с внешней стороны. Также поступает другой талантливый чешский мастер (ученик Шпидлена) В. Пиларж. (Прим. Д.Б.Доброхотова).

На мой взгляд, если дека уже сделана и настроена, то нет смысла ее перестраивать уже на собранном инструменте, т.к. теряется смысл первой настройки до сбора инструмента. Но если мастер все же это делает, то снимает такую тонкую стружку с деки, которая не может превышать пол-миллиметра, иначе дека станет критически тонкой. Таким образом, снятый тонкий слой не может кардинально повлиять на внешнюю поверхность дек, чтобы говорить о случаях неправильной поверхности. Почему же мы такое видим на старых инструментах? Исходя из того, что неправильность свода (несимметричность) зачастую имеет различие больше 2 мм, предположу два варианта: 1 – дека со временем просто деформировалась и потеряла свою первоначальную форму; 2 – мастер сознательно изменял внешнюю поверхность еще до долбления, настраивая именно свод на определенный акустический принцип. (Прим. С.В.Муратова).



Рисунок 32

Саксонский способ крепления шейки

На заготовленном для деки куске дерева очерчивался по бокам контур, вырезывался выкружной пилой, выравнивался ножом и подпилком, на деке вырабатывался свод, вырезались по шаблону эфы. Пружина чаще всего не наклеивалась, а вместо нее оставлялась недолбленная часть деки. После сборки инструмента намечалась и прорезалась колея для уса, вставлялся ус, окончательно вырабатывалась каемка, и инструмент лакировался и отделывался.

У французов XVII и XVIII веков очень часто скрипка вырабатывалась так же, как и у саксонских мастеров, но с той разницей, что бока врезались в нижнюю деку, входя в приготовленный для них паз.

Французские мастера XIX века часто конструировали свою форму таким образом, что бока находились как бы в рамке, благодаря этому они совершенно не перекашивались, сохраняя строгую симметрию. Очень многие из этих мастеров пользовались формой, близкой к итальянской, но более толстой, около 23 мм. Обручники при этом наклеивались только с одной стороны, а на другую – по снятии боков с формы. Итальянцы же благодаря более тонкой форме имели возможность наклеивать обручники сразу с двух сторон; их форма находилась в середине боков, французская же – примыкала к их внешней стороне.

При изучении конструкции инструмента определение его происхождения становится более легким и точным.

Эфы, углы, ус, завиток

Э ф ы являются весьма характерной деталью, позволяющей определить происхождение инструмента.

Изучая их, необходимо помнить, что почти каждый итальянский мастер, даже работая по определенным образцам, все же старался индивидуализировать разные детали производимых им инструментов. Это постоянно замечается и в форме эфов, хотя в то же время в них возможно установить основные характерные черты, относящиеся к той или другой школе.

Брешианские эфы кажутся длинными, прямыми, «готическими» по очертаниям; верхние и нижние круглые отверстия у них обычно одинакового размера. Характерно почти параллельное расположение эфов.

Кремонские эфы имеют более закругленную и изящную форму. Верхние отверстия меньше нижних. Эфы братьев А. и И. Амати более узкие, чем эфы Николо Амати и его последователей. Страдивари видоизменил рисунок эфов Амати. Оригинальна у него слегка углубленная выемка на нижних отростках эфов.

Из кремонцев наиболее близок к брешианским по очертаниям эфов Гварнери дель Джезу. Его эфы значительно «угловатее» и длиннее, чем у других кремонцев. (См. таблицу основных типов классических эфов – Рисунок 33. *)

Многие мастера ставили эфы выше, другие ниже** или ближе к краям. Эти отступления от нормы часто указывают на работу определенного мастера. Наиболее коротким и закругленным является эф Штайнера. Эфы этого рисунка встречаются у многих римских и венецианских мастеров, и их характерная форма всегда может служить признаком немецкого влияния. Когда встречаются эфы такого типа, нужно искать имя автора, хотя и итальянизированное, среди мастеров немецкого происхождения или среди тех, которые являются прямыми или косвенными учениками Штайнера (например, Текклер в Риме и его подражатели), а также мастеров, тяготеющих к немецкому искусству (например, Санто Серафин в Венеции).

Эфы мастеров итальянских школ, несмотря на различный присущий им характер, как правило, отличаются высокой художественной законченностью и органически сливаются с формой всего инструмента***. Исключением являются эфы ряда флорентийских мастеров – грубые, жесткие и совершенно не пластичные.

Нужно отметить, что красоту эфов на инструментах великих итальянских мастеров отнюдь не образует лишь контур самого эфа. Нельзя забывать того, что эф – не орнаментальная виньетка, а часть пластической формы****.

Огромное значение для формы эфа имеет способ держания мастером ножа во время вырезки эфа, глубоко различный, например, в итальянской, французской и тирольской школах. Способ обработки внутренней, проходящей в глубину деки кромки эфа также имеет значение: этот срез может быть перпендикулярен по отношению к поверхности свода или идти под углом к нему, перпендикулярно основанию свода и, наконец, совмещать оба эти направления, благодаря чему прорез эфа несколько расширяется в своей внутренней части.

* Я заменил рисунки эфов из книги Витачека, как не характерные для описываемых мастеров, на: 1 - эф Маджини со скрипки 1630 г.; 2 - эф Гварнери дель Джезу (скрипка «Паганини»); 3 - эф со скрипки Николо Амати и 4 – эф скрипки «Император» А. Страдивари. (Прим. С. В. Муратова).

** Это обстоятельство связано с установлением правильной, соответствующей форме данного инструмента, мензуры. (Прим. Б. В. Доброхотова)

Я же считаю, что здесь скорее акустические причины, чем какие-либо другие, т.к. от положения эфов в первую очередь зависит тембр инструмента (Прим. С. В. Муратова).

*** Подобное же высокое совершенство выполнения эфов наблюдается и у крупных мастеров не итальянских школ, например Штайнера, Люпо, Вильома, Шано и др. (Прим. Б. В. Доброхотова).

**** Еще полезней помнить, что эф – это часть акустической системы и все его вырезы направлены на достижение определенного звука, которого хотел достигнуть мастер. (Прим. С. В. Муратова).

Столь же важна обработка деки вокруг эфа: если часть его, обращенная к середине инструмента, обычно лежит на гладкой поверхности свода, то вся часть деки, расположенная с внешней стороны эфа, а также его нижний отросток обычно подвергаются пластической обработке. Внесение в эту часть деки тонко проработанных углублений-впадин создает на ее поверхности очень живую игру светотени, подчеркивающую рисунок эфа*.

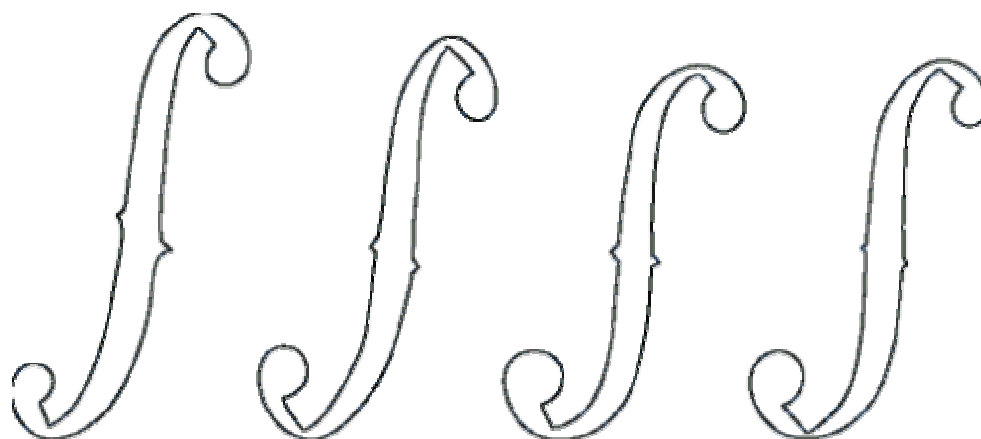


Рисунок 33

«Готические эфы»
Маджини Гварнери

«Классические эфы»
Амати Страдивари

Из оставшихся после Страдивари рисунков мы видим, что, вырабатывая форму эфа, он сначала определял место верхних и нижних круглых отверстий эфов и затем уже при помощи шаблона соединял их кривыми, комбинированными таким образом, чтобы без ущерба гармонии линий он мог их сделать уже или шире в зависимости от того, нужно ли повысить или понизить основной тон объема воздуха, заключенного в корпусе инструмента**.

* И, что самое важное, придает деке вокруг эфа определенные толщины (особенно нижний отросток эфа), которые участвуют в темброобразовании инструмента (Прим. С. В. Муратова).

** Мизерные изменения в ширине эфа (+- 1 мм) никак не влияют на основной тон объема воздуха, заключенного в корпусе инструмента. Здесь получается следующий эффект: если расширять эф в сторону края, то звук инструмента получается с более низким тембром, а если расширять в сторону середины деки, то в звуке появится больше высоких обертонов. Таким образом, при равной площади эфа более низкие тембры будут у инструментов с широким расположением эфов и наоборот. Этим пользовались и пользуются мастера, изготавливая маленькие альты с глубоким тембром. Тоже самое они делают и при изготовлении детских скрипок: уменьшая корпус инструмента, они увеличивают расстояние между эфами. (Прим. С.В.Муратова).

У многих итальянских мастеров эфы располагаются более или менее асимметрично по отношению друг к другу.

Ф о р м а у г л о в и характер у с а также являются существенными признаками для определения работ того или иного мастера. Для брешианской школы (в частности, для инструментов Маджини) характерны короткие и тупые углы. Наиболее длинные углы имеют инструменты Амати. У Штайнера углы короче и рисунок их более закруглен.

Ус обычно делается из двух тонких полосок черного дерева, между которыми прокладывается полоска светлого дерева. Все три полоски склеиваются вместе, а затем врезаются и вклеиваются к деку около кромки. У незначительных мастеров ус часто просто нарисован (особенно на нижней деке).

Особенного внимания заслуживает выполнение уса в углах инструмента; тщательность этой работы показывает искусство мастера, и несовершенство исполнения этой детали часто указывает на то, что инструмент принадлежит второстепенному мастеру, так как у знаменитых итальянских мастеров исполнение таких деталей всегда стоит на большой высоте.

У самых ранних инструментов ус обычно широкий и грубый. Мастера брешианской школы любили вставлять в свои инструменты ус в два ряда, часто образующий различные виньетки. Высокого совершенства ус достигает в инструментах кремонских мастеров.

Характерной особенностью уса Страдивари и его последователей является то, что ус доходит до самого конца углов. У Гварнери дель Джезу это явление никогда не наблюдается.

Для мастеров неаполитанской школы характерен расплывчатый, тусклый ус, с выцветшими черными полосками.

Миланские мастера обращали мало внимания на выработку уса.

У мастеров голландской школы вместо черной деревянной полоски уса применялся китовый ус. Такой ус при вставке, благодаря своей эластичности, ложится иначе, чем деревянный, и, кроме того, не усыхает вместе с деками, отчего на старинных инструментах он часто выступает над поверхностью дерева.

Ф о р м а з а в и т к а также определяет характер работы отдельных мастеров. У брешианцев завитки имеют примитивную, более или менее грубую форму. У них часто встречается двойная спираль либо, как на инструментах Гаспаро да Сало, один оборот спирали. Завитки у инструментов Амати изящные, у Страдивари – более массивные и крепкие. Законченность, закругленность рисунка можно найти также у Штайнера, которого приходится упоминать в силу влияния, оказанного им на ряд итальянских мастеров.

О завитке можно до известной степени сказать то же самое, что и о эфах. В нем обычно нет точной симметрии, обе спирали различны, но у таких мастеров, как Страдивари и Гварнери дель Джезу, завитки на инструментах в целом исключительно совершенны и пластичны по форме.

Для головок скрипок Страдивари характерно применявшееся им покрытие черным лаком граней завитка; Гварнери дель Джезу, применяя такое же чернение, не

ограничивался одним завитком, а в некоторых случаях окрашивал углы бочков и даже острую грань каймы деки. Конечно, имитаторы Страдивари и Гварнери и в этом обычно подражали им.

Необходимо упомянуть, что многие брешианские, старонемецкие и польские мастера вместо завитка часто делали скульптурные изображения голов людей и животных. В виде исключения это применялось и некоторыми старинными кремонскими мастерами, в частности Андреа Амати.

Пружина и душка

Анализируя инструменты работы старинных итальянцев, можно убедиться, что они обращали очень мало внимания на п р у ж и н у.

Их пружины были самого разнообразного размера, в большинстве случаев значительно меньше современных, но иногда (например, в инструментах Гальяно) пружины ставились больше тех, которые применяются в наше время. В некоторых случаях пружиной служил просто продольный кусок дерева на верхней деке под левой ножкой подставки, оставленный при долблении верхней деки. В сущности, этот кусок дерева и не был пружиной, так как он не был приклеен и при таких условиях совершенно не усиливал напряжение деки *. В связи с удлинением шейки всех старинных инструментов и с повышением строя давление струн на корпус скрипки увеличилось, и первоначальные короткие и слабые пружины пришлось заменить более сильными. Без этого при слабых пружинах оседала левая сторона верхней деки, и звук инструмента при нормальной высоте подставки хотя и был достаточно ярким и сохранял свой характерный тембр, становился неровным и неустойчивым, особенно при игре forte и fortissimo.

Когда мы имеем дело с новым инструментом, то срок, после которого полезно переменить пружину, равняется приблизительно десяти годам, после чего пружину можно не трогать около ста лет (например, пружины в инструментах Люпо и Вильома вполне годны в наше время, хотя первый работал в начале XIX века, а второй – в середине XIX века!)*

Имеющиеся материалы указывают на то, что одной из наименее изменившихся на протяжении веков деталей скрипки и других родственных ей инструментов является так называемая д у ш к а, деревянная палочка, устанавливаемая внутри корпуса инструмента. Эта палочка, сделанная из сухой выдержанной ели, упирается своими

* По идее, пружина должна сопротивляться давлению струн. То есть не создавать напряжение, а именно нейтрализовать его от давления струн. Дека без пружины, а с оставленной при долблении деки «басовой балкой», такого нейтрализующего сопротивления не создает, а, значит, и более напряжена под воздействием струн, чем дека с пружиной. (Прим. С.В. Муратова).

** В середине XIX века во Франции и Германии некоторыми мастерами делались попытки ввести вторую пружину, натяжение которой регулировалось с помощью специального приспособления, помещенного в пуговке. Эти опыты совершенно не оправдали себя. (Прим. Б. В. Доброхотова).

концами во внутренние поверхности верхней и нижней деки и слегка «распирает» их. Душка играет важную роль в конструкции инструмента. В этом легко убедиться: если удалить душку, звук даже самого замечательного инструмента тотчас станет слабым и глухим и потеряет все свои хорошие качества.

Назначение душки заключается в том, чтобы: во-первых, уравновешивать сопротивление корпуса давлению струн, во-вторых, передавать вибрацию с верхней деки на нижнюю в целях установления их единовременного колебательного движения *.

Грунт

При определении происхождения инструмента цвет и характер грунта являются чрезвычайно важными показателями. Грунтовка – это покрытие дерева каким-либо более или менее эластичным, смолистым или иным веществом, препятствующим лаку глубоко впитываться в дерево.

Вопрос о том, каким образом старинные мастера подготавливали дерево для нанесения лака, поднимался много раз, но до сих пор еще не решен; все мнения, высказанные об этом, относятся к области более или менее вероятных гипотез, так как, к сожалению, не сохранилось никаких записей старинных мастеров о способе грунтовки ими своих инструментов.

Единственная возможность разрешить данный вопрос – это изучение грунта на дошедших до нас старинных инструментах.

Проследить подробно небольшие изменения и отклонения в качестве грунта той или другой школы скрипичных мастеров является весьма затруднительным, поскольку на инструментах, хорошо сохранившийся грунт всегда покрыт лаком; там же, где лак разрушен и грунт обнажился, он до известной степени потерял свой первоначальный вид.

При изучении инструмента нужно обращать особое внимание на те места, где лак стерся. У имитаций очень редко эти места бывают абсолютно чистого (окрашенного лишь временем) цвета и восковидной, мягкой поверхности, но обыкновенно являются или шероховатыми, или сильно блестящими **.

* Если бы было только это, то душку нужно было ставить прямо под подставкой. А мы ее ставим рядом и только потому, что она вместе с подставкой участвует в специфическом раскачивании верхней деки. И расстояние от подставки до душки определяется толщиной деки в этом месте. (*Прим. С. В. Муратова*).

** Характер и окраску грунта мы можем наблюдать на тех местах инструмента, на которых вследствие многолетнего употребления лак стерся. Обычно это наблюдается на нижней части нижней деки, на верхней деке около подгрифа, на правой половине верхней окружности, на верхнем правом бочке и на нижнем левом бочке под подбородником. На скрипках, покрытых сплошным слоем лака, исследование грунта более затруднено.

Весьма существенной частью грунта является его окраска. Эта окраска могла наноситься непосредственно на дерево, а затем покрываться прозрачным грунтом, либо на чистое дерево накладывался окрашенный грунт.

Многие исследователи склоняются к мысли, что старинные мастера вообще не прибегали к предварительной подкраске и клали грунт прямо на чистое дерево.

В самом деле, присматриваясь к старинным итальянским инструментам, мы не замечаем никаких следов краски на дереве; оно абсолютно чистое и не загрязненное. Микроскопические исследования подтверждают это наблюдение. Пытаясь воспроизвести цвет дерева старинных инструментов, мы сейчас же убеждаемся, что все подкраски и протравы совершенно не достигают цели.

Окраска дерева хромовокислым калием, древесным уксусом, раствором цикория, настоем из оболочки грецкого ореха, раствором марганцовокислого калия и т.п. никогда не дает хороших результатов.

Если вначале и кажется, что окраска близка к итальянской, то по прошествии не особенно большого промежутка времени цвет изменяется: посереет, побуреет, и каким бы замечательным по колориту лаком ни покрыть по этому грунту инструмент – лак все равно приобретет тусклый, мертвенно-серый оттенок.

Кроме того, при окраске этими веществами неизменно получается неравномерное соединение краски с деревом. Чаще всего при этом наблюдается, что древесина (в особенности на ели) между слоями окрашивается темней, чем самые слои, в то время как на старинных инструментах мы наблюдаем обратное явление.

Еще резче выступает эта разница на краях деки, на торцах, жадно поглощающих краску. Годовые кольца. Состоящие из твердых, смолистых, волокнистых пучков и образующих трубочки, через которые дерево при жизни получало соки из земли, имеют в стенках своих слишком мало отверстий, и сквозь них быстро высыхающая, окрашивающая дерево жидкость проникает с трудом, задерживаясь в отверстиях недостаточно, и благодаря этому и окраска слоев получается недостаточной.

Самое важное то, что из-за засаривания поверхности деки краской или протравой пропадает жизнь и «огонь» дерева, его способность отражать и усиливать цвет лака. В таких случаях всегда получается впечатление, что дерево как бы закрыто пленкой.

К сожалению, у ряда очень искусных мастеров (С. Руха в Бреславле, А. Бахмана в Берлине, А. Тира и многих других) в результате втирания в дерево темно-коричневой краски – обычно умбры – инструменты с художественной стороны совершенно испорчены.

Высказывалось предположение, что одним из средств, придающих грунту итальянских мастеров присущий ему нежный, чистый, золотистый оттенок, было льняное масло.

Вряд ли с этим можно согласиться; дерево, в которое втерто масло, получает, правда, со временем очень красивый, близкий к итальянскому грунту оттенок, однако масло, просачиваясь в дерево и пропитывая его насквозь, изменяет структуру дерева и лишает его возможности нормальной вибрации.

В результате звук в таком инструменте получается слабый, неприятного «зажатого» тембра. При обработке приготовленного подобным образом дерева

режущими инструментами выясняется, что оно совершенно лишено эластичности, и нож не встречает никаких препятствий даже на грубых слоях. Во всяком случае, в итальянских скрипках пропитанных таким образом дек я не встречал.

Применение различных кислот разрушает древесину. Итальянцы, наверное, ими не пользовались, за исключением слабого раствора азотной кислоты, которая якобы, по словам Черутти (кремонский мастер первой половины XIX века), применялся кремонскими мастерами.

При этом способе поверхность дерева слегка обжигается, причем раствор кислоты проникает в дерево не более, как на 0,25 мм, давая таким образом разрыхленную поверхность, которая очень хорошо впитывает в себя мягкое смолистое вещество, употребляемое итальянцами для грунта.

Но в своем обычном виде азотная кислота совершенно неприменима, также неприменима она в том виде, в каком ее рекомендует в одном из своих сочинений Леман (смесь из трех частей азотной кислоты и одной части спирта и последующий обжиг покрытой таким раствором поверхности спиртовкой).

И в том, и в другом случае дерево безнадежно разрушается, и даже окраска его получается хотя близкая к итальянской, но все же отличающаяся от нее неприятной мертвой желтизной.

Результаты применения азотной кислоты весьма наглядно можно видеть на инструментах одного из итальянских мастеров XIX века Антонио Джиббертини, работавшего в Парме и Генуе с 1797 по 1858 год и главным образом занимавшегося имитациями инструментов Гварнери дель Джезу. Дерево на инструментах Джиббертини совершенно сожжено, разрушается буквально под пальцами и до сих пор сохраняет неприятный острый запах азотной кислоты.

Из более новых мастеров протравливанием дерева кислотой пользовался мастер Людвиг Бауш в своих имитациях итальянских инструментов; результат и в данном случае столь плачевный *.

Замечательно красивой окраски дерева можно добиться, если составные части инструмента положить часа на три-четыре в нашатырный спирт, однако структура дерева при этом изменяется примерно так же, как и при пропитывании льняным маслом, и древесина становится однородно-мягкой, уподобляясь, даже у самой крепкой, со смолистыми слоями ели, - древесине липы; совершенно очевидно, что таким путем почти совершенно уничтожается эластичность материала, необходимая для нормальной вибрации.

* Вопрос о возможности применения азотной кислоты вызывает большое сомнение, так как, согласно мнению многих советских скрипичных мастеров, даже слабый раствор азотной кислоты со временем неизбежно разрушает древесину и отрицательно влияет на цвет грунта. Отметим также, что уставы современных международных конкурсов скрипичных мастеров категорически запрещают всякую, даже очень слабую, протраву дерева инструментов кислотами. (Прим. Б. В. Доброхотова).

Другие аналогичные вещества также действуют на дерево разрушительно, отнимая у него прочность *.

Обработанные подобными веществами инструменты звучат матово, им не хватает блеска. Этот способ употреблял Вильом тоже для придания дереву старинного оттенка, по-видимому, вследствие этого древесина его инструментов совершенно потеряла эластичность и звук их часто лишен свежести.

Работающий в Дрездене очень уважаемый скрипач и скрипичный мастер Шлик протравливает дерево таким же образом и лишает свои хорошо сделанные инструменты долговечности.

Исключение из вредных влияний на дерево представляет собой копчение в дыму**. Это действие можно счесть скорее консервированием, чем грунтовкой дерева, ибо образующееся при этом затемнение его поверхности очень часто пропадает при последующем нанесении лака.

Светящаяся золотистость итальянского грунта, возможно, достигалась какой-либо безвредной желтой краской. Такой краской мог быть шафран, но он не дает достаточно интенсивной окраски ***.

На работах школы Гальяно мы встречаем грунтовку, состоящую из раствора желтой смолы гуммигута, во многих случаях это основная часть лаков Гальяно. Дж. Б. Гваданини, как кажется, не употреблял никаких красок для грунта, очевидно перед лакировкой покрывал инструмент бесцветным раствором смол.

Постоянным наблюдением и сравнением можно воспитать в себе умение разбираться во всех этих способах. Если грунт светлый и чистый, то мы можем быть уверены, что имеем перед глазами вполне здоровый инструмент. Итальянские скрипки имеют в большинстве случаев чистый, золотисто-желтый, чуть переходящий в коричневый, жирный грунт, являющийся роскошной базой для лака.

Если бы мы могли с итальянской скрипки стянуть лак, как кожу, и положить его на новый, нелакированный инструмент, мы увидели бы, что главной частью красоты итальянского лака является именно этот грунт.

* Правда, Рудольф Ринне в своей статье «К вопросу о староитальянском скрипичном лаке», помещенной в журнале «Zeitschrift für Instrumentenbau», в 1928 год, рекомендует затемнение дерева производить при помощи паров аммиака, помещая части инструмента в герметически закрытом сосуде, утверждая, что пары аммиака не действуют разрушительно на дерево; единственное изменение, якобы происходящее от действия этих паров, - это некоторое отверждение дерева. Я опытов этих не производил, поэтому не имею возможности сказать, действительно ли это так.

**В предисловии к своей скрипичной школе издания 1756 года Леопольд Моцарт (отец знаменитого композитора) писал о том, что он имел скрипку, все основные части которой прокопчены дымом, что якобы хорошо отзывается о звуке.

*** Старые клингентальские и маркнейкирхенские мастера отдавали ему предпочтение. Как радуется нас окраска грунта инструментов Фишера, Шенфельда и др. Благодаря чистоте и прозрачности краски.

Наиболее вероятно, что окраску грунта итальянских инструментов образовало взаимодействие воды и солнечных лучей. Окраска дерева, близкая к итальянской, получается очень простым путем: заготовленные деки выставляются на солнце и время от времени смачиваются водой *. Если вместо воды употребить мочу, то результат будет еще лучше и быстрее **. У очень многих старинных итальянских мастеров поверхность дерева обработана весьма грубо; часто встречаем, в особенности на головках, следы стамесок и других режущих инструментов. Отсюда мы можем заключить, что дерево не шлифовано, а лак наложен непосредственно после грубой обработки поверхности скрипки режущими инструментами ***.

И вот, изучая внимательно итальянские инструменты, мы замечаем, что у большинства из них дерево под лаковым покровом покрыто какой-то восковидной массой золотисто-коричневого цвета, мягким и очень гибким слоем обволакивающей дерево и не дающей лаковому покрову возможности проникнуть в дерево. У некоторых инструментов мы определенно можем видеть эту массу на стертых местах; например, на верхнем правом бочке, где к скрипке часто прикасается рука, наблюдаем такое явление: из-под стертого лакового покрова часто обнажается спекшаяся масса, на которую был наложен лак.

Из дошедших до нас приемов старинной техники лакировки вообще мы знаем, что старинные мастера, работавшие по дереву, пропитывали свои готовые изделия различными веществами, как-то: соком молочайника, по составу близким к соку каучукового дерева, пчелиным клеем, воском и другими подобными веществами.

Опыты с прополисом (пчелиный клей) мною сделаны и результаты смело можно признать очень удовлетворительными ****.

* Деки, конечно, должны быть сделаны из достаточно сухого дерева, способного противостоять деформации, могущей произойти от быстрого высыхания.

** Такой способ применялся пражским мастером Я. Куликом.

*** В особенности это наблюдается на инструментах Андреа Гварнери.

**** В России впервые стал применять прополис (полученный из Кремоны) петербургский мастер А. А. Швальм (Вышегорский). Теоретическое обоснование гипотезы о применении прополиса итальянскими мастерами впервые выдвинуто в 20-х годах нашего века проф. А. А. Рождественским (см. его статью «Итальянский грунт» в сборнике «Смычковые инструменты», вып. 1. Гизлегпром, М., 1933, стр. 49-52). Вопрос о возможности применения прополиса в настоящее время широко дискутируется, поэтому я считаю необходимым несколько подробнее остановиться на нем. Прежде всего скажем, что такое прополис: это пчелиный клей, который употребляется пчелами для заделки щелей в улье и для полировки вошин, а в соединении с воском – для прикрепления вошин к рамкам. Пчелы собирают пыльцу и частично перерабатывают ее в прополис (соединение легкоплавкой смолы с эфирным маслом). Растворяется прополис в 96-градусном винном спирте. Несмотря на художественный эффект, образующийся при употреблении прополиса в грунте инструментов, он обладает огромным недостатком – очень легкой плавкостью. Достаточно прикосновения к лаку инструмента, загрунтованного прополисом, чтобы на нем тотчас отпечатался след пальца. А в условиях постоянной работы на инструменте музыканта-исполнителя этот красивый грунт просто «сползет». В силу этого большинство современных советских мастеров отказалось от употребления прополиса. Однако он широко и постоянно используется современными чешскими мастерами, в том числе и самими выдающимися.

Без сомнения, вышеприведенными веществами пользовались и итальянские скрипичные мастера. Способ такой грунтовки имеет еще и то преимущество, что дерево инструмента можно вообще не окрашивать какими-либо красками, а просто окрашивать непосредственно самую грунтовую массу.

Тирольские мастера грунтовали свои инструменты жидким окрашенным клеем, благодаря чему лак их совершенно не допускает прикосновения к нему воды; при смачивании дек инструмента, покрытого таким лаком, мы рискуем обнажить белое дерево. К тому же такой грунт весьма гигроскопичен и очень поддается влияниям влажности в воздухе, отчего и звук страдает, делаясь при сухой погоде летом – сухим и резким, а в сырую погоду – тупым и тусклым *.

Вообще здесь кстати будет упомянуть, что грунт имеет колоссальное влияние на качество звука инструмента – гораздо более значительное, чем влияние лака.

Итальянские мастера – Леандро Бизьяк и Феррари сообщили мне, что они также всегда употребляют прополис, но используют его в поистине гомеопатических дозах (несколько граммов на литр спирта). Таким образом, внимание мастеров постоянно обращается к прополису. Но ведь мы, собственно говоря, не встречаемся с чистым пчелиным клеем, он всегда очень сильно смешан с воском и особенно медом. Возможно, что если бы удалось выделить из этого соединения чистый пчелиный клей, он, сохранив свои эстетические качества, оказался бы более тугоплавким. Полагаю, что следовало бы попытаться подвергнуть прополис такой же обработке, какой подвергают воск, чтобы повысить его плавление с 63-65° до 100°. Приведу этот способ, описанный еще Плинием: неочищенный воск выдерживался долгое время на открытом воздухе, после чего его варили в чистой морской воде с добавлением к нему соды. Получившийся при этом более чистый воск сливался в другой сосуд, который в свою очередь ставился на огонь. Так поступали до трех раз, после чего воск сушился и выбеливался на солнце. Для ускорения процесса отбели его еще два раза варили с водой. Обработанный таким образом воск назывался «пуническим». Растворялся он в эфирных маслах, например в скипидаре. Отмечу, что воск в качестве одного из элементов грунта скрипок с успехом применяет советский мастер А. С. Мурадов. В античной живописи восковыми красками в качестве связующего вещества употребляли бальзам, состоящий из пунического воска, смолы и эфирного масла, добываемого из хвойных деревьев. Но ведь в прополис входит и смола и воск, следовательно, нужно попытаться сделать его составную часть – воск – более тугоплавкой. (Прим. Б. В. Доброхотова).

* Предположение о том, что тирольские мастера грунтовали свои инструменты клеем, высказано также О. Мёккелем. Однако тут возникают некоторые сомнения. «Клей стягивает дерево настолько, что о звуке грунтованных таким способом инструментов не может быть и речи. А инструменты Клоцев, лак которых смывался водой, все же звучат и звучат прилично. Полагаю, что тирольцы грунтовали инструменты смолой алоэ. Эта смола растворяется и в воде, и в спирте, и цвет раствора получается зеленовато-желтый. Если к воде подлить уксус, то алоэ приобретает цвет темно-желтый, вплоть до темного желто-коричневого. Другой тирольский лак, темно-коричневый, не смывающийся водой, по-видимому, также включает алоэ, но растворенное в спирте с прибавкой канифоли. Тирольцы обыкновенно наносили такие лаки прямо на белое дерево, без предварительного покрытия его грунтом, поэтому поры дерева загрязнены. (Прим. М.М.Земитиса).

Я считаю очень выгодным для тембра звука покрывать грунтом и внутреннюю сторону инструмента, и для меня теперь не существует сомнения, что и итальянские мастера поступали таким образом. В этом легко убедиться, если внимательно рассмотреть внутренность инструмента, который еще не был вскрыт; мы увидим, что дерево на внутренних сторонах дек и боков как бы покрыто воском и имеет характерный матовый блеск при известной шероховатости. Если его потереть мягкой шерстяной или замшевой тряпкой, оно начинает блестеть так же, как и на внешних поверхностях инструмента. Сними этот покров - звук значительно ухудшится. Его наличием, вероятно, можно объяснить и то явление, что итальянские верхние деки даже при небольшой толщине просвечивают менее, чем новые, более толстые.

В завершение своих наблюдений над грунтом старых итальянцев я должен сказать, что он очень устойчив и смыть его спиртом или скипидаром почти невозможно, его можно только сцарапать или счистить вместе с деревом * - причина, почему итальянские инструменты даже без цветного лакового покрова сохраняют свой итальянский тембр, если только они не были чищены механическими способами.

Изучая итальянские инструменты эпохи упадка, то есть начала XIX века, мы замечаем, что лак на них еще сохраняет хороший колорит, но грунт ничего общего с классическим итальянским уже не имеет, почему и лак кажется плохим *. То же самое приходится нам наблюдать и на инструментах мастеров классического периода, живущих и работающих вне Италии (ряд голландцев, Андреа Кастаньери и др.), у которых лак безусловно итальянского характера, но из-за плохого по составу грунта он не имеет ни жизни, ни колорита.

Лак

Лак является одним из важнейших признаков при определении подлинности старинных инструментов. Необходимо отметить, что в течение нескольких столетий предпочитали лаки золотистых и коричневых тонов. В дальнейшем намечается поворот к лакам, окрашенным в яркие оранжевые, красные или красно-коричневые цвета. Тенденция эта настолько определённа, что даже оказывает сильное влияние на цену инструмента. Скрипка одного и того же мастера (например, Гваданини) с коричневатым, малоколоритным лаком ценится процентов на тридцать дешевле одинаковой по сохранности скрипки с красным, ярким лаком.

* Это совершенно правильное наблюдение Е. Ф. Витачека в значительной мере опровергает выдвинутую им гипотезу о возможности применения старинными итальянскими мастерами прополиса. Ведь прополис легко и бесследно смывается и спиртом, и скипидаром. (Прим. Б.В.Доброхотова).

** Очевидно, секрет грунта и окраска дерева был утерян раньше, чем секрет лака. (Прим. Б. В. Доброхотова).

Надо сказать, что такая оценка имеет известную практическую основу: итальянские мастера яркие лаки использовали только для дорогих инструментов, так как процесс покрытия интенсивно окрашенным лаком был значительно сложнее и требовал больше искусства и времени.

Лак является одним из наиболее верных признаков, благодаря которому инструменты классического периода итальянского скрипичного мастерства можно отличить от произведений других школ; хотя лак итальянских инструментов многократно был объектом подражания, достичь его превосходных качеств обычно не удавалось.

Мы удивляемся итальянскому лаку уже на ранних инструментах брешианских и кременских мастеров. Почти двести лет этим лаком широко пользовались итальянские мастера, во второй же половине XVIII века он внезапно исчезает. Уже у непосредственных учеников Страдивари лак не стоит на той высоте, как у их учителя. После же них быстро наступил упадок искусства лакировки.

Это тем более удивительно, что многие семьи скрипичных мастеров (Гваданини, Гальяно и др.) работали до конца XIX века и, казалось бы, должны были сохранить рецепт старинных лаков. Здесь мы стоим перед загадкой. Высказывались предположения, что брешианский и кременский лак изготовлялся в большом количестве специалистами аптекарями; скрипичные мастера у них его покупали и сами окрашивали по своему вкусу.

И как только спиртовой шеллачный лак, считавшийся новым достижением, вошел в употребление, приготовление старого лака было оставлено и затем позабыто *.

Французский мастер Тольбек, ссылаясь в своей книге на Гривеля, приводит следующее высказывание последнего: «Старик Буассонне, которого я в дни юности хорошо знал, часто передавал мне рассказ одного потомка Гваданини о том, что никто из кременских мастеров не имел рецепта употреблявшегося ими лака. Во времена Гварнери и Страдивари каждый скрипичный мастер имел знакомого аптекаря, приготовлявшего для него нужный лак.

Страдивари, великий Страдивари, сам носил бутылку к своему аптекарю, чтобы он налил ему из горшка лаковой смеси».

* Нельзя не обратить внимание на следующее обстоятельство: великолепно окрашенный, благородный по своей консистенции лак появляется в Италии примерно в XV веке и исчезает к концу XVIII века. Невольно хочется поставить это обстоятельство в связь с исторической обстановкой той эпохи. Морская республика Венеция к середине XV века достигает огромного могущества и ведет торговлю со многими странами Востока. В конце XV века, после открытия Васко де Гамой в 1498 году морского пути в Ост-Индию, торговля с Востоком в основном ведется Португалией. Можно полагать, что из Индии, Персии, Аравии, островов Индийского океана и западного берега Африки мореплаватели привозили в Европу не только пряности, но и различные смолы и красители, которые использовались и скрипичными мастерами. Вряд ли случайно, что именно в то время, когда Венеция и Португалия потеряли свое значение и торговые связи с Востоком прекратились, резко ухудшается качество итальянского лака. Не в указанных ли выше странах востока следует искать составные части прославленного итальянского скрипичного лака и грунта? (Прим. Б. В. Доброхотова).

Тольбек прибавляет к этому: «Это открытие совсем не кажется нам таким странным; и в настоящее время происходит то же самое; многие мастера покупают готовый бесцветный лак и лишь окрашивают его, прибавляя нужную краску».

Однако указания Гилла в его известной работе на существование рецепта лака Страдивари заставляют усомниться в точности сообщения Гривеля.

Вопрос о том, каким же по составу был лак итальянцев, до настоящего времени остается нерешенным. Никаких точных исторических указаний не сохранилось, химический же анализ старинных лаков не дал никаких результатов.

Были ли растворителями жирные масла, спирт или эфирные масла – все это неизвестно. И это, конечно, понятно, если вспомним, что исследовали мы старые слои лака, которые в течение столетий подвергались влиянию воздуха и вследствие этого совершенно переродились химически и стали совсем другими, чем были в то время, когда старинные мастера покрывали ими свои инструменты. Кроме того, надо обратить внимание, что растворение смол получается при нагревании всей массы. При кипячении или плавлении смол очень часто успех зависит от степени температуры, при которой происходит этот процесс.

Далее, сам порядок растворения отдельных смол тоже имеет значение. Не одно и то же, если мы растворим *A* в *B* и позднее к ним прибавим *C* или если мы вместе растворим *A* и *C* и позднее прибавим *B*. Одним словом, приходится учитывать столько привходящих обстоятельств, что химический анализ становится бесплодным.

Мелан в своей книге упоминает, что растительные масла не входили в состав старинных лаков. Растительное масло, например льняное, может служить только как растворитель некоторых смол, и то лишь в небольших количествах, никак не более 5% к общему количеству составных частей. На примере живописи масляными красками известно, что растительное масло все время изменяется. Благодаря своей медленной и все время продолжающейся оксидацией, оно теряет с течением времени свои связывающие свойства, и лак трескается. Растительное масло делает как краску, так и лак тяжелым и влияет на их прочность *.

Лучшие же итальянские лаки производят впечатление мягких и жирных, что как раз является доказательством, что в них совершенно не содержатся или в незначительной степени содержатся растительные масла.

В то же время известный английский знаток скрипок Джордж Гарт в своем труде «Скрипка, знаменитые скрипичные мастера и их подражатели» высказывает гипотезу, что итальянские лаки являются лаками масляными, но обращение с ними,

* Это утверждение не вполне точно. Дело не в масле, а в умении пользоваться им. При правильной технике живописи масло отнюдь не оказывает вредного действия на прочность краски. Примером являются великолепно сохранившиеся в течение столетий написанные масляными красками картины братьев Ван Эйк, Рубенса, Рембрандта, Веласкеза и многих других живописцев. В то же время написанные масляными красками картины художников более нового времени из-за недостаточного знакомства с технологией действительно в значительной мере разрушились. (Прим. Б. В. Доброхотова).

ввиду того, что они плохо сохнут, при нанесении на дерево требуют много труда и опыта. Далее он утверждает, что смола, употребляемая итальянцами для лаков, исчезла из продажи.

Более поздние итальянские мастера стали употреблять вместо масляного лака спиртовой, благодаря тому, что обращение с ним не так сложно, как с масляным, не представляя себе, какое плохое влияние оказывает он на инструмент *.

Чарльз Рид, известный английский журналист и один из известнейших знатоков и энтузиастов итальянского скрипичного искусства, опубликовал в 1872 году ряд писем, посвященных одной выставке старинных музыкальных инструментов, в которых с большим вниманием осветил вопрос о лаке и грунте и пришел к заключению, что красота итальянского лака зависит от его чистоты и прозрачности.

Причину этих качеств он видит в том, что желтую смолу с быстро высыхающим маслом перед лакировкой втирали в дерево до тех пор, пока все его поры не закрывались, и только тогда покрывали спиртовым, сравнительно медленно высыхающим лаком. Таким образом, итальянский лак, по мнению Рида, состоит, в сущности, из двух лаков: масляного и спиртового. В качестве доказательства автор ссылается на то, что на итальянских инструментах цветной лак легко отскакивает от грунта. Гилл не согласен с объяснением Рида и причиной этого явления считает перегруженность лака красками и небрежное обращение с многими инструментами.

По моему мнению, гипотеза Рида очень близка к истине. Он определенно указывает на грунтовку дерева каким-то мягким веществом, по его мнению, - смолой. Относительно спиртового лака он, пожалуй, заблуждается, хотя и трудно установить границу между спиртовым лаком из мягких смол с прибавкой эфирного масла и лаком, целиком приготовленным на эфирных маслах. В дальнейшем я расскажу свой взгляд на этот предмет.

Вообще известно, что итальянский, вернее, кремонский лак легко смывается спиртом **. Это же подтверждает рассказ Тольбека о своем учителе Рамбо, которому довелось урезать значительное количество итальянских альтистов и виолончелей. С полученных обрезков Рамбо тщательно счищал покрывавший их слой великолепного лака и клал его в спирт, где лак растворялся без остатка ***.

* Отто Мёккель, приводя это мнение, относится к нему критически, говоря, что «Гарт, вероятно, сам никогда скрипок не лакировал, иначе он должен был бы знать, что как раз техника лакировки масляным лаком значительно легче, чем техника лакировки спиртовым лаком».

** Я подчеркиваю – кремонский, потому что существуют итальянские лаки, как, например, лак Гальяно, а также некоторых мастеров флорентийской школы, которые спиртом смываются с трудом.

*** Тольбек указывает также, что, когда Рамбо покрывал новое дерево добытым таким путем лаком, окраска его не имела ничего общего с подлинным итальянским лаком. Когда же Рамбо накладывал этот же лак на старые обрезки, то первоначальный вид лака полностью восстанавливался. Это только лишний раз подтверждает высказанное мною ранее мнение, что без определенной подготовки дерева грунтом лак, какой бы он ни был, никогда не будет близок к итальянскому.

Это свойство Тольбек приводит как доказательство того, что итальянский лак был спиртовым. По-моему же, это доказывает лишь то. Что смолы, из которых он был приготовлен, растворялись в спирту, но с таким же успехом, вероятно, их можно было бы холодным или горячим способом растворить и в других веществах. Отто Мёккель высказывает мысль, что для лака значение имеет только смола и безразлично, в чем она растворена, так как при высыхании лака растворители все равно улетучиваются *.

Полагаю, что это верно только отчасти, ибо трудно доказать, что растворители улетучиваются совсем; возможно, что некоторые из них улетучиваются частично и что существуют лаки, которые даже в течение столетий не высыхают окончательно, а лишь кажутся высохшими. Известно, что если приложить палец к некоторым мягким итальянским лакам, то на лаке отпечатывается его след. Правда, это явление зависит не от лака, а от грунта, обладающего свойством плавиться при сравнительно невысокой температуре. Когда мы посредством нажима пальца сообщаем этому грунту через лак сравнительно высокую температуру нашего тела, - грунт начинает плавиться, и лаковый покров как бы сдвигается со своего места.

От этого зависит та поверхность лака, какую мы замечаем на большинстве итальянских инструментов.

Под влиянием теплого воздуха грунт, размягчаясь, заставляет лежащий на нем лак как бы сдвигаться, благодаря чему лак собирается небольшими островками, образуя маленькие, иной раз почти микроскопические трещинки, в местах же, к которым прикасаются раку или подбородок, он часто имеет совершенно запекшийся вид.

Во времена старых брешианцев, очевидно, существовали два рода лака: один прочный, сильно насыщенный смолой. А другой – недостаточно насыщенный ею, жидкий и менее прочный. Позднее у кременцев мы чаще всего встречаем лишь первый вид лака, составные части которого в течение двухсот лет оставались без изменений. Был ли растворителем здесь спирт или эфирное масло трудно установить. Вопреки мнению многих химиков, можно заключить, что для приготовления лаков употреблялся высокоградусный спирт. У меня имеются относящиеся к этому времени рецепты лака, применявшиеся нескрипичными мастерами: небольшое количество растертого со смолами жирного масла** растворяется в спирту, так что подобный лак, в сущности, является спиртово-масляным. Вероятно всего, что именно такого состава лак употреблялся и скрипичными мастерами, вводившими в него для мягкости и удобства при покрытии инструмента еще эфирные масла, например, лавандовое или спиковое.

Мелан и Грейзаме приводят ряд старинных, в том числе и итальянских рецептов лака. Но рецептов специально скрипичных лаков так нет. Большинство лаков

* Это утверждение правильно лишь по отношению к спиртовому лаку; в лаке масляном растворитель отнюдь не улетучивается. (Прим. Б. В. Доброхотова).

** Жирное масло, как, например, льняное, может служить растворителем лишь некоторых смол и то только в небольших количествах, никак не больше 5% к общему количеству составных частей.

чрезвычайно сложно по составу и вряд ли могло с успехом применяться для покрытия инструментов.

Из смол в этих рецептах упоминаются: росный ладан, мягкий копал, мастика, сандарак, канифоль и некоторые другие.

Приходится удивляться тому, что в течение долгого времени умы экспериментаторов над лаками держала в плену такая жесткая смола, как янтарь. Вероятно, их пленяла ее прозрачность и замечательный золотистый цвет. Но консистенция лака оказывает огромное влияние не только на внешний вид инструмента, но и на его звучание *.

У Отто Мёккеля встречаем очень меткое замечание о том, что по блеску поверхности лака мы можем судить о его твердости: чем лак тверже, тем поверхность его стеклянной, и чем он мягче, тем поверхность его будет восковидней и бархатистой.

Возможно, что в лаках старинных мастеров находила широкое применение мягкая смола мастики.

Для окраски старинных нескрипичных лаков применялись: марена, краплак, кошениль, шафран, гуммигут, драконова кровь.

Я думаю, что итальянские лаки, употребляемые для скрипок, были не очень сложными как по составу, так и по количеству элементов. Так же, по-моему, обстояло дело и с красящими веществами.

По-моему, нет сомнения, что во всех красных лаках кремонских или венецианских мастеров участвует интенсивная по окраске смола – драконова кровь.

Внимательно изучая цвет лака Страдивари или Гварнери дель Джезу и сличая его с цветом современного лака, мы замечаем, что колорит итальянского лака, в сущности, неопределим; какие бы цвета ни подбирать, мы никак не сможем добиться такого же точно оттенка. При одном освещении этот лак кажется ярко-красным, красней принятых нами тонов, при другом – золотисто-оранжевым, в некоторых случаях более коричневым. Из всех известных мне красящих веществ красного оттенка только драконова кровь на описанном выше золотистом грунте может дать эти переливы в различные оттенки красного цвета.

Более того, я уверен, что и лак мастеров семьи Гальяно, несмотря на преобладание в нем желтого тона, окрашен драконовой кровью, но у них лак выцвел, вероятно, благодаря какой-нибудь примеси, от которой произошло вредное для стойкости цвета химическое соединение. Изучая этот смывающийся с большим трудом как спиртом, так и скипидаром лак, мы убеждаемся, что в него входят жесткие смолы; что касается его колорита, то мне приходилось во время реставрации

* Опыт показывает, что инструменты, покрытые жестким, стекловидным лаком никогда не отличаются хорошим звучанием. Звук сдавливается, сковывается жестким лаковым покровом. (Прим. Б.В. Доброхотова).

инструментов этих мастеров иногда подбирать краску для покрытия лаком поврежденных мест, но ни один из известных нам желтых цветов для этого не подходил; когда же я покрывал это место спиртовым раствором драконовой крови, то в результате сильного выцветания ее я добивался нужного желтого оттенка. На скрипке Алессандро Гальяно, находящейся в Госколлекции, лак безусловно с примесью драконовой крови, я даже думаю, что в нем другой смолы и нет. На этой скрипке он выцвел лишь незначительно; видно, что Алессандро Гальяно умел готовить этот лак так же, как это делали в Кремоне.

По-видимому, итальянцам были известны способы делать драконову кровь невыцветающей *. Одна эта смола, растворенная в приготовленном известным способом скипидаре, дает без всяких примесей замечательный мягкий, эластичный лак, обладающий очаровательной, как бы замшевой поверхностью и мягким блеском.

К сожалению, если ее растворить в обыкновенном скипидаре, она чрезвычайно медленно сохнет. Один из пражских химиков, доктор Беккер, нашел способ обработать скипидар так, чтобы раствор драконовой крови высыхал сравнительно быстро (в два-три дня) и, что самое главное, чтобы она не выцветала.

Подробности он мне, к сожалению, не сообщил, но задача состоит в том, чтобы из той драконовой крови, которая сейчас существует в продаже, извлечь элементы, которые способствуют ее обесцвечиванию **.

Но он сам находил, что его способ настолько сложен, что итальянцы при тогдашнем состоянии химии не могли им пользоваться.

Возможно, что старинные итальянские мастера получали в драконовой крови чистый натуральный продукт, а мы имеем продукт частью фальсифицированный.

Не исключена возможность того, что итальянцы достигали окраски своих лаков путем соответствующей обработке смол кипячением и что никакие специальные красящие вещества ими не применялись. Некоторые смолы, как, например, алоэ люсида ***, в зависимости от степени нагревания дают целую гамму красок:

* Драконова кровь, продающаяся в настоящее время, под влиянием света чрезвычайно сильно выцветает.

** Другой, более простой способ сделать драконову кровь стойкой к воздействию света был предложен советским скрипичным мастером В. Ознобищевым в статье «Лак итальянского типа», опубликованной в сб. «Смычковые инструменты», вып. 1. М., 1933. (Прим. Б. В. Доброхотова).

*** Сгущенном соке алое, сабур, содержит кристаллический глюкозид алоин, смолистое вещество, белковые вещества, жир и значительное количество эфирного масла. Блестящий капский **сабур** (*Aloe lucida* s. *Capensis*) - лучший сорт и представляет неправильные куски, похожие на смолу, красно-бурого цвета с зеленоватым отливом и блестящим изломом. При обыкновенной температуре сабур довольно хрупок и удобно растирается в порошок. Сабур растворяется в горячей воде и спирте. Содержащаяся в сабуре желто-бурая смола не растворяется в холодной воде. Вот именно эту, нерастворенную в воде смолу из **сабура**, и можно использовать в скрипичном лаке. (Прим. С. В. Муратова).

от светло-коричневой до рубиново-красной и даже кирпичной. Поэтому и встречаем большую разницу в цвете лака у одного и того же мастера; ведь степень температуры во время растворения смол можно было только угадывать, так как термометров в то время не существовало.

Нужно указать, что один и тот же оттенок желтого, красного или оранжевого цвета может сильно изменяться к лучшему или худшему, в зависимости от того, в какой по составу лак введена краска.

Очень важное влияние на внешний вид инструмента имела самая техника покрытия лаком.

Процесс лакировки у старинных мастеров был двояким: инструменты, покрытые желтым лаком, в сущности, не окрашены; золотистый цвет их – просто цвет грунта, поверх которого было положено несколько слоев бесцветного лака, закрепленного сверху одним слоем сравнительно жесткого так же бесцветного лака. Состав этого последнего не имел особенного значения, потому что он, являясь незначительным по отношению ко всей массе лакового покрова, не мог влиять ни на звук, ни на общий вид инструмента.

Лак яркого цвета (красного, коричневого, оранжевого и т.п.) наносился на инструмент также несколькими слоями. Вначале накладывался более или менее толстый бесцветный слой, затем окрашенный, после чего инструмент покрывался еще одним слоем бесцветного лака *.

На итальянских инструментах, сравнительно небрежно покрытых лаком (как это бывает, например, на скрипках Гварнери дель Джезу последнего периода), довольно толстый лаковый покров частью сохранился, но цветная его поверхность стерта и осталась лишь в более защищенных от трения местах; это показывает, насколько, в сущности, незначительна толщина этого цветного слоя по отношению ко всей массе лака.

На инструментах Страдивари это свойство рассмотреть труднее, потому что покрыты они более тщательно, но и там, если внимательно смотреть в лупу, можно увидеть, что очень тонкий цветной слой лежит на довольно толстом бесцветном.

На инструментах, где лак вообще положен тонким слоем, это не так заметно, потому что бесцветный и окрашенный слои в этом случае весьма мало отличаются друг от друга по толщине. Примером могут служить инструменты мастеров Гаспаро да Сало, Маджини и Амати, имеющие тонкий лаковый покров.

Кстати сказать, способ покрытия инструмента лаком яркого цвета требует гораздо более совершенной техники, чем способ употребления золотистого (точнее, бесцветного) лака, и есть основание думать, что многим мастерам он не удавался.

* Итальянский способ покрытия лаком дает наиболее благоприятный оптический эффект: слои бесцветного лака, лежащие на золотистом грунте, играют как бы роль фольги, назначение которой – отражать световые лучи, проходящие через сравнительно тонкий слой интенсивно окрашенного лака. Благодаря этому наш глаз получает впечатление большой глубины лакового покрытия; поверхность лака как бы отодвигается на большее расстояние от поверхности дерева.

Если яркая краска будет иметь консистенцию, близкую к обыкновенной масляной краске, то она легко сотрется с грунта при нанесении последующего слоя лака, если же сделать краску более липкой, то ровное распределение ее по всей поверхности инструмента становится очень сложным. Большинство итальянских мастеров, употреблявших яркий цветной лак, справлялось с этими затруднениями неудовлетворительно; если нами это не слишком замечается, то лишь потому, что мы видим лак лежащим не сплошь на инструменте, а лишь на отдельных сохранившихся участках.

Здесь, кстати, выплывает интересный вопрос о том, покрывали ли итальянские мастера свои инструменты сплошным слоем или же сгущали по краям, как это практикуется в некоторых случаях в наше время? Что касается Страдивари, то можно сказать, что это сгущение на некоторых его инструментах встречается, но оно не имеет резкого характера, относясь между наиболее темными и самыми светлыми местами в процентном отношении приблизительно как 100 : 80 *.

Относительно других более поздних мастеров мы знаем, что некоторые из них уже тогда придавали своим инструментам старинный, имитированный вид, то есть затемняли на верхней деке место под подставкой, в некоторых случаях делали на лаке царапины и затирали их черной краской; на наличие такого способа в одной скрипке Гваданини указывает Отто Мёккель. В начале XX века эта манера у многих итальянцев применялась очень широко.

Все произведенные здесь мною наблюдения и выводы из них относятся главным образом к брешианским и кремонским лакам. Хороший кремонский или брешианский лак кажется обладающим бархатистой поверхностью; в сравнении с ним лаки других итальянских мастеров являются более сухими и жесткими **.

В лаках и грунтах старинных мастеров неитальянских школ, как в выборе материалов, так и в приемах наложения на инструмент, мы встречаем большое разнообразие. Очевидно, основной принцип здесь другой, чем у итальянцев. У мастеров большинства неитальянских школ на первом плане было желание посредством лака и грунта облагородить и консервировать звук и возможно более выявить красоту дерева. Известный скрипичный мастер Гилл считает, что при образовании итальянского тембра лак имеет даже более существенное значение, чем конструкция инструмента и дерево (!). По моим наблюдениям, правильно построенная скрипка лучше всего звучит без лака, когда древесина дек ничем не стеснена ***.

* То же видно на некоторых превосходно сохранившихся скрипках Антонио и Иеронимо Амати. (Прим. Б. В. Доброхотова).

** В большинстве случаев они имеют в основе своей те же составные части, но примененные в других пропорциях.

*** По наблюдениям известного немецкого акустика и скрипичного мастера д-ра Г. Майнеля лак способствует затуханию высоких частот, что характерно для звукового спектра первоклассных старинных итальянских инструментов. Таким образом, покрытие лаком, не оказывая влияния на звучание среднего и низкого регистров, в значительной степени смягчает и облагораживает звучание высоких регистров инструмента. (Прим. Б. В. Доброхотова).

К сожалению, такой обнаженный инструмент очень быстро портится, древесина пачкается и разлагается от прикосновения рук музыканта, скрипка очень реагирует на изменения атмосферной влажности, и в ней нет достаточной стабильности звука. Надо сказать, что скрипка вообще звучит по-разному в зависимости от среды, в которой находится; по инструмент, покрытый лаком, менее чувствителен к изменениям атмосферы. У мастеров других стран мы обычно замечаем совершенно иной, чисто технический взгляд на этот предмет – для них грунт был лишь средством, препятствующим слою лака проникнуть неравномерно в поры дерева. Большинство старинных мастеров неитальянских школ лакировали свои инструменты приблизительно так же, как это делают почти все современные мастера: на подкрашенное или неподкрашенное дерево накладывали цветной лак несколькими слоями, благодаря чему вид его получался более или менее водянистым. В тех случаях, когда мастерами для получения более интенсивной окраски вводились в лак темные краски (сажа, кассельская земля и др.), образовывалось загрязнение его.

О всех этих отклонениях будет говориться в дальнейшем при систематическом обзоре различных школ.

Имитации и подделки старинных инструментов

Определяя автора инструмента, музыканты обычно в первую очередь обращают внимание на вклеенную в него этикетку, потому что она, казалось бы, должна дать бесспорное заключение о происхождении инструмента. К сожалению, здесь происходит то же, что с вином, про которое один старый знаток вин однажды сказал: «Мы не можем знать, что находится в закупоренной бутылке; когда же прочтем этикетку, то по крайней мере знаем, чего в ней нет». Да, этикетка – эта карточка мастера – с течением времени все более и более становится средством, дающим возможность приписать инструменты малоизвестных, часто весьма хороших мастеров, мастерам широко прославленным.

При изучении этикетки сравнение ее с оригиналами или их репродукциями может нас привести на правильный путь, но при этом мы должны помнить, что старинные мастера не всегда употребляли один и тот же текст. Часто подделку удается обнаружить благодаря различным ошибкам в тексте этикетки, а также несоответствующему характеру шрифта. Иногда подделку выдает стремление придать этикетке очень древний вид (обожженные края, пятна кислот, красноватые от нашатыря, коричневые – от цикория и пр.). О подделке свидетельствуют и цифры годов, дописанные современными глубоководными чернилами, в то время как эти цифры в старинных этикетках обычно выцветают и приобретают характерную желтоватую окраску.

Нужно упомянуть также, что очень часто фальсификаты исполнены литографическим путем, в то время как старинные этикетки печатались с выпуклых клише. Зрительный эффект этих двух способов глубоко различен: в старинной этикетке буквы слегка углублены, а в литографированной они имеют совершенно

ровную поверхность. Углубления же, искусственно внесенные имитаторами в литографированные этикетки, почти никогда не совпадают точно с контурами букв.

Бумага тоже может выдать подделку, хотя для фальшивых этикеток часто употребляется старинная бумага *.

Но даже подлинность этикетки далеко не всегда подтверждает подлинность самого инструмента, благодаря чему обращаться к ней следует лишь установив на основании других характерных признаков авторство мастера или хотя бы его принадлежность к той или другой школе.

При определении инструмента более или менее можно верить этикетке в том случае, если она имеет фамилию мастера, в настоящее время малоизвестного.

Я уже неоднократно упоминал о том, что инструменты старинных мастеров второго класса очень часто выдавались за произведения их великих современников. Кроме того, в более позднее время появляется ряд мастеров, специально имитировавших произведения классиков.

Считая подробное раскрытие истории различных злоупотреблений с авторством инструментов чрезвычайно важным, я специально остановлюсь на ней. Прежде всего нужно сказать, что последовательно проводимое выдвижение имен нескольких мастеров в ущерб многим другим отнюдь не всегда было вызвано чисто звуковыми преимуществами работ первых.

Из жалобы знаменитого скрипача и композитора Витали, поданной им в 1685 году герцогу Люденскому, известно, что, купив у какого-то торговца скрипку Амати, Витали был обманут, так как в то время скрипка Амати стоила 12 пистолей (двойных золотых дукатов), стоимость же скрипки Руджери равнялась только 3 пистолям.

Можно смело сделать только один вывод: инструмент Амати ценился главным образом из-за прославленного имени мастера, принадлежавшего к старинной фамилии скрипичных мастеров, работавших в Кремоне чуть ли не за 100 лет до появления Руджери.

Приведу другой пример: скрипка Страдивари стоит сейчас на заграничном рынке в среднем в пять раз дороже скрипки Гваданини (имея в виду, конечно, одинаковую сохранность этих инструментов). Однако было бы наивно думать, что скрипка, стоящая в пять раз дороже, должна непременно звучать в пять раз лучше. Бывает, что звук двух таких различных по цене инструментов одинаков, иногда же звук более дешевой скрипки оказывается лучше дорогой!

При увлечении именами великих мастеров и стремлении продавцов инструментов повысить их цену путем создания ложных атрибуций особенно много злоупотреблений связано с именем Амати.

* На старинных инструментах, сохранивших свои подлинные этикетки, дерево на нижней деке и бумага, на которой напечатана этикетка, от действия времени темнеют почти в равной степени. Поддельная этикетка, вклеенная в старинный инструмент, обычно выделяется своей более светлой окраской. (Прим. Б. В. Доброхотов).

Выявить из огромной массы скрипок, снабженных этикетками Амати, действительно подлинные экземпляры – задача очень трудная. Надо сказать, что мастера всех времен и народов, не исключая итальянцев, в более или менее сильной степени подражали Амати, и поэтому встречается много инструментов их работы, имеющих часто довольно большое сходство с оригиналом.

Кроме итальянцев, в Италии работало много мастеров из других стран объясняется тем, что по старинному цеховому правилу ученик, проходивший курс обучения какому-либо ремеслу или искусству, должен был по окончании учения отправиться в путешествие и проходить стаж у мастеров этого же дела в других городах и даже в других странах.

Итальянское музыкально-инструментальное искусство в то время славилось во всем мире, поэтому вполне естественно, что Италия привлекала к себе молодых скрипичных мастеров всех стран.

Почти никто из этих иностранцев не вывез из Италии секретов итальянского тембра *, но очень многие заимствовали у итальянцев способы лакировки и состав лака, близкий итальянскому. Очень часто такие инструменты, особенно если их звук удовлетворителен, снабжались этикетками Амати и, благодаря своему внешнему виду, близкому к итальянскому, продавались за оригиналы.

Целый ряд тирольских и немецких мастеров сами в свои новые инструменты вклеивали этикетки с итальянскими именами. Таким образом, уже в конце XVIII века была масса инструментов поддельных.

Я уже упоминал о махинациях с именем Амати. Вот примеры, относящиеся к самому началу XIX века. Скрипка, находящаяся у нас в Госколлекции и принадлежавшая когда-то Александру I, считалась инструментом работы Николо Амати. Лично я думаю, что хотя инструмент этот и итальянский, но отнюдь не кременский, а венецианский. Еще один пример: Скрипка из коллекции кн. Юсупова, снабженная этикеткой Антонио Амати, на самом деле является характерной работой Андреа Гварнери. Кроме того, я видел два инструмента Гальяно, купленные в свое время через мастера Сальзара в Москве, с этикетками и аттестатами инструментов Амати. Далее: скрипка, принадлежавшая в свое время Московской консерватории, упоминавшаяся в каталоге Сальзара как инструмент работы братьев Антонио и Иеронимо Амати, на самом деле сделана в Венеции Санто Серафином.

Для подмены инструментов Амати применялись скрипки мастеров буквально всей Европы, особенно французского мастера, современника Страдивари, Жака Бокея и ряда голландских мастеров начала XVIII века.

* Секрет итальянского тембра – в музыкальной культуре Италии. И голоса итальянских певцов отличались от голосов певцов из других стран по этой же причине. Мастер делал скрипку с таким тембром, какой он просто слышал. Этот секрет не купишь и не украдешь, его нельзя куда-то положить и вывезти – нужно просто слух воспитывать с детства. А иностранцы учились в Италии только придавать своим скрипкам внешний итальянский вид (*Прим. С. В. Муратова*).

Очень точно копировали произведения Амати пражские мастера середины XIX века. Из них наиболее приблизился в своих работах к оригиналам Ян Кулик, создававший копии скрипок братьев Амати, которые только чутьем и, конечно, по звуку можно было отличить от оригинала.

Из немецких и тирольских мастеров только очень немногие копировали инструменты Амати. Вся энергия этих мастеров была направлена на воспроизведение инструментов Штайнера, художественный облик которых был им ближе.

Штайнер и Маджини, наряду с Амати, послужили главными объектами всевозможных злоупотреблений.

Существует значительное число инструментов, приписываемых Маджини, однако надо полагать, что большинство этих скрипок не только Брешии, но даже и Италии никогда не видали.

Особенно много инструментов такого типа делалось голландскими и английскими мастерами XVII века. Вероятно, мастера эти снабжали их этикетками со своей фамилией, не имея в виду кого бы то ни было обманывать. Но с тех пор, как в начале XIX века такой прославленный скрипач, как Берио, с огромным успехом играл в концертах на скрипке Маджини, на инструменты этого мастера поднялся спрос, который услужливые торговцы постарались удовлетворить.

И вот почти во всякую старую скрипку с двойным усом они вклеивали этикетку Маджини. В Москве в свое время была скрипка, более 125 лет считавшаяся подлинным экземпляром этого мастера. Инструмент этот безусловно не Маджини, хотя, судя по грунту и лаку, - итальянский, середины XVIII века. История этой скрипки очень любопытна. Она принадлежала в конце XVIII века скрипачу Жарновику, затем Львову, купившему ее по рекомендации Берио, затем директору бывшего Синодального училища Смоленскому, потом Попову и, наконец, недавно умершему скрипачу Крейну. Характерно, что у этой скрипки была действительно настоящая головка Маджини, вероятно поставленная туда позже, для большей правдоподобности *.

Ближе всех подошел в своих произведениях к типу Маджини выдающийся польский мастер Марцин Гроблич-младший, работавший в Варшаве с 1710 по 1760 год.

Что касается Штайнера, то даже такие знатоки инструментов, как покойные Хаммиг в Лейпциге и Фойгт в Вене, говорили мне в откровенной беседе, что они почти ни за один инструмент его не могут поручиться, так как, в сущности, единственный признак, отличающий Штайнера от лучших Клоцов, - это его грунт и лак, имеющий чисто итальянский характер, и если он уничтожен, то почти невозможно судить о подлинности инструмента.

* Обычное явление в мире бизнеса, когда дорогая скрипка разбирается на части (голова, верхняя дека, нижняя дека, обечайки с обручиками и клоцами) и каждая из этих частей ставится вместо аналогичной части дешевой, чтобы все эти скрипки продать как оригиналы. (Прим. С. В. Муратова).

Правда, есть еще признаки, которыми Штайнер отличается от Клоцов, - это обручи и гнезда из ольхи, чего никогда не бывает у Клоцов, и характерная обработка их только ножом, без всяких подчисток стеклянной бумагой. Но все эти детали можно внести после, а кроме того, уже во второй половине XVIII века Штайнеру подражали не только мастера всей Северной и Центральной Европы, но даже итальянцы, особенно венецианцы.

Принимая во внимание все это во внимание, нельзя не согласиться с мнением вышеприведенных мастеров, тем более, что лак Штайнера и лак венецианских мастеров, по моим наблюдениям, один и тот же.

По Штайнеру работало большинство Клоцов (но не все, многие работали по собственной оригинальной модели, например Йозеф Клоц в конце XVIII века).

Видным последователем Штайнера был Матиас Альбани, очертания модели которого очень точно воспроизводят форму скрипок Штайнера.

Сходен с ним по характеру работы Леопольд Витхальм (вторая половина XVIII века) в Нюрнберге. Подражание Штайнеру у Витхальма доходит до точнейшего воспроизведения не только формы инструментов, но и технических приемов работы.

Со Страдивари дело обстоит несколько лучше: как во время его деятельности, так и приблизительно в течение 75 лет после смерти великого мастера инструментов его не подделывали. Примечательно, что многие итальянские школы совершенно не отразили на себе влияние Страдивари (флорентийская и римская). Позднее за произведения Страдивари стали выдавать инструменты Карло Бергонци, особенно те, которые были сделаны им, вероятно, по колодкам своего учителя. В этих инструментах Бергонци очень хорошо воспроизведен характер сводов, но в общем исполнении отсутствует смелость, чувствуется известная зализанность, нет того впечатления стремительности и артистической непринужденности работы, которые мы обычно видим у Страдивари.

Имя Страдивари «придают» также произведениям его современника Дж. Б. Роджери из Брешии. Он работал по модели, сходной с моделью Страдивари *amatisé*; инструменты его – большого формата, с великолепным деревом, плоские; очень близки к Страдивари оранжево-золотистый лак и грунт.

С и м и т а ц и е й инструментов Страдивари мы встречаемся только в начале XIX века. Своего наибольшего развития она достигла приблизительно в половине этого столетия. Первыми здесь были французы. Так, изредка за инструменты Страдивари выдаются инструменты Никола Люпо (Хотя он, кажется, делал только копии, а не имитации.); я говорю изредка, потому что чаще всего инструменты Люпо сделаны из дерева неитальянского типа. Поскольку же от характера ели и, особенно, клена сильно зависит вид грунта и лака, большинство произведений этого выдающегося французского мастера трудно выдать за инструменты Страдивари.

Особенно широко занимались имитацией инструментов Страдивари мастера Ган, Бернардель, бр. Сильвестр и, главным образом, такой «мастер темных скрипичных дел», как Вильом. В 30-х годах XIX века мы видим первые попытки Вильома дать имитацию Страдивари, воспроизводящую старину как снаружи, так и внутри, не исключая поддельной этикетки, с целью обмануть потребителя. В то же

приблизительно время такого рода «искусство» распространяется в Австрии, где его представителями были Франц Вернер, Шмидт и Савицкий (Вена), Гомолка и старый Дворжак (Прага), Немесанный (Будапешт). В Германии имитаторством занимался Карл Гримм (Берлин); в Италии – Джибертини (Парма) и др.

Приведу интересный пример одной такой имитации, наглядно показывающей, насколько важно при определении подлинности инструмента хорошо знать все отличительные признаки работы старинных мастеров-классиков. Скрипачом и дирижером Млынарским была куплена превосходно звучащая скрипка, с очень интересным грунтом и ничтожными остатками очень красивого, оранжевого лака. Скрипку приписывали Страдивари. И действительно, по очертаниям, по деталям она была очень близка к подлиннику; головка, правда, довольно резко отличалась от работы Страдивари, но про нее говорили, что она взята от другого инструмента. Однако очертания модели и эфы этой скрипки относились к периоду от 1704 до 1709 года, когда Страдивари ставил на нижние деки только клен радиального распила, широкого рисунка; здесь же нижняя дека была тангентального распила, мелкого, запутанного рисунка; на верхней деке ель была очень не правильного строения, очевидно, чешская или саксонская.

Когда скрипка была вскрыта, то на нижней деке оказалась надпись, гласящая, что скрипка сделана в Вене, в 1832 году Францем Вернером.

В данном случае анализ такого, казалось бы, частичного признака, каким является подбор дерева, дал базу для окончательного определения происхождения инструмента.

Перейду теперь к Гварнери дель Джезу. Здесь, в силу резкой индивидуальности произведений этого мастера, подмену его скрипок другими мы встречаем значительно реже, чем у Амати, Маджини и Штайнера. Такая подмена ограничивалась работами его отца Иосифа, сына Андреа и еще так называемыми «тюремными» скрипками, являющимися на самом деле произведениями разных самоучек, очень часто польского и русского происхождения.

Пока среди лиц, причастных к скрипке, была распространена легенда о пребывании и работе в тюрьме Гварнери дель Джезу, такие инструменты могли еще смущать скрипачей и любителей, но поскольку теперь твердо установлено, что «тюремного» периода в деятельности великого мастера не было, я думаю, они перестанут вызывать какие бы то ни было сомнения.

Зато у Гварнери дель Джезу было много имитаторов. Здесь, конечно, Вильом, затем Шмидт – в Вене, Немессанный – в Будапеште, Зах – в Вене.

Из всех имитаций Гварнери дель Джезу, которые мне приходилось видеть, более всего к оригиналу приближались скрипки Немессанного. Имитация свободная – очертания модели свои, асимметричные эфы вырезаны грубо, но художественно, очень удачный лак красивого колорита и лежащий прозрачными сбежавшимися зернами; менее удачен завиток. Также очень хорошим имитатором этого мастера можно назвать Джибертини, работавшего с 1797 по 1850 год в Париже и затем в Генуе. Я видел три инструмента его работы; в особенности великолепен у них лак, очень яркий, прозрачный, мягкий, наложенный толстым слоем, ярко-рубинового

цвета. Но сама работа носила характер парижской школы. Кроме того, дерево было препарировано, и инструменты по прошествии более полувека еще издавали запах дыма.

Среди вышеназванных мастеров-имитаторов были подлинные художники этой не совсем опрятной отрасли скрипичного искусства. Когда разговор заходит о работах такого рода, чаще всего мы слышим легенды о Вильоме. Но на самом деле для нас в данном случае не так страшны Вильом и французы, в инструментах которых даже знаток среднего уровня может уловить чисто французские черты, как-то: излишнюю симметричность модели, которая не встречается у итальянцев по причине их иного технического подхода, почти всегда характер дерева, несвойственный итальянцам, также завиток, который у французов не имеет жизни и является только высокого качества ремесленным изделием.

Гораздо опасней для знатока являются в этом отношении мастера, жившие в Вене и Праге. Некоторые из них были одарены очень большим талантом, каким-то умением вжиться в чужую индивидуальность. Это свойство их таланта дало им возможность копировать не только детали оригинала (как это было у Вильома), а произведения в целом, улавливать самую душу инструмента, являющегося для них образцом, и таким образом создавать, в сущности, почти совершенно свободные творения в стиле данного мастера. При умении подбирать дерево, сходное с оригиналами, знании секретов грунтовки дерева, весьма близкой к подлинному итальянскому характеру, настоящей виртуозности в покрытии лаком, которая очень часто заставляет забывать о несходстве элементов, составляющих их лак, с лаком великих итальянцев, наконец, влиянии на их инструменты относительного большого промежутка времени – многие из них сделаны около 100 лет тому назад – отличить их от инструментов подлинных является зачастую очень затруднительным. Если вдобавок инструменты эти еще обладают итальянским тембром, что часто случается, то трудность их распознавания еще вырастает, и, вероятно, многие считающиеся подлинными и в качестве таковых находящиеся у видных артистов и коллекционеров инструменты сделаны на самом деле руками этих, из практических соображений, «скромных тружеников».

Кроме вышеупомянутых мастеров, мы имеем еще целую плеяду более новых имитаторов, значительно менее талантливых, утративших принципы создания законченных во всех отношениях произведений и в силу этого могущих схватить лишь самые поверхностные характерные черты великих образцов. Кроме того, этим мастерам гораздо труднее спокойно предаваться изготовлению собственных инструментов, их энергия уходит на торговлю инструментами и на «переделку» старинных инструментов работы мастеров разных неитальянских школ в «итальянские».

Анализируя имитации и сравнивая их с бесспорно подлинными экземплярами, мы видим в произведениях даже самых талантливых имитаторов два слабых места: эфы и завиток. Это объясняется особой художественной сложностью и тонкостью выработки данных частей скрипки, доступными лишь для настоящих крупных

художников, между тем большинство имитаторов было только искусными ремесленниками.

Фабричное, вернее, мануфактурное производство смычковых музыкальных инструментов также выделило целую отрасль, специально посвященную производству имитаций старинных инструментов. Подражают не только первоклассным мастерам, но и работам мастеров второго и третьего разряда: не только итальянцам, но и тирольским и саксонским мастерам.

В большинстве случаев такие подделки может разоблачить даже средний знаток, но изредка встречаются экземпляры, в которых установить подлинное происхождение инструмента чрезвычайно трудно, особенно если дело идет о скрипке или виолончели, бывшей несколько десятком лет в употреблении.

Нет сомнений, что главная причина, заставляющая скрипичных мастеров придавать своим инструментам вид старинных, – это желание повлиять таким образом на психологию музыканта, покупающего инструмент.

Глаз артистов, скрипачей и виолончелистов, настолько привык к старинному виду инструментов, что новый инструмент, покрытый сплошь гладким, ярким, блестящим лаком, вызывает у них внутренний протест. Наружный вид такого инструмента, безусловно, влияет на психику играющего, ему кажется, что новый инструмент должен звучать хуже, и проба такового происходит обычно очень поверхностно: артист, если можно так выразиться, «не выигрывается» в инструмент, и поэтому его звук не выявляется во всем своем объеме.

Но вернемся к вопросу о подмене старинных инструментов. По мере того как инструменты таких популярных мастеров, как Маджини, Амати, Страдивари, Гварнери и Штайнера, стали малодоступными для артистов и любителей по причине очень большого на них спроса, стали выдвигаться инструменты второстепенных, а затем и третьестепенных итальянских мастеров. И эти инструменты сейчас же стали подменять другими, еще менее значительными.

Таким образом, с этикеткой Карло Бергонци стали появляться скрипки Винченцо Панормо и виолончели венецианского мастера Маттео Гофриллера, чрезвычайно близкие к Бергонци по лаку, но значительно более грубые по работе.

Инструменты Гваданини часто подменяются инструментами Ландольфи; кроме того, произведения старших Гваданини – Лоренцо и Джованни Баттиста – заменяются инструментами менее известных и позднейших членов этой фамилии.

Под именем Руджери очень часто идут разные тирольские и немецкие скрипки; если такой инструмент имеет очертания и своды типа Амати и при этом нижнюю деку клена тангентального распила, – он сейчас же называется Руджери.

Во второй половине XVIII века в Барселоне, в Испании, работал Хуан Гильями; из его скрипок, благодаря их сходству с инструментами неаполитанской школы, часто «делают» скрипки Гальяно. Мне пришлось видеть в одно и то же время две скрипки – одну, купленную у фирмы Гамма в Штутгарте, как Януария Гальяно, другую, каким-то чудом сохранившую этикетку Гильями; оба инструмента были, безусловно, произведениями одних и тех же рук: правда, у скрипки, называемой

Гальяно, имеется чужой завиток, что можно было выяснить, сличая лак на головке с совершенно иным по характеру лаком на корпусе скрипки.

Примеров таких подмен можно было бы привести еще множество, но я ограничусь только вышеприведенными. Из них ярко видно, как трудно встретить действительно подлинный инструмент и как мало заслуживают внимания легенды о разных случайно найденных и купленных за бесценок итальянских инструментах.

В заключение я хочу указать, в каком порядке начинать детальный осмотр инструмента.

При сравнительно хорошо сохранившемся экземпляре, по-моему, надо начать таким образом: 1) дерево на верхней и нижней деках; 2) грунт и лак; 3) завиток; 4) очертания; 5) своды дек; 6) ус; 7) края, углы и каемка; 8) эфы; 9) этикетка и 10) характер звука.

Прежде всего надо стараться определить школу, а затем уже мастера, так как различия между школами более явственны, чем между мастерами одной школы.

При экспертизе мы должны подходить к инструменту, не обольщаясь приписываемым ему крупным именем, и, только тщательно установив школу, к которой он относится, начинать выискивать характерные детали, позволяющие определить имя сделавшего его мастера.

Таким образом, процесс определения инструмента протекает примерно следующим образом:

I. Инструмент итальянский.

II. Кремонской школы.

III. Типа Страдивари.

IV. Семейства Гваданини.

V. Мастер Джованни Баттиста Гваданини Миланский.

При этом чаще всего определить с полной достоверностью имя мастера оказывается невозможно. Таким образом, подчеркиваю, что задачей моей работы является не энциклопедическое изучение всех скрипичных мастеров, а лишь обрисовка тех из них, которые смогли проявить свою творческую индивидуальность, создав инструменты с яркими характерными отличительными признаками.

Глава вторая

СКРИПИЧНЫЕ МАСТЕРА ИТАЛИИ

Колыбелью итальянского скрипичного мастерства являются два небольших города – Брешиа и Кремона, давшие самые ранние нам образцы классического типа скрипки *. У всякого человека, интересующегося историей искусства, невольно возникает вопрос, почему же именно эти два города, не оставившие почти никакого следа в других областях итальянской культуры, сыграли столь важную роль в истории культуры инструментальной?

Еще задолго до появления скрипки, приблизительно в XIII веке, в Северной Италии появляются инструментальные мастера, изготовлявшие лютни, теорбы, фидели, ребекки и др. Выработавшаяся многовековая традиция инструментального мастерства «доскрипичного» периода (период непосредственных предшественников скрипки – виол и смычковых лир) способствовала оформлению нового типа смычковых инструментов.

Несомненно, что развитию инструментального мастерства в северо-восточной части Италии способствовала также территориальная близость необходимых материалов – ели и клена, обильно произраставших как в итальянской части Альп, так и в близлежащей Далмации.

Таким образом, в северной, точнее в северо-восточной части Италии к первой половине XVI века создался ряд условий, весьма благоприятствующий развитию мастерства изготовления инструментов скрипичного семейства.

Их Брешии и Кремоны инструментальное искусство распространяется по всей Италии, образуя в различных культурных центрах, как-то: Венеции, Неаполе, Риме, Милане, Болонье и др., - отдельные школы скрипичных мастеров, более или менее удачно разрабатывающие идеи кремонцев и брешианцев.

* Процесс формирования смычковых инструментов, державшихся у плеча (a braccio), обладавших значительными технически-моторными возможностями и имевших квинтовый строй, начался в славянских странах, откуда прародители скрипки, по-видимому, были занесены бродячими музыкантами во все концы Европы.

Вполне естественно, что мастера Брешии и Кремоны, городов, расположенных в северо-восточном углу Италии, непосредственно соприкасавшихся и общавшихся со славянскими странами – Истрией и Далмацией, первые обратили внимание на новые для них инструменты и стали разрабатывать и улучшать их конструкции. (Прим. Б. В. Доброхотова).

В начале 16 века, когда королевой Польши стала итальянская княжна Бона Сфорца (1518), наметились тесные культурные связи Польши с Италией. Особенно это коснулось юга Польши и севера Италии. Можно даже предположить, что именно Польша оказала влияние на итальянских мастеров в деле производства скрипок. Тем более, что у итальянцев был накоплен богатый опыт в изготовлении таких смычковых инструментов, как смычковая лира, которая больше других инструментов смычковой группы походила на скрипку. (Прим. С. В. Муратова).

Брешия дает нам переходный тип скрипки – в тембре звука скрипок и виолончелей брешианских мастеров мы еще можем уловить отзвуки виол; Кремона же дает нам скрипку, резко отличающуюся по тембру, характеру звучания от виол, - можно сказать, нашу современную скрипку.

Количество скрипичных мастеров Италии огромно, оно насчитывает сотни имен. По своим основным признакам произведения итальянских мастеров группируются по школам, получившим названия городов Италии, в которых проходила деятельность данных мастеров.

Этих школ обычно насчитывают шесть: брешианская, кремонская, венецианская, миланская, неаполитанская и школа, объединяющая мастеров Флоренции, Рима и Болоньи.

Брешианская школа

Брешианская школа получила название от города Брешия в Северной Италии. Наибольшего развития эта школа достигла в XVI – XVII веках.

Родоначальником брешианской школы был Гаспаро Бертолотти, прозванный *да Сало*. Он родился в городке Сало, расположенном на берегу озера Гарда в Северной Италии, около 1542 года. Происходил из семьи музыкантов, предки его занимались музыкой как профессией. Отец Гаспаро – Франческо Бертолотти помимо музыки занимался производством музыкальных инструментов, брат был довольно известным художником. 20-летним юношей Гаспаро Бертолотти переселился в Брешию, бывшую в то время богатым и значительным городом с бьющей ключом культурной жизнью. Ясно, что почва для развития его таланта здесь оказалась значительно благоприятней, чем в родном городе. И действительно, в Брешии он познакомился с рядом мастеров, производящих лютни и виолы, у которых безусловно много смог почерпнуть в области изготовления инструментов. Известно, что он совершенствовался и работал у очень известного в то время мастера лютен Джероламо ди Вирки, и в 1565 году был признан мастером. Очевидно, в начале самостоятельной жизни в Брешии ему жилось не очень хорошо, потому что он вел переговоры о переселении во Францию и только благодаря ссуде в 60 лир, представленной ему знакомым монахом, смог остаться на родине. Надо полагать, что, в то время как и другие мастера Брешии были заняты изготовлением лютен и виол, Гаспаро да Сало направлял свои творческие силы на создание скрипки.

Судя по сохранившимся документам, мастер отправлял значительную часть своей продукции во Францию, по-видимому, в силу того, что скрипка в Италии тогда еще не пользовалась популярностью. Тем не менее, из документа, в котором описано имущество Гаспаро да Сало для определения причитавшейся с него суммы налога, относящегося к 1568 году, мы видим, что к этому времени он успел уже составить себе известное состояние.

Значение Гаспаро да Сало как самого раннего известного нам мастера, оформившего классический тип скрипки с оригинально-своеобразным характером звучания, исключительно велико. В его творчестве полностью выявляются



Рисунок 34
Гаспаро да Сало (Gasparo da Salò), скрипка, 1580.

характерные черты брешианской школы, находящие отражение в произведениях почти всех последующих представителей этой школы. Инструменты Гаспаро да Сало встречаются очень редко, например, скрипок его работы известно не более десяти *.

После Гаспаро да Сало, умершего в 1609 году, его дело продолжил сын Франческо, малоизвестный мастер, почти не делавший скрипок. Известно большое количество виол работы Франческо.

Достойным продолжателем мастерства Гаспаро да Сало и наиболее прославленным представителем брешианской школы был его ученик Джованни Паоло Маджини, родившийся в 1580 году. Маджини был очень талантливым мастером, его скрипки, обычно крупного размера, обладают большим звуком несколько альтового оттенка. Подобно произведениям Гаспаро да Сало, подлинные инструменты Маджини также попадаются чрезвычайно редко.

После Маджини, умершего в 1632 году от чумы, опустошившей Италию, в Брешии уже не было особенно видных мастеров, и значение брешианской школы упало **.

Произведения мастеров этой школы характеризуются крупным, широким форматом, короткими, тупыми углами, неглубокими средними вырезами и довольно плоскими, поднимающимися от самых краев, как бы приплюснутыми сводами, большими, широко открытыми готическими эфами, часто расположенными параллельно. Верхние и нижние отверстия эфов имеют почти одинаковые размеры.

Ус, обычно в два ряда, часто переходит в украшение в форме виньеток в углах и на других местах дек; завитки обычно очень примитивной формы, грубой работы, в некоторых случаях с незаконченной спиралью (инструменты Гаспаро да Сало), в других случаях с лишним оборотом спирали (некоторые последователя Дж. П. Маджини); часто вместо завитка встречаются различные скульптурные украшения: человеческие и звериные головы и др. Работа брешианских мастеров в общем грубоватая, тяжелая.

Старинные мастера брешианской школы применяли самое разнообразное по характеру дерево. На верхних деках Гаспаро да Сало и Маджини часто сосна, даже довольно смолистая, иногда пихта; в тех случаях, когда деки сделаны из ели, она почти всегда альпийская, нежной структуры, средней плотности, эластичная, с правильными слоями.

* На скрипке Гаспаро да Сало играл известный норвежский скрипач Уле Буль (1810 – 18890)., на альте этого мастера играет советский альтист проф. В. В. Борисовский. (*Прим. Б. В. Доброхотова*).

** В ряду старинных брешианских мастеров можно упомянуть: Амброджи, Антеньяти, Бенти, Брандильони, Будьяни (он же Родиани), Ветрини, де Вито, Далла Корна, Замура, Ланца, Пьетро Санто Маджини (сын Дж.П.Маджини), Микелис, Монтекьяро, Нелла, Наста – Антонио и Газтано, Паддини, Пеццарли, Ранта, Роджери – Джованни Баттиста и Пьетро Джакомо, Цанетто.



Рисунок 35
Дж. Паоло Маджини (Maggini), скрипка, 1620



Рисунок 36
Джованни Баттиста Роджери (G. B. Rogeri), 1700.

Нижние деки у них попадают часто из тополя, ясеня, груши и некоторых фруктовых деревьев. Клен и груша обычно взяты близко от корня дерева, почему рисунок лучей получается очень пестрый, неправильный, встречается клен «птичий глаз», попадаетея и совсем гладкое дерево. Распил почти без исключения тангентальный или косой.



Рисунок 37
Пьетро Джакомо Роджери (P. J. Rogeri), 1715.

У более поздних брешианских мастеров – Джованни Баттиста Роджери и Пьетро Джакомо Роджери – мы видим подбор дерева близкий к тому, который характерен для кремонской школы: роскошный по рисунку привозной клен тангентального распила и ель с узловатыми слоями – *Haselfichte*. Применение других пород дерева в качестве материала для нижних дек встречается иногда лишь в альтях и виолончелях работы этих мастеров.

Лак у брешианских мастеров обычно высокого достоинства, очень эластичный, прозрачный, великолепного золотисто-желтого цвета. Оттенки его дают обширную гамму от цвета янтаря до желто-коричневого. Иногда встречаются красно-коричневые тона.

Лак обычно наложен тонким слоем на очень чистый грунт, но применялось и покрытие толстым слоем. Брешианский лак необыкновенно нежен на ощупь. Нередко на нем наблюдаются легкие трещинки; из этого можно заключить, что верхний слой лака чуть тверже, чем грунт. Для этой школы характерны мягкие переходы от лака к стертым местам. Инструменты, покрытые грязно-коричневым лаком, являются имитациями.

Виолончели и альты брешианских мастеров встречаются чаще скрипок.

Звук брешианских скрипок, несмотря на значительную силу, имеет, особенно на нижних струнах, суровый, несколько альтовый оттенок, причем он недостаточно ярок и гибок в динамике тембровых оттенков.

Несмотря на крупный талант Гаспаро да Сало и Маджини, им удалось лишь частично удовлетворить назревшую потребность в смычковом инструменте нового типа. Добившись, по сравнению со старинными виолами, большей силы звучания, они в своих скрипках сохранили многие черты виольного тембра, почему вскоре после смерти Маджини цент скрипичного мастерства перешел из Брешии в Кремону, где вырабатывался совершенно иной подход к выразительным возможностям скрипки.

Кремонская школа

Кремонская школа является самой блестящей и значительной из всех итальянских школ. Именно в Кремоне метод построения скрипки был доведен до его полного классического завершения. Наибольший размах ее деятельности продолжался с половины XVI века до конца XVIII века.

Инструменты кремонской школы трудно поддаются общей характеристике, так как творчество ее мастеров делилось на несколько различных течений.

Наряду с развитием принципов звучания инструментов скрипичного семейства, кремонской школе мы обязаны, между прочим, и эволюцией окраски лака. В то

время как у брешианцев мы встречаем желтые, коричневые и лишь изредка красно-коричневые тона, у кремонцев разворачивается целая гамма оттенков. Вначале их лак был янтарно-желтый, затем более темного, коричневого цвета; позже – красноватый (братья Амати), доходящий до красного цвета; последняя эпоха – чистый золотисто-коричневый цвет. Величайшие мастера этой школы не боялись покрывать свои инструменты ярким, роскошным красно-оранжевым лаком, казавшимся слишком резким их предшественникам. Красящее вещество кремонского лака (особенно имеющего красный оттенок) чувствительно к воздействию света.

Консистенция кремонских лаков одинакова с брешианскими. На ощупь лак производит то же впечатление бархата: продолжительное прикосновение пальцев дает отпечаток, который затем сам исчезает.

Многие лаки – и не из худших – имеют слегка потрескавшуюся поверхность (А. Страдивари, К. Бергонци); очень часто эти трещины, распространяющиеся только на верхний слой лака, можно обнаружить лишь в лупу.

У многих кремонских мастеров мы наблюдаем особую манеру покрытия инструмента лаком: внизу лежит основная масса лака светлого цвета, и только последние, верхние слои окрашены более интенсивно.

Семейство Амати. Основателем кремонской школы был Андреа Амати. Он родился в Кремоне в 1535 году и умер около 1611 года там же. Принадлежал к одной из старейших фамилий Кремоны, упоминание о которой встречается в летописях города в 1097 году. У кого и где учился Андреа Амати – неизвестно. Некоторые исследователи считают его учеником Гаспаро да Сало, но это маловероятно, потому что Андреа Амати был старше Гаспаро да Сало и поэтому вряд ли мог быть его учеником. Однако, судя по стилю ранних работ Андреа Амати, можно предположить, что он был знаком с работами Гаспаро да Сало.

В своих зрелых произведениях Андреа Амати окончательно вырабатывает классическую, вполне законченную форму скрипки *.

Андреа Амати является одним из самых крупных реформаторов скрипки, впервые наметившим путь скрипки как инструмента, долженствующего приблизиться к тембру звука голоса сопрано.

Тембр звука скрипок брешианских мастеров, как уже говорилось, напоминал еще тембр старинных виол, то есть при большой силе он был завуалированным, гудящим, несколько альтовым по характеру. Андреа Амати изменил конструкцию скрипки и, придав ей другие, меньшие по сравнению с брешианскими мастерами, размеры, иной характер очертаний, понизив бока и увеличив своды дек (до 20 мм), сумел придать звуку своих скрипок тембр ясный, серебристый, нежный, но недостаточно сильный, близкий, если не по напряженности, то по характеру, тембру сопрано.

* При этом эфы ряда инструментов Андреа Амати несколько напоминают по очертаниям эфы брешианской школы.

В то же время в виолончелях этого мастера можно найти как в конструкции, так и в звуке еще сравнительно много общего с инструментами брешианских мастеров.

Очертания модели Андреа Амати, выпуклости дек и общая художественная отделка его скрипок несколько не ниже работ большинства последующих мастеров*. В художественном отношении он значительно опередил Гаспаро да Сало, инструменты которого несколько грубоваты по своим очертаниям. Андреа Амати высоко поднял значение профессии скрипичного мастера, слава его распространилась далеко за пределами родины, что видно из того, что ряд иностранных владетельных князей и король Франции вступали с ним в общение и заказывали ему инструменты.

В инструментах Андреа Амати мы встречаем еще дерево типа Гаспаро да Сало – нижние деки из итальянского клена тангентального распила, обычно весьма бледного рисунка, или же из других пород деревьев; дерево на верхних деках иногда трудно определить; скорей всего это ель, но очень близкая по строению к пихте.

Несмотря на сходство отдельных деталей, например подбора дерева, сравнение инструментов Гаспаро да Сало и Андреа Амати особенно выявляет разницу в характере звучания инструментов этих двух выдающихся мастеров. Оба они работали в XVI веке и все-таки – такая разница! У Гаспаро да Сало еще сильны отзвуки средних веков, Андреа Амати – заря будущего.

Вначале и то и другое направление в производстве смычковых инструментов имело своих сторонников, но в конечном итоге восторжествовало кремонское, намеченное Андреа Амати.

Приходится удивляться гению Андреа Амати, сумевшего в течение каких-нибудь 30 лет не только дать классическое оформление скрипки, сконструировав удобный по форме, сравнительно небольшой инструмент, но и создать твердый, незыблемый метод акустического построения этого инструмента, обуславливающий получение так называемого «итальянского тембра» звука. Если этот метод и был усовершенствован последующими мастерами, то только в смысле увеличения напряженности и силы звука.

Можно смело сказать, что если бы не было Андреа Амати, то, быть может, не было бы ни Страдиари, ни Гварнери. Если подвергнуть анализу инструменты почти всех последующих мастеров, то убедимся, что все они фактически являются последователями Андреа Амати. Его сыновья Антонио и Иеронимо продолжали дело отца и развивали созданный им тип скрипки.

Антонио Амати родился в 1555 году, умер в 1640 году. Превосходный мастер, он разрабатывал принципы построения инструментов, установленные его отцом. Одним из первых в Кремоне Антонио Амати начинает удачно использовать довольно плоские своды дек. Скрипки его обычно имеют небольшие размеры.

* Вместо завитка Андреа Амати в некоторых случаях делал изображения человеческих голов. По некоторым данным, он был связан с мастерской замечательного скульптора Бенвенуто Челлини. (Прим. Б. В. Доброхотова).



Рисунок 38
Андреа Амати (Amati), скрипка, 1566

Эфы так же, как и в ряде работ Андреа Амати, несколько приближаются к брешинскому типу. Техническое исполнение инструментов безупречно, звучат они нежно и певуче.

Младший брат Антонио – Иеронимо родился в 1556 году, умер вместе с женой и двумя дочерьми 2 ноября 1630 года от чумы. Иеронимо Амати был одним из талантливейших и артистичнейших итальянских мастеров. Формат его инструментов часто довольно большой. Именно Иеронимо Амати вырабатывает тип эфов, ставший характерным для кремонской школы и впоследствии разрабатывавшийся его сыном Николо Амати и Антонио Страдивари. Эфы инструментов Иеронимо Амати значительно уже, чем у его предшественников, и имеют более плавную форму. Верхние отверстия эфов сближены почти до ширины подставки. Очертания инструментов необычайно гармоничны и изящны. Лак на инструментах раннего периода золотисто-коричневый, в дальнейшем – золотисто-оранжевый. По техническому выполнению и качеству звучания инструменты Иеронимо Амати считаются первоклассными.

Несмотря на высокие индивидуальные качества работ этих двух превосходных мастеров, в историю инструментального искусства они вошли, главным образом, в качестве авторов инструментов, выполненных ими совместно. Антонио и Иеронимо Амати работали вместе, творчески дополняя друг друга, в течение почти шестидесяти лет, приблизительно с 1577 года по 1630 год – год смерти младшего брата. Созданные ими совместно инструменты отличаются весьма характерными признаками.

На инструментах Антонио и Иеронимо Амати встречаем уже дерево более обычных для кремонской школы типов. Ель чаще всего крупнослойная, но в то же время нежной структуры, сорт *Haselfichte* почти не попадает. Клен обыкновенно местный, сравнительно бледного рисунка, тангентального распила, деки часто из двух половинок. В более поздних скрипках нижние деки иногда сделаны из дерева радиального распила, но клен тот же, местный, с слабо проявленными лучами, с неправильными, часто грубыми годовыми слоями. Клен на боках почти не подобран, например, на одной пластинке тангентального, на другой – радиального распила, дерево на головках тоже часто иного типа и распила, чем на других сделанных из клена частях инструмента. Вообще здесь наблюдаем необыкновенную скупость в пользовании деревом. Ни один мало-мальски пригодный кусочек клена не бросается.

На альтях и виолончелях этих мастеров дерево еще более пестрого подбора. Вместо клена часто тополь, груша; на одной виолончели пришлось встретить нижнюю деку из четырех частей неизвестной мне породы дерева, плотностью не тверже ольхи.

По своим очертаниям инструменты Антонио и Иеронимо Амати отличаются от инструментов Андреа Амати более изящными, несколько орнаментальными очертаниями модели, более элегантными и длинными средними вырезами, довольно длинными углами. Своды дек более выпуклы, с заметными углублениями вдоль краев. Эфы – изящного изогнутого рисунка. Завитки великолепные по замыслу и исполнению. Следует отметить совершенство техники Антонио и Иеронимо Амати:



Рисунок 39
Антонио и Иеронимо Амати, скрипка, 1624.

они достигли настолько высокого уровня, что никто из последующих мастеров не мог их затмить.

Звучат их инструменты очень ясно, чисто и мягко, но, так же как инструменты Андреа Амати, недостаточно мощно.

Наиболее знаменитым из семейства Амати был сын Иеронимо – гениальный Николо, родившийся 3 декабря 1596 года, умерший 12 апреля 1684 года.

Николо Амати довел тип скрипки, выработанный предшествующими ему мастерами той же фамилии, до высшей степени совершенства. По характеру работы и пластичности формы его инструменты исключительны.

Дерево на инструментах Николо Амати встречается самое разнообразное. Кажется, нет такого сорта ели, из которого он бы не делал своих дек. Очень часто на его скрипках встречаем верхние деки из очень мелкослойной, необыкновенно шелковистой ели, иной раз из более крупнослойной, даже с очень широкими слоями, во многих случаях встречается сорт *Haselfichte*, но во всех случаях дерево отличается очень хорошими акустическими качествами. Клен у Николо Амати более однотипен; он, кажется, без исключения тангентального распила, чаще всего местного происхождения, на боках обыкновенно гармонирует с кленом нижней деки; на головах чаще всего совершенно гладкий, без рисунка. У альтов и виолончелей вместо клена встречаются другие породы дерева, у скрипок подобное явление наблюдается чрезвычайно редко.

Лак так же, как и у других представителей семейства Амати, преимущественно золотисто-желтого цвета, с легким коричневым оттенком. Красные тона встречаются редко. Консистенция лака обычно очень нежная. Грунт чистый, светло-коричневый.

В течение своей многолетней деятельности Николо Амати сделал очень много опытов над скрипкой, добиваясь, очевидно, нового качества звучания; и действительно, в некоторых его инструментах увеличенного формата (364-365 мм), так называемых *grand Amati*, ему удалось улучшить звук, выработанный его предшественниками, то есть усилить его, сохранив характер тембра мягкого и душевного. Инструментов этого типа им сделано немного, и они очень высоко ценятся музыкантами и любителями.

Николо Амати воспитал множество учеников, ряд которых стал равен своему учителю, некоторые же, как, например, А. Страдивари, его превзошли. Из мастерской Николо Амати вышли: его сын Иеронимо 2-й (1649-1740), работавший в стиле своего отца; Андреа Гварнери, основатель целой династии скрипичных мастеров; затем Франческо Руджери (1645-1700), также глава целой семьи мастеров.

Франческо – самый известный представитель фамилии мастеров Руджери *. В основном он разрабатывал форму инструментов своего учителя Николо Амати, несколько видоизменив ее. Так, модель Ф. Руджери немного шире, и своды дек выше. Эфы более короткие и отставлены ближе к краям. Завитки также немного крупнее, чем у Николо Амати. Ус довольно широкий, но красивый и гармонирующий с очертаниями дек.

* Нижеследующие данные о мастерах Руджери добавлены редактором Б.В. Доброхотовым.



Рисунок 40
Николо Амати, скрипка, 1628.



Рисунок 41
Иеронимо 2-ой Амати, скрипка.



Рисунок 42
Франческо Руджери (Ruggeri), скрипка, 1700.

Дерево всегда подобрано хорошо с акустической стороны, часто встречается клен с ярко выявленными лучами. Лак различных оттенков, от темного желтовато-красного до светлого желтовато-красного, иногда принимающего горячий оранжевый оттенок. Техническое выполнение сделано с большим мастерством.

Особенно хороши виолончели Ф. Руджери. Форма их кажется несколько удлиненной по сравнению со скрипками. Характерны длинные боковые вырезы (так называемые эсы). Завиток (так же как у скрипки) крупнее аматиевского. Виолончели Ф. Руджери отличаются мощным тоном и являются прекрасными концертными инструментами*. Скрипки уступают виолончелям по звучанию благодаря чрезмерной «сладости» тембра.



Рисунок 43

Винченсо Руджери (Vincenzo Ruggeri), голова и эфы скрипки, 1697.

Выдающимися мастерами были и сыновья Франческо Руджери Гиацинто и Винченцо. Гиацинто Руджери (1666-1698), очевидно, учился у отца. Об этом свидетельствует характер его работы, правда менее совершенной, чем у Франческо. Гиацинто Руджери придерживался большой и широкой модели с более высокими сводами, чем своды на инструментах отца. Изящные по очертаниям эфы также несколько крупнее и расположены более вертикально. Интересны и выразительны по форме массивные, прекрасно вырезанные завитки. Инструменты покрыты недостаточно прозрачным коричневым лаком. Виолончели лучше скрипок, но уступают по работе инструментам Франческо. Звучат инструменты Гиацинто Руджери очень хорошо.

Второй сын Франческо Руджери – Винченцо (1690-1739), прозванный *il Per* (отец), большей частью работал по модели Амати. Дерево на его инструментах обычно хорошее. Превосходны его завитки и эфы, виртуозно вырезанные, но несколько малые по размеру. Ус расположен близко к краю и прекрасно обработан. Лак всегда прекрасен по качеству; встречаются различные оттенки – коричневый, светло-коричневый и красный. По работе в целом Винченцо Руджери не может быть отнесен к мастерам первого класса, но звучат его инструменты очень хорошо. Остальные представители семейства Руджери не представляют интереса.

К школе Амати, помимо кременцев, примыкает еще множество иногородних мастеров, как-то: Доменико Монтаньяна (Венеция), знаменитый своими виолончелями; Франциско Гобетти и Санто Серафин (также в Венеции); Гранчино (Милан), Роджери (Брешия), Тонони (Болонья) и ряд других. Вообще можно сказать, что в течение приблизительно полутора столетий скрипичной продукции Италии и многих других стран испытывала значительное влияние Амати, и большинство инструментов того времени было в основе своей более или менее близкими копиями инструментов Амати **.

* На превосходной виолончели Франческо Руджери играл известный виолончелист В. Фитценгаген. В настоящее время этот инструмент принадлежит М. Ростроповичу. (*Прим. Б. В. Доброхотова*).

** Из других учеников и подражателей Амати можно назвать следующих мастеров: Аббати, Альбани, Альвани, Ансельмо, Барцеллини, Бесетто, (Вимеркати), Герани, Гувернари, Доминикино, (Декоцетти), (далла Коста), Кальварола, Каппа, Кассини, Кастаньери, Колонарди, Корнелли, Монтаньяна, Монгаде, (Мелони), Надотти, де Полис, (Роджери – Джованни Баттиста и Пьетро Джакомо), Руджери – Винченцо и Гиацинто, Снейдер, Сорсана, Тедеско, Тонони, Фалько, Челопиатус, Черутти.

Здесь, как и в последующих примечаниях, в скобках стоят имена мастеров, которые испытывали влияние и других направлений.

А н т о н и о С т р а д и в а р и . Как я уже говорил, среди учеников Амати мы встречаем имя Антонио Страдивари – имя, известное не только всякому образованному музыканту, но и вообще всякому культурному человеку.

Биографические данные о нем, дошедшие до нас, в сожалению, чрезвычайно скудны: несмотря на самые тщательные исследования в архивах Кремоны, города, в котором протекла вся его продолжительная жизнь, не удалось даже точно установить, где и когда он родился. Существует весьма вероятная гипотеза, что Страдивари родился не в самой Кремоне, а в одном из окружающих ее деревень; весьма возможно, что родители его покинули город в годы голода и чумы, когда город этот оставило две трети его населения.

Относительно года рождения Антонио Страдивари можно судить по собственноручным пометкам на этикетках, вклеенных им в несколько его скрипок, сделанных в последние годы жизни; например, на этикетке 1736 года пометка «d'anni 92», на этикетке 1737 года пометка «d'anni 93», из чего Можно заключить, что он родился в 1644 году. О детстве и юности Страдивари ничего не известно.

Заниматься скрипичным мастерством он, по-видимому, начал очень рано. Чрезвычайно интересно свидетельство французского мастера Шано-Шардон, рассказывавшего о подлинной этикетке Страдивари, которую он видел в руках своего отца и на которой было написано: «Сделана в возрасте 13 лет в мастерской Николо Амати». Этой этикетки, к сожалению, до сих пор не удалось обнаружить *. На то, что А. Страдивари был учеником Николо Амати, указывает и характер его ранних работ, а также свидетельство английского мастера Гилла, видевшего скрипку работы Страдивари с этикеткой, на которой помечено: «Ученик Николо Амати, сделал в 1666 году» **.

Можно считать особой удачей обнаружение Гиллом этой этикетки, так как она является е д и н с т в е н н ы м дошедшим до нас документом, подтверждающим факт, что Страдивари был учеником Николо Амати.

К 1667 году Страдивари, очевидно, закончил учение у Амати, так как с этого года в этикетках он уже не называет себя учеником Амати. В этом году мы впервые встречаем имя Страдивари в Актах Кремоны; это брачная запись в приходе церкви св. Агаты в Кремоне, а именно: «4-го июля 1667 года сочетался браком Антонио Страдивари из прихода св. Цецилии с Франческой Ферабоши, из прихода св. Агаты».

* W. Henry Hill, Arthur F. Hill, Alfred E. Hill. Antonio Stradivari, his Life and Work (1644-1737), цит. изд.

** Там же. (стр. 29-30)

После свадьбы Страдивари переехал в приход своей жены и занял дом под названием «Casa del pescatore» (Дом рыбака) *, где открыл собственную мастерскую. Из переписи кремонских владений за 1668 год видно, что дом этот занят «Антонио Страдивари 28 лет, Франческой, женой его 26 лет и Джулией Марией, дочерью их 3-х месяцев» **.

В 1680 году Страдивари купил дом, расположенный около монастыря доминиканцев. В доме было три этажа (в каждом из них всего по три окна, выходящие на площадь), подвал и антресоли. Кроме того, на крыше находилась характерная для кремонских домов квадратная пристройка, открытая с двух сторон: южной и западной, - называемая кремонцами «seccadour» (сушильня), употребляемая в ломбардских городах для сушки фруктов и белья, в данном же случае, как говорит предание, использованная мастером для просушки скрипок и даже для работы над ними в хорошую погоду на чистом воздухе.

До перестройки дома на этом чердаке еще уцелели пергаментные петли, в которых, очевидно, подвешивались инструменты ***.

В этом доме Страдивари провел всю свою остальную жизнь. Сохранились воспоминания современников великого мастера, в которых говорится, что Страдивари был человек высокого роста, худой: на голове постоянно носил белый колпак, шерстяной зимой, бумажный летом, и передник из белой кожи, когда работал; а так как он работал постоянно, то костюм его был всегда одинаков.

Вполне заслуженно на долю Страдивари выпала жизнь славная и обеспеченная. Он был признан всем тогдашним культурным миром. Мы видим, что к нему направляются специальные посольства от «сильных мира сего»; он получает заказы на целые комплекты инструментов от короля испанского, короля Англии, короля Польши, не считая многочисленных глав государств тогдашней Италии. Благодаря труду и бережливости Страдивари составил себе настолько хорошее состояние, что в Кремоне вошло в поговорку: «Богат, как Страдивари» ****.

* Ошибка авторов. Фактически дом тот носил название Casa del Francesco Pescaroli. Ошибку обнаружил и объяснил Corso Garibaldi (*Прим. С. В. Муратова*).

** Что касается возраста Страдивари, приведенного в этой переписи, то Мандели, собирающий материал для биографии Страдивари, предполагает, что данные эти заносились в книги приходским священником, так сказать, «на глаз», а не обитателями дома, благодаря чему и получилась неточность в годах (если Страдивари родился в 1644 году, ему в 1668 году было не 28 лет, а только 24 года).

*** Дом был куплен у кремонских патрициев Пиченарди за 7000 имперских лир (около 8000 рублей). Об этом гласит купчая крепость, находящаяся в кремонском нотариальном архиве. Из нее видно, что дом куплен в рассрочку; при покупке внесено Страдивари 2000 лир звонкой монетой и остальные деньги должны были быть внесены им в течение следующих 4 лет. Из того же нотариального акта мы узнаем имя отца Страдивари, так как имя мастера значится «Антонио Страдивари, сын покойного Алессандро Страдивари». Дом этот сохранился в нетронutom виде до 1888 года, после чего был куплен владельцем соседнего ресторана, соединившим оба дома и расположившим в помещении, ранее занимаемом мастером Страдивари, бильярдную.

**** З е л е н с к и й Д. *Итальянские смычковые инструменты*. Полтава, 1886, стр. 115.



Рисунок 44
Дом Страдивари на площади Рима 1.*

20 мая 1698 года умерла жена Страдивари. На основании расходов по ее похоронам мы можем судить о весьма солидном материальном достатке художника. Вся церемония носила необыкновенно пышный характер и обошлась в очень крупную для того времени сумму в 182 лиры.

В следующем, 1699 году 24 августа Страдивари женился вторично на Марии Замбелли. От второго брака у него было пятеро детей – дочь и четыре сына. Всего у него было одиннадцать детей.

Некоторые из них умерли, очевидно, в юном возрасте, а из оставшихся только двое – Франческо и Омобонно – занимались искусством отца, но лишь в незначительной степени приблизились к его достижениям.

Дальнейшая жизнь Страдивари нам почти неизвестна, так как никаких документов, касающихся ее, не сохранилось. В 1729 году Страдивари купил у наследников Франческо Виллани, потомка видной кремонской фамилии, склеп для погребения, помещавшийся в часовне церкви св. Доминика. Вход в этот склеп закрывался каменной плитой, на которой Страдивари распорядился счистить имена фамилии Виллани и заменить их своим именем.

Здесь была похоронена его вторая жена (4 марта 1737 года) и сам Страдивари, умерший 19 декабря 1737 года в возрасте 93 лет. В 1869 году церковь с прилегающим к ней монастырем доминиканцев за ветхостью была разрушена.

* Этой картинки в книге Витачека нет (*Прим. С. В. Муратова*).

В связи с этим останки из находившихся там многочисленных могил были вырыты и погребены в одной общей яме за чертой города. Таким образом, прах великого мастера исчез бесследно.

В Кремоне в настоящее время мы не находим почти никаких следов великого мастера. Там нет даже ни одного инструмента Страдивари. В музее ратуши хранится лишь сосновая доска, часть верстака, на которой вырезано имя Страдивари и нарисован герб его рода, каменная ограда колодца из двора дома Страдивари и надгробная плита с его могилы. Это все *.

Только сравнительно недавно именем Страдивари названа улица, проходящая близ дома, в котором он умер, на месте этого дома помещена мраморная доска со следующей надписью:

«Здесь стоял дом, в котором Антонио Страдивари довел скрипку до величайшего совершенства и оставил Кремоне неизгладимое имя непревзойденного художника в своем искусстве».

Крайне отрывочные и скудные биографические данные оставляют для нас совершенно невыясненным вопрос о личности Страдивари. Ответ на этот вопрос может до известной степени дать изучение его творений. Прежде всего нас может не поразить многочисленность произведений Страдивари; из этого мы можем заключить, что он был исключительно трудолюбив и труд был главной целью жизни великого мастера. Количество инструментов, созданных этим плодовитейшим художником, очень велико; число безусловно подлинных экземпляров, известных и помещенных в различных каталогах, доходит до 1150 **. Если принять во внимание, что значительный процент его произведений исчез под влиянием различных катастроф в течение почти 200 лет со времени их создания, то, пожалуй, количество созданных им инструментов можно увеличить до 1500. При этом показательно, что каждая скрипка Страдивари, несмотря на свою удивительную законченность, производит впечатление импровизации, созданной в течение дня и сохранившей свежесть и непосредственность первоначального замысла.

В Страдивари нас удивляет необыкновенная методичность и упорство в работе; десятками лет, шаг за шагом, добивается он воплощения определенного образа, пока не достигает его окончательного завершения.

В начале своей деятельности Страдивари многие годы работает в стиле своего учителя Николо Амати. Если сравнить первую скрипку, выпущенную Страдивари под своей фамилией в 1666 году, с его же скрипкой 1683 года, то увидим, что за все эти годы мастер не ввел почти никаких существенных изменений, за исключением кое-каких внешних незначительных деталей, например более массивных углов дек, в основном точно придерживаясь стиля Амати.

* В 1930 году мастер Фиорини подарил музею Кремоны свою богатейшую коллекцию рабочего инвентаря Страдивари (*Прим. Б. В. Доброхотова*).

** В настоящее время сохранилось: 540 скрипок, 12 альтов и 50 виолончелей. Кроме того, Страдивари сделал: 5 басовых скрипок (?), басовый альт (?), пошет, гитару, пандурину, цитер, 3 мандолины, виолу да гамба и арфу. Однако, из этого количества некоторые экземпляры считаются бесспорно подлинными лишь около 400 инструментов. (*Прим. Б. В. Доброхотова*).

С 1688 года он начинает экспериментировать над большой моделью Николо Амати, изменяя ее, главным образом, в части, касающейся внешней художественной отделки и размера. Чем ближе к 1690 году, тем инструменты крупней, некоторые из них являются чуть ли не самыми большими из итальянских скрипок. Инструменты всего первого периода деятельности Страдивари, отражающего влияние стиля Николо Амати, объединяются под условным названием *amatise*.

Резкий отход от школы Амати выявляется лишь в 1691 году, когда Страдивари существенно изменяет модель своего учителя и создает свой собственный тип скрипки. Это так называемые «удлиненные» (*allonge*) скрипки, особенность которых заключается в том, что ширина их дек сравнительно с инструментами *amatise* меньше, длина же, наоборот, больше (но не более 357 мм). Своды дек в инструментах этого периода являются значительно более плоскими, чем это было ранее принято в скрипках. Звук этих инструментов тоже другого тембра; если звук типа *amatise* напоминал сопрано, тембр звука этих «удлиненных» скрипок напоминает меццо-сопрано, но часто в этом звуке замечается какая-то туманность, особенно в низком регистре.

По-видимому, эта звучность не вполне удовлетворяла мастера, потому что сравнительно скоро он отказался от этого типа и около 1698 года опять вернулся на короткое время к модели Амати.

Однако, если в период создания инструментов типа *amatise* Страдивари еще не освободился от влияния своего учителя Николо Амати, то теперь он творчески разрабатывает и изменяет (главным образом, увеличивает) модель скрипок Антонио и Иеронимо Амати позднего периода их деятельности, характерную своими несколько подчеркнутыми контурами кривыми, длинными углами и сравнительно невысокими сводами.

Только около 1704 года, в возрасте 60 лет, Страдивари сконструировал окончательно свою модель скрипки, на этот раз совершенную и до сих пор никем не превзойденную. Реформа эта была более значительной, чем может показаться по внешнему виду скрипки, потому что, наряду с небольшими изменениями линий очертаний формы и выпуклостей, Страдивари коренным образом изменил соотношение настройки верхней и нижней дек, благодаря чему звук его скрипок приобрел новый, более богатый, яркий тембр и исключительно большую «дальнобойность», то есть способность наполнять собой очень большие помещения. Этот блестящий период в деятельности Страдивари продолжался приблизительно до 1725 года, то есть около 20 лет. В течение последнего десятилетия в работе мастера намечается стремление смягчить яркость звука, при этом сама техника работы начинает ослабевать, что вполне понятно, если принять во внимание преклонный возраст художника (около 85 лет).

Форма свода выработана не столь определенно, как это было раньше, понижается настройка дек и, вследствие этого, уменьшается их толщина, из-за чего инструменты этого периода иногда звучат несколько тускло, но зато необычайно легко поддаются извлечению звука.



Рисунок 45
Скрипка, Антонио Страдивари, "Harrison", 1693

Очертания модели инструментов зрелого периода творчества Страдивари весьма характерны и сильно отличаются от инструментов предшествующих ему мастеров. Так, например, очертания модели Амати образуют плавную гитарообразную форму внутренности корпуса скрипки. У Страдивари эти линии как бы изломаны, благодаря чему воздух, заключенный внутри корпуса, подвергается чрезвычайно сложным колебаниям, вызывающим появление значительно большего количества высоких обертонов, чем в корпусе скрипок Амати.

В образовании исключительно богатого тембра звука инструментов Страдивари большое значение имеет, наряду с другими элементами, определенный подбор дерева. Подбор дерева на протяжении всего творческого пути великого мастера испытывает определенную эволюцию, причем периоды, в которые им устанавливается тот или иной тип использования дерева, не всегда совпадают с периодами выработки той или иной модели инструмента.

Ель на скрипках Страдивари в первый, известный нам период его деятельности обычно очень хорошая, нежная, шелковистая, но более плотная, чем у других итальянцев.

Клен в этих инструментах, по-видимому, итальянский, тангентального, а иногда косого распила, обычно с весьма слабо выраженными лучами. Исключение составляют скрипка (1683), принадлежавшая второму скрипачу Чешского квартета Й. Суку, в которой нижняя дека сделана из одного куса роскошного широковолокнистого клена тангентального распила, указываемая Гиллом инкрустированная скрипка Hellier 1679 года и испанский инкрустированный Страдивари 1677 года (находившийся у П. Коханского). Гилл отмечает, что в скрипках этого периода нижние деки – из одного куса, обычно сделаны из клена тангентального распила, широких не очень ярких лучей; в деках же, склеенных из двух половинок, клен или радиального, или косого распила, так же не яркого рисунка. Характерным в этом отношении экземпляром является находящаяся в Госколлекции скрипка 1688 года.

В скрипках периода *allonge*, начавшегося перед 1690 годом, клен уже исключительно радиального распила, нижние деки чаще всего из одного куса, причем клен обыкновенно местный, не особенно изысканного рисунка, с узкими, резкими, неправильно расположенными лучами и очень заметными, грубыми годовыми слоями.

Ель на скрипках этого периода чаще всего грубоватая и тяжелая, иногда довольно мелкослойная, в некоторых же случаях с резкими блестками, похожая на ту, которую в наше время предпочитают немецкие мастера (*Spiegel*).

В следующий, очень непродолжительный период (1698-1704), характерным признаком которого Гилл считает возвращение Страдивари к моделям Амати, на инструментах ель обычно мелкослойная, довольно плотная, нижние деки часто из двух половинок клена радиального распила, яркого, широкого рисунка. Если же они из одного куса, то клен местный, тангентального распила.



Рисунок 46
Виолончель, Атонио Страдивари, 1696, Lord Aylesford.

Наиболее блестящий период деятельности Страдивари (1704 – 1725) подразделяется по характеру использованного дерева на два этапа. В первый из них, продолжавшийся приблизительно до 1717 год, на инструментах Страдивари ель прекрасная, с замечательным шелковистым блеском, правильная по наслоению, сочетающая нежность с плотностью. Клен почти всегда превосходный по рисунку и акустическим качествам, как правило, р а д и а л ь н о г о распила. Нижние деки

чаще всего из одного куска. Характерными инструментами этого периода является скрипка 1707 года, находящаяся в Госколлекции, и скрипка Эрнста 1709 года.



Рисунок 47
Антонио Страдивари, скрипка Gibson, 1713.

Начиная с 1717 года для верхних дек употребляется также сорт *Haselfichte*, особое же изменение претерпевает характер использовавшегося мастером клена. По сортам он весьма различен, обычно весьма бледен по рисунку, распил преобладает радиальный (главным образом, для дек, сделанных из двух половинок), но встречается также и тангентальный. Этот период характеризует инструмент 1717 года, принадлежавший в свое время Пахульскому. Другая скрипка этого же года, с точно таким же деревом на нижней деке, принадлежащая венскому коллекционеру Гаммерле, изображена в книге Лютгендорфа. Верхние деки обеих этих скрипок сделаны из ели *Hasekfichte*.

По-видимому, к этому времени Страдивари был уже так знаменит и спрос на его инструменты настолько увеличился, что он мог себе позволить не гнаться за внешней красотой дерева, раз это не отражается на звуковых качествах его скрипок, так как доказано, что лучистость клена совсем не обуславливает его наилучшие акустические качества. Но и в этот период встречаются время от времени экземпляры, сделанные из прекрасного по виду клена, очевидно, по повышенной цене для особо знатных клиентов. Пример: инкрустированная скрипка 1722 года, принадлежавшая скрипачу Роде, изображенная в книге Гилла.

Одним из рядовых инструментов этого времени можно, по-моему, считать скрипку, находящуюся в Госколлекции и относящуюся, как я полагаю, к 1725 году.

После этого года, в последний период деятельности, у Страдивари, кажется, уже совсем не встречаются скрипки с таким роскошным по рисунку кленом, как это имело место в более ранние годы. На всех последующих скрипках, вплоть до самой смерти великого мастера, подбор дерева с внешней стороны носит случайный характер. Объяснить это довольно трудно; может быть, долголетний опыт показал ему, что самое важное в выборе дерева лежит в чем-то, что нельзя определить на глаз? Может быть, в конце своей деятельности он осознал большое значение плотности и эластичности дерева и брал дерево одного и того же качества не по внешним признакам, а по признакам определенного веса?

Гилл отмечает одинаковую максимальную толщину - 3,56 мм - в нижних деках трех скрипок Страдивари (1727, 1733 и 1736); Мёккель приводит ту же цифру для нижней деки еще одной скрипки 1736 года; наконец, находящийся в Госколлекции инструмент того же года имеет идентичную толщину нижней деки (если не считать небольшого утолщения под душкой, увеличивающего общий вес деки, вероятно, на ничтожную величину – около одного грамма). Такое совпадение наибольшей толщины нижней деки в ряде скрипок, не наблюдавшееся у Страдивари раньше, не может, по-моему, быть случайным, а является признаком каких-то неизвестных нам в точности системы. В верхних деках этой правильности не наблюдается, так как ель, вероятно, не всегда применялась одинаковая по плотности и весу.

Таким же приблизительно путем проходила у Страдивари и эволюция лака; в начале его деятельности он почти не отличался от лака Амати; то есть он золотисто-желтого цвета, очень прозрачный, мягкий, наложен тонким слоем; на инструментах *allonge* слой его еще толще, консистенция мягче, окрашен он в более интенсивный коричнево-оранжевый цвет. В дальнейшем, в лучший период деятельности, лак

Страдивари необычайно нарядный и действительно неподражаемый. Художник не боится окрашивать его в яркий красно-оранжевый цвет, и так как он наложен сверх мягкого золотисто-желтого грунта, окрашивающего предварительно дерево инструмента, лак дает необыкновенные эффекты.

В зависимости от характера освещения, при котором нам приходится его рассматривать, лак приобретает всевозможные оттенки: от нежного золотисто-оранжевого при ярком солнечном освещении до яркого темно-красного при вечернем искусственном освещении. Для этого типа лака характерны трещины, заметные на местах, к которым прикасаются руки.

Чарльз Рид очень метко характеризует эффект, производимый этим лаком. Он говорит, что, рассматривая лак Страдивари, мы получаем впечатление, будто бы неокрашенное дерево инструмента разглядываем через лупу, снабженную вместо стекла рубином.

О Страдивари с полным правом можно сказать, что он довел скрипку до совершенства.

Исключительными достоинствами отличаются также виолончели Страдивари. По моим наблюдениям, звук виолончелей Страдивари бывает двух различных типов тембра: один более высокий, яркий, даже чуть резковатый, переходящий на струнах Ля и Ре в высоких позициях в тембр тенора; другой – более широкий, чрезвычайно мягкий, басового оттенка. Инструменты с первым тембром звука бывают обычно нормального размера, инструменты другого тембра обычно больше нормального размера.

В Альтах Страдивари, одним из замечательнейших образов которых является инструмент, принадлежащий Госколлекции, привлекает изумительное качество звучания, имеющего чисто альтовый тембр. Под этим понятием я подразумеваю не тот придушенный и вместе с тем резкий звук, который многими музыкантами считается для альты характерным, а звук, в котором, в сущности, гораздо чаще слышится тембр голоса тенора, чем альты, плотный, яркий, с легким оттенком меланхолии, который при более энергичном нажиме смычка переходит в мужественно-патетический.

Анализируя звук инструментов Страдивари, мы видим, что ни один из его предшественников, современников и последователей не сумел звуком своих инструментов настолько приблизиться к прекрасному тембру человеческого голоса, как он. Звук его неиспорченных инструментов настолько совершенен, что без преувеличений может считаться критерием прекрасного и для человеческого голоса. Слушая эти чудные инструменты, нам кажется невероятным, что они сделаны из такого прозаического материала, как дерево.

По силе своей и, главное, по свойству распространяться вдаль, этот звук тоже исключителен: в руках хорошего артиста инструменты Страдивари наполняют звуком самые большие залы нашего времени.

Несомненно, что было бы наивностью считать Страдивари гением, опередившим свое время и создавшим инструменты, чуждые по своим качествам запросам исполнителей современной ему эпохи и как бы предугадывающие будущее. В

подтверждение этого положения часто говорится о малой популярности инструментов Страдивари в XVII-XVIII веках сравнительно, например, с инструментами Штайнера и Амати. Однако сам факт изготовления Страдивари столь огромного количества инструментов указывает, что в ту эпоху, когда общее количество музыкантов было сравнительно невелико, полторы тысячи человек в разных странах Европы играло на инструментах его работы и очень ценило их.

Часто встречающееся упоминание о небывалой, затмевающей Страдивари, популярности Штайнера в значительной мере является «патриотической» легендой, сфабрикованной немецкими музыкантами и мастерами.

Исключительное по объему наследие Страдивари вызывает вопрос о том, участвовали ли в его работе ученики, а если да – то в какой мере.

Изучая инструменты различных периодов деятельности Страдивари, не исключая даже самого последнего*, мы очень редко находим в них следы вмешательства посторонних рук. Каждый инструмент во всех мельчайших деталях ярко отражает индивидуальные черты стиля Страдивари. Если у него и были помощники, то они, по-видимому, участвовали только в подготовительных, грубых работах. Даже такой выдающийся мастер, как Карло Бергонци, настолько уступает по таланту своему учителю, что всякое вмешательство его в творчество Страдивари было бы сейчас же заметно.

Ученики и последователи Страдивари. Слава и популярность Страдивари вызывает стремление других, менее прославленных мастеров связать свою деятельность с его великим именем. Множество мастеров на своих этикетках пишут: «ученик Страдивари». Изучая произведения этих мастеров, мы видим, что работы их, в сущности, только в общих чертах имеют сходство с работами Страдивари. Правда, каждый из этих мастеров старался продолжить в искусстве свой собственный путь, выявить свое лицо, а не просто копировать чужие, хотя бы и гениальные, произведения. На основании этого можно было бы сказать, что отсутствие полнейшего сходства ничего не доказывает.

Однако у учеников определенного мастера, каким бы талантом и самобытностью они бы ни обладали, всегда в начале художественного пути было время освоения технически ремесленных основ их профессии. Через эту учебную стадию должен пройти всякий артист: для претворения художественного замысла в художественное произведение необходимы длительные творческих навыки, то есть необходимо изучать обращение с инструментарием, технику обработки всевозможных деталей скрипки и т.п. Все это приходится проделать под наблюдением опытного руководителя.

И так как для одного и того же приема у каждого крупного мастера был выработан свой индивидуальный подход, который без малейших изменений

* Страдивари сохранил работоспособность до самой смерти, о чем свидетельствуют три дошедшие до нас скрипки, сделанные на 93-м году жизни.

передавался ученику, то манера отделки деталей, перенятая учеником, запечатлевалась в его произведениях на всю жизнь. Как бы далеко ученик ни ушел в дальнейшем развитии он своего учителя, всегда в его работе чувствуется рука, направлявшая его в начале этой профессии.

Таким образом, почти всех мастеров, старавшихся с большим или меньшим успехом подражать Страдивари и называвших себя его учениками, можно назвать лишь последователями, а не учениками гениального мастера. Характерно, что многие из них охотнее использовали в качестве образца ранние модели инструментов Страдивари, так называемые *amatise*, чем модели инструментов его лучшего периода.

Пример тому – инструменты Монтаньяна, Гобетти, Санто Серафино, Балестриери, кроме того, некоторых мастеров семейства Гальяно, как-то: Алессандро, Януария и Николо. Можно смело сказать, что за позднейшую характерную модель Страдивари упомянутые мастера просто не осмеливались взяться, так как оживить эти величаво простые линии может только очень крупный художник. Приведенным здесь мастерам такая задача была не по плечу: их таланта было недостаточно для успешного воспроизведения такой сложной модели, но они были достаточно чуткими художниками, чтобы осознать свои возможности.

По новейшим историческим данным, непосредственными учениками Страдивари мы можем считать лишь двух его сыновей – Франческо и Омобано – и Карло Бергонци.

К а р л о Б е р г о н ц и (1683 – 1747), один из выдающихся итальянских мастеров, по стилю и характеру работы более других приблизился к творчеству своего учителя. Есть основание предполагать, что он был любимым учеником великого мастера и что Страдивари именно в нем видел своего преемника. Однако, несмотря на определенное общее сходство стиля Страдивари и Бергонци, у последнего ярко выделяются свои собственные оригинальные черты.

Нижняя окружность инструментов Бергонци слегка расширена, углы несколько грубоваты и удлинены, своды несколько выше, чем у Страдивари. Эфы, в основном близкие к типу Страдивари, более открыты, в некоторых случаях в их очертаниях сказывается также влияние Гварнери дель Джезу; эфы Бергонци помещены немного ниже, чем у Страдивари, и гораздо ближе к краям, чем у большинства других итальянских мастеров. Очень ясно выражена каемка у края дек. Особенно характерен завиток Бергонци, чрезвычайно смелый и оригинальный по очертаниям.

Бергонци стал помещать в инструментах этикетки со своим именем с 1716 года, по-видимому, лишь с этого времени он стал работать самостоятельно, отдельно от Страдивари. У Бергонци встречаем дерево, сходное с деревом Страдивари. Многие исследователи предполагают, что именно он унаследовал после смерти Антонио Страдивари его запасы. Но даже в инструментах, сделанных Бергонци еще при жизни Страдивари, мы встречаем клен того же самого качества и рисунка, как на скрипках Страдивари периода 1706 – 1717 годов. На основании сходства дерева можно предположить, что Бергонци заготавливал его вместе со Страдивари.

Наблюдая инструменты Бергонци, мы замечаем, что он был одним из самых расточительных итальянских мастеров в использовании роскошного клена. Если принять во внимание, что он делал почти столько же виолончелей, сколько скрипок*, и, кроме того, использовал клен одного сорта для нижних дек, боков и головок, можно себе представить, сколько этого великолепного материала ему требовалось! Распил дерева у него, кажется, преимущественно радиальный.

Ель на его инструментах почти всегда довольно плотная, очень часто Haselfichte, иногда какого-то сравнительно редко встречающегося вида, близкая по виду к пихте, мелкослойная и довольно смолистая. Лак на инструментах Карло Бергонци имеет разные оттенки (от желтого до темно-красного), чаще всего встречается очень теплый желто-коричневый, переходящий в красный цвет. По-видимому, лак Бергонци сделан из тех же материалов, как и у Страдивари, но он менее прозрачен, в нем замечается излишек краски и, пожалуй, излишек мягкости, на торцах верхней деки он часто образует пятна от слишком глубокого проникновения окрашенного лака в дерево. Звук инструментов Бергонци отличается исключительной ясностью, чистотой и углубленностью. У Карло Бергонци был сын Микеланджело. Из подлинных работ Микеланджело мне приходилось видеть только одну виолончель. Нижняя дека была из привозного клена радиального распила, не очень широких лучей, красивого рисунка. Ель тоже хорошая, плотная, с заделанными самим мастером червоточинами около фуги. Звук превосходный, но извлекавшийся с некоторым затруднением. Сыновья Микеланджело Бергонци, Николо и Зосима, подражали работам своего отца.

Сыновья Страдивари, Франческо и Омобони, очевидно, работали мало, и инструменты их ни в какой степени не могут равняться не только с произведениями их отца, но даже со скрипками других видных мастеров **.

* К. Бергонци долгое время особенно славился своими виолончелями. Однако в настоящее время некоторые эксперты (в частности Гилл) считают, что Бергонци вообще не делал виолончелей. Большинство приписываемых ему виолончелей ныне считаются работами М. Гоффриллера. Не сыграла ли в этом случае значения мода: ранее виолончели Гоффриллера приписывали более знаменитому Бергонци, а теперь, создав вокруг имени Гоффриллера шумиху и превознеся талант этого мастера, наоборот, ему стали приписывать виолончели Бергонци? (*Прим. Б. В. Доброхотова*).

** Встречаются инструменты, по-видимому сделанные сыновьями Страдивари под руководством отца, с этикетками: «Sub disciplina d'A. Stradivari» или «Sotto la disciplina d'Ant. Stradivari».



Рисунок 48
Карло Бергонци (Bergonzi), альт, 1781.

Из инструментов сыновей Страдивари мне приходилось видеть только одну действительно подлинную скрипку Омобоно Страдивари (1679 – 1742) работы 1728 года. Последнее время оспаривается самый факт производства скрипок сыновьями Страдивари, но про эту скрипку можно думать, что она действительно подлинная. По характеру работы инструмент был очень интересен, в нем чувствовалась, несмотря на всю его техническую незаконченность, «кровь Страдивари». Лак был тот же, что у отца, но покрыта скрипка небрежно, с пятнами и подтеками, на головке же было видно отчетливо, что рука отца старалась исправить робкую спираль Омобоно. И вот на нижней деке этого инструмента великолепный клен, но в нижней окружности доклеен большой кусок клена другого характера и рисунка. Бока сделаны из кусков клена разного распила и рисунка, головка склеена из двух кусков, кроме того, палочки спирали еще доклеены. Верхняя дека, из хорошей плотной ели, состоит из четырех частей. Очевидно, Антонио Страдивари не считал возможным дать своему не особенно талантливому сыну первосортное дерево, и тому пришлось ограничиться различными обрезками и остатками *.

Из последователей Страдивари можно упомянуть целый ряд очень видных мастеров, работавших в разных городах Италии, например семейство Гваданини **. Наиболее выдающиеся представители этого семейства – Лоренцо и два Джованни Баттиста, работавшие почти до конца XVIII века в разных городах Италии, как-то: Милане, Турине, Парме, Пиаченце, Кремоне. Из Гваданини кременцем можно назвать только Лоренцо (1695 – 1745), другие работали вне Кремоны, и о них буду говорить дальше. Действительно подлинных инструментов Лоренцо Гваданини мне приходилось встречать мало; на виолончели этого мастера, находящейся в Госколлекции, ель довольно плотная, очень правильных слоев *Haselfichte*. Нижняя дека и бока – из привозного клена радиального распила, с широким ярким рисунком, на нижней деке более бледным, чем на боках. Головка из клена бледного рисунка; есть основание думать, что она не от этого инструмента, а, вероятно, работы Ландольфи. В звуке сочетаются сила и нежность.

Из других мастеров семейства Гваданини, безусловно, самым значительным является Джованни Баттиста Гваданини-младший («Туринский»), сын Лоренцо. В основном в течение всей своей чрезвычайно продуктивной деятельности Дж. Б. Гваданини близко придерживался модели Страдивари и в этикетках называл себя учеником великого мастера (*alumnus Antoni Stradivari*).

* Работой одного из сыновей Антонио Страдивари – по-видимому Франческо – является виолончель, хранящаяся в Госколлекции.

** Из других последователей Страдивари назовем: (Аббаты), Гараци, Джордано, Джорджи, Маркончини, Монтаде, Панормо, Прессенда.



Рисунок 49
Франческо Страдивари, скрипка "Di Salabue".



Рисунок 50
Омобоно Страдивари, скрипка, 1724.

Дерево у Дж. Б. Гваданини весьма разнообразное, но не всегда хорошего качества. Более постоянен он в выборе ели, всегда высокого достоинства и, кажется, всегда из более плотных сортов. Верхние деки очень часто встречаются у него из одного куска. Нижние – почти без исключения из привозного клена радиального распила (часто из одного куска), обычно с широкими, яркими лучами и очень обильной, яркой «икрой». Попадают нижние деки с весьма широкими лучами; мне известны три скрипки с нижними деками из клена такого рисунка, все они, очевидно, сделаны из одного ствола дерева.

Грунт у Дж. Б. Гваданини светлее, чем у других итальянцев. Лак разного цвета, от желтого до земляничного. При темной окраске он обычно недостаточно прозрачен и легко отскакивает от грунта. Иногда у Гваданини

Встречается имитированный лак с искусственными царапинами, замазанными черным воском. Звук инструментов Дж.Б.Гваданини отличается полнотой, ясностью и задушевностью.

Среди работ мастеров семейства Гваданини много превосходных инструментов, большинство из которых по своему звуку пригодно для современных больших залов.

Семейство Гварнери. Выдающиеся заслуги в деле построения смычковых инструментов имеет кремонская семья Гварнери. Родоначальником этого семейства был **А н д р е а Г в а р н е р и** (1626-1698), учившийся вместе со Страдивари у Николо Амати. Первые свои инструменты А. Гварнери делал в стиле Амати, затем несколько видоизменил их форму. Эфы, не совсем правильных очертаний, располагаются прямее, своды дек делаются несколько более плоскими, бока довольно низкие. Скрипки Андреа Гварнери обычно имеют средний размер, виолончели часто очень велики.

Верхние деки инструментов Андреа Гварнери производят впечатление сделанных из одного ствола ели – до того она всегда однотипна. Это ель с грубоватыми, довольно широкими, очень часто узловатыми слоями – *Haselfichte*.

На его скрипках попадают деки как из двух половинок, так и из одного куска. Деки виолончелей его работы обычно из четырех кусков. Клен чаще всего местный, малоинтересного рисунка; деки большей частью из двух половинок. Радиальный распил преобладает над тангентальным.

Лак обычно такой же плотности, как и лак Николо Амати, но часто более коричневого цвета.

Звук инструментов Андреа Гварнери нежный, но недостаточно сильный.

Старший сын Андреа, **П ь е т р о Г в а р н е р и** (1655-1720), сначала работавший в Кремоне, а затем переселившийся в Мантую, был талантливым мастером, делавшим инструменты по собственной оригинальной модели. Они имеют очень широкую «грудь», своды весьма выпуклы, эфы округленной формы, поставлены почти прямо. Весьма тщательно и изящно сделаны усы, особенно в углах. Завиток довольно широк.

Дерево на инструментах Пьетро Гварнери частью такое же, как у его отца, после смерти которого он, вероятно, унаследовал его запасы, частью у него попадает



Рисунок 51
Джованни Баттиста Гваданини-младший (Joannes Baptista Guadagnini), скрипка.



Рисунок 52
Андреа Гварнери (Guarneri), альт, 1664.



Рисунок 53
Пьетро Гварнери, скрипка, 1698.

дерево более изысканное, ель нежная, мелкослойная, с шелковистым блеском привозной клен роскошного рисунка, обычно тангентального распила, клен же, перешедший по наследству от отца, почти всегда радиального распила. Инструменты его покрыты оранжево-красным, исключительно чистым, превосходно положенным лаком. Звук инструментов довольно хорош, но лишен блеска.

Второй сын Андреа, И о с и ф Г в а р н е р и (1666-1739/40), применял в своих инструментах самое разнообразное по типу дерево, особенно клен. У него встречаются все сорта как местного, так и привозного клена и все роды распила. Деки состоят как из одного, так и из двух кусков, рисунок клена то великолепный, то бледный, так называемый «птичий глаз».

В инструментах раннего периода Иосиф, сын Андреа, свободно комбинирует формы модели отца и Николо Амати. В этих инструментах ель нежная, мелкослойная, взятая, вероятно, из сравнительно молодых деревьев, клен на деках обычно тангентального, на боках – радиального распила. В дальнейшем мастер отходит от своей первоначальной модели и подражает работам своего гениального сына Иосифа Гварнери дель Джезу. В инструментах этого типа он применяет более тяжелую и грубоватую ель, в некоторых случаях Haselfichte. Клен как на деках, так и на боках всегда радиального распила. На головках преобладает клен гладкий, без лучей. Лак этого мастера по своему составу типично кремонский, обычно желтого цвета с коричневым оттенком. Иногда он бывает роскошного, светящегося рубиново-красного цвета. Звук инструментов очень хорош, несколько напоминает по тембру инструменты Гварнери дель Джезу. Из инструментов Иосифа, сына Андреа, более ценятся скрипки и альты.

Старший сын этого мастера, Пьетро (1695-1762), работал вначале в Кремоне, а затем в Венеции; по стилю примыкает к отцу *.

Г в а р н е р и д е л ь Д ж е з у. Среди членов семьи Гварнери выделился Иосиф Гварнери (1698-1744), младший сын Иосифа и внук Андреа, - мастер огромного таланта. Историками скрипичного мастерства его принято называть «дель Джезу», так как на этикетках в его скрипках изображен значок, похожий на эмблему иезуитского монашеского ордена.

Произведения его соперничают с произведениями А. Страдивари, так как целый ряд великих скрипачей предпочитал и предпочитает тембр звука его инструментов тембру звука инструментов Страдивари.

Чьим он был учеником – точно не известно; вероятнее всего, он учился не у отца. По мнению некоторых исследователей (Патерик, английский лютомонограф), Гварнери дель Джезу был учеником малоизвестного итальянского мастера Джизальберти, примыкавшего к брешианской школе. Эта гипотеза весьма вероятна, так как инструменты Иосифа Гварнери дель Джезу имеют много характерных признаков брешианской школы.

* В книге Лютгендорфа «Die Geigen und lautenmacher» (Frankfurt am Main, 1922) приводится еще имя женщины - скрипичного мастера – Катерины Гварнери, дочери Андреа и ученицы своих братьев Пьетро и Джузеппе (Иосифа).



Рисунок 54
Иосиф Гварнери сын Андреа, виолончель, 1710.



Рисунок 55
Гварнери дель Джезу, скрипка, 1742.

Поскольку в инструментах Страдивари можно проследить дальнейшее развитие принципов Амати, постольку же в инструментах Гварнери дель Джезу заметно дальнейшее развитие и обогащение стиля Гаспаро да Сало. Взяв в качестве основы очень сходные с последним модель и эфы, Гварнери дель Джезу после ряда экспериментов увеличивает размер инструментов *, постепенно понижает своды дек и употребляет для их изготовления более плотное дерево, избегая столь излюбленного брешанцами тангентального распила.

Очертания модели Гварнери дель Джезу напоминают очертания брешанских мастеров; разница в характере углов и срединных вырезов, значительно более длинных в некоторых его скрипках; очень характерны по рисунку эфы с заостренными отростками, так называемой готической формы.

Завитки и головка почти всегда грубой работы, как-то незакончены; ус очень грубой работы, в углах он углублен, и каемка образует ямки.

Очень характерны для инструментов Гварнери дель Джезу своды дек, их сечение резко отличается от инструментов других мастеров, характер их упругости основан на совершенно других принципах механики, чем обычно. При тщательном осмотре сводов дек мы замечаем, что как продольное, так и поперечное сечение их различно у верхней и нижней деки инструмента **. Верхняя дека обычно более выпуклая, и свод ее более жесткий, чем у нижней деки.

Таким путем Гварнери дель Джезу добивается великолепного звука, очень напряженного по силе и интересного по окраске тембра.

По характеру произведений всю деятельность этого мастера принято делить на три периода: из них первый, длившийся приблизительно до 1732 года, можно охарактеризовать как период, главным образом, экспериментальный – скрипки этого времени не имеют еще определенного характерного типа: они то плоские, то выпуклые, сделаны из всевозможных сортов ели и клена, отличаются различной, но чаще всего небрежной работой. Лак на них обыкновенно желтоватых оттенков. Инструменты второго периода, приблизительно с 1732 до 1741 года, в общем исполнены значительно тщательнее, среди них попадаются скрипки, по технике не уступающие лучшим экземплярам А. Страдивари. Скрипки последних трех лет его работы (последние инструменты датированы 1744 годом) принято называть произведениями третьего периода, и этот период часто называют периодом упадка. С этим мнением согласиться можно только до известной степени; хотя скрипки эти выполнены более небрежно, чем скрипки среднего периода, тембр их звука показывает, что характер хорошо звучащего инструмента выявлен в них гораздо ярче, чем в произведениях более ранних. Да и артистичности выполнения они им не уступают. У большинства итальянских мастеров, и в частности у Гварнери дель Джезу, мы не найдем в работе прижатности и зализанности. Известная грубоватость не считалась ими нарушением принципов прекрасного.

* Некоторые экземпляры доходят до 365 мм при высоте боков до 32 мм.

** Характер сводов верхней и нижней дек различен не только у Гварнери дель Джезу, но и у других мастеров, например, Страдивари. (Прим. С. В. Муратова).

По внешнему виду скрипки Гварнери дель Джезу более плоски, чем у других мастеров кремонской школы. Дерево на его инструментах чаще всего первоклассное. На верхних деках его инструментов мы совершенно не встречаем нежной, мелкослойной ели, он пользовался исключительно более плотной елью, иной раз грубоватой, часто с извилинами (Haselfichte). У него попадаются деки из одного куска, из двух половинок и даже из двух половинок дерева разного сорта. Для нижних дек, обычно сделанных из одного куска, в начале своей деятельности он брал клен разных распилов и достоинств. Приблизительно с 1730 года мы встречаем у него нижние деки из привозного клена, с великолепными широкими лучами, почти всегда радиального распила. Этот клен, за небольшим исключением, мы видим на скрипках Гварнери дель Джезу до самой смерти мастера.

На скрипке Григоровича, работу которой можно отнести к 1730-м годам, на скрипке Изаи 1741 года и, наконец, на скрипке Гофмана (из Чешского квартета) 1744 года – нижние деки из одного и того же клена. Очевидно, мастеру удалось раздобыть очень большую партию этого дерева, и он им очень дорожил, потому что, как кажется, употреблял его только для нижних дек, делая бока и головки из более простого клена.

Лак Гварнери дель Джезу чаще всего наложен тонким слоем; обычно он очень мягкий, в последних же произведениях – иногда жестковатый. Цвет его, всегда очень чистый, весьма разнообразен – от золотисто-желтого до нежно-вишневого.

Из инструментов Гварнери дель Джезу известны главным образом скрипки; альтов существует очень мало, виолончелей он, очевидно, не делал совсем. Безусловно, подлинных инструментов этого мастера значительно меньше, чем инструментов Страдивари: с одной стороны, он жил более короткое время, с другой – очевидно, был значительно менее усидчив в работе *.

О жизни Гварнери дель Джезу нам известно очень мало, но, анализируя его творчество, можно о многом догадаться. Надо сказать, что Гварнери дель Джезу, может быть, единственный мастер, который, как уже говорилось выше, не делал виолончелей; по крайней мере, ни одной виолончели его работы до нас не дошло. Всякому, знакомому с производством смычковых инструментов, известно, что работа над виолончелью требует значительных физических усилий, в то время как скрипку может построить даже физически слабый человек. Можно предположить, что Гварнери дель Джезу был болезненным человеком, для которого всякие физические усилия были тяжелы. Такое предположение еще усиливается тем, что его жизнь была непродолжительной (он умер 46 лет), и последние годы техническая сторона его работы стала менее тщательной, производящей впечатление, что эти скрипки сделаны человеком, плохо видящим, или человеком, которому не повинуются руки.

* В книге К. Яловца «Итальянские скрипичные мастера» (1957, стр. 170) сообщается, что в настоящее время существует всего 50 скрипок и 10 альтов Гварнери дель Джезу. (Прим. Б. В. Доброхотова).

В силу этих обстоятельств, очевидно, сильно ухудшились материальные условия его жизни; по крайней мере, известно, что ему пришлось переехать из собственного дома, которым владели его предки, в чужой дом, где он и умер *.

Возможно, что его инструменты в то время не пользовались значительным успехом, потому что характер звука, очень насыщенного и интенсивного, вряд ли мог прийтись по вкусу большинству любителей и музыкантов того времени. Этот звук, великолепно подходящий для игры в больших залах, мог казаться грубым и оскорблять ухо в небольших помещениях, в которых в то время обычно происходили музыкальные исполнения. В этом отношении Гварнери дель Джезу, вероятно, постигла участь других гениальных творцов, опередивших в своем творчестве многих современников и получивших признание лишь после смерти.

При сравнении звука инструментов Гварнери дель Джезу с инструментами Страдивари мы замечаем, что если звук Страдивари близок к сопрано, то звук Гварнери приближается по тембру к меццо-сопрано.

Скрипки Гварнери дель Джезу сконструированы таким образом, что допускают возможность более мощного напора смычка, чем инструменты Страдивари.

Популярность Гварнери дель Джезу началась, главным образом, лишь с начала XIX века, когда на скрипке его работы выступал такой колосс скрипичного исполнительства, как Паганини. Из скрипачей более нового времени, играющих на его инструментах, можно назвать Вьетана, Сивори, Изаи, Крейсера, Вечя и многих других **.

Гварнери дель Джезу не создал собственной школы, учеников у него не было. Из немногочисленных последователей наиболее характерен Лоренцо Сториони (1751-1801), работавший в Кремоне, очень талантливый мастер, последний по времени из классических итальянских мастеров, доживший до начала XIX века ***.

В смысле подбора дерева инструменты Лоренцо Сториони представляют довольно пеструю картину. Ель на них чаще всего грубая, с неправильными смолистыми слоями. Иной раз очень правильные острые слои вдруг перемешиваются с несколькими смолистыми, расплывчатыми слоями. Клен очень плотный, обычно радиального распила, местный, посредственного рисунка, часто совершенно гладкий, без лучей, иногда же взятый близко от корня – очень запутанного наслоения и рисунка.

Инструменты Сториони грубоваты по характеру работы, но обладают обычно большим концертным звуком ****.

* Широко распространенное мнение о том, что Гварнери дель Джезу последние годы жизни провел в тюрьме, в настоящее время документально опровергнуто. Так называемые «тюремные» скрипки, приписывавшиеся этому мастеру, на самом деле являются работами его слабых безымянных подражателей.

** На скрипке Гварнери дель Джезу играет выдающийся советский скрипач Л. Коган. (Прим. Б. В. Доброхотова)

*** Из числа других подражателей Гварнери дель Джезу назовем: (Альбани), Багателлу, Ландольфи К.Ф., Марчелли, Пагани, Риколаци, Романини, Росьеро, Рота, Тесторе К.Дж.

. **** На скрипке Сториони долгое время играл знаменитый скрипач А. Вьетан.



Рисунок 56
Лоренцо Сториони (Lorenzo Storioni), скрипка $\frac{1}{2}$, 1793.

У последних кремонских мастеров, например у ученика Сториони Дж. Б. Черутти, встречаем еще довольно хороший подбор дерева: ель обыкновенно очень хорошая, нежная, шелковистая, клен почти всегда местный, разного распила, с мелкими лучами.



Рисунок 57
Дж.Б.Черутти (Jo. Baptista Ceruti), скрипка.

Школы Венеции, Милана и Неаполя

Венецианская школа среди других итальянских школ скрипичных мастеров занимает особое место. Эта школа имеет большое «доскрипичное» музыкально-инструментальное прошлое; уже в конце XV века, когда скрипка еще не существовала, в Венеции работали выдающиеся мастера виол и лютен. По характеру своей работы они очень близки к работам брешинской школы, в то же время на творчество мастеров венецианской школы оказывала сильное влияние немецкая школа. Влияние Брешии было изжито скрипичными мастерами Венеции сравнительно скоро, и за образец своего творчества они приняли работы кремонской школы. Этому способствовало то, что в самой Венеции работал ряд выдающихся последователей и непосредственных учеников Амати и Страдивари.

В то же самое время немецкое влияние никогда полностью не было изжито. Были ли тому причиной торговые отношения, которые связывали «Королеву Адриатики» - Венецию с севером, или все более увеличивающееся предпочтение к работам Штайнера, но безусловно, наряду с влиянием Амати и Страдивари сказываются отзвуки влияния немецкого стиля. Короткие, закругленные эфы, рисунок которых ближе к Штайнеру, чем к Амати, часто обращают на себя внимание, особенно у Санто Серафина.

Инструменты венецианских мастеров отличаются, как правило, великолепным подбором дерева, так как Венеция XVII-XVIII веков была крупным портовым городом и в ней находились большие склады лесных материалов. Ель у всех венецианцев, привозная из Тироля и юго-западных провинций Австрии, имеет большое сходство с елью нашей, кавказской, растущей около Боржоми. Я однажды получил образчик такой ели, которая растет в Кавказских горах, начиная с высоты 400 и кончая высотой в 800 метров над уровнем моря. Можно предполагать, что ель, употреблявшаяся венецианскими мастерами, росла в горной местности, поэтому климатические условия произрастания как этой ели, так и нашей боржомской примерно одинаковы. Эта ель имеет очень хорошую плотность и является, несмотря на некоторую излишнюю хрупкость, превосходным резонансным материалом.

Роскошный по рисунку и акустическим качествам клен привозился из тогдашней турецкой провинции – Боснии. В то время как на скрипках большинства кремонских мастеров привозные породы дерева встречаются редко, венецианские мастера имели возможность пользоваться этим деревом весьма щедро.

Совершенно особое место занимает лак венецианцев. Это наиболее характерная деталь при определении произведений мастеров венецианской школы. Их лак является одним из самых красивых и своеобразных итальянских лаков. Он обладает исключительной прозрачностью, и поэтому под ним замечательно выделяется рисунок дерева. Окраске его свойственны красноватые, теплые оттенки, и он ничем не превзойден в смысле чистоты и отражения света. По своему составу он имеет большое сходство с лаками брешинских и кремонских мастеров, но является менее

жирным, чем лак кремонцев, и в инструментах, покрытых красным лаком, - менее прозрачным *.

Если согласиться с предположением, что лучшие итальянские лаки имели одинаковое происхождение, можно заключить, что венецианские мастера – по крайней мере, в раннее время – получали свой лак из тех же источников, что и брешийские и Кремонские мастера.

В более позднее время венецианские лаки стали несколько суше, но насыщенность и прозрачность в них остались. Великолепные качества лака сохраняются приблизительно до 1760 года, когда наравне с брешийскими и кремонскими этот лак по до сих пор невыясненным причинам исчезает.

Хотя по выполнению и подбору материала хорошие венецианские мастера занимают одно из первых мест, в отношении звука инструменты их несколько не соответствуют своему внешнему виду. Это, конечно, не касается непосредственных учеников знаменитых кремонских мастеров, в значительной степени развивавших заветы своих учителей.

Собственно же венецианские мастера стремились к интимно-камерному характеру звучания, нежному, легко поддающемуся нюансам, но недостаточно интенсивному и несущемуся вдаль. В этом отношении определенно сказывается влияние выдающегося тирольского мастера Штайнера.

Одним из самых характерных представителей венецианской школы является Санто С е р а ф и н. Происхождение этого мастера неизвестно. Думается, что фамилия и имя его другие, и Санто Серафин, вероятно, является псевдонимом. Где он родился – точно неизвестно. Сам он на своих этикетках называет себя «da Udine», то есть «из Удине» - города в северо-восточном углу Италии. Даты рождения и смерти Санто Серафина также неизвестны, но несомненно, что, подобно Страдивари, он жил очень долго. Об этом можно судить по датам его деятельности, датам создания его инструментов. Работал он с 1678 года по 1710 год в Удине, затем с 1710 по 1750 год в Венеции. Таким образом, его деятельность как скрипичного мастера продолжалась 72 года **!

Инструменты первого периода деятельности Санто Серафина как характером работы, так и деревом напоминают произведения тирольской школы. Ель на верхних деках очень часто с грубоватыми слоями, с резкими блестками (как у новых немецких мастеров).

* По видимому, влажный климат Венеции заставлял мастеров применять более скоро сохнувшие материалы для грунта и лака.

**К. Яловец пишет, что Санто Серафин Родился в Удине в 1668 году, а умер в Венеции в 1748 году. Переехал из Удина в Венецию в 1710 году. В книге же *Four Centuries of Violin-Making* by Tim Ingles & John Dilworth, *Cosio Publishing*, написано, что Санто Серафин родился в 1699 году в Удине и умер в 1758 году в Венеции. До 1721года он жил в Удине, а потом в Венеции до самой смерти. (Прим. С.В.Муратова).



Рисунок 58
Санто Серафин (Santo Seraphin), скрипка, 1745.

На нижних деках, боках и даже головках попадает плотный клен породы «птичий глаз». Очень часто в инструментах этого периода встречается клен тангентального распила, правильного, превосходного рисунка, но также несколько большей чем бы следовало плотности. В то время Санто Серафин, вероятно, не знал еще секретов кремонской продукции, благодаря чему звук этих инструментов грубоват и имеет мало общего с итальянским. Инструменты этого типа убеждают нас, что хотя Санто Серафин называет себя в этикетках учеником Николо Амати, на самом деле учился он не в Италии, а в Тироле.

В следующий период деятельности Санто Серафина у него встречается ель средней плотности и характерный для венецианской школы клен, обычно радиального распила, яркого, мелкого рисунка. Это при нижних деках из двух половинок. В деках, сделанных из одного куска, при радиальном же распиле, рисунок бывает более крупным. В еще более поздних его работах ель вновь бывает близка к немецкому типу, с яркими, крупными блестками.

Санто Серафин был очень искусным мастером, обладал великолепной техникой, но крупного таланта в нем не замечается.

Все его инструменты являются копиями или Амати, или Страдивари ранней эпохи, то есть *amatise*. В них мы замечаем свойство, очень часто встречаемое в подражаниях, - искажение деталей. Всякая деталь, характерная для данного мастера, преувеличивается так, что в конце концов то, что служило в оригинале украшением, в копии, из-за этого преувеличения, является уродством.

Таким образом, очень часто у Санто Серафина мы видим, что элегантность линий очертаний Амати в его копиях очень близка к оригиналу, но кривые выпуклостей дек искажены. Особенно заметно это в продольном сечении свода как на верхней, так и на нижней деках. Он образует почти лукообразные кривые благодаря углублениям внизу и вверху. Для всякого, даже немного знакомого с акустикой, видна сразу непрактичность такого свода. Сомнительно, чтобы такой свод был им применен из каких-либо акустических соображений. Просто – ложное чувство красоты. Чувство гармонии целого тоже хромает. Например, мы видим, что завитки Санто Серафина всегда одинакового характера: и при копиях Амати, и при копиях Страдивари.

Как у всех венецианцев, у Санто Серафина всегда роскошный лак. Последний чаще всего светло-желтый, очень прозрачный, иногда твердый. Реже попадает красный или красно-коричневый цвет. По качеству звучания его инструменты весьма неравноценны. Наряду с очень хорошо звучащими экземплярами, у него встречаются инструменты, в звуке которых совершенно отсутствует то качество, которое мы определяем понятием «итальянский тембр».

Крупнейшим представителем венецианской школы был Доменико Монтаньяна. Монтаньяна родился в Венеции около 1690 года, умер там же около 1750 года. У кого учился – точно не известно. Некоторые исследователи называют его учеником Николо Амати, что безусловно является анахронизмом, так как Николо Амати умер за несколько лет до рождения Монтаньяна. Другие считают его учеником Страдивари, в чем тоже, на основании новейших данных, приходится сомневаться.

Возможно, что он был учеником Иеронимо Амати (сына Николо), работавшего в Венеции.

Инструменты Монтаньяна действительно можно причислить по многим признакам к школе Амати, хотя на них очень заметно отразилось и влияние Страдивари. Во всяком случае, работы Монтаньяна не являются подражанием ни Страдивари, ни Амати, а сделаны по оригинальной, очень законченной в своих очертаниях модели, не уступающей по красоте великим кременским мастерам. Особенности ее заключаются в уплощении сводов в области верхней и нижней окружности дек, при ярко выраженной вершине свода; эфы представляют свободную комбинацию очертаний эфов Страдивари и Гварнери дель Джезу; углы, ус и каемка чрезвычайно изящны по рисунку и весьма тщательны по выработке; завиток довольно велик, но исключительно пластичен по форме.

Верхние деки его инструментов из очень хорошей, довольно плотной ели; на верхних деках виолончелей ель еще тверже, обычно сорт *Haselfichte*.

Клен яркого широкого рисунка, на скрипках всегда радиального, на виолончелях – иногда тангентального распила.

Лак на инструментах работы Монтаньяна обычно желтый, желто-красный и рубиново-красный; наложен толстым слоем, очень прозрачный, чуть тверже кременского лака.

По звуку инструменты Монтаньяна, так же как и инструменты К. Бергонци, стоят посередине между звучанием Страдивари и Гварнери дель Джезу. Особенно славятся виолончели работы Монтаньяна.

С инструментами Монтаньяна по дереву и работе имеют большое сходство инструменты его современника – Франческо Гобетти. Вообще, надо сказать, почти у всех венецианских мастеров удивительно общий стиль работы, одно и то же дерево, очень близкая по рисунку модель, один и тот же лак, поэтому их очень легко смешать.

Особое место в ряду других мастеров венецианской школы занимают два представителя семейств Амати и Гварнери, жившие и работавшие в Венеции, но сохранившие отличительные черты кременского (аматиевского) направления.

Скрипки последнего мастера семейства Амати – Иеронимо 2-го (1649-1740) – по стилю напоминают произведения великого отца Николо, уступая им по качеству работы. Подбор дерева у Иеронима Амати такой же, как и у других венецианцев: ель нежная, с правильными, довольно широкими слоями, клен широкого, яркого рисунка, радиального распила.

Очень талантливым мастером был Пьетро Гварнери Венецианский (1695-1762), сын и ученик Иосифа, сына Андреа, также работавший в стиле Амати.

Его инструменты сделаны по крупной широкой модели с большими эфами, завитки также большие, но изящные по очертаниям. Верхние деки его скрипок не отличаются деревом определенного характера, иногда ель на них бывает не особенно хорошей по качеству, клен же всегда великолепного рисунка, чаще всего радиального распила.



Рисунок 59
Доменико Монтаньяна ((Montagnana), скрипка, 1715.

Инструменты Пьетро Гварнери венецианского покрыты красивым коричневым лаком. По звучанию они относятся к кремонской школе.

К творчеству Пьетро Гварнери примыкает мастер Бартоломео Тассини. Я видел скрипку его работы, приписываемую Пьетро Гварнери: это был превосходный как по дереву, так и по исполнению экземпляр, но без уса, который нарисован с таким совершенством, что только при внимательном осмотре скрипки можно было в этом убедиться. Теми же свойствами работы и превосходным бархатным звуком отличалась виолончель этого мастера, принадлежавшая профессору Вигану, основателю старого Чешского квартета.

Как бы выпадают из рамок венецианской школы, особенно по характеру дерева, инструменты мастеров Маттео Гоффриллера и Микеле Деконетти. Про Гоффриллера, несмотря на его немецкую фамилию, можно сказать, что он по своей работе является итальянцем в большей степени, чем все другие венецианцы.

Верхние деки его скрипок отличаются более нежной, чем у других мастеров этой школы, елью, сходной с той, которая попадает на инструментах Амати; клен на нижних деках редко бывает привозной, обычно очень бледный по рисунку, очевидно, местного итальянского происхождения. Распил почти всегда тангентальный. Виолончели Гоффриллера, - близкие, особенно по лаку, к инструментам Бергонци, но значительно более грубые, - часто выдают за работы последнего.

Такого же типа, как у Гоффриллера, дерево – как ель, так и клен – на инструментах Джованни Баттиста Деконетти *, работавшего в стиле Амати. К венецианским мастерам я бы причислил еще Заполи, работавшего в Вероне. По дереву и характеру работы он очень близок к Деконетти.

М и л а н с к а я ш к о л а . Особого развития эта школа достигает между половиной XVII и концом XVIII века. Наиболее характерные представители – семейства скрипичных мастеров Гранчино, Тесторе, Ландольфи, - а также Альбанези, Альберти, Арталли, Беллоне, Борджиа, Борджа, Компостано, Фиполли, А.М. и С. Лавацца, Пьетро и Франческо Монтегацци, Мелони, Меццадри, Танесиа, Эберле.

Произведения миланской школы отличаются от кремонских главным образом лаком, менее колоритным и эластичным и более сухим. Окрашен их лак обычно в желтоватые и коричневатые, изредка же в красноватые тона. Подбор дерева у них более небрежный. Ранние произведения этой школы имеют обыкновенно более плоские своды, чем у инструментов Амати, которые они брали за образец. Произведения позднейших ее представителей находятся под заметным влиянием творчества Гварнери дель Джезу. Особенно выдающихся мастеров эта школа не выделила.

* В ряду венецианских мастеров можно назвать А. Сицилиано, а также К. Антоние и Д. Тонони. Другие, малозначительные представители этого семейства работали в Болонье и Риме. (Прим. Б. В. Доброхотова).



Рисунок 60
Пьетро Гварнери, виолончель, 1740.



Рисунок 61
Маттео Гоффриллер (Matteo Goffriller), скрипка, 1700.



Рисунок 62
Карло Тонони (Tononi), скрипка, 1729.

Переходя к рассмотрению творчества мастеров миланской школы, прежде всего упомянем об инструментах очень многочисленной семьи Гранчино (9 мастеров), родоначальником которой был Паоло (1665-1692)*, ученик Николо Амати, работавший по его модели.

Скрипки Паоло Гранчино встречаются довольно редко. Некоторые сделаны из очень хорошей, плотной и широкослойной ели, у других ель на верхней деке плотная, с узловатыми слоями, сорта Haselfichte. Нижние деки в большинстве случаев сделаны из двух половинок местного клена тангентального распила, мелких ярких лучей, склеенных не «елочкой», как обычно, а так, что лучи идут вкось в одну сторону.

На виолончелях этого мастера верхние деки часто сделаны из четырех частей ели, с грубыми, неправильными слоями, нижние деки – из клена тангентального распила, переходящего в косой и даже радиальный, из мелких кряжей, иногда с сердцевинной.

Очень оригинальны на инструментах П. Гранчино завитки. Начиная от центра, их спираль закручивается очень круто и принимает удлиненную форму. Из инструментов П. Гранчино выделяются альты и особенно виолончели, превосходные по работе и обладающие хорошим по тембру и достаточно сильным звуком.

Инструменты Гранчино большей частью покрыты не очень жестким, но часто малопрозрачным лаком желтого цвета. Любопытная деталь, характерная для мастеров этого семейства, заключается в манере лакировки верхних дек инструментов: в слои ели вмазана коричневая краска, ярко оттеняющая их **.

Отец Паоло, Андреа, работал в Милане. Во всяком случае известна его скрипка 1646 года вот с такой этикеткой:

Andrea Grancino in Contrada
Larga in Milano al Segno
Della Corona, 1646

Качество звука его инструментов оцениваются музыкантами, как инструменты второго класса и гораздо хуже, чем у других представителей фамилии Гранчино.

* Это не даты жизни мастера. В крупном словаре Лютгендорфа (*Die Geigen und Lautenmachers*, изданный во Франкфурт на Майне, 1922) эти даты стоят, указывая лишь на то, что ему известно про две скрипки Паоло, сделанные в этих годах. Например, после имени Гранчини, Джиовани Баттиста II стоят даты 1697 и 1705. Вильям Хенли (William Henley, *Universal Dictionary of Violin and Bow Makers*) определяет даты его жизни, как 1640-1690 годы. У Карела Яловеца даты его жизни определены как 1655-1692. Тот же Хенли пишет, что возможно отцом Паоло был Андреа, тоже скрипичный мастер, хотя и более низкого класса. (Прим. С. В. Муратова).

** Это средство применяется и некоторыми современными мастерами, но при этом обычно создается пестрота, нарушающая художественное впечатление от верхней деки. (Прим. Б.В.Доброхотова). Нижеследующие данные о мастерах Гранчино добавлены С.В.Муратовым.



Рисунок 63
Джиованни Гранчино 2-й (Grancino), скрипка, 1695

У Андреа был брат – Джиованни 1-й – который тоже работал в Милане (1645-1682), хотя на этикетках он указывал Кремону. Несмотря на то, что он сам выдавал себя за ученика Амати, его работы были ближе скорее Тирольской школе, чем Кремонской.

У Паоло было два сына: Джиованни 2-й работал в Милане (1670-1735) и Джиованни Баттиста 1-й, который сначала работал вместе с братом, а с 1680 года до 1710 в своей собственной мастерской.

Джиованни был, пожалуй, самым талантливым мастером из всей этой многочисленной семьи. Он сделал много превосходных инструментов. Самые ранние его инструменты по очертанию напоминали скрипки Амати, но с более прямыми эфами. Лак – иногда красно-коричневый или золотистый, но чаще всего очень бледно желтый, не очень высокого качества. На более поздних инструментах к желтому цвету он добавляет очень красивый оранжевый оттенок.

Его два сына, Франческо и Джиованни Баттиста 2-й, работали вместе в Милане, 1686-1746 годах. Старший брат Джиованни умер в 1720-м году и до 1746 года Франческо работал один. Скрипки их были грубоватыми по работе, хотя дерево было подобрано хорошего акустического качества. Звук инструментов сильный и симпатичный, но не достаточно гибкий. Лучшие их инструменты – виолончели и контрабасы.

Джиованни Гранчино Баттисто 3-й работал в Мантуе. Немногочисленные его работы, дошедшие до наших дней, показывают не итальянский стиль, включая как внешний вид, так и качество звука.

Грамино Гранчини работал в Милане с 1710 по 1727 год. Желто-коричневый лак и богатый тембром и силой звук показывают нам интересного мастера.

Чаще встречаются инструменты мастеров другого миланского мастера – Тесторе, в основном подражающих Гварнери дель Джезу. Родоначальником этого семейства был Карло Джузеппе (1660-1710). Ель на его скрипках и альтях всегда высокого достоинства, средней плотности, часто приближающаяся к нежной мягкой структуре. Нижние деки из местного клена, мелкого заурядного рисунка, радиального распила. Верхние деки виолончелей обычно из ели неправильных слоев случайного подбора, часто из четырех кусков. Нижние деки виолончелей из почти лишенного рисунка клена, очень часто из тополя и других пород дерева. Даже на скрипках этого мастера довольно часто попадает клен совершенно без лучей. В Москве продавалась приписывавшаяся Гварнери дель Джезу виолончель работы Карло Тесторе, с верхней декой сосновой, из четырех частей, нижняя дека и бока – из тополя.

Инструменты его сына Паоло Антонио отличаются более изысканным подбором клена, особенно в тех инструментах, где он подражает Гварнери дель Джезу. Я видел скрипку-недомерок работы этого мастера с нижней декой из тополевого дерева. Ель обычно такого же рода, как на инструментах его отца.

Инструментов работы других членов этого семейства мне видеть не приходилось.



Рисунок 64
Карло Джузеппе Тесторе (Testore), виолончель, 1700.

Лак на инструментах Тесторе желтоватый и коричневатый. Звук инструментов Тесторе, особенно виолончелей, очень хорош и обладает способностью «нестись» вдаль *. Карло Тесторе делал также превосходные контрабасы. Один из его инструментов принадлежал знаменитому контрабасисту Боттезини.

* У Карло Тесторе встречаются бесспорно подлинные инструменты, необычайно различные по качеству работы. Одни сделаны изумительно тщательно, другие же очень грубо, без уса на нижней деке, с недоработанным, плоским сзади завитком. Интересно, что более грубые по работе инструменты в ряде случаев звучат лучше более совершенных по внешнему выполнению. (Прим. В. И. Зедника).



Рисунок 65
Карло Фернандо Ландольфи, 1759.

Довольно видным представителем миланской школы скрипичных мастеров был Карло Фердинандо Ландольфи, работавший с 1750 по 1780 год. Некоторые инструменты раннего периода его деятельности примыкают к школе Гварнери дель Джезу. В дальнейшем произведения К. Ф. Ландольфи часто приближаются по модели и лаку к инструментам его современника Дж. Б. Гваданини-старшего, отличаясь от них, главным образом, завитком и эфами, которые значительно уже и с дырочками другого типа.

Подбор дерева у него также иной. Ель более мягкая (Haselfichte у него не встречается), клен обычно более мелкого рисунка, радиального распила, очевидно местный, в то время как у Гваданини почти всегда привозной. Дерево на виолончелях значительно хуже: ель часто очень посредственная, с грубыми, смолистыми слоями. На нижних деках дерево очень вязкое, напоминающее тополь.

На инструментах Пьетро Антонио Ландольфи – сына и ученика Фердинандо – подбор дерева носит совершенно случайный характер: на верхних деках часто попадает сосна, на нижних тополь или совершенно гладкий клен. Очевидно, инструменты эти продавались им очень дешево. Должно быть, в силу такого подбора дерева звук этих виолончелей обычно тугой, немного напоминающий звук трубы или, верней, корнет-а-пистона.

Нужно отметить, что Карло Ландольфи, по-видимому, является последним мастером, применявшим лак кременского типа. Окраска лака Ландольфи весьма разнообразна, давая целую гамму от желтого до красного, даже вишневого оттенков



Рисунок 66
Пьетро Антонио Ландольфи (Landolfi), скрипка, 1760.

Наиболее выдающимся из мастеров, работавших в Милане, был Джованни Баттиста Гваданини (1685-1770), брат Лоренцо Гваданини. Первое время работал с братом в Пьяченце, затем долго жил в Парме, а с 1750 года в Милане. Дерево на его инструментах такое же, как и на инструментах его племянника, туринского Джованни Баттиста *.



Рисунок 67
Джованни Баттиста Гваданини (Guadagnini), скрипка, 1777.

По характеру работы он также очень близок к нему. Поэтому более поздние инструменты Дж. Б. Гваданини, покрытые обычно прекрасным красно-оранжевым лаком, трудно бывает отличить от инструментов Дж. Б. Гваданини Туринского **.

В семье Гваданини, очевидно, существовали твердые традиции в подборе дерева, потому что у более поздних, уже малозначительных представителей этой фамилии мы встречаем одного и того же типа дерево не только на скрипках, но и на гитарах.

* Только клен, особенно в его ранних работах, скромней по рисунку.

** В книге К. Яловица (“*Italienische Geigenbauer*”) высказано предположение, что был лишь один Дж. Б. Гваданини, в разные годы работавший в различных городах Италии. (Прим. Д. Б. Доброхотова).

Чтобы закончить обозрение миланской школы, упомяну еще об инструментах мастеров Лавацца и Мантегацца (Francesco Mantegazza – у Витачека ошибочно написано Монтегацци – *С. В. Муратов*). Две скрипки Лавацца, виденные мною, имели верхние деки, сделанные из плотной, грубоватых слоев ели, клен на нижних деках был большого удельного веса, хорошего рисунка, радиального распила.

Инструменты Мантегацца по дереву обычно случайного подбора, часто чисто саксонского типа, имеют очень мало общего с итальянскими школами.



Рисунок 68
Франческо Мантегацца (Mantegazza), скрипка, 1788.

Неаполитанская школа. Неаполитанская школа существовала с конца XVII до начала XIX. Наиболее значительными представителями ее являлись многочисленная семья Гальяно, семья Виначчя и др.

На инструментах неаполитанской школы заметно довольно сильное влияние Страдивари, выражающееся, главным образом, в очертаниях модели, в эфах и выпуклостях. Работа в техническом отношении безукоризненная. Очень характерен ус, расплывчатый, тусклый, с выцветшими темными полосками. Лак очень прозрачный, жесткий, окрашен в коричневые и желтые, мертвые цвета: имеет мало общего с тем, что мы называем итальянским лаком. Завитки неаполитанской школы плохо гармонируют с общим типом инструмента. Характерна отделка внутренних частей инструментов, например обручиков, сделанных всегда из букового дерева.



Рисунок 69
Януарий Гальяно (Gennaro Gagliano), виолончель, 1745.

Неаполитанская школа славится главным образом мастерами семейства Гальяно.

Алессандро Гальяно (1640-1725) был основателем неаполитанской школы скрипичных мастеров и родоначальником обширного семейства скрипичных мастеров, занимавшихся изготовлением инструментов вплоть до половины XIX века (последний член этой фамилии, Винченцо, умер в Неаполе в 1860 году).

Наиболее выдающимися мастерами этой семьи были: Алессандро и его сын Николо (родился в Неаполе около 1670 года, умер там же в 1740 году), Януарий (родился около 1700 года, умер после 1770 года) и сын Николо – Фердинандо (1706-1781). Где учился Алессандро Гальяно – неизвестно; он называл себя учеником Страдивари, что вряд ли соответствует действительности. Инструменты его по очертаниям модели и стилю технического выполнения стоят между типом инструментов братьев Амати и Андреа Гварнери. По некоторой грубоватости работы они ближе к Андреа Гварнери. Произведения его, особенно более ранние, довольно резко отличаются от работ позднейших Гальяно: их можно отнести к кремонской школе. Поэтому А. Гальяно характерен для неаполитанской школы только отчасти.

Скрипки Алессандро грубоватой работы, по в большинстве случаев покрыты очень интересным по колориту и составу лаком, приближающимся к лаку Страдивари. Инструменты же его сыновей, Николо и Януария, выполненные по модели Страдивари и великолепные по техническому оформлению, покрыты лаком уже вполне характерного для неаполитанской школы типа (очень твердым и жестким, почти всегда коричнево-желтого цвета), несколько напоминающим лак миланских мастеров Гранчино.

У ранних и наиболее значительных мастеров семейства Гальяно – Алессандро, Януария и Николо – подбор дерева один и тот же: ель типа более мягкого, небольшой плотности, необыкновенно правильного наслоения, чаще всего мелкослойная. Клен очень красивого рисунка, обыкновенно с очень правильными лучами, почти всегда радиального распила, иногда близко к косому. Особенность этого клена: очень явственные годовые слои, настолько яркие, что часто при осмотре деки они доминируют над лучами. Этот характерный клен встречается на всех без исключения инструментах виднейших членов семейства Гальяно.

Если бы не существовало такого огромного количества их инструментов совершенно одинакового дерева, можно было бы подумать, что все эти инструменты сделаны из одного и того же кряжа. Поневоле напрашивается мысль, что им принадлежал где-то участок леса, в котором деревья находились в одних и тех же условиях, климатических и почвенных, в силу чего древесина и имеет такое сходство. Этим кленом Гальяно пользовались довольно расточительно; кроме нижних дек, и на боках, и головках он всегда такого же хорошего рисунка.

У более поздних и менее значительных мастеров этого семейства – Иосифа и Антонио – клен бывает еще этого же характера, но не так тщательно подобран по рисунку; ель, наряду с хорошей, попадает более грубая, неправильного наслоения, со смолистыми слоями.

Большинство скрипок и виолончелей Гальяно считаются концертными инструментами, хотя звук иногда извлекается из них с некоторым затруднением.



Рисунок 70
Антонио Виначчя (Antonio-Vinaccia), скрипка.

На инструментах Антонио Виначчя, современника Антонио и Иосифа Гальяно, обычно очень хорошая, довольно плотная ель; клен местный, другого типа, чем у Гальяно, очень часто тангентального распила.

Близки по дереву и работе к инструментам Николо и Януария Гальяно инструменты Томмасо Эберле или Хеберла (на его этикетках встречаются обе эти фамилии), работавшего в Неаполе во второй половине XVIII века; можно предположить, что он был учеником одного из Гальяно *.

У более поздних представителей неаполитанской школы замечается упадок искусства как в ухудшении выбора дерева, особенно ели, так и в техническом оформлении и в окраске лака, очень часто переходящего в неприятный серый с зеленоватым оттенком. Для неаполитанской школы характерен звук большой, чуть тугой, несколько деревянный и недостаточно гибкий в тембровых оттенках.

Школы Флоренции, Рима и Болоньи

Ф л о р е н т и й с к а я ш к о л а Не выделила особо выдающихся мастеров. По непонятной причине такие значительные города, как Флоренция и Рим, не дали ни одного крупного художника в этой области. Тем не менее произведения флорентийских мастеров стоят особняком в ряду других итальянских школ. Очертания модели обычно очень самобытны, но не изящны и носят какой-то налет дилетантизма. Дилетантизм часто замечается и в завитках с острыми гранями. Лучшие экземпляры этой школы являются подражанием инструментам Амати и Андреа Гварнери. Выбор дерева часто случайный; посредственный клен, на верхних деках попадает даже сосна; своды дек – средние, иногда и высокие. Работа не всегда на должном уровне. Лак обычно недостаточно колоритный, желтоватых и коричневатых оттенков, жестковатый, наложенный тонким слоем.

Удивительно, что у флорентийских мастеров можно наблюдать влияние тирольской школы. Вангелисти, например, делал свои скрипки совершенно в тирольском стиле, также и другие флорентийские мастера, даже Джованни Баттиста Габриелли (работал между 1739 и 1770 годами), несколько поднимающийся над общим уровнем, близок в своих произведениях к тирольцам. В то же время эфы у флорентийских мастеров обычно не имеют того законченного рисунка, который мы наблюдаем у мастеров тирольской школы. Твердые, некрасивые линии подчеркиваются сразу поднимающимися сводами, почему эфы кажутся еще угловатей и режут глаз.

Из работ представителей флорентийской школы сравнительно часто встречаются инструменты Габриелли. У них на верхних деках обычно сосна с грубоватыми смолистыми слоями. Клен на нижних деках либо совсем без рисунка, гладкий, очень тяжелый, либо с путанным рисунком, мало подходящий для скрипок, часто косо-

* Из других мастеров неаполитанской школы можно назвать Гарани, Вентапане, Чиркапа и Постильоне. К этой же школе следовало бы отнести еще мастера, работавшего в Барселоне (в Испании), Х. Гильями. (Прим. Б. В. Доброхотова).



Рисунок 71
Джиованни Баттиста Габриэлли (Gabrielli), скрипка, 1758

или тангентального распила, взятый близко от корня, тяжелый и малоэластичный. Лак желтый, порой с красноватыми оттенками, положенный сравнительно густым слоем. У этого лака сходство с нашими спиртовыми лаками. Он прозрачен, но холоден, недостаточно мягок и кажется стеклянным. Вообще инструменты работы Габриелли имеют кустарный, нехудожественный характер.

Характерными представителями флорентийской школы являются также многочисленные мастера семейства Каркасси. Из других флорентийских мастеров можно назвать Ансельмо, Бомберги, Гальбани, Кругросси, Нардини, Пиателлини и Сарацини.

К флорентийской школе по сходству дерева и характеру работы можно отнести еще Санто Балларини, работавшего в Римини.

Р и м с к а я ш к о л а характерна сильно выраженным немецким влиянием, легко объясняющимся тем, что почти все представители этой школы были выходцами из Германии. Инструменты этой школы (быть может, за исключением Текклера) очень напоминают по характеру работы старых пражских мастеров. Очертания модели, короткие закругленные эфы, углубленная кайма и, в особенности, своды дек – штайнеровского характера. Лак имеет сходство с флорентийским, но более мягок по структуре. Окраска его желтоватая и коричневатая.

Звук скрипок римской школы обычно небольшой, флейтово-гобойного характера. Наиболее заметным среди мастеров, работавших в Риме, был Давид Текклер (родился в Зальцбурге в 1666 году, умер в Риме в 1747 году. Чьим он был учеником – неизвестно. Его первые работы, сделанные им еще в Зальцбурге, носят следы влияния Якоба Штайнера. Это влияние заметно и на его последующих произведениях, сделанных в Венеции. Только после своего переселения в Рим работы его утратили немецкий характер, и он стал считаться лучшим римским мастером. В Риме он совмещал занятие своим искусством со службой в так называемой «швейцарской гвардии» папы в Ватикане, вербовавшейся из швейцарских и тирольских уроженцев.

Из произведений Текклера чаще всего попадаются виолончели, которых он, вероятно, делал значительно больше, чем скрипок. Верхние деки его виолончелей сделаны обыкновенно из четырех кусков не особенно тщательно подобранной ели, по структуре очень близкой к сосне, часто с неправильными смолистыми слоями и даже с сучками. Нижние деки тоже редко бывают из двух половинок, очень часто из четырех кусков клена, взятого из молодых деревьев; в этом случае трудно бывает определить распил: на одном и том же куске клена он бывает радиальным, переходит в косой и заканчивается тангентальным.

На одной скрипке его работы мне пришлось видеть верхнюю дека из Haselfichte, на другой верхняя дека была из пихты с очень нежными и тонкими слоями, нижняя – из одного куса очень плотного клена тангентального распила, неправильного рисунка и строения, у другой – нижняя дека из двух половинок клена типа Гальяно.



Рисунок 72
Виолончель, Давид Текклер (Teschler), виолончель, 1698

По технике работы Текклер не занимает особенного видного места среди старинных итальянских мастеров. Инструменты его производят впечатление сделанных на скорую руку, чем и можно объяснить их большое количество. Очертания модели его инструментов, сделанных в Риме, напоминают инструменты последователей Амати, но выполнены довольно грубо. Дерево на его инструментах хотя и хороших акустических качеств, но некрасивое по рисунку. Лак довольно хорошей консистенции, обычно желто-коричневого цвета. Звук инструментов Текклера широкий и сильный.

На инструментах Микаэля Платнера, ученика Текклера, работавшего в стиле Андреа Гварнери, подбор дерева значительно лучше, чем на инструментах его учителя. На виолончелях этого мастера, которую мне пришлось изучать, дерево было первоклассное. Верхняя дека из двух половинок ели *Haselfichte*, нижняя, бока и головка из привозного клена радиального распила с очень правильными широкими лучами. На скрипках его мне приходилось встречать ель такую же, как у венецианских мастеров, соответствующей плотности и веса, очень правильных, четких слоев; клен – средней плотности, красивого, широкого рисунка, радиального распила. Лак обычно золотисто-желтый.

Совершенно венецианского типа дерево (как ель, так и клен) на инструментах Джигли, сделанных по типу Амати и покрытых красным лаком.

Б о л о н с к а я ш к о л а раннего периода отражает влияние брешинской, более позднего – кремонской и венецианской школ. Но, несмотря на это, ни по подбору материала, ни по исполнению инструменты болонской школы, к которой относятся мастера Тонони, М. Гарани, Флорено, Фонтанелли и др., - нельзя признать первоклассными.

На скрипках болонских мастеров я встречал ель саксонского типа, тяжелую, с неширокими, но смолистыми слоями, клен – радиального распила, очевидно, местный, с узеньким, мелким, острым рисунком, большой плотности и веса. Лак, употребляемый болонскими мастерами, бывает обычно более темных и более красных оттенков, чем на инструментах Рима и Флоренции. Во всяком случае, болонский лак по характеру ближе к кремонскому, чем лаки римские и флорентийские. В общем, можно сказать, что лаки Болоньи, Рима, Флоренции и Милана значительное сходство и состав их другой, чем у брешинских и кремонских лаков. Значительное сходство с инструментами Рима, Флоренции и Болоньи имеют инструменты, сделанные в Пизе, Ливорно и Генуе.

Из мастеров, работавших в других городах Италии, следует выделить Томмасо Балестриери (1720-1788), работавшего в Мантуе. Инструменты Балестриери по очертаниям несколько напоминают модель последнего периода деятельности Страдивари. При этом все особенности оригинала выступают у Балестриери в более подчеркнутом, почти утрированном виде. Несмотря на некоторую грубоватость работы, инструменты этого мастера отмечены печатью яркого таланта.

Ель на его инструментах обычно довольно плотная, клен чаще всего местный, в большинстве случаев радиального распила. На виолончелях этого мастера, бывшей у



Рисунок 73
Карло Тонони (Carlo Tononi), скрипка, 1709, Болонья

меня в руках, верхняя дека была сделана из четырех частей плотной и извилистыми крупными слоями ели; нижняя дека, бока и головка – из тополя.

Неплохие инструменты делал Антонио Граньяни, работавший в Ливорно во второй половине XVIII века. Его инструменты имеют довольно большой размер, бока высокие. У него обычно встречается очень хороший подбор дерева. Ель на верхних деках плотная, с очень правильными, средней ширины слоями, нижние деки и бока – из привозного клена радиального распила, очень хорошего рисунка. Скрипка работы Граньяни звучит хорошо и попадаются довольно часто.

Интересным, весьма талантливым мастером является Джофредо Каппа, работавший в Салуццо (с 1644 по 1717 год). Где он учился – неизвестно. Очертания модели инструментов Каппа напоминают школу Амати, характер работы – Андреа Гварнери. Завиток по очертаниям спирали близок к завиткам Николо Амати, но имеет более острые грани; эфы прямее, чем у Амати, своды дек имеют совершенно оригинальный характер: они поднимаются от самых краев постепенно к одной точке в середине деки, в то время как у большинства мастеров того времени мы встречаем свод, образующий в своем продольном сечении кривую, близкую к параболе.

Своды такого типа встречаются значительно позднее на инструментах Иосифа Гварнери дель Джезу. Лак у Каппа другого характера, чем у Амати, он более жесткий и, хотя по цвету и напоминает Амати, окрашен, очевидно, другим красящим веществом. Из инструментов Каппа выделяются по звуку виолончели.

Можно упомянуть также мастеров: Одоарди, работавшего в Асколи, Челониато – в Турине, Джибертини – в Парме.

На двух скрипках Одоарди я встречал верхние деки из сосны, нижние – из клена мелкого запутанного рисунка, вероятно, взятого близко от корня.

Из работ Челониато мне пришлось видеть две скрипки, на обеих была ель, по строению очень близкая к сосне, очень мелкослойная; клен бледного рисунка, тангентального распила, очевидно местный.

Большое сходство с Дж. Б. Гваданини Туринским по подбору дерева имеют скрипки двух более новых туринских мастеров: Рокка и Прессенда; клен такого же типа, ель тоже, но более крупнослойная.

Первоклассное, великолепного рисунка дерево встречается на инструментах Антонио Джибертини, работавшего в Парме в начале XIX века. Думается, что и ель, и клен – привозные. Ель очень напоминает французскую, у нее очень правильные, чуть рыхловатые слои, нормальный вес, но мало эластичности. Клен роскошный, но не итальянского типа, напоминает клен на инструментах Люпо и Вильома, распил радиальный, большой вес, великолепный, широкий рисунок. Вообще произведения этого мастера я бы скорее отнес к парижской школе первой половины XIX века.

Инструменты других третьестепенных итальянских мастеров изготовлены из всевозможного дерева; применения каких-либо основных принципов в выборе дерева в них не замечается; и поэтому дерево, из которого они сделаны, не может служить признаком при определении их школы и мастера.

Последним итальянским мастером, знавшим принципы построения смычковых инструментов, при которых звук скрипки или виолончели приобретает «итальянский

тембр», был, вероятно, Дж. Б. Черутти, умерший около 1817 года. Во всяком случае, более поздние итальянские инструменты по характеру звука ничем не выделяются из массы рядовых смычковых инструментов.

До последнего времени в Италии не делалось попыток воскресить забытое искусство, и известные успехи, сделанные в этом направлении, принадлежат исключительно другим странам. Только в самые последние годы итальянское правительство пытается разбудить уснувшую инициативу и возродить это искусство путем ежегодных конкурсов новых скрипок, с денежными премиями для лучших конструкторов смычковых инструментов *.

В заключение приведем данные о росте цен на инструменты старинных итальянских мастеров **.

В 1572 году скрипач Долине купил для оркестра французского короля Карла IX скрипку работы А. Амати за 50 ливров, это в наше время около 300 франков, то есть 120 рублей.

В 1638 году Миканцио отвечает на запрос Галилео Галилея, что брешианская скрипка стоит 4 дуката, кремонская – 12 дукатов; была куплена скрипка работы Амати за 15 дукатов, что представляет в наше время 360 франков – 144 рубля.

В 1662 году скрипач Бинестер (Лондон) купил две кремонские скрипки за 1050 франков – 840 рублей.

В 1685 году из жалобы Витали видно, что скрипка Амати ценилась в 720 франков – около 400 рублей, скрипка Фр. Руджери – 180 франков – 75 рублей.

В 1685 году кардинал Орсини заказал Страдивари виолончель и две скрипки; неизвестно, сколько было заплачено за эти инструменты, интересно, что, кроме

* На рубеже XIX и XX столетий в Италии начинается все более и более усиливающееся возрождение искусства построения смычковых инструментов. Из более крупных мастеров старшего поколения можно назвать Леандро Бизьяка-старшего (Милан), семейство Кавалли (Кремона), Эугенио Дегацци (Венеция), Гаэтано и Аугусто Полластри (Болонья).

В настоящее время работает еще ряд выдающихся мастеров. Среди них: Джакомо и Леандро Бизьяки (сыновья Леонардо Бизьяка-старшего); Фернандо Гаримберти и один из крупнейших мастеров Италии Джузеппе Орнати (Милан); Джузеппе Лаччи (Рим); лауреат конкурсов в Льеже (1960 и 1963) и Познани (1962) Сесто Рокки (Реджио Эмилия); Пьетро Сгаработто и его ученик, лауреат международного конкурса в Познани Ренато Скродавецца (Парма); Джазоне Томазуччи, известный, главным образом, своими блестящими реставрациями (Рим); Марино Капиччиони (Римини); Паоло де Барбиери (Генуя); Отелло Биньями (Болонья).

Упомянем также Джузеппе Феррари (Рим), Уделяющего большое внимание проблеме возрождения старинного итальянского лака, и председателя ассоциации скрипичных мастеров Италии (АНЛАИ), выдающегося акустика и музыкального деятеля, профессора Джоаккино Пасквалини. (*Прим. Б. В. Доброхотова*).

** Расценки во франках и рублях Е. Ф. Витачек дает по курсу 20-х годов XX века (*Прим. Б. В. Доброхотова*).

условленной цены, Страдивари получил подарок в 1800 франков – 700 рублей.

В 1724 году при распродаже коллекции Корбет в Лондоне скрипка Амати была куплена за 36 гиней – 945 франков – 300 рублей.

В 1775 году была продана скрипка Николо Амати 1656 года за 40 дукатов – 1425 франков – 600 рублей.

В 1791 году была куплена скрипка Штайнера за 3280 франков, в 1895 году эта же скрипка была продана за 2175 франков.

Интересны данные о росте цен на инструменты Страдивари. Сам мастер обычно продавал свои скрипки не ниже 4 луидоров (очень высокая цена по тому времени).

В 1792 году была продана скрипка Страдивари за 1895 франков.

В 1796 году инструменты Страдивари в Париже стоили от 120 до 160 рублей.

В 1792 году был продан альт Страдивари за 2755 франков.

В 1886 году за тот же инструмент было заплачено 30 000 франков.

Знаменитая скрипка «Тосканская» стоила:

в 1794 году - 400 рублей

в 1875 году - 2 500 рублей

в 1888 году - 10 000 рублей

в 1913 году - 35 000 рублей

в 1928 году - 100 000 рублей

Скрипка 1690 года:

в 1805 году - 425 рублей

в 1831 году - 1 000 рублей

Скрипка 1694 года:

в 1809 году - 1 000 рублей

в 1820 году - 1 200 рублей

Знаменитая скрипка «Беттс» 1704 года, купленная Беттсом, скрипичным мастером начала XIX века, за 10 рублей:

в 1859 году - 2 000 рублей

в 1861 году - 2 800 рублей

в 1873 году - 6 000 рублей

в 1878 году - 8 000 рублей

в 1886 году - 12 000 рублей

Знаменитая скрипка «Мессия»

в 1808 году - 1 200 рублей

в 1865 году - 4 000 рублей

в 1875 году - 5 000 рублей

в 1890 году - 20 000 рублей

В общем, лет 90 тому назад можно было иметь инструмент Страдивари за 2000-3000 рублей. Лет 55 тому назад инструменты Страдивари стоили 7000-8000 рублей; перед первой империалистической войной они доходили в общем до 15000 рублей; в настоящее время дешевле 40000 рублей почти невозможно купить подлинный инструмент Страдивари, если он прилично сохранен и не раннего периода; отдельные, очень хорошо сохранившиеся экземпляры доходят до 100000 рублей.