

Глава третья

СКРИПЧНЫЕ МАСТЕРА ДРУГИХ СТРАН ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Французская школа

Во Франции скрипка появилась в XVI веке, едва ли не раньше, чем в Италии. В сочинении о музыкальных инструментах, написанном лионцем Jambe de Fer в 1556 году, упоминается среди смычковых инструментов «*violon*», отличающийся от виолы тем, что на нем четыре струны, настраиваемые квинтами, тогда как виолы имеют не менее пяти струн и настраиваются квартами. На французское происхождение скрипки указывает также название, под которым она появилась в Северной Италии, - «*piccolo violino a la francaise*» *.

К сожалению, инструментов скрипичного семейства работы французских мастеров XVI-XVII веков сохранилось очень мало, что лишает нас возможности подробного анализа характерных признаков старофранцузской школы.

Природной красоты дерева старинные французские мастера, очевидно, не ценили; лак у них обычно непрозрачный, насыщенный красителем до такой степени, что зачастую закрывает дерево, подобно масляной краске. Более дорогие инструменты, сделанные по заказу разных высокопоставленных лиц, очень часто бывают покрыты живописью масляными красками, совершенно скрывающей рисунок дерева.

Своеобразен идеал звука старинных французских мастеров. В Италии звук скрипки по своим выразительным качествам приближается к тембру человеческого голоса, у большинства же старинных французских инструментов он имеет приглушенный, несколько гнусавый характер, напоминающий звучание старинных виол. Как видно, глаз воспринял новые в то время формы смычковых инструментов, какими являлись скрипка, альт и виолончель, слух же все еще требовал того тембра звука, на котором он был веками воспитан **.

Переходя к рассмотрению произведений скрипичных мастеров Франции, нужно указать, что здесь, подобно Италии, изготовление смычковых инструментов сосредоточивалось в нескольких городах, а именно: в Лионе, Наяси (в Лотарингии), Мирекуре (в Вогезах) и в Париже. Несмотря на значительное количество мастеров, во Франции в период между XVI и первой половиной XVII века совершенно не встречается крупных имен, равных современным им мастерам Италии.

* Под таким названием скрипки значатся в партитуре оперы Монтеверди «Орфей», написанной в 1607 году.

** Требуемый тембр достигался старинными французскими мастерами тем, что они делали свои инструменты чрезвычайно тонкостенными.



Рисунок 74
«Дуифопруггар» (*Gaspar Duifopruggar*), копия (или имитация) из мастерской
Вильома (*Jean-Baptiste Vuillaume*), 1850.

Одним из самых ранних мастеров был появившийся в Лионе Каспар Тиффенбруккер (1514 – 1570/1571) или, как его называли французы, Дуифопруггар. По новейшим исследованиям, он был выходцем из семьи инструментальных лютневых мастеров баварского города Фюссена, находившегося на границе Баварии и Тироля.

Дуифопруггар очень долго считался мастером, впервые создавшим тип современной скрипки, однако до сих пор не доказано, делал ли он действительно скрипки или только лютни и виолы *. Дошедшие до нас виолы этого мастера превосходны по работе, покрыты тонким, вероятно спиртовым, лаком коричневого цвета.

Учитником и последователем Каспара Тиффенбрукера, кроме его сына Иоганна, был Гельмер, также баварец по происхождению. Затем известны Франсуа Лежен и Андре Винат, убитый в лионскую Варфоломеевскую ночь 1572 года. Кроме них в Лионе в 1618 году работал Демуши. Однако после этих лионских мастеров остались только виолы, лютни и так называемые карманные скрипки (*pochette*), употреблявшиеся учителями танцев. И лишь в середине XVIII века в этом городе появился мастер Шарль Мариотт, делавший скрипки по модели Страдивари.

Приблизительно в то же время, то есть около 1550 года, начинается развитие скрипичного дела в другом конце Франции, в лотарингском городе Нанси. Герцоги Лотарингии держали у себя на службе хорошие оркестры и при них скрипичных мастеров. Имя одного из них появляется уже в первой половине XVI века. Как его звали точно неизвестно. Люпо называл его Тиверсус, по исследованиям же Альберта Жако его имя было Триденнус. Откуда он появился – неизвестно, быть может, из северной Италии, и в таком случае фамилию следует читать как Тридентус (из города Трidenta). Инструменты этого мастера не сохранились. Современниками его были два мастера, выходцы из Италии, – Ринальди и Родилли, о которых упоминается в 1558 году. Преемником последнего был также итальянец – Оринтио де Санктия, последнее упоминание о котором относится к 1616 году.

В течение почти всего XVII века в Нанси работают мастера семейства Медар, родоначальником которых был упоминающийся впервые в 1616 году Клод Медар. Наиболее выдающимся представителем этого семейства был сын Клода – Никола Медар, скрипач и инструментальный мастер, переселившийся в 1630 году в Париж.

После него осталось несколько хорошо сохранившихся инструментов; из них мне пришлось видеть только одну скрипку модели Амати грубоватой работы. Звук инструмента имел безусловно итальянский тембр, хотя скрипка была сделана из весьма посредственного дерева.

На инструментах семейства Медар обращает внимание лак, очевидно, масляный, мягкий, наложенный очень толстым слоем, коричневато-красного цвета, сильно выцветший, напоминающий по консистенции лак Андреа Гварнери. Грунт сероватый, но чистый, причем лак на нем не держится и сходит целыми пластами; впечатление получается такое, как будто дерево было сильно обработано чем-то жирным, и поэтому лак с поверхности дерева не мог образовать прочного сцепления. Деки некоторых инструментов покрыты живописью масляными красками.

* Приписывавшиеся Каспару Тиффенбрукеру (Дуифопруггару) скрипки, долгое время рассматривавшиеся в ряде лютомонографий как первые инструменты скрипичного типа, по словам Е. Ф. Витачека, сказанным в беседе с составителем этой книги, являются имитациями, возможно, сделанные Ж. Б. Вильомом. (Прим. Б. В. Доброхотова).

В конце XVI века скрипичные мастера из Нанси и Мирекура начали переселяться в Париж. Одним из мастеров, осевших там уже в конце XVI века, был родоначальник целой семьи скрипичных мастеров Никола Реноль *.

Этот приток иногородних мастеров достиг особенного размаха в конце XVII века, но в дальнейшем он был затруднен. Получить право работать в Париже мог лишь тот, кто прошел курс обучения у какого-нибудь из здешних мастеров, сдал экзамен и внес в цеховую кассу 500 ливров (сыновья парижских мастеров уплачивали 200 ливров). Казалось бы, что при таких жестких условиях приема в цех туда могли проникнуть только выдающиеся мастера, но это не так. Только немногие из них могли действительно стать на один уровень со средними итальянскими мастерами.

Первым, в хронологическом порядке, сравнительно интересным парижским мастером был выходец из Кремоны Джиан Паоло Кастаньери, работавший в Париже с 1638 по 1665 год. Известный французский музыкoved Фетис знал скрипку работы этого мастера, обладающую очень светлым, но слабеньким звуком.

Около середины XVII века в Париже работал Андреа Кастаньери, сын упоминавшегося выше Джиана Паоло Кастаньери. Это был один из лучших мастеров Франции XVIII века. Ель на его скрипках очень хорошего во всех отношениях качества, клен радиального распила, обычно превосходного рисунка, но слишком плотный и тяжелый. Его инструменты представляют собой копии скрипок Страдивари, но с сильно утрированными очертаниями модели.

Мне приходилось видеть и исследовать две скрипки Андреа Кастаньери. Это были большие, плоские инструменты, угловатой модели и тщательной работы. Дерево на них, безусловно, не французское, и по тембру они напоминали скорее итальянские, чем французские инструменты.

Из французских мастеров удалось подняться выше среднего уровня Клоду Пьерре (конец XVII – начало XVIII века), инструменты которого имеют что-то общее с итальянскими **.

У Пьера был целый ряд учеников, из которых наиболее видным является Луи Герзан (1713-1781), обладавший очень большой техникой, оставилший после себя ряд хороших инструментов и умерший уже в самом конце XVIII века.

Ель на его инструментах мелкослойная, но достаточно упругая, клен радиального распила, красивого, широкого, яркого рисунка, но часто слишком плотный. Менее удачен лак; он, как у большинства других парижских мастеров того времени, сух и малоинтересен, обычно желтого или серовато-коричневого цвета, малопрозрачный, благодаря чему рисунок очень красивого дерева, из которого сделаны эти инструменты, пропадает. Более жидким раствором того же лака, очевидно, брался и для грунта.

* В начале XVII века в Париже работают Буассар и Жак де ла Мотт, но лучшим в то время в Париже считался итальянец Паоло Белями. Работы всех этих мастеров не представляют интереса и не могут идти в сравнение с современными им произведениями мастеров других стран.

** Из других малозначительных современников Пьера назовем работавшего в Париже Жана Луве и его сыновей Пьера и Жана.



Рисунок 75
Жак Бокей (Jacques-Boquay), скрипка, 171...

Основой этого лака, по-моему, служит или копал, или янтарь, потому что поверхность его имеет слегка эмалевый вид, с зеркальным блеском. Лак этот весьма напоминает лаки Гальяно, но по колориту он хуже. Чрезвычайная жесткость и крепость этого лака безусловно отрицательно влияет на звук инструментов Герзана.

Значительно интересней работы другого представителя той же школы, современника Страдивари – Жака Бокея, работавшего в Париже с 1700 по 1736 год. Ель на верхних деках его скрипок хорошая, с явственными узкими острыми слоями, близкая по строению к сосне; нижние деки их хорошего твердого клена, обычно радиального распила, очень часто резкого, мелкого рисунка. Изредка у него встречается клен надлежащей плотности, с мягким широким рисунком.

Его скрипки я встречал двух типов: одни – небольшого формата, по очертаниям напоминающие инструменты Антонио и Иеронимо Амати, но более плоские, с короткими углами и совершенно иного характера более крупными головками. Эти инструменты покрыты красивым красно-оранжевым, несколько суховатым масляным лаком итальянского типа, наложенным слоем средней толщины на золотистом грунте. Все эти скрипки небольшого размера; их часто выдают за инструменты Амати.

Кроме этих инструментов Бокей делал скрипки другого типа. Это крупные, толстостенные инструменты, с плоскими сводами, по очертаниям напоминающие модель Страдивари последнего периода. Красно-коричневый, наложенный толстым потрескавшимся слоем лака и очень жирный золотистый грунт имеют чисто итальянский характер. Инструменты этого типа обладают хорошим, мягким, очень содержательным звуком. Бока инструментов сделаны не на колодке (форме), и для того чтобы края дек были параллельны бокам, в нижней деке вырезано углубление вроде паза, в которое вставлены бока, - прием, часто встречавшийся у французов ранней эпохи, до Люпо.

Последнее время за границей появился интерес к инструментам Фери, работавшего в Париже в 1715-1762 годах. Это крупные, сделанные из красивого дерева инструменты, чистой работы, скорее немецкого, чем французского характера, с коричневатым лаком и большим, но заурядным звуком.

Заметным представителем парижской школы этого времени был Винченцо Панормо (1734-1813), итальянец по происхождению. Предполагают, что он был учеником Карло Бергонци, которого напоминает лаком и отчасти стилем работы. Из работ всех мастеров Франции его инструменты ближе всего к итальянским. Дерево у него чисто итальянского характера, ель довольно крупнослойная, очень эластичная, клен обычно радиального распила, незначительной плотности, широкого, не особенно яркого рисунка. Лак густой, пожалуй, слишком мягкий, наложенный толстым слоем светло-красного цвета. Скрипки Панормо большого формата, с угловатыми сводами, почти без каемки, с очень крутым подъемом. Звучат инструменты мягко и несколько приглушенно.

Инструменты многих французских мастеров XVII и XVIII веков (вплоть до Великой французской революции) с внешней стороны в основном напоминают произведения итальянских мастеров школы Амати, но не обладают звуком итальянского тембра*.

В середине XVIII века лак на инструментах становится значительно хуже, ибо в употребление вошли упрощающие его производство смолы, худшие по качеству и дававшие плохие результаты. И только в конце XVIII века, со временем Великой французской революции, то есть во время, когда производство смычковых инструментов в Италии пришло в полный упадок, во Франции начинается

* Отметим, что во времена Великой французской революции скрипичный мастер Леопольд Ренодэн был членом революционного трибунала под председательством Фуке Тенвилья и сам погиб в 1795 году на гильотине. Как мастер он был незначителен.



Рисунок 76
Винченцо Панормо (*Vincenzo Panormo*), альт, 1800.

тщательная работа по изучению лучших итальянских инструментов, в результате чего начинается процесс, который можно назвать возрождением скрипичного мастерства.

Под влиянием новых запросов, выдвинутых революцией, отношение к характеру звука инструментов стало иным, чем в других странах Европы. Исполнение музыки вышло из рамок салона и стало проходить в больших помещениях, наполненных новой многочисленной аудиторией.

В связи с этим перед мастерами смычковых инструментов всталас задача создать инструменты, удовлетворяющие новым условиям, то есть обладающие мощностью звука, достаточной для больших помещений. В поисках образцов таких инструментов мастерам большую помошь оказал знаменитый скрипач Виотти, поселившийся в Париже около 1782 года, концертировавший на скрипках Страдивари и пропагандировавший его инструменты. Ознакомившись с конструкцией этих скрипок, парижские мастера поняли преимущество их звука по сравнению со звуком других инструментов и значительно раньше других европейских мастеров взяли в качестве основы модель Страдивари.

Таким образом, когда в Италии еще господствовало влияние школы Амати, а в Германии и Англии – Штайнера, французское скрипичное мастерство уже совершило тот сдвиг, который в других странах Европы произошел чуть ли не на 40 лет позже *.

Французские мастера, начиная с конца XVIII века, сразу, без перехода, стали воспроизводить большую плоскую модель Страдивари и старались подбирать дерево по виду такое же, как на оригиналах. В подражаниях своих французские мастера не ограничивались только внешним воспроизведением очертаний модели и до известной степени сводов (чаще всего их инструменты более плоски, чем у Страдивари), но также весьма точно воспроизводили толщины дек. Однако, в силу того, что ель на этих инструментах была легче, а клен, наоборот, значительно плотней и тяжелей, чем на копируемых оригиналах, оказалось, что их верхние деки слишком тонки, а нижние – слишком толсты, в результате чего тембр их инструментов ничего общего с итальянским тембром звука не имел.

Если у французских мастеров получались инструменты, приближающиеся к звуку Страдивари, то лишь случайно.

Одновременно с обращением к итальянской модели французские мастера начинают поиски утраченного секрета итальянского лака.

Первым из мастеров, начавших новую эпоху в построении смычковых инструментов во Франции, был Франсуа Пик (1758-1822). Расцвет его деятельности совпал с эпохой Великой французской революции. Его инструменты являются довольно точными копиями Страдивари, подбор дерева также близок к инструментам итальянских школ. На скрипке работы Пика, находившейся в

* В сущности, модель Страдивари в искаженном и грубом виде мы встречаем значительно раньше Великой французской революции, в работах Франсуа Люпо.

Коллекции Лобковица в Чехии, ель очень нежная, замечательного наслоения и шелковистого блеска, клен радиального распила, не слишком жесткий, с хорошим, мягким, широким рисунком, нижняя дека из одного куска.



Рисунок 77
Франсуа Пик (*Francois-Pique*), скрипка, 1790

Лак на инструментах Пика красный или красно-оранжевый, недостаточно прозрачный, очень мягкий, без сомнения масляный, производящий и сейчас впечатление еще невысохшего. Лак этот обладал, вероятно, в техническом отношении неудобными свойствами, так что им было трудно покрывать инструмент.

Поэтому лакировка у Пика очень несовершенная, лак часто лежит неравномерными буграми. Грунт чистый, желтоватый, на вид жирный.

Самым крупным из французских мастеров, вернее сказать, самым крупным мастером Европы, в течение последних 150 лет был Никола Люпо. Люпо родился в 1758 году в Штутгарте и умер в 1824 году. Профессия скрипичного мастера была в семье Люпо наследственной. Его дед – Никола Лоран и отец Франсуа были мастерами по своему масштабу ничем не выделяющимися из массы других. Мальчиком 11 лет Никола Люпо вместе со своим отцом переехал в Орлеан. Там с 1776 года началась его самостоятельная работа. Около 1794 года он переселился в Париж, где работал для Пика. Без сомнения, жизнь в Париже очень способствовала расширению кругозора и развитию таланта Люпо; уже в 1798 году он основал собственную мастерскую.

Его деятельность можно разделить на два периода: первый – приблизительно от его появления в Париже до 1805 года, второй период – от 1805 года до его смерти в 1824 году.

Подбор дерева у Люпо, за редкими исключениями, страдает характерным для французской школы несоответствием в плотности ели и клена. В первый парижский период его деятельности ель всегда очень хорошего рисунка, но чуть дряблая; клен жесткий, тяжелый, с узкими, бледными по рисунку лучами, вероятно, недорогой, так как есть основание предполагать, что Люпо не получал еще в то время за свои скрипки таких высоких цен, как впоследствии. Как верхние, так и нижние деки у Люпо часто сделаны из одного куска.

Его инструменты первого периода крупные, грубой, несколько напоминающей Страдивари модели, с темно-красным или красно-коричневым, недостаточно прозрачным, очень густо наложенным и часто потрескавшимся лаком, близким к лаку Бокея; это инструменты общего французского типа. Дерево типично французское; только один раз мне пришлось видеть верхнюю деку из хорошей ели итальянского типа.

Начиная приблизительно с 1805 года и вплоть до самой своей смерти, Люпоставил на свои инструменты клен исключительно радиального распила, необыкновенно роскошного рисунка, с яркими, широкими лучами, но более жесткий, чем следовало бы; ель – со слоями средней ширины, недостаточно эластичную и хуже, чем на более ранних его инструментах.

Деки, как и в первый период, сделаны обычно из одного куска. Несоответствие в плотности верхней и нижней дек остается, за редким исключением, и в этот период деятельности Люпо *.

* Как исключение могу привести его скрипку, принадлежавшую скрипачу Григоровичу (внутренняя сторона ее нижней деки изображена в книге Лютгендорфа), на которой подбор дерева был очень хороший; верхняя дека из одного куска замечательной ели, нижняя дека из легкого, прекрасного по структуре клена, в данном случае пропорции плотности дек были точны, и поэтому скрипка обладала превосходным звуком итальянского тембра.



Рисунок 78
Никола Люпо (*Nicolas Lupot*), виолончель, 1815.

Инструменты второго периода являются блестящими копиями Страдивари, сделаны они технически необыкновенно тщательно, но в то же время в них имеется что-то ремесленное; при наличии превосходно выполненных деталей отсутствует единое целое. Своды точно измерены и скопированы, эфи вырезаны мастерски, но не чувствуется проникновения в сущность замысла Страдивари. Нужно отметить, что эфи у Люпо почти всегда поставлены выше, чем у итальянцев. Очень близки к Страдивари его завитки.

Инструменты этого периода деятельности Люпо покрыты лаком, напоминающим лак Пика, но более близким к итальянскому по окраске и значительно лучше лежащим на дереве. Как и лак первого периода, онложен всегда очень толстым слоем, отчего часто трескается, причем дает изломы итальянского типа. Лак этот безусловно можно назвать лучшим из французских лаков. Грунт у Люпо также близок к итальянскому, дерево кажется чистым и совершенно не носит следов подкраски.

Как известно, инструменты Люпо второго периода ценятся очень высоко. Несомненно, что Люпо – крупная фигура на французском скрипичном горизонте. Все последующие французские мастера, а также ряд иностранцев находились и находятся под его влиянием.

Популярность Никола Люпо очень способствовал знаменитый скрипач и композитор Шпор, в течение нескольких лет концертировавший на скрипке этого мастера. Некоторые инструменты Люпо по своему внешнему виду настолько близки к Страдивари, что в настоящее время их часто путают с подлинниками. Однако характер звука инструментов Люпо совершенно другой, в нем впервые отчетливо выявляется качество иного, отличного от итальянского тембра, в дальнейшем становящегося характерным для французской школы. Обычно эти инструменты отличаются большим звуком, но он не имеет мягкости и задушевности, грубоват, недостаточно гибок и с трудом поддается динамическим оттенкам.

Имя Люпо приобрело большую популярность, и он безусловно заслужил данное ему скрипачами прозвище «французский Страдивари». В его время в Париже была открыта консерватория, при которой он занял место инструментального мастера, и правительство французской республики ввело обычай премировать лучших молодых скрипачей и виолончелистов, окончивших консерваторию, инструментами работы Люпо. На его инструментах выступают в концертах многие французские музыканты.

Люпо оказал очень большое влияние на французских мастеров своего времени; инструменты его учеников и последователей ценятся высоко, хотя годными для концертов в полном смысле этого слова их признать нельзя и можно квалифицировать лишь как оркестровые. Тем более, что и сила присущая им характера звука обманчива, так как очень часто эти инструменты вблизи звучат громко, но вдали их звук распространяется плохо.

Учениками Люпо были: Ган и Бернардель; последователями: Альдрик, Деразе, Никола, Пьер Сильвестр и Шано.

Лучшим учеником Люпо был Шарль Франсуа Ган (1787-1845), который впоследствии унаследовал мастерскую Люпо. Хорошими мастерами были сыновья

Гана – Шарль Адольф (1812-1866) и Шарль Никола Эжен (1825-1892), унаследовавшие дело своего отца.

Не менее талантливым учеником Люпо был Огюст Себастьян Филипп Бернардель (1802-1870). Огюст Бернардель обучил скрипичному мастерству двух сыновей – Эрнеста (1826-1899) и Густава Адольфа (1832-1901).



Рисунок 79
Бернардель (*Auguste Sébastien Philippe Bernardel*), скрипка, 1834.

У всех этих мастеров развиваются принципы звучания, установленные Люпо. Впоследствии семейства Гана и Бернарделя соединились и образовали фирму, владельцами которой в настоящее время являются два больших знатока смычковых инструментов – Каресса и Франзес.

По непонятной причине лак Гана и Бернарделя хуже лака их учителя – Люпо. Он значительно суще и более жесткий, окраска также менее удачна; в то время как у Люпо красный цвет лака имеет оранжевый оттенок, у них он иногда переходит в лиловатый, неприятный тон. Получается впечатление, что лак этих мастеров окрашен сандалом, в то время как лак Люпо по окраске напоминает драконову кровь. Но грунт у них все еще хороший, чистый. По лаку и грунту к Никола Люпо значительно ближе находится другой выдающийся французский мастер – Жан Франсуа Альдрик (1765-1843). Некоторые из его инструментов по наружности почти не отличаются от произведений Люпо. Они покрыты таким же красивым, с оранжевым оттенком, мягким лаком, в некоторых случаях наложенным слишком толстым слоем.

Крупными французскими мастерами были братья Шано. Один из них – Франсуа (1787-1823) – бывший морской офицер, увлекавшийся акустикой и делавший скрипки нового типа по принципам выдающегося ученого Феликса Савара. Эти инструменты по форме напоминали гитару и не имели углов. Инструменты Ф. Шано временно пользовались большим успехом.

Другой брат – Жорж (1801-1873) * по-моему, один из лучших французских мастеров. Его скрипки больше работ других мастеров, его соотечественников, приближаются к Страдивари. Хотя они не так известны, как инструменты других французов, но я считаю его стоящим выше Вильома и, пожалуй, Люпо. Его инструменты почти не подвержены характерному для французской школы недостатку в выборе дерева. У него ель была твердая и эластичная, клен более легкий; благодаря такому подбору дерева в его инструментах очень часто соблюдена надлежащая пропорция между плотностью дек; результатом этого является тембр звука, более близкий к итальянскому.



Рисунок 80
Франсуа Шано (*Chanot*) 1819

* С 1859 года Жорж Шано работал в Лондоне.

Лак также напоминает лак Люпо, но он наложен более тонким слоем, благодаря чему, несмотря на некоторую суховатость и малую колоритность, несколько напоминает лак итальянцев *.



Рисунок 81
Жорж Шано (*Georges Chanot*), скрипка, 1846.

* Подобное же явление наблюдается в лаке братьев Ипполита и Пьера Сильвестр.



Рисунок 82
Пьер Сильвестр (*Pierre Silvestre*), скрипка, 1852, Лион.

Наряду с Нанси и Парижем в истории французской школы скрипичных мастеров важное место занимает Мирекур, небольшой город, расположенный в Вогезских горах (Восточная Франция). Можно сказать, что Мирекур – колыбель почти всего французского скрипичного дела. Производство смычковых инструментов начинается в Мирекуре уже в первой четверти XVII века. К этому времени относятся мастера Франсуа, Монфор и Клод Кабле. Затем Андре и Клод Жако, родоначальники большой семьи мастеров, потомки которых работают до сих пор в различных городах Франции.

В начале XVIII века в Мирекуре работает обширная семья Вильомов, из которых известностью пользовался Жан Вильом. Позже – семьи мастеров Никола и Деразе.

У самых ранних мирекурских мастеров инструменты выполнены грубо, по стилю приближаясь к произведениям брешианской школы, в частности к скрипкам Маджини; в дальнейшем на работы мирекурцев оказала влияние кремонская школа, а именно работы Амати, в позднее время, к сожалению, уже в XIX веке – инструменты Страдивари и Гварнери.

Талантливые мирекурские мастера рубежа XVIII-XIX веков создали тип скрипки и виолончели, определяемый за границей названием «французский» или «старый парижский». У нас под понятием «французский инструмент» подразумевается другой тип, более близкий к Люпо и Вильому, потому что, по странной случайности, мирекурских инструментов в России было всегда сравнительно мало.

Переходя к работам представителей мирекурской школы, прежде всего остановимся на работах мастеров семейства Никола Антуана (1730-1782?) и его сына Дидье (1757-1833), весьма характерных для этой школы.

Верхние деки у них почти без исключения из очень хорошей плотной ели, часто с узловатыми слоями, обычно из одного куска; нижние деки, кажется, без исключения из одного куска довольно жесткого клена, радиального распила, обычно красивого рисунка. Комбинация ели и клена, в смысле плотности, очень хорошая; однако неправильное распределение толщин дек – особенно нелепое долбление нижних дек, обычно имеющих на всем протяжении одинаковую, около 3 мм, толщину, – плохо оказывается на звуке – большом, гудящем и довольно грубом.

На инструментах Никола-старшего обычно встречается оригинальный коричневато-серый, но вместе с тем жирный грунт, очень хорошо оттеняющий все детали дерева, и коричневато-красный лак. К его грунту и лаку по составу приближаются работы Оноре Деразе, носящие, однако, более итальянский характер.

Сын этого последнего – Амедей Деразе – покрывал свои инструменты ярким, красно-оранжевым лаком, возможно окрашенным краплаком. Но красивого грунта старшего Деразе его инструменты не имеют. Лак лежит просто на дереве, слегка подкрашенном хромовокислым калием.

На инструментах мастеров Деразе (особенно на виолончелях Амедея Деразе) встречается очень хорошее по качеству дерево. По своим очертаниям инструменты работы этих мастеров являются копиями Страдивари, типа «Мессии» - типа, нашедшего широкое отражение в работах французских мастеров. Толщины дек, так

же как и у мастеров Никола, - неправильны. Звук инструментов Деразе грубый, оркестровый.

К этим мастерам примыкают работавшие в Нанси Мастера семейства Жако, широко распространенные инструменты которых представляют тщательно выполненные ремесленные подражания типу Страдивари. Звук их также оркестровый.

Одним из крупнейших французских мастеров был Жан Баттист Вильом. Вильом родился 7 октября 1798 года в Мирекуре. Предки его, как уже указывалось, с начала XVIII века занимались изготовлением смычковых инструментов. В 1819 году Вильом приехал в Париж и там начал делать инструменты для Франсуа Шано, сконструировавшего оригинальную модель скрипки без углов и имевшего временно крупный успех своим нововведением.

Общение с таким высокообразованным человеком, каким был Шано, очень помогло молодому Вильому в его развитии, и его талант смог проявиться целиком. Значение Вильома как мастера росло чрезвычайно быстро, и он в 1825 году, еще будучи молодым человеком, занял крупное положение среди парижских мастеров, вступив в компанию с известным органным мастером Лете, с которым он проработал до 1828 года, после чего открыл свою собственную мастерскую.

В инструментах Вильома первых лет заметен недостаток в подборе дерева, общий для всей новой французской школы, о чем говорилось выше. Обстоятельство очень странное, особенно, если принять во внимание, что именно Вильом в самом начале своей самостоятельной деятельности принимал участие в работах Савара по исследованию плотности дерева. Дерево на инструментах Вильома приблизительно такое, как сейчас встречается на более высоких сортах фабричных инструментов: грубоватая ель со слоями средней ширины, клен красивого рисунка, но случайной плотности, нижние деки часто из одного куска и, пожалуй, всегда радиального распила.

По лаку и грунту ранние работы Вильома кажутся просто хорошими фабричными инструментами. Грунт на них слегка подкрашен хромовокислым калием, лак спиртовой, красно-коричневого цвета, приготовленный, вероятно, из штоклака, очень жесткий и бледный по окраске. Приблизительно с 1835 года Вильом начинает увлекаться созданием имитаций инструментов старинных итальянских мастеров.

Обладая весьма высокой техникой и художественным чутьем, он научился копировать инструменты Страдивари и Гварнери настолько точно, что многие любители не могли их отличить от подлинников. Ряд этих инструментов являются точными имитациями оригиналов, снабжены Вильомом поддельными этикетками с именами Страдивари и Гварнери и, как говорят, часто продавались им за подлинники *.

* На всех инструментах Вильома внутри на левой верхней окружности верхней и нижней дек поставлен небольшой (около 10 мм) штамп, на котором помещена его фамилия – Vuillaume. Штамп этот не выжжен, а слегка вдавлен в дерево и заметен, при соответствующем освещении, в лупу. Этот факт, насколько известно, не освещавшийся в печати, является весьма важным признаком при определении подлинности работ Вильома. (Прим. В. И. Зедника).

В своих имитациях Вильом старался подбирать ель и клен, соответствующие по рисунку упомянутым выше оригиналам. У Вильома попадается много верхних дек из одного куска, причем ель имеет все признаки миттенвальдской ели. Она очень хороша как по внешнему виду, так и по своим акустическим качествам; при нижних деках из клена другого типа инструменты эти обладали бы, вероятно, прекрасным звуком. Клен всегда радиального распила, за исключением нескольких имитаций Маджини и трех или четырех копий со скрипок Николо Амати, где применяется тангенциальный распил.



Рисунок 83
Ж. Б. Вильом (Vuillaume), скрипка, 1860

На виолончелях этого периода ель у него хорошей плотности, очень широкослойная, в некоторых случаях встречаются нижние деки виолончелей из одного куска клена. Обычно эти инструменты сделаны из очень старого дерева, часто с заделанными отверстиями от червей и других повреждений. Видно, что в это время он полагал, что самое важное условие для получения итальянского тембра звука – наличие очень старого дерева.

Неизвестно точно, как именно Вильом обрабатывал дерево на инструментах, которые часто называют «печеными» (gebache) за их характерный цвет; я думаю, что он подвергал их действию высокой температуры, предварительно пропитывая какой-нибудь кислотой. Очевидно, Вильомом применялась для данной цели не азотная кислота, потому что запах исходящий от этих инструментов, другого характера *. Во всяком случае, как ель, так и клен пропитаны насквозь и приобрели темно-коричневый цвет; вследствие этого безусловно вредного процесса ель в таких инструментах почти совсем лишена эластичности, из нее получилась как бы единообразная масса, слои очень твердые и смолистые на вид, во время реставрации не оказывают никакого сопротивления ножу. Даже при правильном весовом соотношении дек из такого дерева звук получается мертвый и лишенный блеска.

Вильом делает опыты и над лаками. Инструменты этого времени по виду в большинстве случаев очень интересны, и лак на его «печеном» дереве действительно близок по окраске к итальянскому. Он только более груб и сух, но красящее вещество в нем безусловно имеет итальянские составные элементы. По—видимому, он окрашен драконовой кровью и препаратами марены.

Интересно наложение этого лака. Стремясь придать своим инструментам старинный вид, Вильом вводит своеобразный способ покрытия, при котором места с искусственно вытертыми «лысинами» чередуются со сгущением лака в других частях инструмента, что создает чрезвычайно интересный и живой эффект.

Нужно сказать, что подобный способ лакировки частично применялся и старинными мастерами, но Вильом первый из мастеров XIX века ввел этот способ в систему и тем оказал огромное влияние на приемы лакировки всех последующих мастеров.

Около 1865 года Вильом отказывается от искусственного препарирования дерева. Приблизительно в это же время у него вновь появляются не имитированные инструменты. Дерево на них не похоже на дерево итальянских мастеров. Ель со слоями средней ширины, малоэластичная, почти без блеска, клен обычно очень плотный, яркого широкого рисунка.

Лак на инструментах этого времени жесток, часто напоминает лак, приготовленный из твердых копаловых смол, и значительно хуже окрашен, чем в более ранние периоды. Цвет часто принимает неприятный, коричневатый тон, образующийся при окраске орлеаном.

* Есть основание предполагать, что Вильом пропитывал дерево на этих инструментах нашатырным спиртом. (Прим. Б. В. Доброхотова).

Этот лак представлял, по-видимому, секрет Ж. Б. Вильома; ни у кого из его последователей, не исключая даже его родного брата, такого лака не было. Инструменты крылись лаком сплошь, ровным слоем. Звучат эти инструменты часто хуже более ранних произведений.

Вильом был величайшим знатоком старинных инструментов, громадное количество которых прошло через его руки. Он был невероятно трудоспособен; им построено не менее 3000 инструментов *, не считая бесконечных экспериментов, работ над разными изобретениями, над различными деталями смычковых инструментов, над смычками ** и т.д.

Несмотря на то, что Вильом в своем творчестве очень точно воспроизводил внешние формы инструментов великих итальянских мастеров, определить его деятельность как подражательную было бы несправедливо. Отталкиваясь от классически завершенных инструментов Страдивари и Гварнери, он на основе их звучания, подобно своему предшественнику Люпо, создает свой собственный оригинальный тип звучания, в дальнейшем ставший наиболее характерным для всей французской школы скрипичных мастеров. Развивая национально-своеобразный, яркий, интенсивный, но недостаточно задушевный характер звучания, впервые отчетливо сформировавшийся в творчестве Люпо, Вильом значительно улучшает «игровые» свойства своих инструментов, благодаря чему лучшие из них приобретают превосходные концертные качества ***. Вильом пользовался огромной, поистине мировой славой. Умер он в возрасте 75 лет 19 марта 1875 года.

Творчество Вильома оказало сильное влияние на скрипичное мастерство всего мира. Все последующие мастера в той или иной степени заимствовали от Вильома приемы работы и его манеру покрывать инструменты лаком не сплошным слоем, а придавая им путем искусственно сделанных «лысин» вид старинных инструментов, вытертых от времени.

В мастерской Вильома работало много мастеров, но ни кто из них не может равняться таланту со своим учителем, хотя некоторые и заняли значительное место среди французских мастеров.

Наиболее видными учениками Ж. Б. Вильома были его брат, Никола Франсуа Вильом (1802-1876), работавший в Брюсселе, и Ипполит Сильвестр, работавший совместно с братом своим, Пьером Сильвестром, учеником Люпо и Гана, в Лионе.

* Не следует забывать, что в изготовлении инструментов Вильому помогали работавшие у него мастера. (Прим. Б. В. Дорохотова).

** В качестве эксперимента Вильомом был изготовлен ряд смычков из стали. (Прим. Б. В. Дорохотова).

*** Вильом по заказу А. Ф. Львова сделал для петербургской Придворной певческой капеллы несколько (не менее четырех) комплектов инструментов, входящих в состав струнного квартета. На этикетках всех этих инструментов напечатано на французском языке: «Сделано для Львова». В Ленинграде имеется скрипка Вильома, замечательная по работе, на нижней деке которой нарисован герб Львова и помещена цитата из его произведения. По преданию, эта скрипка была подарена Вильомом директору капеллы А. Ф. Львову в благодарность за заказ инструментов для Придворной певческой капеллы. (Прим. В. И. Зедника).

Дерево на инструментах Никола Франсуа Вильома красивого рисунка, но в его подборе ничего характеризующего определенный вкус не замечается. Хорошее дерево, подбора лучшего, чем у многих его современников, встречается на инструментах другого ученика Вильома – Поля Байн. При хорошей, плотной и эластичной ели на верхних деках, у него сравнительно легкий, хорошего нежного рисунка клен, но в тембре звука его скрипок не видно заметного отличия от других французских инструментов.

Франция была одной из первых стран, где уже в самом начале XIX века многочисленные любители и профессионалы, интересующиеся вопросами построения смычковых инструментов, стали делать попытки изучения принципов выработки того или иного тембра струнных инструментов.

Одним из первых этими вопросами занялся Н. Люпо вместе со своим ученым другом аббатом Сибирем.

В Париже в 20-х годах XIX века вопросами теории построения скрипки посвятил свои силы молодой ученый, врач и физик Феликс Савар (1791–1841), который первый указал верный путь к разрешению той проблемы. До Савара мастера, желавшие построить копию инструмента со звуком, близким к какому-нибудь знаменитому оригиналу, брали инструмент, служивший им в качестве образца, разбирали его на составные части, подбирали подходящую по виду древесину и воспроизводили с предельной точностью все детали, так что получался инструмент по величине, толщине дек, характеру выпуклостей и всей конструкции абсолютно схожий с оригиналом; работа очень сложная, но для мастера, обладающего большой техникой, вполне осуществимая. Конечный же результат обычно получался неудовлетворительный; звук инструмента почти всегда совершенно не походил на звук оригинала. Это крайне поражало всех делавших такие опыты. Стали появляться самые фантастические предположения о создании скрипок Страдивари и Гварнери, и разрешение вопроса затерялось в мистическом тумане. По этому поводу была выдвинута целая масса зачастую очень поэтичных легенд, не имеющих под собой никакой ни научной, ни практической почвы и поэтому нисколько не помогающих решению этой важной проблемы.

Пытливый ум Савара нашел новый, очень простой способ решения этой задачи. Получив благодаря Вильому возможность делать наблюдения над первоклассными инструментами великих итальянских мастеров, он обратил внимание на то обстоятельство, что даже в скрипках одного мастера, имеющих дерево одинакового качества и характера, толщины дек почти всегда различные, характер же звука этих инструментов один и тот же. Савару стало ясно, что причины, обусловливающие единый характер звука инструментов работы итальянских мастеров, заключается не в размерах дек, а в чем-то другом. Опираясь на акустический закон, по которому две пластиинки совершенно одинакового размера, но выпиленные из древесины разных пород или даже из одной породы, но разных физических свойств, издают при приведении их в колебание звук неодинаковой высоты, Савар решил использовать это свойство в испытании дек итальянских инструментов. Закрепляя деки этих скрипок в специальный сконструированный им станок и проводя по их краю

смычком, он получал звук определенной высоты. Произведя такие эксперименты на очень многими деками скрипок итальянских мастеров, он установил, что, несмотря на различные размеры и толщины дек, звуки, издаваемые ими, всегда одинаковы. При этом верхняя дека должна звучать тоном ниже нижней, а воздух, заключенный в корпусе инструмента, должен давать звук, соответствующий звуку нижней деки.

Из этого положения ему нетрудно было вывести заключение, что эта настройка и придает единый характер звуку итальянских инструментов. Отсюда Саваром был сделан вывод, что *деки и другие детали смычковых инструментов надо измерять не циркулем, а соотношением высоты звуков дек и корпуса.*

Современные Савару скрипичные мастера не сумели использовать его открытия; почему это так – трудно сказать. Возможно, у них не хватило смелости, ибо для изготовления скрипок по этой системе нужно было совершенно отбросить старые навыки выработки дек, что требовало бесконечных опытов и времени, не считая уже чуткого слуха, способного определять тона, издаваемые деками.

Конечно, открытие Савара явилось лишь первым камнем в фундаменте правильного метода построения смычковых музыкальных инструментов, но толчок творческой мысли был дан, и к этому способу изучения итальянских инструментов стали прибегать все чаще. В конце концов отдельные мастера разных стран добились в этом вопросе более или менее хороших результатов.



Рисунок 84
Скрипка Савара (Savart)

Самим Саваром была сделана попытка реализовать свои теоретические изыскания в построении скрипки нового типа. Эта скрипка, имеющая трапециевидную форму, при появлении вызвала шумный успех, однако не оправдала себя и потому не получила дальнейшего развития. Отдавая должное Савару как блестящему ученому, основоположнику принципа гармонической настройки дек, нужно пожалеть, что его правильные теоретические наблюдения были практически реализованы в столь неудачном по конструкции инструменте. Савар рано умер и не успел создать законченной теории построения скрипок.

Как видно из истории скрипичного мастерства, Франция в XIX веке занимала главенствующее положение в этой области, и можно сказать, что многие лучшие мастера XIX и начала XX столетия в своей работе находились под сильным влиянием Люпо и Вильома, ведущих скрипичных мастеров Парижа. Отдельные французские мастера и сейчас занимают в производстве скрипок ведущее положение, например Фишессер, Наденьини, Каressa и Франсез в Париже.

В звуковом отношении очень высокими качествами отличаются инструменты работы мастера Геля (1884-1937) в Лилле. На его инструментах играет ряд французских скрипачей и виолончелистов *.

Фабричное производство смычковых инструментов сосредоточено в Мирекуре. Изготовление инструментов в этом городе очень рано начало терять признаки искусства и стало превращаться в фабричное производство. Уже в XVIII веке там применялось разделение труда, и мы знаем целый ряд мастеров, производивших лишь отдельные детали инструментов. С 40-х годов XIX века Мирекур становится одним из мировых центров массового производства музыкальных смычковых инструментов, экспортирующих свою продукцию во все части света. Почти все мелкие мастера потеряли свою самостоятельность и были вынуждены работать на двух или трех крупных фабрикантов, из-за чего художественная сторона этого дела там совершенно исчезла.

Французские фабричные инструменты, вырабатываемые в Мирекуре, хороши по дереву (главным образом по ели), но среди них встречаются сравнительно небольшой процент действительно звучащих инструментов. Виною тому неверное распределение толщин дек – по отношению к нижним декам верхние обыкновенно слишком тонки.

Лак фабричных мирекурских инструментов очень разнообразен. Часто встречается, несмотря на дешевую цену, очень искусная подделка под итальянские инструменты. Многие инструменты покрыты сплошным темно-красным лаком. Несмотря на ряд отдельных удачных деталей, фабричные мирекурские инструменты настолько стандартизированы, что встречаются тысячи абсолютно одинаковых экземпляров, в силу чего художественного значения они совершенно не имеют.

Тирольская школа

В партии скрипичного мастерства важное место занимает тирольская школа, очень обширная по количеству мастеров. Инструменты мастеров этой школы являются отчасти связующим звеном между работами итальянских и мастеров других стран.

Переходя к рассмотрению этой школы, необходимо упомянуть о неточности определения «тирольские мастера». В самом Тироле, в сущности, работали только Якоб Штайнер и Альбани. Почти все так называемые тирольские мастера, с Клоцами во главе, работали в Баварии и Миттенвальде, около тирольской границы, и в Фюссене и его окрестностях (тоже в Баварии), то есть в двух местах, никогда

* Из выдающихся французских мастеров последнего времени упомянем известного эксперта, председателя французской и международной ассоциации скрипичных мастеров Марселя Ватло (род. В 1884 г.), его сына, выдающегося эксперта, мастера и реставратора Этьена Ватло (род. В 1925 г.), победителя многих международных конкурсов Пьера Гаджини (Ницца, род. В 1903 г.), Жана Бозра, занявшего в 1954 году первое место на международном конкурсе квартетов в Льеже, занявшего первое место на том же конкурсе в 1960 году Жана Птикола и братьев Милан – Макса (род. В 1903 г.) и Роже (род. в 1901 г.). (Прим. Б. В. Доброхотова).

Тиролю не принадлежавших.

Для развития скрипичного мастерства в Тироле имелась чрезвычайно благоприятная почва. Климат там сравнительно мягкий, без резких колебаний температуры; правда, выпадает большое количество осадков, но строение Альп, изобилующее крутыми склонами, чередующимися с террасами, способствует тому, что лишняя влага в почве не задерживается и стекает в долины, что благоприятствует произрастанию прекрасных еловых лесов.

Хуже в настоящее время обстоит дело с кленом. В Тироле мне совершенно не приходилось видеть кленовых лесов: клен встречается только в деревнях около домов.

Среди жителей Тироля всегда была распространена резьба по дереву. Здесь исстари выработались и народная традиция изготовления музыкальных инструментов. Это нашло отражение в работах местных инструментальных мастеров-профессионалов, в значительной мере выходцев из крестьянской среды.

Возникновение и дальнейшее развитие школы скрипичных мастеров Тироля было подготовлено за несколько веков ранее.

Самым ранним из известных нам мастеров этой страны был Эдгардт Нехт, работавший в Инсбруке с 1460 по 1485 год. Владетельный герцог Тироля Сигизмунд неоднократно заказывал ему лютни, из чего становится ясно, как велико было мастерство Нехта, если его инструменты предпочитались прославленным в то время лютням падуанских и болонских мастеров.

Эрцгерцог Фердинанд, наместник Тироля, имел также своего мастера лютен, которого он привез вместе со своим оркестром из Праги. Это был некий Георг Герле, работавший в Инсбруке между 1569 и 1589 годами. Что он был очень искусным мастером, доказывает дошедшая до нас лютня его работы, богато украшенная слоновой костью. После его смерти место при эрцгерцогской капелле занял его сын Мельхиор, который занимал эту должность до самой смерти эрцгерцога, то есть до 1596 года, когда капелла была распущена. Оставшись без определенного заработка, Мельхиор Герле обеднел и, очевидно, уехал из Инсбрука, так как после 1596 года о нем ничего не слышно.

Предполагают, что его учеником был Георг Сеелос, инструментальный мастер эрцгерцога Фердинанда Карла. У Сеелоса, о котором упоминается в 1647 году, очевидно, было достаточно много выгодной работы, так как он обучил своих двух сыновей этому мастерству. Об одном из них, тоже Георге, родившемся в 1650 году, мы знаем, что в 1681 году он получил охранную грамоту, на основании которой имел право пользоваться рядом преимуществ перед другими мастерами.

Основоположником и крупнейшим представителем тирольской школы скрипичных мастеров был Якоб Штайнер. Он родился в деревне Абзам около Инсбрука в 1621 году, умер там же в 1683 году. О его детских и юношеских годах нам ничего достоверного не известно, нет даже точных сведений о том, кто был его учителем по скрипичному мастерству. По преданию, он мальчиком попал в Кремону и учился там у Николо Амати.

Штайнер был не только скрипичным мастером, но и учителем скрипичной игры, благодаря чему он великолепно знал все запросы скрипачей своего времени и своими инструментами сумел их удовлетворить.

Однако жизнь Штайнера сложилась крайне неудачно. Он очень рано женился; появились дети, увеличились расходы; ему приходилось занимать деньги и попадать в зависимость от ростовщиков. Если при жизни эрцгерцога Фердинанда Карла, ценившего талант Штайнера, который был его придворным мастером, ему жилось сравнительно легко, то после смерти эрцгерцога, при его наследнике Сигизмунде, мало интересовавшемся музыкой, Штайнер остался без поддержки и лишился оклада, получаемого им в качестве придворного мастера. Только в 1669 году император Леопольд, ставший владетелем Тироля, восстановил Штайнера в этом звании. Судьба как будто стала улыбаться мастеру. Но на него свалилась беда: церковные власти заподозрили Штайнера в хранении и чтении еретических книг, и его арестовали. Это несчастье сильно повлияло на Штайнера, у него началось тяжелое нервное заболевание, доведшее его до психического расстройства и смерти (в 1683 году).

Штайнер поставил перед собой и осуществил задачу выработки типа инструментов, имеющего особый, отличный от итальянских, характер звука. За образец звучания скрипки он, в отличие от итальянцев, по-видимому, взял не женский голос сопрано, а детский дискант, сочетав его с тембром деревянных духовых инструментов, пользовавшихся огромной популярностью в германских государствах того времени. Действительно, если прислушаться к звуку скрипок Штайнера, то мы услышим, что он своеобразно соединяет в себе тембр чистого и ясного детского голоса с легкостью и подвижностью флейты. При этом звучание инструментов Штайнера имеет мягкий и интимный характер.

Еще при жизни Штайнера его инструменты приобретают много поклонников, а в XVII веке большинство скрипачей Германии, Австрии и отчасти Англии предпочитают его инструменты или, во всяком случае, инструменты со звуком, близким к скрипкам Штайнера.

Было время, когда инструменты Штайнера ценились в несколько раз дороже инструментов Страдивари, например, в Лондоне в 1790 году скрипка Штайнера стоила около 1500 рублей, в то время как скрипку Страдивари можно было иметь за сумму, равную 400 рублям.

Неудивительно, что творчество Штайнера очень сильно повлияло на огромное большинство мастеров следующих поколений почти всей тогдашней Европы.

К сожалению, подлинные инструменты Штайнера являются в настоящее время величайшей редкостью. Мне удалось познакомиться лишь с двумя скрипками этого великого мастера *.

* По словам выдающихся современных мастеров и экспертов Ангауэра и Яура, им ни разу не удалось увидеть подлинную скрипку или виолончель Штайнера. По-видимому, почти все его инструменты погибли от времени. Едва ли не единственными образцами его творчества, сохранившимися до настоящего времени в германии, являются две великолепные гамбы и баритон – разновидность гамбы с дополнительными резонансными струнами. (Прим. Б. В. Доброхотова).



Рисунок 85
Якоб Штайнер (*Stainer*), скрипка, 1668.

Ель на его инструментах превосходна во всех отношениях. По виду она напоминает ель на инструментах венецианских мастеров, замечательно правильного наслоения, средней ширины и плотности. Клен у него тоже венецианского характера, всегда превосходного рисунка, обычно радиального распила.

Модель скрипки Штайнера по своим очертаниям исходит их модели Амати, но она производит впечатление более короткой и широкой. Однако разница между этими двумя моделями заключается, главным образом, в характере сводов дек. Свод Амати поднимается от краев, образуя плавную кривую; свод же Штайнера поднимается очень круто от краев и затем образует относительно ровную площадку. Скрипки Штайнера самые выпуклые из всех известных нам. Углы модели более короткие, чем у Амати; также более короткие эфы. Имеются сведения о том, что вместо завитка Штайнер часто украшал инструмент художественно вырезанной львиной головкой.

В техническом отношении инструменты Штайнера выполнены необыкновенно тщательно. Приемы его работы близки к итальянским. Обручи делались из ольхи и обрабатывались так же, как и у итальянцев, только ножом.

Характер грунта и лака у Штайнера вполне итальянский; в этом отношении он резко отличается от всех немецких и тирольских мастеров. Штайнер, вероятно, является единственным из иностранных мастеров своего времени, владевшим секретом итальянского лака и грунта. Лак на его инструментах обычно золотисто-коричневого или оранжево-красноватого цвета, наложенный не очень толстым слоем. Как по золотистому грунту, так и по колориту и консистенции этот лак довольно близок к кремонскому. Лак Штайнера настолько великолепен, что стоит раз посмотреть его подлинную скрипку, чтобы никогда не смешать ее с другими инструментами тирольских мастеров.

Нам ничего не известно достоверного о непосредственных учениках Штайнера. Раньше считалось, что учеником Штайнера был Матиас Клоц, основатель производства смычковых инструментов в Миттенвальде, но по новейшим данным известно, что он учеником Штайнера не был. Рассказывают, что к Штайнеру 10-летним мальчиком был отдан в учение Кристофер Клингер, впоследствии малозначительный немецкий мастер. Близок по характеру работы к Якову Штайнеру его старший брат Марк (1619-1680), работавший в Куфштейне, в Австрии. Его инструменты, покрытые довольно прозрачным, неплохим по окраске лаком, хороши по качеству, если сопоставить с инструментами других мастеров тирольской школы, но их, конечно, нельзя сравнить с инструментами Яконы Штайнера.

Если о непосредственных учениках Штайнера нам ничего не известно, то зато в дальнейшем последователей и подражателей у него было огромное количество, и не только в странах Центральной и Северной Европы, но даже в Италии; он оказал значительное влияние на мастеров Санто Серафина и Далла Коста (Венеция), Текклера, Джигли и Платнера (Рим), Габриелли, Каркаssi (Флоренция) и др. Что касается мастеров неитальянских школ, то из тирольских мастеров подражателями Штайнера являются его современник Альбани, затем Леопольд Видхальм, работавший в Нюрнберге в Баварии во второй половине XVIII века; кроме того, ряд



Рисунок 86
Георг Клоц (Georg-Klotz), виолончель, 1791.

мастеров из семейства Клоц в Миттенвальде, на границе Тироля (помимо Штайнера на Клоцов сильное влияние оказывала также школа Амати).

Под влиянием Штайнера находились почти все современные ему мастера, работавшие в Вене, а также часть мастеров Праги, в Англии.

После Штайнера из других тирольских мастеров наибольшей известностью пользуются Матиас Альбан (Боцен, 1621-1712), известный под итальянизированной фамилией Альбани, которую он помещал на этикетках своих инструментов. Его скрипки построены по модели, одинаковой со Штайнером; лишь в конце своей деятельности Альбани изменил тип своих скрипок и создал новую модель, стоящую как бы в середине между моделями Амати и Штайнера.

Для инструментов Альбани характерны очень выпуклые своды и эфи, обыкновенно более широкие, чем у Штайнера. Для верхних дек он употреблял превосходную средней плотности ель, чаще всего широкослойную. На головках у него часто попадается грушевое дерево. Клен на нижних деках в инструментах первого периода хорош, он бывает очень тяжелым, чаще тангенタルного распила, неправильного рисунка. Иногда на нижних деках его инструментов, особенно у альтов и виолончелей, встречается тополь или грушевое дерево с рисунком вроде клена. Очевидно, грушевое дерево ему было нетрудно доставать; даже сейчас в лесах в лесах Боцена в большом количестве встречается дикая груша. В инструментах его лучшей, последней эпохи, клен обычно очень хороший как по удельному весу, так и по рисунку, часто радиального распила; иногда встречается клен породы «птичий глаз». Грушевое дерево в этот период встречается у него только на головках. Инструменты этого времени имеют гораздо больше общего с итальянской школой, чем с тирольской. Подобно Штайнеру, он любил вместо завитка делать львиные головки.

По характеру лака и грунта инструменты Альбани также являются связующим звеном между итальянской и тирольской школами. Грунт у него средний между венецианским и миттенвальдским; в нем замечается присутствие клея, но, очевидно, лишь в незначительной пропорции, потому что лак достаточно эластичен и водой почти не смывается.

Лучшие подлинные его инструменты имеют яркий, красно-оранжевый, мягкий, почти совершенно лишенный блеска, по-видимому, масляный лак, наложенный чрезвычайно толстым слоем и обычно сильно потрескавшийся. Видно, что Альбани стремился приблизиться к характеру итальянского лака, беря за основу утолщение лакового слоя, а не свойства грунта и красящего вещества.

К сожалению, подлинные инструменты Альбани встречаются у нас редко – этикетками этого мастера снабжены очень часто скрипки старинных венских (Штадльман) и пражских (Эберле и Гельмер) мастеров.

У Альбани в течение всей его деятельности видна постоянная работа над собой, стремление к совершенству – качества, которые можно проследить у него до глубокой старости.

Так же как и Штайнеру, Альбани удалось угодить вкусу современников, что сказывалось на высокой оценке его инструментов и огромное число подражателей и последователей. Моделью инструментов Альбани пользовался целый ряд учеников, среди которых было два его сына: старший – Иоганн Михель (1675-1730) и младший – Йозеф (1680-1722). Старший сын поселился в городе Граце, в Австрии, младший – Йозеф – работал вместе с отцом в Боцене, но пережил его только на 10 лет*. Последним из семьи Альбани был Йозеф Антон Альбани (1730-1771), также работавший в Боцене.

* По другим источникам (например, словари William Henley, Брокгауза), его отец Матиас умер в 1673 году. Правда, у Матиаса Альбани был еще один сын, тоже Матиас, который умер в 1715 году. (Прим. С. В. Муратова).



Рисунок 87
Йозеф Альбани (Joseph-Albani), скрипка, 1717

По стилю и характеру работы к творчеству Штайнера и Альбани очень близко примыкает Леопольд Видхальм, родившийся в 1722 году в Нюрнберге и умерший там же в 1776 году. Некоторые данные дают возможность предполагать, что он был учеником Матиаса Альбани. В инструментах Видхальма тип дерева и краснокоричневый, наложенный очень толстым слоем лак весьма напоминает работы Альбани.

По форме инструменты Видхальма очень близки типу Штайнера, но имеют несколько большие размеры. Они замечательны по работе, с очень ярким, толстым усом и глубокой каемкой, напоминающей инструменты Пьетро Гварнери (Венецианского).



Рисунок 88
Леопольд Видхальм (*Leopold Widhalm*), скрипка, 1770.

Головки его скрипок бывают или львиные художественной работы, или завитки очень глубокой резьбы.

Подражание Штайнеру у Видхальма доходит даже до мелочей, вплоть до обработки внутренних частей. Видхальм. Кажется, был единственным из немецких мастеров того времени, делающие обручки, подобно Штайнеру, из ольхи и в некоторых случаях – из красного дерева. Обработка клоцов и обручиков у него, так же как и у многих итальянцев и Штайнера, сделана только ножом.

Инструментов работы этого мастера существует очень много, причем многие из них имеют этикетки, относящиеся уже к 20-м годам XIX века. Это объясняется тем, что сыновья этого мастера, работавшие после его смерти, - Мартин Леопольд Видхальм (1747-1806) и Иоганн Мартин Леопольд (1799-1829) – продолжали выпускать скрипки под маркой своего отца, для того чтобы использовать его популярность *. По характеру и качеству работы скрипки работы сыновей Видхальма действительно очень близки к произведениям их отца.

К мастерам тирольской школы обычно причисляются мастера, работавшие в Миттенвальде, городке, находящемся в баварских Альпах, недалеко от тирольской границы. Городок этот был прежде очень важным пунктом на большом торговом пути, ведущем из Германии в Италию. Здесь происходили большие ярмарки, на которые приезжали торговцы не только из разных городов Германии и Австрии, но и из Италии.

Значение этих условий учел родившийся в этом городке Матиас Клоц (1656-1743), учившийся скрипичному мастерству в Италии (в Падуе) у Джованни Райлиха и ставший родоначальником семейства скрипичных мастеров, 28 членов которого работали также в Миттенвальде около 200 лет **. Клоц не обманулся в своих ожиданиях.

Условия для производства скрипок в этом городе оказались действительно весьма благоприятными. Миттенвальд находится настолько высоко в горах, что занятие земледелием для населения невыгодно из-за суровых климатических условий; поэтому население в XVIII веке занималось сплавом леса, извозом или скрипичным мастерством. Основное сырье для производства скрипок находилось на месте. Кругом росли густые еловые леса, тут же недалеко по долинам располагались кленовые рощи. Постоянно приезжающие торговцы – немцы и итальянцы – охотно брали для продажи инструменты, оказавшиеся очень выгодным товаром.

Уже в 1684 году в Миттенвальде было столько мастеров, что они могли образовать свой союз, существующий до наших дней. Наступило время, когда нужно было найти лицо, которое бы занялось распространением и торговлей оптом все увеличивающегося количества смычковых инструментов, производимых в Миттенвальде.

* Согласно словарю William Henley у Леопольда Видхальма было три сына: Мартин Леопольд (Martin Leopold) - родился в 1747 году и умер в 1806-м; Галлус Игнатиус (Gallus Ignatius) – родился в 1752-м и умер в 1822-м году; Антон (Anton) – родился в 1756-м и умер в 1788.

** У Матиаса Клоца ближайшими учениками и помощниками были его племянник, также Матиас, затем однофамилец Эгидий Клоц и Вильгельм Яйс.

Такой человек нашелся в лице Баадера (Бадера), около 1707 года сумевшего продвинуть инструменты миттенвальдских мастеров во все углы Европы. Большинство этих мастеров работало в стиле Штайнера, и значительная часть их продукции выпускалась в продажу с поддельными этикетками Штайнера.

Скрипок с такими этикетками было выпущено очень большое количество, и в этой массе подделок совершенно потонули отдельные, уцелевшие до нашего времени, подлинные инструменты Штайнера.

Почти всем миттенвальдским мастерам присущи одинаковые, типичные черты. Работа их обычно очень тщательная, общий характер инструментов – средний между немецким и итальянским благодаря тому, что технологический процесс производства, заимствованный ими в свое время в Италии, сохранился в Миттенвальде до сих пор.

Очень характерен и типичен подбор дерева. На инструментах миттенвальдских мастеров часто встречается очень хорошая местная ель. У других, менее значительных мастеров, мы встречаем ель другого, также местного сорта, необычайно мелкослойную незначительной эластичности; слои настолько густы и вместе с тем настолько мягки, что нож режет ель, почти как липу. Акустические свойства такой ели, безусловно, отрицательны, и употребление ее этими мастерами можно объяснить, с одной стороны, непониманием необходимых условий материалов для звукообразования, и с другой – необыкновенно ничтожным ее сопротивлением режущим инструментам, что значительно сокращало труд и ускоряло производство *.

Если местные леса давали мастерам возможность выбора разнообразных сортов ели, то хуже у них обстояло дело с кленом. Он не отличался высоким качеством, обычно имел очень бледный рисунок и весьма неоднородную плотность, поэтому на громадном большинстве инструментов тирольских мастеров клен непривлекателен. Распил чаще всего радиальный.

На бока тирольцы, исключая Штайнера, употребляли клен совершенно гладкий (обычно тангенタルного распила), очевидно, тоже их технических соображений, так как пластинки из такого клена сгибаются легко; на головках очень часто встречается не клен, а груша.

Вообще у мастеров этой школы заметно влечение к таким материалам, которые давали возможность работать быстрее и легче, не задаваясь целью создания высококачественного, хорошо звучащего инструмента.

Лак и грунт миттенвальдских мастеров также весьма посредственны. Тщательно выглаженное дерево покрыто грунтом из окрашенного в желтый цвет клея, сверх которого нанесен спиртовой лак желтовато-коричневого или вишнево-коричневого цвета, с сильным преобладанием еловой смолы. Такой сорт лака малопрозрачен и безжизнен.

* У мастеров, прошедших хорошую школу, как-то: у Якоба Штайнера, Альбани и некоторых Клоцов – такая ель никогда не встречается.

Обычная манера покрытия лаком у мастеров этой школы – затемнение к средним вырезам. Для этого в лак примешивалась сажа, придававшая затемненным местам грязноватый оттенок. Благодаря клеевому грунту этот лак совершенно не выносит влаги; если его смочить теплой водой, он сходит вместе с грунтом, обнажая белое дерево.

Некоторые более поздние мастера этой школы, уже начала XIX века (например, фамилия Кипплинг), по этому же грунту покрывали свои инструменты лаком другого типа, напоминающим лак французских мастеров: масляным, мягким, но малоэластичным, красно-коричневого цвета, с течением времени обычно сильно трескавшимся. У мастеров второй половины XIX века – Нейнера, Гориштайнера, Бадера, производивших уже только дешевые инструменты, сухой малопрозрачный, темный красно-коричневый лак довольно крепко держащийся на инструменте. Дерево под лаком окрашено настоими разной красящей древесины. Сам лак представляет собой, очевидно, раствор штоклака, подтемненный кассельской землей.

Близок к произведениям миттенвальдских мастеров клен и грунт инструментов той школы, которую принято называть просто немецкой, то есть мастеров, группирующихся около города Фюссена, в Южной Баварии, на границе Тироля (Ригер, Фихтель, Ниггель, Гедлер) *. Грунт у них грязновато-серый, но достаточно прочный, лак очень сухой, преимущественно коричневатых тонов, малопрозрачный. Такой же характер имеют лак и грунт зальцбургских мастеров (например, Шорна, Майра и Вейсса). В Миттенвальде (так же как и в Мирекуре) уже в XVIII веке началось разделение труда, при котором мастера выделяли отдельные детали инструментов, а не инструмент целиком.

Первая фирма, которая начала выпускать то, что можно назвать фабричными инструментами, была фирма «Нейнер и Хорнштайнер»**. Инструменты этой фирмы – обычно копии Страдивари, реже Гварнери дель Джезу – с очень плоскими деками, покрытыми темно-коричневым или красно-коричневым малопрозрачным лаком. В конце XIX века для этой фирмы работало около 180 человек на дому, и продукция ее достигала почти 15 000 инструментов в год.

В Миттенвальде существует школа для скрипичных мастеров, поставившая себе целью повысить уровень знаний среди мастеров, улучшить таким образом качество смычковых инструментов и подготовить ряд мастеров-художников. Из Миттенвальда, как и из Мирекура во Франции, вышел целый ряд крупных мастеров, работавших в разных городах Европы.

* У фюссенских мастеров ель более твердая и крупнослойная, чем у миттенвальдских.

** Нейнер (Neuner) – многочисленная семья скрипичных мастеров. Скрипки их, в основном, хорошего качества. Один из них, Матиас (1762-1830), уже под конец своей жизни создал вместе с Хорнштайнером фабрику, на которой работало много мастеров-ремесленников.

Хорнштайнер (Hornsteiner) – тоже многочисленная семья скрипичных мастеров в Миттенвальде. Йозеф Хорнштайнер (Joseph Hornsteiner) работал в Миттенвальде с 1785 по 1830 год. Именно он и создал совместно с Нейнером фабрику. (Прим. С. В. Муратова).

Голландская школа

В Нидерландах довольно долго удерживались виолы, и сравнительно поздно, лишь в XVII веке, наступило господство инструментов скрипичного семейства.

В отличие от других стран в XVII – XVIII веках, широко отразивших влияние Штайнера, голландская школа все время находилась под влиянием итальянских образцов и выделила ряд талантливых мастеров, инструменты которых по своим качествам больше других близки к произведениям старинных итальянских мастеров*. Многие нидерландские мастера совершенствовались в Италии, что оказало благотворное влияние на их работу.

В работе, подборе дерева и характере грунта и лака мастера голландской школы исходили из принципов итальянской школы. Если грунт и лак у них обычно сухе и имеют меньше внутреннего блеска и глубины, то в этом виноват более сырой и пасмурный климат страны, в силу чего голландским мастерам приходилось делать лак и грунт скоро высыхающим, что, конечно, неблагоприятно отзывалось на качестве инструмента.

Оригинальной, число местной особенностью, встречающейся у ряда мастеров голландской школы, является ус, сделанный не из полосок черного дерева, а из китового уса.

Несмотря на близость работ мастеров голландской школы к итальянским, принцип получения итальянского тембра звука им, по-видимому, не был известен.

Первым мастером, делавшим наравне с лютнями и виолами скрипки, был Пеетер Борбон, работавший в Брюсселе около 1636 года **. Ему наследовал Гаспар Борбон, вероятно, его сын. Этот мастер, являющийся одним из значительнейших представителей голландской школы, работал по брешианским образцам. Его инструменты очень напоминают работы Гаспаро да Сало. На верхних деках у него часто встречается очень плотная, хорошего наслоения сосна, а на нижних деках, кроме клена (преимущественно тангенタルного распила, обыкновенно малозаметного рисунка), употреблялось также грушевое дерево и тополь.

Лак у нидерландских мастеров, копирующих работы Маджини и Гаспаро да Сало, в том числе и у Гаспара Борбона, весьма своеобразен: он желто-коричневого цвета, жесткий, напоминающий эмалевую краску.

Наиболее известным и крупным мастером Голландии был, без сомнения, Гендрик Якобс, работавший в Амстердаме с 1690 по 1712 год, ученик Никого Амати.

* Общепринятое название «голландская школа» является условным, так как в эту школу объединяются работы мастеров как Голландии, так и Бельгии. (Прим. Б. В. Доброхотова).

** Приблизительно такое же значение, какое имел для Брюсселя Борбон, имел для Гента мастер Виллеме, явившийся родоначальником целого семейства скрипичных мастеров, работавших в этом городе с 1634 до 1760 года. В дальнейшем в Генте мы не встречаем заслуживающих внимания мастеров.



Рисунок 89
Гаспар Борбон (Gaspar Borbon), 1690.



Рисунок 90
Гендрих Якобс (*Hendrick-Jacobs*), скрипка, 1700.

На его инструментах ель бывает превосходного качества, с тонкими, не очень удаленными друг от друга слоями; клен на нижних деках тангенタルного распила, хорошей плотности, с красивым шелковистым блеском. Скрипки его работ, за исключением завитка и чрезмерно подчеркнутых углов, весьма напоминают инструменты Николо Амати.

Лак и грунт настолько близки к кремонскому «аматиевскому», что только очень опытный глаз может заметить разницу. Однако, при внимательном рассмотрении лака мы можем заметить несколько другую консистенцию его. Лак Амати почти всегда наложен тонким слоем, имеет золотисто-коричневый цвет, и для нашего глаза вся масса, образующая его, вместе с красящим веществом, кажется неделимой, то есть границы между лаком и краской не видны. У Якобса же и других современных ему голландцев заметна какая-то водянистость, как будто бы красящее вещество не вполне смешалось с раствором бесцветных смол, образующих этот лак. Кроме того, лак этот грубее, чем у Амати, что происходит от количества нанесенных слоев.

Большинство скрипок Якобса уже давно снабжены этикетками с именем Амати и обращаются в продаже как подлинные инструменты этого мастера.

Учениками Гендриха Якобса считается Виллем ван дер Сид и Питер Ромбутс, унаследовавший мастерскую своего учителя и известный под именем Питера Якобса.

В городке Турне работал один из наиболее значительных мастеров Нидерландов – Амбруаз де Комбль, деятельность которого относится к середине XVIII века (с 1720 по 1760 год). Он некоторое время работал в Кремоне, возможно даже у Антонио Страдивари.

Инструменты Амбруаза де Комбль, построенные по модели Страдивари, покрыты красно-коричневым лаком, напоминающим лак Пьетро Гварнери Венецианского и некоторых римских мастеров (Джигли).

Промежуточное место между последователями Амати и Страдивари занимает творчество родоначальника и наиболее значительного представителя семейства мастеров Куйперс – Яна-старшего, работавшего в Гааге, в первой четверти XVIII века. Инструменты его работы – крупного формата, с большим грубоносым звуком, в основном они построены по типу Амати, в некоторых же случаях заметно влияние Страдивари. Характер работы Куйперса близок к Гендриху Якобсу, грунт у него светлый, чистый, но неглубокий, лак очень прочный, желтый, прозрачный, производящий впечатление желтоватой воды *.

Наконец, влияние Гварнери отразилось в творчестве Яна Бумеестера (1629 - 1681). Ель на верхних деках его инструментов с грубоносыми слоями; нижние деки из довольно жесткого клена, чаще всего тангенタルного распила. Это был превосходный художник, скрипки его очень напоминают инструменты работы Пьетро Гварнери Мантуанского, у которого он, вероятно, учился.

* К этой фамилии относятся мастера Ян Франс Куйперс-старший, Ян Франс Куйперс-младший и Ян Бернард Куйперс.



Рисунок 91
Амбруаз де Комбль (Ambroise de Comble), виолончель, 1757.

Таким образом, по характеру работы и модели голландская школа подразделяется на следующие группы: первая и самая старая, значительнейшим представителем которой был Гаспар Борбон, работала в стиле брешианской школы, приближаясь к работам Гаспаро да Сало; вторая, возглавлявшаяся Генриком Якобсом, разрабатывала модель Амати. Мастера, группировавшиеся около выдающегося мастера Амбруаза де Комбль, разрабатывали модель Страдивари. И, наконец, последняя группа, наиболее значительным представителем которой был Бумеестер,

отразила влияние инструментов Гварнери, в частности, одного из выдающихся представителей его Пьетро Гварнери Мантуанского.

Таким образом, все основные типы итальянских школ скрипичных мастеров (Брешия, Амати, Страдивари и Гварнери) нашли здесь талантливых последователей. Из-за большого внешнего сходства старинных инструментов голландской школы с итальянскими, они зачастую обращаются в продаже под разными итальянскими именами. Начиная с конца XVIII века, намечается влияние французской школы, особенно сильно проявившееся в XIX веке *. В этот период голландская школа скрипичных мастеров, собственно, прекращает свое существование.

В начале XIX века закончилось в Амстердаме процветание скрипичного искусства, и рынок заполонили дешевые произведения французских и немецких фабрик. Все мастера, которые пробовали поселиться в этом городе, терпели неудачу; среди них были Отто, Бернардель, Гронжон и Меннеган.

Из нидерландских мастеров XX века можно упомянуть: Бургиньона (Брюсель),



Рисунок 92

Ян Бумеестер (*Jan Boumeester*),
Amsterdam, 1669.

Грейбера (Антверпен), Карела ван дер Меера и Макса Меллера (Амстердам). Первый известен своими смычками, второй, главным образом, занимался реставрацией инструментов. Кроме того, в Гааге до конца XIX века работал Карл Ф. Томашовский, а позже – Ведраль. Инструменты всех этих мастеров незначительны.

Массовое производство музыкальных инструментов сосредоточилось в городе Тибурге (фабрика Кессельс) **.

* В этот период в Голландии работали французские мастера Антуан Жиго, Бастьен Шеврае и брат знаменитого парижского мастера – Никола Вильом.

** в настоящее время международные конкурсы скрипичных мастеров (на изготовление смычковых квартетов), регулярно проводящиеся каждые три года в Льеже играют большую стимулирующую роль в деле развития скрипичного мастерства во всем мире. Здесь особенно хочется отметить исключительно плодотворную роль генерального директора этих конкурсов, выдающегося альтиста и горячего пропагандиста новых смычковых инструментов, проф. Луи Пуле. (Прим. Б. В. Дорохотова).

Венская школа

В Вене имелась многочисленная группа скрипичных мастеров. Хотя в основе типа скрипок, построенных в Вене, чувствуется влияние идеалов Штайнера, но все же они резко отличаются и от инструментов как его, так и других школ. На инструментах многих венских мастеров можно заметить сильное итальянское влияние, объясненное тем, что очень многие из них работали в Италии в качестве помощников итальянских мастеров.

Общий тип скрипок венских мастеров характеризуется сильно выпуклыми сводами и продолговатостью модели. Работы обычно весьма тщательна. На многих из них лак итальянского характера, яркий, часто роскошного красновато-коричневого цвета, густой, жирной консистенции. Ряд таких инструментов венских мастеров давно уже снабжен этикетками с именами итальянских мастеров и в качестве таковых странствуют по миру.

Здесь, кстати, необходимо упомянуть, что на инструментах мастеров венской школы часто встречается лак почти черного цвета, благодаря чему совершенно пропадает рисунок дерева, и инструменты эти имеют очень неприятный вид.

Мастера Вены, так же как и мастера других европейских городов, поздно перешли от модели с высокими сводами к моделям типа Страдивари и Гварнери, и поэтому значительная часть их инструментов в отношении характера звука (близкого к тембру Штайнера) для нашего времени устарела.

Вена уже в XVI веке занимала в музыкальной жизни Европы одно из первых мест, поэтому естественно, что и инструментальное мастерство было там очень распространено и процветало. Императорский двор покровительствовал музыке, за ним тянулась и подражала ему знать. Почти каждый барон или граф имел свой собственный оркестр или, по крайней мере, квартет; ясно, что при таких условиях требовалось очень много инструментов, а следовательно, и много мастеров. Скрипичные мастера находили благоприятную почву для своей деятельности не только в самой Вене, но также и в небольших провинциальных городах Австрии.

Самые старые венские мастера, имена которых дошли до нас, относятся к XVI веку; главным образом, они делали лютни, из них имя «мастера лютен Петра» относится еще к XV веку. В XVI веке в Вене работали мастера: Хельм, Линдмайр и Вахгер. Затем Керн и Кюхлер. Самая старая из дошедших до нас венских скрипок построена Гансом Перром и относится к 1600 году. Это еще малоинтересный инструмент.

В дальнейшем встречаем в Вене следующие фамилии скрипичных мастеров: Эпп, Гольмайер, Фельдтлер, Клинг, Карингер, Фукс, Пош, Крамер и ряд других. И, наконец, встречаем имена Николая Лейдольфа и Христофа Бартла, родоначальников двух очень распространенных семейств видных скрипичных мастеров.

Первым серьезным мастером Вены был Даниэль Ахаций Штадльман (1680-1744) – родоначальник семейства скрипичных мастеров, работавших по модели Штайнера. На его инструментах ель обычно мелкослойная, клен чаще радиального распила,

довольно хорошей плотности и рисунка, часто встречается сорт «птичий глаз». Лак лимонно-желтого цвета, очень прозрачный.



Рисунок 93
Даниэль Штадльман (*Stadlmann*), 1747

Скрипки Даниэля Штадльмана часто выдаются за инструменты Альбани, но, наряду с различием в деталях работы, наиболее существенным является различие в характере дерева, в частности ели. Так у Альбани она скорее широкослойная, у Штадльмана же – очень мелкослойная.

Одновременно со Штадльманом работал Иоганн Георг Тир, поселившийся в Вене в 1738 году. Он был главой целой семьи скрипичных мастеров, работавших в Вене и в других городах Австрии (Пресбурге) до 40-х годов XIX века. Укажу на некоторые характерные признаки работ этих мастеров. На инструментах Матиаса Тира ель обычно средней плотности, с очень острыми слоями средней ширины; клен обычно радиального распила, с роскошным рисунком. Очень часто попадаются нижние деки из клена замечательно ярких, широких лучей. Деки всегда из двух половинок.

На скрипках Антона Тира мне приходилось видеть ель, несвойственную венской школе: она было небольшой плотности, нежной структуры, очень близка к итальянской, встречающейся на некоторых инструментах Амати. У Андреаса Тира обращает внимание яркий красно-коричневый жирный лак, наложенный обычно толстым слоем.

Современниками Иоганна Георга Тира были Иоганн Швейцер (работал в Будапеште до 1865 года), а также члены семьи Лееб (работали в Вене, Пресбурге и Будапеште до 30-х годов XIX века).



Рисунок 94
Иоганн Йосиф Штадльман (*Johann-Joseph-Stadlman*), 1767

На инструментах позднего периода деятельности одного из представителей этой фамилии – Андреасе Лееба – встречается превосходное по качеству дерево: замечательная, хорошей плотности и правильного наслоения эластичная ель и средней плотности, очень правильного строения и рисунка клен, обычно радиального распила.



Рисунок 95
Иоганн Тир (Johann Georg Thir)

В австрийском городе Линце работали мастера Гавелка и Паули. Их инструменты, за исключением дерева и лака, почти целиком принадлежат венской школе. Мастера семейства Гавелка – Иоганн Баттист (1741-1799) и Симон Иоганн (1763-1771) – применяли хороший лак типа Альбани, красно-оранжевого или красно-коричневого цвета, жирный и мягкий, наложенный довольно толстым слоем на хорошем желтом грунте. У Йозефа Паули (1770-1846) лак такого же типа, но более матовый, почти лишенный блеска.

Оригинальной особенностью инструментов этих мастеров является применение исключительно крупнослойной ели, не встречающейся почти ни у кого из других известных нам мастеров. У меня была скрипка Паули 1799 года; На половине верхней деки я насчитал 21 слой; на скрипке Гавелки 1792 года было всего лишь 19 слоев. Таким образом, расстояние между слоями на этих инструментах равнялось приблизительно 5 мм *. Одним из лучших венских мастеров является Франц Гейссенхоф (1754-1821). Он был учеником и наследником Иоганна Георга Тира и начал работать самостоятельно с 1780 года. На инструментах Франца Гейссенхофа ель средней плотности, не особенно равномерных слоев, но хороших акустических качеств. Клен у него как радиального, так и тангенタルного распила, средней плотности, разного, чаще не слишком правильного рисунка.

Вначале он копировал работы своего учителя, покрывая инструменты очень темным, малопрозрачным лаком. На следующем этапе работы (с 1790 по 1800 год) инструменты его делаются менее выпуклыми и качество лака улучшается: он становится более светлым и прозрачным. В дальнейшем (с 1800 по 1810 год) Гейссенхоф достигает высокого уровня мастерства и создает свою оригинальную, близкую в Страдивари, модель. Здесь он употребляет лак желто-коричневого с

* У ели этого типа сами слои тонки, но очень удалены друг от друга. Конечно, при таком характере наслоения, даже при значительной упругости и твердости слоев, плотность дерева в целом является ничтожной.

примесью красного цвета. По совершенству работы он не имеет соперников среди мастеров венской школы.

На инструментах Франца Гейссенхофа первой половины XIX века бывает превосходный по рисунку клен, очень часто нижние деки встречаются из одного куска, распил чаще тангенタルный. Ель же обычно бывает неудовлетворительна как по плотности, так и по неправильному наслоению.

Причиной этому, мне кажется, была погоня за очень старой, взятой из разных построек и мебели, елью, чтобы добиться лучших звуковых результатов. Таким образом, выбор ели был, конечно, очень ограничен и действительно хорошие куски попадались редко.

Лак и грунт на инструментах венской школы весьма разнообразны как по своему характеру, так и по качеству.

Лак и грунт итальянского типа встречается на инструментах венцев Мартина Матиаса Фихтль (1682-1768). На золотистом, близком Штайнеру, грунтеложен жирный, масляный, но недостаточно эластичный лак красноватого цвета. Такой же лак встречается на некоторых работах Николая Лейндольфа (1673 – ок.1710) и Андреаса Бартля (1682-1762), и Микаэля игнаца Штадльмана (1756-1813).

У некоторой части венских мастеров лак и грунт миттенвальдского характера (на клеевом грунте), как-то: у Ганса Кегля (1630-1670) и некоторых других. Встречается и грунт немецкого (фюссенского) характера.

К сожалению, большинство венских мастеров XVII – XVIII веков употребляли для окраски дерева под лак хромовую кислоту в таком сильном растворе, что оно совершенно почернело от времени, а великолепная в техническом отношении работа и неплохой лак на этом ужасном грунте совершенно потеряли свою красоту*



Рисунок 96
Иоганн Гавелка (*Havelka*)

* Таким образом попорчено большинство инструментов следующих мастеров: Микаэля Бартля (1704-1783), Йозефа Фердинанда Лейдольфа (1756-1780), Иоганна Христофера Лейдольфа (1690-1758), Андреаса Карла Лееба (1784-1813), Иоганна Йозефа Штадльмана (1720-1781), Матиаса Тира (1770-1795) и Иоганна Георга Тира (1738-1781), у которых попадаются инструменты с совершенно черным лаком.



Рисунок 97
Франц Гейссенхоф (*Franz Geissenhof*), 1798.



Рисунок 98
Томас Эдлингер *(Thomas Edlinger)

* Томас Эдлингер – отец другого Чешской скрипичной школы.

В начале XIX века многие венские мастера начали заниматься имитацией старинных итальянских инструментов. Некоторые имитации венских мастеров весьма совершенны по работе и в настоящее время слывут за подлинные произведения итальянской школы. Среди этих мастеров можно отметить : Шмидта, известного имитациами инструментов Гварнери дель Джезу, характерной особенностью которых является слишком широкослойная, не соответствующая своему прототипу ель на верхних деках; Антона Гофмана, применявшего самое разнообразное, на нижних деках часто тополевое и даже березовое, дерево, и Франца Вернера, особенно отличавшегося хорошим подбором старого выдержанного дерева и прекрасным, близким к итальянскому, грунтом и лаком золотисто-оранжевого цвета. Из мастеров, работавших в Вене в XIX веке, значительных успехом пользовался Николай Савицкий (1792-1850), которого Паганини называл «исключительным гением». Его инструменты, сделанные по модели Страдивари, замечательны по работе. Лак у этого мастера, положенный по золотистому грунту, очень близок к итальянскому; в некоторых случаях он легкий, вероятно, эфирно-масляный, красновато-оранжевого или желтого цвета. Для Паганини Савицкий построил настолько совершенную копию его скрипки Гварнери, что великий скрипач был поражен высоким качеством работы мастера.

Другой характер носила «деятельность» известного в свое время (вторая половина XIX века) венского мастера Заха - типич-

Томаса Эдлингера, основоположника

ного фальсификатора. Из одного подлинного итальянского инструмента он делал два, а то и три экземпляра. К нижней деке итальянского мастера доделывались остальные части, и инструмент продавался как цельный подлинный. То же самое проделывалось и с другими частями старинного инструмента.

В тот период работали также: Брандштеттер, Патцельт, Фойгт и др. *

Работы венских мастеров нового времени не отличаются хорошим качеством и скорее походят на средние фабричные инструменты.

Саксонская школа

Многочисленных саксонских мастеров можно разделить на две группы: в первую входят мастера, инструменты которых имеют более определенный, индивидуальный характер; в другую – мастера, изготавлиявшие инструменты совершенно безличного, ремесленного образца.

Из последних с течением времени образовались кустарного типа, которые сейчас производят в Шёнбахе и Маркнейкирхене отдельные части смычковых инструментов.

Изготовление смычковых инструментов началось в чешском городе Шёнбахе, по-видимому, уже в конце XVI века. К сожалению, до нас не дошли фамилии наиболее ранних из этих мастеров в силу того, что Шёнбах много раз страдал от опустошительных пожаров, из которых особенно губительным оказался пожар 1739 года. Во время этого пожара в огне погибли ратуша и все архивы города, что лишает нас возможности найти какие бы то ни было документальные данные о мастерах, живших и работавших в Шёнбахе до XVIII века.

Из мастеров, работавших в Шёнбахе в XVII веке, несколько выдается лишь Игнатц Бенце, помещавший в своих скрипках этикетки на латинском языке и выдававший свои скрипки за кремонские.

Мастерами Шёнбаха был выработан собственный тип скрипки, известный под названием «саксонский». В основу их модели положены конструктивные принципы Штайнера, но в очень искаженном виде; очертания модели угловаты, своды дек очень выпуклы и расплывчаты. Лак у шёнбаховских мастеров среднего качества, обычно желтовато-коричневого цвета, часто сгущающийся к краям, сухой, положенный тонким слоем. Особенно выдающихся мастеров в Шёнбахе не было. Уже в XVIII веке там начинают изготавливать лишь отдельные детали скрипки.

* Говоря о производстве музыкальных инструментов в Вене, следует попутно упомянуть о заслугах венских мастеров в конструкции гитары. В начале XIX века гитара стала очень модным инструментом и в некоторой степени стала вытеснять из народного обихода скрипку, поэтому ряд венских мастеров наряду с построением скрипок занимался также работами над гитарой. Такими мастерами среди других были Иоганн Штауфер (работавший в первой половине XIX века) и Иоганн Шерцер (работавший в середине XIX века). Шерцер, в особенности, является крупным реформатором в области гитары. В своей конструкции гитары он стремился к тому, чтобы сделать гитару концертным инструментом, что ему и удалось. Некоторые из дошедших до нас гитар обладают звуком вполне достаточным для зала средних размеров.

Более значительные мастера саксонской школы жили в нескольких километрах от Шёнбаха, по другую сторону границы, в Маркнейкирхене, городке, находящемся уже собственно в Саксонии.

По происхождению все эти мастера были из Чехии, но преследования католического духовенства Австрии вынудили часть инструментальных мастеров-протестантов выселиться со своей родины за границу. На их счастье граница находилась лишь в четырех километрах от Шёнбаха, причем это была граница протестантского государства Саксонии, предоставившей им право поселиться в селениях Нейкирхена (Маркнейкирхене) и Клингентале. В Нейкирхене около 1677 года упоминается ряд фамилий скрипичных мастеров: Гопф, Рейхел, Шенфельд и др., в дальнейшем – Гамма, Гаммиг, Глиэр, Липпольд, Майнель, Фиккер, Фойгт, Шустер.

Видными представителями этой школы были два мастера из многочисленной семьи Фиккер.

Инструменты старшего Фиккера – Иоганна Христиана, работавшего в начале XVIII века, – самые выпуклые из всех известных нам инструментов; часто они не имеют уса, дерево обычно очень хорошего качества. Ель, в сущности, не саксонского типа, с очень четкими, тонкими, равномерно расположенными слоями, клен на нижних деках, обычно сделанных из одного куска, тангенциального распила с нечетко выраженным рисунком.

Более молодой Фиккер – Иоганн Готлоб – работал в конце XVIII века и начале XIX века. Инструменты его имеют более естественные очертания сводов, дерево тоже хорошего подбора. Почти все мастера этой фамилии помещали на своих этикетках не Маркнейкирхен, а Кремону, благодаря чему многие лютомонографы впали в ошибку, считая семью Фиккера итальянскими мастерами.

Довольно значительным мастером этой школы был Иоганн Готфрид Гамм (1744-1817); верхние деки его скрипок обычно из очень мелкослойной, но все же достаточно эластичной ели, нижние из клена радиального распила, с мелкими лучами.

Выделяются также мастера фамилии Гопф – Каспар и Давид, работавшие в XVIII веке. Их инструменты не следует смешивать с фабричными, на которых выжжена на нижней деке фамилия «Норф», сделанными по безобразной угловатой модели с серым лаком.

Есть основания предполагать, что ряд более видных мастеров саксонской школы не пользовался своей местной елью, а получал ель тирольскую или же чешскую. Изредка и клен у них встречается не местный, а очевидно, более южного происхождения.

Малозначительные мастера этой школы, работавшие в Маркнейкирхене, Клингентале, Граслице и Шёнбахе, очень близки между собой по выбору дерева. Ель у них обычно довольно неправильного наслойения, слои грубые и смолистые; клен почти всегда радиального распила, средней плотности, часто совершенно без лучей, очень тяжелый, с узкими, острыми лучами и незначительным блеском.



Рисунок 99
Йоганн Христиан Фиккер (*Ficker Johann Christian*), скрипка.



Рисунок 100
Иоганн Готтфрид Гамм (*Johann Gottfried Hamm*), скрипка, 1764.

Мастера саксонской школы XVII – XVIII веков в основном пользовались спиртовым, почти бесцветным желтым лаком, часто положенным на загрунтованное шафраном дерево; так как такой бесцветный лак не мешал солнечным лучам в течение столетий действовать на дерево, то в настоящее время инструменты потемнели и приобрели довольно приятный, но несколько однообразный коричневато-золотистый оттенок.

На инструментах саксонской школы встречается также темно-коричневый, тонкий, сухой лак, который смывается теплой водой.

На некоторых более старых инструментах работы мастеров Фиккер и Фречнер встречается малопрозрачный, темно-коричневый лак. Коричневый, почти черный лак встречается на инструментах Гамма; это было сделано с целью оттенить более резко края дек, очень часто окаймленных белой костью.

Мастером, закончившим эпоху индивидуального производства смычковых инструментов в Маркнейкирхене, был Иоганн Голиб Фречнер (1753-1823), ставший одним из крупнейших предпринимателей и организаторов кустарного производства. Большинство инструментов, сделанных мастерами Маркнейкирхена для Фречнера, имеют этикетку без указания фамилии автором, на них просто сказано «из склада музыкальных инструментов Фречнера».

В это же время зародилось кустарное производство музыкальных инструментов в Шёнбахе, где мелких мастеров закрепостили некто Плахт.

В настоящее время существует разделение функций между Шёнбахом и Маркнейкирхеном: Шёнбах главным образом ведет подготовительную работу над музыкальными инструментами, а Маркнейкирхен занят их окончательным оформлением.

Положение работников этой промышленности очень тяжелое, ввиду удорожающегося сырья и постоянного снижения цен на готовую продукцию. Заработки отдельных работников ничтожны, их еле хватает на самую скучную жизнь. Несмотря на то, что и в Маркнейкирхене, и в Шёнбахе существуют школы скрипичных мастеров, ни в одном из этих городов в настоящее время нет сколько-нибудь крупных мастеров-художников, и скрипичное дело стоит на уровне грубого ремесла. Любопытное зрелище представляют рынки Шёнбаха и Маркнейкирхена, где у торговцев рядом с корзинами овощей стоят корзины с разными принадлежностями музыкальных инструментов – подставками, колками, струнами и пр. Широкое применение принципов разделения труда привело к удешевлению продукции и значительному количественному увеличению ее в ущерб их художественной ценности, в сущности, совершенно в них отсутствующей *.

* Большинство не только европейских, но и американских скрипичных мастеров покупает у этих кустарей полуфабрикаты и ограничивается в своих работах только подчисткой верхней деки, вырезкой эфов, постановкой пружины, общей монтировкой и покрытием лаком. Ясно, что сделанные подобным образом инструменты лишены какого бы то ни было сознательного подбора дерева и определенного стиля.

Мастера других городов Германии. Среди инструментальных мастеров других городов Германии не было выдающихся художников, создавших собственные типы инструментов.

Более других заслуживают упоминания Иоганн Христиан Гофман (1683-1750, Лейпциг), построивший изобретенный И. С. Бахом инструмент *viola pomposa*, и Антон Бахман (1716-1800, Берлин) – придворный музыкант и инструментальный мастер, который наряду с различными изобретениями в деле построения смычковых инструментов, около 1778 года впервые ввел в употребление механические колки для контрабасов и виолончелей. Следует отметить также Якова Августа Отто (1760-1829, Веймар), родоначальника целой семьи скрипичных мастеров, из которых многие работали в разных городах вплоть до конца XIX века. Отто был не только скрипичным мастером, но и хорошим скрипачом и, кроме того, он написал книгу об изготовлении и распознавании скрипок *.

Другим выдающимся членом этой семьи был скрипичный мастер Луи Отто, умерший уже в XX века, знаменитый изобретатель скрипичного лака, имевшего в свое время большой успех. Двое из мастеров этого семейства работали в Петербурге по 1887 год. Один из представителей этой фамилии – Иоганн Карл Август – был придворным мастером герцога Мекленбургского и занимался производством имитаций итальянских скрипок, которые снабжал этикетками с фамилиями неизвестных итальянских мастеров.

В первой половине XIX века в Берлине работал Карл Гримм (1794-1855). Он превосходно копировал Страдивари. Кроме того, Гримм делал отличные смычки.

Хорошие смычки делал также Людвиг Бауш с сыновьями Людвигом и Отто (в Лейпциге, примерно с 1830 по 1874 год). Помимо смычков, они оставили также ряд довольно хороших скрипок и виолончелей.

Во второй половине XIX века был известен хороший мастер Освальд Мёккель, копировавший скрипки итальянских мастеров. Его сын Отто Мёккель был одним из наиболее образованных мастеров Германии; он построил ряд скрипок, на которых играли многие известные скрипачи. Им написан труд о производстве скрипок. Отто Мёккель издавал в течение ряда лет журнал «Die Geige», пропагандирующий новую скрипку. Его брат Макс Мёккель** - мастер менее одаренный – опубликовал свою очень сомнительную теорию построения скрипок; доказательством ее несостоятельности являются скрипки, построенные им на основании этой теории, посредственные как по внешнему виду, так и по звуковых качествам.

Хорошим мастером и знаменитым реставратором старинных инструментов был Август Рихерс (1836-1893). Им восстановлено более 300 экземпляров Страдивари. В его мастерской завершали свое образование многие молодые мастера. Августом Рихерсом написана книга о построении скрипки, имевшая в свое время большой успех. Вообще это был настоящий художник в своей области.

* Эта книга, по-видимому, является самой ранней работой такого рода, написанной скрипичным мастером.

** Макс Мёккель (1873-1937) в начале XX века некоторое время работал в Москве и Петербурге.



Рисунок 101
Макс Мёккель (*Max Mockel*)

Одним из крупнейших в мире знатоков старинных инструментов считался также Вильгельм Герман Гаммиг (1838-1935, Лейпциг). Он сделал незначительное количество новых скрипок хорошей работы, известность же получил главным образом, благодаря своим смычкам и реставрациям.

Надо упомянуть еще одного мастера, работавшего в Мюнхене (до 1914 года), затем в Цюрихе и умершего недавно в Риме. Это был Джузеппе Фиорини, один из лучших современных мастеров Европы. Ему в 1920 году удалось приобрести за 100000 лир оставшиеся после Страдивари рабочий инструментарий, чертежи, рисунки, модели и неоконченные скрипки, находившиеся во владении маркизы Далла Валле, наследницы известного коллекционера XVIII века графа Козио ди Салабуе. Скрипки Фиорини великолепны по работе и имеют хороший, близкий к итальянскому, тембр *.

Здесь надо упомянуть о двух музыкальных мастерских, пользовавшихся большой популярностью. Одна из них – это акционерное общество «Новая Кремона» в Берлине, фирма, основанная Максом Гроссманом и скрипичным мастером Отто Зейфертом в начале XX века, строившая скрипки на основании метода Гроссмана, заключавшегося в настройке дек. В основу теории Гроссманом положен неверный подход к этому вопросу, и поэтому далеко не все сделанные по его системе скрипки обладают хорошим звуком. С внешней стороны эти инструменты имеют обычный вид фабричных саксонских скрипок.

Другая фирма, существование которой относится тоже к началу XX века, - фирма «Роберт Бейер» в Берлине. Здесь не задумывались о качестве звука, а главным образом занимались имитацией скрипок старинных итальянских мастеров, принадлежащих знаменитым артистам. Действительно, для непосвященного глаза сходство получалось очень большое, и целый ряд знаменитых скрипачей возили в концертных поездках бейеровские имитации своих Страдивари и Гварнери. Поскольку сам Бейер не был скрипичным мастером, а лишь торговцем, то шумиха около продукции его мастерской быстро замерла, и фирма прекратила существование.

Английская школа

Изготавливать скрипки в Англии начали позднее, чем в других странах Европы, так как этот инструмент долго не находил там своих поклонников. Популярность скрипки началась лишь после появления в Лондоне в 1672 году знаменитого скрипача Никола Маттейса. Самые же ранние известные нам английские скрипки относятся к последней четверти XVII века.

* Из современных немецких мастеров в первую очередь следует назвать Фердинанда Вильгельма Яура (Мюнхен), высококультурного и талантливого артиста с блестящей техникой и безупречным вкусом. Яур специализируется главным образом в области реконструкции старинных виол. Великолепный образец его работы – копия баритона Штайнера – хранится в музее музыкальных инструментов в Познани. Известным акустиком и скрипичным мастером является д-р Герман Майнель (ГДР). (Прим. Б. В. Дорохотова).



Рисунок 102
Томас Уркхарт* (Thomas Urquhart), скрипка, 1680.

* Модель скрипки – под влиянием Амати. Звук инструмента соответствует звуку скрипок английских мастеров того времени. Данная скрипка была изготовлена для королевской семьи: или Чарльза II (правил 1660-1685), или Джеймса II (правил 1685-1688). Есть мнение, что эту скрипку сделал в 1686 году Ральф Эгаттер (Ralph Agutter), который работал в Лондоне вместе с Томасом Уркхартом. На нижней деке изображен Герб Стюартов. (Прим. С. В. Муратова).

Первые скрипки, сделанные в Лондоне, являются работой Якова Раймана (работал с 1620 по 1657 год) и одновременно с ним работавшего в Лондоне шотландца Томаса Уркхарта. Работы Раймана в техническом отношении слабее Уркхарта, но лучше по лаку и звуку. Оба эти мастера подражали Гаспаро да Сало и Штайнеру.



Рисунок 103
Эдмунд Аиртон * (Edmund Aireton), 1738.

* Эдмунд Аиртон в основном работал по моделям Амати и Штайнера, хотя несколько скрипок сделал и по модели Страдивари. Свои инструменты он покрывал спиртовым лаком. Звук не очень сильный посредственного качества. Работал также для мастерской Барнса и Нориса (Barnes & Norris). (Прим. С. В. Муратова).



Рисунок 104
Бенжамин Банкс (*Benjamin Banks*), 1775.

Рассматривая характерные для английской школы общие отличительные признаки, можно сказать, что они во многом сходны с инструментами нидерландской школы. Очертание модели чаще всего типа Штайнера, из итальянских образцов – Гаспаро да Сало, Амати и в более позднее время – Страдивари и Гварнери. Работа весьма тщательная. Лак на лучших произведениях английских мастеров несколько напоминает итальянский, но он суховат и менее колоритен, подобно лаку мастеров Голландии.



Рисунок 105
Джон Фарбер (*John Furber*), 1800

Подбор дерева у английских мастеров имеет случайный характер и потому не может служить существенным признаком при определении инструментов этой школы.

Влияние Брешианских мастеров сравнительно быстро изживается, заканчиваясь в творчестве крупного английского мастера конца XVII и начала XVIII века Барака Пормана (1678-1740, Лондон).

Творчество Штайнера находит значительное число последователей и подражателей среди лондонских мастеров, удержавших здесь чуть ли не до конца XVIII века и отразившихся, в частности, в произведениях одного из лучших английских мастеров того времени – Петера Уэмслея.

Влияние кремонских мастеров впервые находит широкое отражение в деятельности ученика Петера Уэмслея – Бенжамина Банкса (1727-1795, Салисбюри).

Банкс был самым талантливым из английских мастеров XVIII века. В разгар увлечения Штайннером он создает ряд интересных инструментов, представляющих самостоятельную творческую переработку образцов кремонской школы.

Один из наиболее крупных последователей Банкса – Ричард Дюк (работал с 1750 по 1780 год) перешел на построение скрипок по модели Страдивари. Последователями Дюка были Коллингвуд и Додд. Знаменитые смычки семейства Додд получили широкую известность.

Влияние кремонской школы сказалось в Англии также и на деятельности итальянского мастера Винченцо Панормо. Когда итальянские инструменты стали пользоваться в Англии популярностью, этот предприимчивый мастер около 1770 года переселился из Парижа в Лондон и работал здесь до своей смерти в 1813 году. Скрипки Винченцо Панормо, как уже говорилось в главе, посвященной французской школе, имеют совершенно итальянский характер, близкий к работам Карло Бергонци.

Сыновья Панормо работали в Лондоне почти до первой половины XIX столетия. Видным лондонским мастером был также ученик Панормо – Вильям Тейлор (1750-1820?).

Нет сомнения, что работа Панормо в Лондоне ускорила переход английских мастеров от уже устаревших в то время моделей типа Штайнера к моделям передовых итальянских мастеров. Под влиянием Панормо изменил свой стиль работы один из виднейших английских мастеров – Вильям Форстер, прозванный Форстером-старшим (1739-1808), потомки которого проработали в Лондоне до 1870 года.

Уже около середины XVIII века, когда количество лондонских мастеров сильно возросло, началась работа массового порядка с разделением труда. Местные мастера стали работать для предпринимателей, среди которых очень важное место занимал Джон Бетс (1755-1823), крупный знаток и торговец старинными инструментами и новыми произведениями лондонских мастеров.

Для фирмы Дж. Бетса работали Картер, Ньютон и Фенйт с четырьмя сыновьями, дублинцы Тобен с сыном, великолепно копировавшие Страдивари и Гварнери.

В XIX веке работал в Лондоне племянник выше упомянутого Бетса – Эдуард Бетс, занимавшийся преимущественно изготовлением имитаций старинных итальянских скрипок. Имитацией старинных инструментов занимались также Джон Фридрих, умерший в 1971 году, Лотт и Ромней.

У многих более поздних мастеров, произведения которых в основном относятся к началу XIX века, как-то: у Тейлора, семьи Банкс и др. – часто встречается малопрозрачный лак различных оттенков красного цвета, положенный обычно прямо на чуть окрашенное дерево и производящий довольно безжизненное впечатление. Ряд инструментов безусловно заслуживает внимание по своему звуку, но они покрыты малоинтересным спиртовым лаком, что сильно понижает их художественную ценность.

Старейшей фамилией английских скрипичных мастеров является семья Гилл, работающая в Лондоне с 1660 года до наших дней. Из семьи Гилл наиболее широко известен Вильям Эбсворт Гилл (1817-1895), автор монографии о Страдивари. Он был выдающимся знатоком старинных инструментов. Его сыновья, тоже скрипичные мастера, по праву считаются выдающимися экспертами старинных струнных инструментов.

Начиная с последней четверти XIX века, в Англии уже почти никто (исключая Гиллов) самостоятельно не делает скрипок от начала до конца, и большинство инструментов создается из заготовленных мирекурскими и шёнбаховскими кустарями частей инструментов.

Если изготовление инструментов стоит в Англии на весьма низком уровне, то теоретические изучение вопросов, связанных со скрипкой, отражено в ряде работ (среди которых книги о Страдивари и Гварнери Джорджа Гарта и Горация Патерика, статьи Чарльза Рида, а также капитальные монографии о Маджини, Страдивари и Гварнери, изданные фирмой «Гилл») и находится на сравнительно высокой ступени. Отметим также, что в Англии хранится ряд великолепных коллекций музыкальных инструментов.

Скрипичные мастера Пиренеев, Скандинавии и Швейцарии

Переходя к рассмотрению работ скрипичных мастеров Испании и Португалии, надо сказать, что в этих странах было широко распространено в первую очередь изготовление разных типов гитар и других щипковых инструментов.

Скрипичных мастеров в Испании было очень мало, и их творчество находилось под влиянием произведений итальянской, а частично также и французской школ. Инструментов работы испанских мастеров не много, и поэтому они очень редко встречаются за пределами своего отечества.

В общей истории развития смычковых инструментов школа испанских мастеров играет лишь ничтожную роль.

Впервые имя скрипичного мастера упоминается в 1650 году – это некий Кароле Раценцо, работавший в Барселоне.

Единственным испанским мастером, стоящим на одном уровне со средними итальянскими мастерами, был один из семьи скрипичных мастеров Гильями – Хуан, работы которого близки по очертаниям к скрипкам Алессандро Гальяно. Не лишено возможности, что Гильями является учеником кого-нибудь из мастеров Гальяно.

Мастера семейства Гильями работали в Барселоне до конца XVIII века.

Можно упомянуть также работавших в Гренаде Хозе Контрераса (1710- около 1780) и его сына, инструменты которых отражают как итальянское, так и французское влияние.



Рисунок 106
Хозе Контрерас (*Jose Contreras*), Madrid, 1767

В XIX веке скрипичное мастерство в Испании превратилось в массовое производство очень низкого уровня. В настоящее время потребность в смычковых инструментах покрывается продукцией французских и немецких фабрик *.

В Дании производство смычковых инструментов сосредоточилось исключительно в Копенгагене. Уже в начале XVIII века там начал работать мастер Петер Нильсен Баас. Можно также упомянуть и Нильса Йенсена Лунда, известного своими смычками.

Наиболее значительным из копенгагенских мастеров был Андреас Гансен Хьёрт, начавший работать там с 1795 года. Он копировал инструменты Амати и по качеству работы стоял на одном уровне с большинством современных ему мастеров других стран. Потомки Андреаса Хьёрта работают в Копенгагене до наших дней. Неплохими мастерами являются Аагаард и Гофман.



Рисунок 107
Andreas Хьёрт (Andreas-Hjorth), 1819.

Норвегия - одна из немногих европейских стран, где почти совершенно не было скрипичных мастеров. Это, возможно, объясняется тем, что там процветал инструмент, известный под названием «феле». Это была как бы комбинация скрипки с виоль д'амуром, размером несколько меньше скрипки, но с двойным рядом струн.

Верхний ряд струн был натянут, как у скрипки, поверх грифа, нижний – проходил под грифом и под подставкой, как у виоль д’амура. Феле с большим искусством производилось крестьянами-любителями.

Небольшое количество скрипок построили Брынильдсруд и Лингааз **.



Рисунок 108
Феле - норвежская скрипка.

В противоположность Норвегии Швеция имела собственных мастеров, главным образом, в Стокгольме.

Сведения о первых известных нам шведских скрипичных мастерах относится к концу XVII века.

Работы этих шведских мастеров были очень невысоки по уровню. В середине XVIII века появляется в Стокгольме мастер Иоганн Эберг, подражавший Штайнери. Инструменты Эберга по качеству значительно выше, чем у его предшественников. Его виолончели значительно лучше скрипок. На склоне лет Эбергу помогал сын, совмещавший работу скрипичного мастера с должностью соборного органиста.

Пожалуй, наиболее известным шведским мастером был Матиас Пер (Петер) Крафт (1753-1807). Его инструменты близки по типу к инструментам тирольской школы и равны по достоинству средним образцам этой школы.

Надо сказать, что в Швеции до половины XIX века скрипка не была особенно популярным инструментом, и скрипичные мастера, работавшие там, почти всегда совмещали производство скрипок с изготовлением других инструментов (клавесинов и арф). Часто они сами были музыкантами-профессионалами.

* В настоящее время в Португалии (Анта-Эспинхо) работает талантливый молодой мастер Антонио Капела, лауреат международного конкурса в Льеже (1963). (Прим. Б. В. Дорохотова).

** На международном конкурсе скрипичных мастеров им. Г. Венявского в Познани (1962) выделились два талантливых мастера из Тронхейма: Олаф Ферен и Одд П. Якобсен. (Прим. Б. В. Дорохотова).

В 1835 году поселился в Стокгольме мастер Отто, один из пяти сыновей известного немецкого мастера *. Его скрипки обладают большим, но, к сожалению, грубым звуком. После него там работал мастер Бенске, работы которого мало интересны.

Интерес к скрипке увеличился в Швеции лишь в последней четверти XIX века, когда в 1844 году в Стокгольм приехал хороший мастер Роберт Паулус, ученик Бауша и Мёккеля. После него там работали еще два мастера – Брок и Линдхольм.

Скрипки швейцарских мастеров также весьма незначительны и мало характерны. Надо сказать, что швейцарцы не питали особой любви к скрипке, и поэтому изготовление скрипичных инструментов не нашло в этой стране благоприятной почвы для своего развития.

В XVIII веке упоминаются фамилии лишь двух мастеров: Кавалери (Женева, около 1732-47 года) и Любино (Лугано, около 1750 года).



Рисунок 109
Джузеппе Кавалери (*Giuseppe Cavalieri*), 1741

* Карл Вильгельм Фридрих Луиз Отто – сын Якоба Августа Отто – родился в 1808 году. Работал в Гамбурге, Амстердаме, Копенгагене, Готтенбурге и, наконец, в Стокгольме, где и умер в 1884 году. (Прим. С. В. Муратова).

В XIX веке количество скрипичных мастеров несколько увеличивается; известны: Жан Луи (Базель), Иоганн Падевет (там же), Франсуа Пупунат (Лутц), Фетиш (Лозанна, вторая половина XIX века) и, наконец, Симутр (Базель, последняя четверть XIX века).

В более новое время работают Деген, Лютш и культурный мастер Зибенхюнер, а также талантливый Тенуччи. В последнее время в Базеле с успехом работал Баумгартнер.

В 1914 году во время войны в Цюрих переселились Фиорини из Мюнхена (итальянский подданный) и Ульман из Милана (германский подданный) *.

В Швейцарии существовала фабрика Ромье и Берней, производившая неплохие, массового характера инструменты.

* Последние годы в Швейцарии известен Пьер Видуде (Женева), культурный мастер, много внимания уделяющий теоретическим проблемам конструирования альта и на основе этих изысканий изготавливающий хорошие по работе и качеству звучания инструменты. (Прим. Б. В. Доброхотова).

Глава четвертая

СКРИПИЧНЫЕ МАСТЕРА ЧЕХИИ И ПОЛЬШИ

Чехия

В инструментальной музыкальной культуре Европы значительное место принадлежит Праге и ее школе скрипичных мастеров.

Скрипка и другие смычковые инструменты издавна вошли в жизнь чешского народа, и в Чехии насчитывается большое количество скрипичных мастеров, образовавших ярко выявленную инструментальную школу.

Прежде чем перейти к рассмотрению работ мастеров пражской школы, скажу несколько слов о характере дерева, произрастающего в лесах Чехии.

По количеству осадков и высоте над уровнем моря, казалось бы, чрезвычайно благоприятные условия для роста хороших пород дерева (в частности, ели) имеются в Рудных горах (граница Чехии и Саксонии) и в Чешском лесу – Шумаве (гористая местность на границе Чехии и Баварии). Однако рельеф этих гор представляет собой ряд медленно и полого поднимающихся хребтов и плоскогорий, почти без крутых склонов, в силу чего влага на горах застаивается и правильное питание лесов, растущих в горах, нарушается. Кроме того, в горы имеют свободный доступ резкие северные и северо-восточные ветры, очень неблагоприятно действующие на нормальный рост деревьев. Эти, я думаю, можно до известной степени объяснить неправильное строение чешской, также саксонской ели, выросшей в Рудных горах.

Хорошая ель изредка встречается в Шумаве, где неблагоприятные условия климата до известной степени уравновешиваются тем, что елью заросли там большие пространства, благодаря чему деревья, растущие в середине этих больших лесов, дают хорошую, подходящую для музыкальных инструментов древесину.

* * *

В XIV веке в Праге упоминается ряд инструментальных мастеров, производящих лютни; обычно они соединяли две профессии: лютниста-музыканта и лютниста-мастера. В летописях Праги упоминается ряд фамилий таких мастеров: некий Крочек (1332), Ежек (1381), потом Генрих, в 1414 году – Овес и в 1435 году – Бартош.

С XVI века, когда инструментальное мастерство в Праге заняло вполне самостоятельное место, в городе наряду с чешскими мастерами появился также ряд иностранцев, занимавшихся этой профессией. Из них ранее других упоминается Бартоломеус Меркль – придворный мастер австрийского императора Фердинанда II. Меркль был родом из Фюссена в Баварии, города, из которого вышло много мастеров, расселившихся по всей тогдашней Европе. Несколько годами позже, в 1588 году, упоминается мастер Георг Фауст, затем Посс (в 1593 году), затем Салпер, Габермел и в 1618 году – Мосто.

Несмотря на начавшуюся в 1618 году 30-летнюю войну, от которой Чехия, в частности Прага, очень пострадала, деятельность мастеров не прекращалась: в это время в Праге работали Балтазар Кёгл, затем Отт (в 1648 году), а около 1660 года Генрих Штембергский и Гельферт. Сын Штемберского упоминается в 1725 году, затем следует Леонард Прадтер.

Наследником Прадтера был Томаш Эдлингер*(1662-1729), которого можно назвать отцом пражских скрипичных мастеров. Он создал модель скрипки, подобную инструментам Амати, но с эфами более короткими и поставленными ближе к краям, покрытую темно-коричневым лаком. Эдлингер оставил ряд учеников, в том числе трех своих сыновей: Йозефа Иоахима, Томаша и Гшанса Георга, работавших по 1747 год; из учеников Эдлингера наибольшую известность приобрел Иоганн Георг Гельмер (1687-1770), один из выдающихся европейских мастеров своего времени. Его инструменты покрыты великолепным жирным красно-коричневым лаком итальянского типа и в наше время очень часто продаются под фамилиями итальянских мастеров. У Гельмера было два сына – талантливые мастера, которые работали в Праге вплоть до 1811 года. У Эдлингера также учился скрипичному искусству другой столь же талантливый мастер – Иоганн Ульрих Эберле (1699-1768).

Эберле является одним из характернейших представителей пражской школы. Его инструменты, построенные по модели Штайнера, отличаются очень широким, хорошо выработанным усом и красивым красноватым лаком. Ель на его инструментах обычно очень широкослойная, на нижних деках (почти всегда сделанных из двух половинок) встречается клен средней плотности, красивого рисунка, обычно радиального распила: часто применяется сорт клена «птичий глаз». Подобно Штайнеру, Эберле любил украшать шейки своих инструментов львиными головками художественной работы.

У Эберле был тоже ряд учеников. Из них наиболее популярны Томаш Андреас Гулинский (1731-1788) и Йозеф Антон Ласке (1738-1805).

Кроме того, в Праге работали Иоганн Штробл (1700-1753), Иоганн Михаэль Виллер (1753-1826), Михаэль Вебер (1787-1844), Иоганн Баптист Штосс (1784-1850).

Выдающимся представителем пражской школы скрипичных мастеров был ученик Гулинского Кашпар Стрнад (1752-1823). Заслуга Стрнада заключается в том, что он первый из пражских мастеров стал работать по модели, близкой к Страдивари, и пропагандировать новый характер звучания, отличающийся от излюбленного в то время «штайнеровского» тембра. Ель на его инструментах близка к ели Штайнера, клен хорошей плотности, с красивым шелковистым блеском и лучами средней ширины. Очень часто тангенタルного распила. Лучший период деятельности Стрнада относится к первой четверти XIX века.

* Томаш Эдлингер – сын Томаша Эдлингера из Австрии (Прим. С. В. Муратова).



Рисунок 110
Томаш Эдлингер (*Thomas-Edlinger*)

Почти все пражские мастера первой половины XIX века были его учениками или же последователями. Очень талантливыми учениками Стрнада были Ян Бубеник (1800-1836), одареннейший мастер, рано умерший и поэтому не успевший еще вполне проявить себя, и Карел Шембера (1781-1821).

Часть пражских мастеров XVII – XVIII веков применяла лак и грунт, близкие немецкому фюссенскому типу, с той лишь разницей, что у них вместо темно-коричневого он часто окрашен в темно-красный цвет. Такой лак и грунт встречаются у Эдлингера, Карла Йозефа Гельмера, Яакоба Кольдица, Ласке, Гулинского и на ранних инструментах Кашпара Стрнада.

Другая часть пражских мастеров этого времени употребляла для покрытия своих инструментов очень хороший, жирный, мягкий, красно-оранжевый или красно-коричневый лак, наложенный обычно толстым слоем на хорошем желтом грунте. Лак этот очень близок к итальянскому, но ему не хватает эластичности. Без сомнения, рецепт этого лака вывезен из Италии, но в силу более сырого и сравнительно бедного солнечными днями пражского климата мастера этой школы должны были изменить некоторые его составные части, так как в Чехии он высыхал очень медленно.

Таким лаком пользовались Эберле, Иоганн Георг Гельмер, Иоганн Раух и Кашпар Стрнад, применявший его только на своих лучших инструментах, относящихся к последнему периоду деятельности.

Точно такой лак и грунт встречаются на инструментах римских мастеров – у Текклера, Платнера и Джигли; очень близкие по характеру лак и грунт попадаются на венецианских инструментах, как-то: у Гобетти, Гофриллера, а иногда у Монтаньяна и Пьетро Гварнери.



Рисунок 111
Йоганн Георг Гельмер (Johann Georg Hellmer), 1760



Рисунок 112
Ян Кулик (*Johann Kulik*), 1867

Новая блестящая эпоха пражской школы начинается деятельностью ученика Шемберы Яна Кулика (1800-1872), одного из лучших не только пражских, но и европейских мастеров XIX века. Расцвет его творчества начался около 1850 года.

В своих работах Кулик очень близко подходит к итальянцам. Он копировал преимущественно две скрипки, принадлежавшие пражскому собору св. Витта: одна – Антония и Иеронима Амати, другая – Андреа Гварнери. На основе изучения этих инструментов Кулик построил свою вполне оригинальную модель. Подбор дерева у него превосходен; ель чисто итальянского образца (сорт Haselfichte), клен обыкновенно бледного рисунка, но с шелковистым блеском, часто неотличимого от итальянского. Вообще в выборе дерева у него всегда проявлялась удивительная чуткость; например, он никогда не ставил клена с ярким, резким рисунком на свои скрипки – копии Амати и Андреа Гварнери, отсюда необыкновенная стильность этих инструментов его работы. Особенно замечательно удавалось этому мастеру завитки; ему, очевидно, удалось вполне уловить принцип их конструкции.

Кулик обладал замечательной техникой, артистическим чутьем и умением вжиться в чужое творчество. Эти качества помогли ему создать ряд замечательных копий итальянских инструментов, в наше время трудно отличимых от оригиналов.

У Кулика применялся очень хороший грунт, благодаря чему его золотисто-коричневый лак кажется очень интересным. По рассказам пражских любителей скрипок, кулик заготовлял заранее деки и завитки и затем в течение лета подвергал их действию солнечных лучей, поливая время от времени водой. Таким образом образовалась весьма живая окраска дерева, создававшая превосходную базу для грунта. Подтверждением этой гипотезы является очень хорошо сохранившаяся виолончель работы кулька из коллекции кн. Лобковица, на которой грунт каемок дек около уса чуть темней, чем на остальной поверхности деки. Очевидно, деки были отделены сверху и сушились на солнце, а ус еще не был вставлен; затем, после сборки инструмента, был вставлен ус и сделана каемка; обнажившееся таким образом свежее дерево пришлось подкрасить, чтобы каемка не выделялась на общем фоне своей белизной.

У Кулика были талантливые ученики, как-то: Антон Ситт (1819 – 1878), отец известного скрипача и педагога Ганса Ситта, и Ян Дворжак (1825-1890), оставившие потомству ряд очень хороших инструментов. Ян Дворжак был родоначальником семейства скрипичных мастеров, работающих в Праге до настоящего времени.

Другая, очень видная семья скрипичных мастеров, работавшая в Праге с 1820 года до настоящих дней, была семья Гомолка. Эти мастера с большим успехом копировали произведения знаменитых итальянских мастеров.

Одним из выдающихся представителей этого семейства был Эммануил Адам Гомолка (1798-1849), работавший в Вельварах (местечко недалеко от Праги). Инструменты его по модели и характеру работы и по виду дерева на нижних деках напоминают Страдивари периода amatise. Клен тангенタルного или косого распила, нижние деки из одного куска, верхние обычно из очень жесткой ели, довольно неправильного наслоения, или же очень твердой сосны, чем они выдают свое неитальянское происхождение.



Рисунок 113

Фердинанд Август Гомолка (сын Эммануила – Ferdinand August Homolka), 1874

У мастеров пражской школы, работавших в первой половине XIX века, инструменты покрыты желтовато-коричневым прозрачным лаком, принявшим от времени очень благородный оттенок; благодаря тщательности выполненных многими из них имитаций, значительное количество скрипок их работы в настоящее время слывут за подлинные старинные итальянские инструменты.

Из пражских мастеров XX века можно упомянуть ученика Франца Витачека – Франца Шпидлена (1867-1916), вернувшегося в Прагу из России в 1909 году, и его сына Отакара Шпидлена (1895-1958), талантливого, высокообразованного мастера и инструментоведа. В настоящее время в Праге работает сын Отакара - Премышл Шпидлен (род. В 1920 году) *.

Наряду с мастерами Праги, большой количества мастеров смычковых инструментов издавна работало и в провинциальных городах Чехии. Из них известен целый ряд очень хороших мастеров. Заслуживает внимания Яков Кольдиц, работавший в Румбурге в XVIII веке, инструменты которого напоминают произведения пражской школы. В это же время в городе Хомутове работали Раух и Янский. В Литомержицах в Чехии работало семейство Гонф.

В XIX веке в городе Хрудим работала семья Прокоп, в Исполиновых горах, в городках Пасек и Высоке, - семьи Ридль, Метелка и Витачек, инструменты которых покрыты спиртовым, сравнительно мягким, благодаря примеси венецианского терпентина, лаком коричневого цвета. Произведения этих последних оригинальны по своему типу, занимающему промежуточное место между саксонской и пражской школами**.

* Премышл Шпидлен, несомненно, один из лучших мастеров нашего времени. Это исключительно талантливый артист, неугомонный экспериментатор и блестящий мастер-виртуоз. Весьма важно то, что П. Шпидлен является хорошим скрипачом и сам проверяет и регулирует звучание своих инструментов в процессе игры.

П. Шпидлен – лауреат международных конкурсов в Льеже (1960) и Познани (1962). На Познанском конкурсе он получил первую и третью премии и золотую медаль Союза французских мастеров за лучшую работу. На инструментах П. Шпидлена играют многие артисты как в Европе, так и в Америке. (Прим. Б. В. Дорохотова).

** В настоящее время в Чехословакии имеется масса очень хороших мастеров и чешская школа в целом является самой значительной и передовой. Назовем лишь самых крупных современных мастеров Чехословакии. В Праге работают: очень талантливый мастер карел Вивра, Честмир Мусил и Карел Пиларж, известный как блестящий реставратор.

В Храдец Кралове – сын Карела Пиларжа Владимир Пиларж (ученик П. Шпидлена), молодой мастер редкого дарования, лауреат конкурсов в Льеже (1960 и 1963) и Познани (1962), где он получил первую премию. В Любу (Шёнбах) Йозеф Вавра, лауреат конкурсов в Познани (1957) и Льеже(1960) и Йозеф Мётцль. В Братиславе – словацкий мастер с блестящей техникой Освальд Вильман. В Брно работает Богумил Бучек, получивший первую премию на международном конкурсе в Льеже (1963). (Прим. Б. В. Дорохотова).



Рисунок 114
Франтишек Шпидлен (Frantisek Spidlen), 1912.



Рисунок 115
Отакар Шпидлен (Otakar Spidlen), 1940



Рисунок 116
Премышл Шпидлен, 1981.

Польша

История польской школы скрипичных мастеров в высшей степени интересна, но во многом загадочна. Прежде всего поражает то, что при очень большом числе мастеров известно лишь четыре-пять, по-настоящему выдающихся. Но эти немногие крупные польские мастера завоевали широчайшее мировое признание, вошли в ряд самых великих имен.

Игра на скрипке культивировалась в Польше с очень отдаленного времени. Многие данные дают основание полагать, что скрипка появилась в Польше едва ли не раньше, чем в других странах Европы. Уже в 1528 году автор одной из первых известных нам инструментоведческих работ Мартин Агрикола, рассказав об итальянских виолах с кварт-квинтовым строем, добавил: «Дальше я хочу тебе указать на другой род виол, который общим является в польской земле. На этих струны настроены по квintам».

К концу XVI века относятся два великих имени – Марцин Гроблич (Краков) и Балтазар Данкварт (Вильно), явившихся родоначальниками польской школы скрипичных мастеров. Их скрипки, хранящиеся в Познанском музее музыкальных инструментов, в полном смысле слова могут быть названы шедеврами. Они великолепны по выполнению.



Рисунок 117
Марцин Гроблич (*Groblicz-I*)

На верхних деках их инструментов часто встречается сосна с тонкими правильными слоями, часто недостаточно плотная, из-за чего верхние деки инструментов в ряде случаев не выдерживают давления струн и поэтому деформируются; на нижних деках встречается клен тангенタルного распила, причудливого рисунка, так называемый «птичий глаз»; иногда грушевое дерево с рисунком вроде клена и ясень. Скрипки покрыты великолепным, близким к итальянскому грунту и лаком, часто украшены художественной резьбой и инкрустацией.

По характеру работы инструменты Гроблича и Данквarta поразительно напоминают лучшие скрипки брешианских мастеров. Самое ценное то, что эти скрипки не только прекрасны с художественной точки зрения, но и звучание их великолепно.



Рисунок 118
Бальтазар Данкварт (*Baltazar Dankwart*), 1602

Оно имеет «низкий», но на редкость задушевный тембр при достаточной силе. Скрипки основоположников польской школы несомненно и сейчас являются полноценными концертными инструментами. Многие скрипки Гроблича и Данквтарта «переменили фамилии» и с давних пор выдаются за инструменты брешианских мастеров.

Кроме скрипок Гроблич делал много виол. Хранящиеся в Познанском музее гамбы Гроблича покрыты грунтом и лаком поразительной красоты; по совершенству и пластичности формы, блестящей технике выполнения и чудесному звучанию они являются шедеврами мирового значения. Головки гамб Гроблича обычно оформлены в виде львиной головы; то же часто встречается и на его скрипках.

Современником Гроблича был одаренный мастер Матеуш Добруцкий (Краков). К сожалению, его скрипки очень редко встречаются даже в Польше. В Гданьске в первой половине XVII века работали Криштоф Пунецкий и Данец Каварский, в Варшаве – Томаш Глазовский, во Львове – Антоний Богушевский. В ряду других старинных польских мастеров могут быть упомянуты Катковский, Панкир и Саломирский.



Рисунок 119
Marcin Groblicz II, 1735

Через сто лет после основоположников польской школы скрипичных мастеров М. Гроблича и Б. Данквтарта в Варшаве появляются два мастера с теми же фамилиями, возможно – их потомки. Эти мастера – Ян Данкварт и Марцин Гроблич-младший.

Варшавский Гроблич – один из крупнейших польских мастеров, человек большого и яркого дарования.

Работать в Варшаве он начал около 1710 года. Его скрипки попадаются в СССР сравнительно часто; они отчасти напоминают очертания модели Гаспаро да Сало. Техника выполнения в инструментах Гроблича-младшего необыкновенно тщательная; дерево совершенно итальянского характера – превосходная ель, с тонкими яркими слоями, очень эластичная, типа, встречающегося на инструментах Гаспаро да Сало, Маджини и Амати;

нижняя дека чаще всего из клена «птичий глаз», в некоторых случаях даже из карельской березы (кстати сказать, порода дерева, абсолютно непригодная для этой



Рисунок 120
Польская скрипка, предположительно Марцина Гроблича Варшавского

цели, так как в ней отсутствует эластичность); головки обыкновенно из грушевого дерева. Вместо завитка часто вырезались головы собак, драконов, львов и птиц. Деки обычно богато украшены инкрустацией из различных кусочков цветного дерева. Грунт золотисто-коричневого цвета, жирный; лак коричнево-золотистый, крепкий, жесткий, наложен тонким слоем. Марцин Гроблич-младший работал в Варшаве предположительно до 1760 года.

Учениками Марцина Гроблича-младшего были Матеуш Квиальковский и Францишек Грональский; оба они были хорошими мастерами, и ими кончилась старая польская школа скрипичных мастеров. Звук большинства их инструментов обычно имеет мягкий, несколько приглушенный характер.

В конце XVIII века производство смычковых инструментов приходит в упадок. Из польских мастеров этого периода нам известны: Костржевский, Кучинский и Бурзенский (Львов), Ян Гошицкий (Бердичев), Симон Гидовский и Б. Гловатский (Краков), Сенкевич (Речица). В эти годы несколько выделяется лишь талантливый краковский мастер Войцех Пилихоский, делавший инструменты в стиле Штайнера.

С начала XIX века скрипичные мастера Польши группировались почти исключительно в Варшаве. До нас дошли следующие имена: Каниговский, И. Квятковский, Яроцкий, Симон и Кароль Тросчинские, семейство Рудерт. Все эти мастера были незначительны; чуть лучше Генрик Рудерт и Фридрик Каниговский, изготавливавшие в середине XIX века инструменты по модели Страдивари. Каниговский известен главным образом своими хорошими смычками.

Крупнейшим польским мастером XIX века был Кароль Миколай Савицкий (1792-1850). Он работал во Львове, а затем переселился в Вену. С редким, поистине виртуозным совершенством он делал копии инструментов Страдивари и Гварнери дель Джезу. Инструменты его очень художественны по выполнению и звучат превосходно.

К сожалению, до нас не дошли имена многих крепостных мастеров, работавших в Польше при крепостных оркестрах. Судя по некоторым сведениям, среди них попадались очень талантливые люди. Наряду с починками они довольно широко занимались изготавлением новых смычковых инструментов. Верхние деки у них часто сделаны из сосны, нижние – из березы, гладкого клена и других местных пород. Многие из скрипок этих мастеров считаются «неизвестными итальянцами» и ценятся иной раз довольно высоко.

Из польских мастеров конца XIX - начала XX века можно выделить только талантливого варшавского мастера Кручинского. Все другие мастера незначительны: Хилинский, Жарский, Зелинский, Лобрашевский, Скорчинский, Павлович и Кукульский (Варшава), Зерницкий и Зайяк (Краков), Ланг и Бачинский (Львов), Арнольд (Ченстохов и Калиш), Маковецкий (Вильно), Боровецкий-Боровка (Люблин).

Инструменты этих мастеров очень невысоки по качеству. Неудивительно, что польские скрипачи предпочитали фабричные скрипки из Саксонии или Богемии, которые были не хуже по звуку, но значительно дешевле по цене. Учитывая это,

варшавские мастера братья Иоганн и Вильгельм Глиэр и Шустер стали просто выписывать из Саксонии готовые нелакированные корпуса скрипок и оформлять их.

В настоящее время польская школа скрипичных мастеров выдвинула ряд талантливых представителей. Они объединены в «Товарищество скрипичных мастеров-артистов». Значение этого творческого союза в развитии польской школы скрипичных мастеров очень велико. Мастера получают необходимые материалы, в частности резонансную древесину, выписываемую из Югославии и Румынии. Создана возможность широкого обмена творческим опытом для мастеров, живущих в различных городах страны. При «Товариществе» имеется коллекция музыкальных инструментов, которая (так же как и наша Госколлекция) снабжает польских музыкантов инструментами, в том числе и старинными итальянскими.

Из современных польских мастеров необходимо назвать: Константина Прушака (долгое время возглавлявшего «Товарищество»), секретаря «Товарищества» Мариану Вику, Евгения Гошевского и Антония Карабльковского (Варшава). В Krakове работают талантливый мастер с блестящей техникой, ученик Франсеза и Каressa, лауреат Международного конкурса скрипичных мастеров имени Г. Венявского в Познани (1957) Йозеф Швирек. В Чакоране – Францишек Мардула и Йозеф Бартошек. В Лодзи – председатель «Товарищества» Йозеф Радзиковский, во Вроцлаве – Мекрислав Билонский и его сын, мастер и акустик Мариан Невчик.

Выпущена ценная литература по истории польской школы скрипичных мастеров. Интересные книги об инструментальном мастерстве написаны талантливым исследователем Томашем Пануфником. Из его работ назовем *“Sztuka lutnicza”* (1926) и *“Technologia lutnicza”* (1934). К сожалению, инструменты, сделанные Пануфником, например quartet, хранящийся в коллекции «Товарищества скрипичных мастеров-артистов» в Варшаве, не имеют музыкально-звуковой ценности; построены они с претензией на новизну формы, техника же выполнения чисто любительская.

Огромное стимулирующее влияние на развитие искусства построения новых смычковых инструментов оказывают международные конкурсы скрипичных мастеров имени Г. Венявского в Познани. Эти конкурсы, особенно конкурс 1962 года, могут быть названы образцовыми по объективной, тщательной и всесторонней организации работы жюри, направленной на наиболее полное раскрытие акустических, технических и художественно-артистических достоинств представленных на конкурс инструментов. В связи с этим конкурсом необходимо отметить работу председателя жюри, превосходного скрипача и горячего пропагандиста новых инструментов, профессора Тадеуша Вронского, члена жюри, замечательной польской скрипачки, профессора Krakовской консерватории, Евгении Уминской, а также всего научного и технического персонала богатейшего Познанского музея музыкальных инструментов, во главе с его директором д-ром Каминским.

Глава пятая

РУССКИЕ СКРИПЧНЫЕ МАСТЕРА

Скрипка появилась в русском народном инструментарии, по-видимому, в очень отдаленное время. Факт бытования в России в XI веке смычковых инструментов, держащихся, подобно скрипке, у плеча (фреска Киевского Софийского собора), до установления такой манеры держания инструмента в Западной Европе, и наличие в славянских странах квинтового строя создавало предпосылки для последующего формирования народной скрипки.

Можно предполагать, что скрипка уже в близком к классическому типу виде появляется в России, так же как и в Польше, к началу XVI века *.

Первое литературное упоминание о скрипке в России было в 1596 году в азбуковнике (словаре) Лаврентия Зизания, а одно из самых ранних дошедших до нас изображений – в 1692 году в «Букваре» Кариона Истомина.

На данном изображении скрипка объединена в ансамбль с такими народными инструментами, как гусли, бандура, и с духовым инструментом типа рожка. Приводя эту гравюру, Н. Финдейзен ** пишет, что, судя по внешности изображенного на ней скрипача, он несомненно является украинцем.

Подобное утверждение тем более вероятно, что скрипка вплоть до настоящего времени имеет исключительно широкое распространение в народной культуре юга России, очень часто выступая в ансамбле с бандурой и цимбалами, к которым иногда добавляется бубен.

В то же время в народной музыке юга России получает весьма значительное распространение другой представитель скрипичного семейства – виолончель. Функции ее в народном инструментальном ансамбле обычно ограничиваются исполнением партии баса. Любопытно, что на изображениях некоторых народных ансамблей, в которые входило несколько скрипок, мы видим даже две виолончели.

Сфера распространения скрипки в народном музыкальном быту, наряду с югом России, Белоруссией и Молдавией, охватывает также и Поволжье.

* Не был ли сохранившийся в народной исполнительской практике до второй половины XIX века в Люблинской губернии своеобразный инструмент, называемый «сука», одним из ранних типов скрипки?

«Сука» имеет корпус скрипки, с дополнительным резонансным отверстием в виде розетки, с плоской головкой. По своей форме сочетание корпуса скрипичного типа с головкой, близкой к головке фиделя, «сука» ближе всего примыкает к одному из предшественников скрипки – смычковой лире. Но если лира имела одиннадцать и более струн, у «суки», так же как и у скрипки, было лишь четыре струны (см. И. Ямпольский, Русское скрипичное искусство. М.-Л., 1951).

** Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. Т. 1, М. – Л., 1928, стр. 193-195.

Самое раннее документальное упоминание о русских исполнителях на скрипке, по старинной русской терминологии – «скрыпотчиках», относится к 1626 году, когда на свадьбе Алексея Михайловича играли «скрыпотчики» «Богдашка Окатьев, Ивашка Иванов и Онашка». В 1672 году среди придворных музыкантов Алексея Михайловича значатся также и скрипачи.

В эти же годы московские «домерщики» (музыкальные мастера), изготавливавшие домры и другие струнные инструменты, в том числе, возможно, и скрипки*, населяли целый переулок в Замоскворечье в районе нынешней Пятницкой улицы.

Хотя скрипки и родственные ей струнные смычковые инструменты были широко распространены в народе, в среду правящих классов эти инструменты проникали лишь в отдельных, исключительных случаях. Объясняется это постоянным враждебным отношением со стороны церкви, рассматривавшей все народные инструменты, а особенно инструменты струнные, как «сосуд диавола», «бесовские игры».

Сохранился ряд направленных против народных музыкантов предписаний церкви, в которых они по своей «вредности» приравнивались к разбойникам и волхвам.

Гонение на народные музыкальные инструменты со стороны как церковной, так и светской власти в середине XVII века принимает характер массового уничтожения этих образцов народного искусства. Так, например, по свидетельству Адама Олеария, «около 1649 года все «гудебные сосуды» были отобраны по домам в Москве, нагружены на пяти возах, свезены за Москву-реку и там сожжены. Это было в Москве, а в провинцию следовали строгие царские указы Алексея Михайловича вроде следующего, посланного в том же 1649 году приказчику Верхотурского уезда Сибири: «А где объявятся домры и сурны, и гудки, и гусля, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, тебе б то все велеть вынимать и, изломав те бесовские игры, велеть сжечь» **.

Неудивительно, что при таком положении русские народные скрипки XVI – XVII веков, так же как и предшествующие им типы смычковых инструментов, не дошли до нас.

Лишь в XVIII веке, с проникновением скрипки в культуру правящих классов, отношение к ней меняется. Скрипка, первоначально бывшая в основном народным инструментом, получает широкое распространение в усадебной и столичной музыкальной культуре. В России появляется огромное количество крепостных оркестров, среди которых наряду с различными видами симфонического состава того времени часто встречаются крошечные оркестры-ансамбли, в основном состоящих из скрипок.

* Напомним, что на Западе скрипичные мастера часто назывались «Lautenmacher», то есть мастер лютен.

** Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. Т. 1, стр. 236.

В конце XVIII века выдигаются имена выдающихся русских скрипачей-концертантов, среди которых первой крупной фигурой является замечательный артист и композитор Иван Евстафьевич Хандошкин.

В связи с возрастающей популярностью скрипки в XVIII веке назревает необходимость привлечения скрипичных мастеров из-за рубежа. Многие из приехавших в Россию мастеров все материалы, в том числе и дерево, привозили с собой. Таким образом, работая, например, в Петербурге, они производили такие же инструменты и из такого же дерева, как и у себя на родине. В силу этого большинство из них никак не может быть отнесено к русской школе скрипичных мастеров.

Из иностранцев, работавших в России в XVIII веке, можно упомянуть Иогана Вильде, жившего в Петербурге с 1741 по 1770 год и вошедшего в историю в качестве смелого экспериментатора (скрипка с нижней декой из пергамента, разборная виолончель, так называемая «скрипка-трость» и т.п.).

В ряду работавших в России в конце XVIII и начале XIX века иностранных скрипичных мастеров, несомненно, наиболее значительным был Франц Штейнингер. Он родился в Дармштадте (Германия) в 1778 году, в семье скрипичного мастера Якова Штейнингера, у которого и выучился изготовлению инструментов. Тем не менее, по стилю работы Ф. Штейнингер, безусловно, является последователем французской школы. В 1806 году Штейнингер переехал в Варшаву, где задержался на некоторое время, и за тем в Петербург, где работал вместе со своими братьями Морицем, Иоганном и Мартином.

В Петербурге Штейнингер пользовался вполне заслуженным успехом. Его скрипки превосходны по выполнению, многие из них являются копиями находившихся в то время в Петербурге подлинных инструментов Страдивари и Гварнери дель Джезу.

Дерево на его инструментах русское: ель и клен очень хорошо подобраны. На скрипках, сделанных им по модели Гварнери дель Джезу, ель широкослойная, но, учитывая чрезвычайно низкий свод этих инструментов (часто менее 13 мм), недостаточно плотная. Клен радиального или тангенциального распила.

На копиях с Гварнери дель Джезу обращает внимание чрезвычайно тонкий ус. Менее удачен лак Штейнингера – очень сухой, к тому же наложенный тонким слоем на чистое дерево.

Скрипки – копии Страдивари – покрыты жидким, малопрозрачным, очень сухим красным лаком, копии же Гварнери дель Джезу – лаком желтым, прозрачным.

Инструменты Штейнингера попадаются довольно часто, обычно они снабжены чужими этикетками и выдаются за подлинные итальянские инструменты.

Проработав 12 лет в Петербурге, Штейнингер в 1818 году переселился во Франкфурт, где его горячо поддерживал Шпор. С 1827 по 1828 год он работал в Париже, затем вернулся обратно во Франкфурт, где около 1852 года умер.

Штейнингер своими работами оказал очень большое влияние на ряд петербургских мастеров.

В начале XIX века в Петербурге работал уроженец Миттенвальда малозначительный мастер Иоганн Георг Пейнер.

Среди русских мастеров рубежа XVIII и XIX веков было много крепостных, обслуживающих оркестры своих помещиков. Материалы, из которых эти мастера делали свои инструменты, были местные; наряду с елью для верхних дек применялась также сосна. Береза, гладкий клен, иногда даже ольха и липа употреблялись для нижних дек. Среди инструментов русских крепостных мастеров попадаются весьма интересные экземпляры, в большинстве выдаваемые за произведения мастеров флорентийской школы. Большинство этих крепостных мастеров осталось в тени; об их именах и о достоинствах их работы мы можем судить лишь по отдельным инструментам, случайно сохранившим свои первоначальные этикетки.

Интерес к русским мастерам – выходцам из народа – пробуждается только после Отечественной войны 18121 года. В этот период в России начинается бурный подъем национального самосознания во всех областях общественной и культурной жизни. Наряду с широким общественным признанием творчества замечательных русских писателей, художников, композиторов, актеров, любители музыки стремятся поддержать отечественных инструментальных мастеров.

Одним из таких русских мастеров был Иван Андреевич Батов (1767-1841). Родился он под Москвой в семье крепостных графа Шереметьева. Когда Батову исполнилось 17 лет, его, по приказу Н. П. Шереметьева, отдали в обучение московскому инструментальному мастеру Василию Владимирову.

Закончив учение у Владимира, Батов вернулся в усадьбу Шереметьева. В 1789 году в штатах крепостного театра Шереметьева значились «скрипичный мастер Дмитриев и инструментальный мастер Иван Андреев (Иван Андреевич Батов) *.

В 1803 году Шереметьев вызвал Батова в Петербург и приказал изучить там у мастера Гаука искусство постройки клавикордов (1803-1805). Но в деятельности Батова всегда основное место занимала работа над смычковыми инструментами.

Убедившись, что для создания хороших инструментов мастеру «необходимо ознакомиться с музыкой и требованиями ее, он в свободное время занялся скрипичною игрою и впоследствии, пробуя инструменты, обыкновенно разыгрывал русские песни, к которым всегда имел патриотическое пристрастие»**.

Примечательно, что до Отечественной войны Батов широкой известности не имел. Она пришла к нему только в 1814 году, когда Батов поднес Александру I скрипку своей работы и получил за нее в награду 2000 рублей ***.

В 1822 году Батов сделал виолончель, по его словам, «Красовавшуюся и телом и звуком», высоко оцененную знаменитым виолончелистом Б. Ромбергом. Батов поднес этот инструмент графу Д. Н. Шереметьеву и получил за нее вместе со своей

* Н. А. Елизарова. Театры Шереметьевых. М., 1941, стр. 362.

** Вл-р Б[урна]шев. Русский Страдивариус, газета «Северная пчела», 1833, № 40, 107.

*** В Госколлекции в Москве имеется скрипка работы коллежского советника Петра Тузова, сделанная также в 1814 году и посвященная Александру I - «победителю Наполеона».

семьей вольную. В 1829 году Батов представил свои инструменты на петербургскую выставку, присудившую ему за скрипку и виолончель большую серебряную медаль.

Если верить современникам, новые скрипки Батова ценились от 300 до 600 рублей ассигнациями, старые – от 1000 до 2000 рублей. Виолончели, обыкновенно изготавливавшиеся мастером с особой тщательностью, оценивались значительно выше. Им было сделано очень мало смычковых инструментов: 41 скрипка, 3 альта и 6 виолончелей. В этот перечень, по-видимому, не вошли инструменты, изготовленные мастером для оркестра Шереметьева. Кроме того, во время работы у Владимира Батов сделал несколько контрабасов. Помимо смычковых инструментов, он делал также превосходные гитары.

Батов не терпел поспешности в работе. Имеются сведения о том, что он, работая ежедневно напряженнейшим образом, затрачивал около трех месяцев для изготовления скрипки и около пяти месяцев – для виолончели.

Считая, что для качества звука инструментов одним из важнейших условий является подбор очень старого, выдержанного дерева, Батов затрачивал значительные суммы для его приобретения. У Батова до последних дней жизни сохранился запас дерева, заготовленного им еще при Екатерине II.

Относительно инструментов Батова мнения современных ему артистов расходились. В появившихся при жизни мастера статьях упоминается, что «знаменитые виртуозы с удовольствием играют на его скрипках» *, в числе крупных музыкантов высоко ценивших работы Батова, называются Хандошкин, Тиц, Байо, Борер, Ромберг и др. Но имеются и такие высказывания: «Некоторые почитали их совершенными в своем роде произведениями, другие находили несколько тяжелыми и тугими в игре»**.

К сожалению, подлинные инструменты Батова встречаются чрезвычайно редко. Большинство инструментов, приписывавшихся Батову, в том числе квартет, хранящийся в музее Государственного научно-исследовательского института театра и музыки в Ленинграде, являются подделками ***.

Пользуясь популярностью Батова, некоторые мастера позже вклеивали в различные, чаще всего саксонские, инструменты этикетки с именем прославленного русского мастера и таким образом вызвали значительную путаницу в определении его творчества.

Нужно прямо сказать, что имя Батова стало легендарным. А в то же время наши сведения о мастере, кроме скупых данных Шереметьевского архива, в основном базируются всего на двух статьях, опубликованных в «Северной пчеле». Одна – апологетическая статья В. Бурнашева «Русский Страдивариус» (1833), другая – некролог, написанный М. Резвым сразу же после смерти Батова, в 1841 году.

* Вл-р Б[урна]шев. Русский Страдивариус. «Северная пчела», 1833, № 40, 107.

** М. Резвый. Иван Андреевич Батов. «Северная пчела», 1841, № 206, 207.

*** Сообщено мастером В. И. Зедником.



Рисунок 121
*Иван Андреевич Батов, скрипка, 1834 **

* По мнению И. Ямпольского, этот инструмент является «единственным известным до сих пор подлинным экземпляром скрипки работы Батова...» (Прим. С. В. Муратова)

С легкой руки пресловутой «Северной пчелы» определение «русский Страдивариус» вошло в ряд выпущенных в наши дни книг, посвященных русским крепостным мастерам и художникам. Однако легенда о Батове не может быть подтверждена самым неоспоримым доказательством – знакомством и анализом ряда его работ. О творчестве Батова – скрипичного мастера мы, к сожалению, можем судить лишь по двум бесспорно подлинным инструментам. Это виолончели, одна из которых изготовлена в 1814 году, другая же – в 1816 году *. Они абсолютно идентичны, за исключением боков, несколько более высоких у первого инструмента. Обе виолончели сделаны из одного и того же дерева; верхняя дека – из хорошей, довольно широкослойной русской ели, а нижняя – из русского клена радиального распила, с мелкими, острыми лучами елочки вниз. Очертания модели несколько напоминают инструменты Страдивари, своды плоские, ус тонкий и четкий; работа очень тщательная. Лак красно-оранжевый, наложен довольно тонким ровным слоем.

По стилю выполнения виолончели близки не к итальянским инструментам, как об этом писали современники, а к работам мастеров французской школы. Звучание этих виолончелей, не отличаясь большой силой, имеет своеобразный, но отнюдь не исключительный по достоинству тембр.

В чем Батов был действительно велик – это в изготовлении гитар. В этой области он с полным правом может быть назван классиком. Дошедшие до нас в довольно большом числе гитары Батова имеют такую же этикетку, как и упомянутые выше виолончели. Гитары покрыты красивым золотистым лаком, очень пропорциональны и изящны по форме; с большим мастерством выполнены шейка, головка и подгрифок. Некоторые инструменты украшены великолепной инкрустацией. По своим звуковым качествам гитары Батова превосходны и являются настоящими концертными инструментами.

Батов был блестящим реставратором. К этой работе он относился как вдумчивый художник. Получив для ремонта ценный струнный инструмент, «он погружался в размышление, каким образом и в какой системе произвести работу. Подобные мысли столько занимали его, что он по нескольку ночей не спал; а когда на короткое время сон смыкал его вежды, ему грезился порученный инструмент» **.

Реставрируя инструмент, Батов точнейшим образом, слой в слой, подгонял к дереву его дек и боков вставки из новых кусков. Пока Батов не был вполне удовлетворен произведенной реставрацией, он не выпускал инструмента из мастерской, иногда по нескольку раз переделывая свою работу.

Невзирая на самые выгодные предложения, Батов никогда не соглашался взяться за работу, которая, по его убеждению, могла повредить инструменту. С негодованием он восставал против тех мастеров, которые, в угоджение артистам или любителям, принимали на себя утонение верхней деки инструмента... Когда обращались к Батову с предложением подобной работы, он отвергал самую

* Первая ныне хранится в Останкинском музее-дворце, вторая в Госколлекции.

** М. Ревзой. Иван Андреевич Батов. «Северная пчела», 1841, № 206, 207.

Плату и говорил: «Я живу для того, чтобы исправлять инструменты, а не для того, чтобы их портить» *. Кроме изготовления новых инструментов и реставраций, Батов занимался продажей итальянских инструментов.

Умер Батов в возрасте 74 лет 18 июня 1841 года в Петербурге в собственном доме на Караванной улице, где помещалась его мастерская. Учеников у него не было, за исключением двух сыновей, помогавших отцу в работе, но в дальнейшем оставивших профессию скрипичного мастера и игравших в оркестре императорского оперного театра.

Другим широко известным инструментальным мастером был Иван Яковлевич Краснощеков (1798-1875). Родился он 30 января в селе Знаменка Зарайского уезда Рязанской губернии. В 1810 году Краснощеков открыл собственную мастерскую и занимался главным образом изготовлением семиструнных гитар, за которые в 1872 году на Московской политехнической выставке получил большую золотую медаль. Его гитары совершенны по работе и звучанию. Сделаны они из русского дерева; на верхних деках превосходная ель, кузов из клена или ореха, на некоторых инструментах – из чинара. Верхние деки обычно не лакировались, кузов же покрывался превосходным, оригинальным по составу лаком. Гитары Краснощекова отличаются мягким, нежным и ясным звуком.

Краснощеков, так же как и Батов, является подлинным классиком русской семиструнной гитары; его инструменты пользовались огромной популярностью как среди выдающихся исполнителей-концертантов, так и среди любителей.

Наряду с большим количеством гитар Краснощеков сделал также несколько скрипок. Эти инструменты грубы по выполнению; верхние деки обычно сосновые, нижние – их березы, ольхи и даже липы, звук малоинтересный.

Упомянем еще работавшего в Москве в начале XIX века мастера Станислава Горского.

В середине XIX века в Москве работали скрипичные мастера Яхонтов и его ученик Самарин, главным образом занимавшийся реставрацией старинных инструментов. Пользовалась известностью также мастерская Орлова.

Более значителен петербургский мастер Николай Федорович Киттель (1806-1868). Его инструменты, преимущественно виолончели, хороши по работе. Дерево великолепно по рисунку. Очень хорошая, плотная, с правильными слоями ель, клен плотный, радиального распила, с широкими лучами. Нижние деки, даже у виолончелей, обычно сделаны из одного куска. Лак Киттеля желтый, прозрачный, но, к сожалению, весьма жесткий, по-видимому, сделанный из янтаря. Инструменты Киттеля встречаются очень редко, некоторые из них отличаются хорошими звуковыми качествами.

Наряду с инструментами Киттель уделял значительное внимание изготовлению смычков. Смычки Киттеля исключительны по достоинству. Он по праву считается одним из лучших в мире специалистов в этой области. Многие знаменитые артисты предпочитали смычки Киттеля всем другим. Например, Вьетан имел шесть его

* М. Ревзой. Иван Андреевич Батов. «Северная пчела», 1841, № 206, 207.



Рисунок 122
Николай Федорович Киттель, виолончель, 1827.

смычков и никакими другими не играл. Умер Киттель 18 апреля 1868 года (по другим источникам – 1970) в Петербурге. Его сын и ученик Николай Николаевич Киттель также делал хорошие инструменты и смычки.

Другой ученик Киттеля – Владимир Васильевич Иванов – инструментов делал мало, посвятив себя, главным образом, изготовлению смычков.

В 70-х годах XIX века в Петербург приехал Людвиг Отто (1821-1887), сын известного мастера Георга Отто.

Скрипки и виолончели Л. Отто встречаются редко и по стилю близки инструментам раннего периода деятельности Вильома. Лучшими инструментами Отто являются контрабасы, сделанные им по заказу Антона и Николая Рубинштейнов для Петербургской и Московской консерваторий. Контрабасы Отто по своим высоким достоинствам занимают выдающееся место.

Отто проявил себя как талантливый реформатор этого инструмента, создавший свою оригинальную модель, очень удобную для игры и совершенную в акустическом отношении. Звучание контрабасов Отто, совмещая полноту, интенсивность и мягкость, делают его инструменты превосходными не только для оркестровой, но и для сольной игры.

Людвиг Отто умер в Петербурге в 1887 году. С ним вместе работал сын, Герман Отто, талантливый мастер, умерший в 1884 году.

В 1860 году в Петербурге поселился приехавший из Мирекура Эрнест Сальзар (1842-1897), вскоре, в 1863 году, переехавший в Москву. Здесь он занят реставрацией, покупкой и продажей старинных инструментов, которых тогда на рынке было много, так как после уничтожения крепостного права многие помещики ликвидировали свои крепостные оркестры и распродавали находившиеся в этих оркестрах инструменты. Благодаря Сальзару в России широко распространились инструменты Вильома. Сальзар выписывал из Франции помощников, которые впоследствии начали работать самостоятельно.

Среди них более известны Бастьен Маризо, переселившийся в Харьков, Эдуард Арнульд и талантливый мастер Огюст Дидло.

В 1898 году в Москву переехал Франц Шпидлен (ученик чешского мастера Ф. Витачека), работавший до этого времени в Киеве. Наряду с реставрацией и продажей старых инструментов, Шпидлен делал довольно много новых инструментов, замечательных по своей технической законченности. Инструменты Шпидлена, несмотря на тщательность работы, звучат грубо. Шпидлен проработал в Москве до 1909 года, затем переселился в Чехию, где и умер в 1916 году.

Примерно в одно время со Шпидленом в Петербурге работал Эрнст Гейссер, бывший вначале помощником Л. Отто, а с 1881 года открывший собственную мастерскую. Новых инструментов Гейссер почти не делал и занимался главным образом реставрацией и перепродажей старинных инструментов. Он считался крупным знатоком инструментов. Его сын и ученик Николай (умер в 1914 Году) делал инструменты, по стилю близкие к французской школе. Эрнст Гейссер в 1920 году уехал за границу, где вскоре умер.

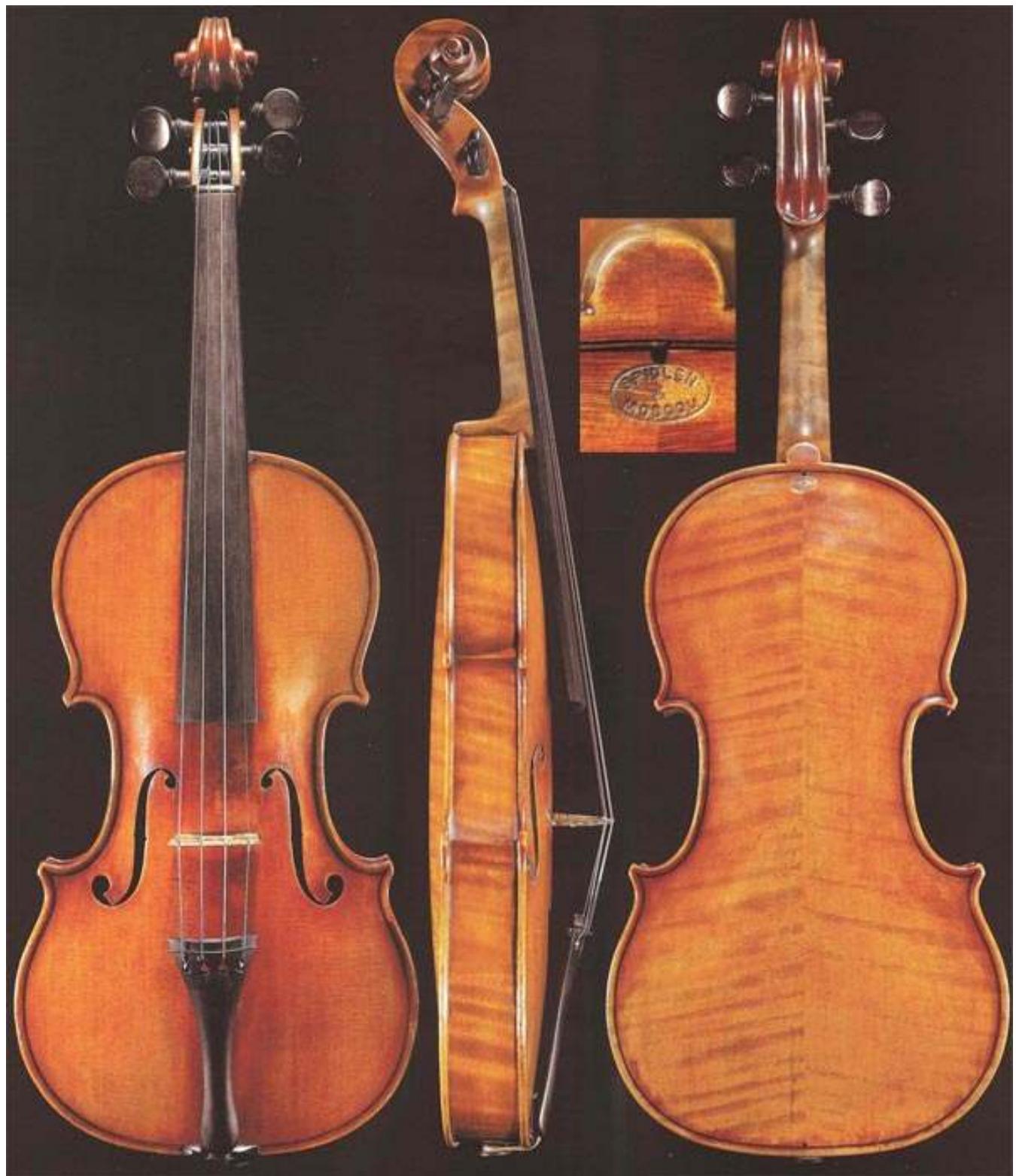


Рисунок 123
Франтишек Шпидлен (Frantisek Spidlen), скрипка, 1905.

С конца XIX века в Петербурге работал также А. А. Швальм (во время первой мировой войны переменивший фамилию на Вышнегорский). Его скрипки имеют смешанный характер; они находятся как бы в середине между французским и немецким стилем, в отношении звука мало ценны.

Из других мастеров упомянем работавшего в Москве в 90-х годах XIX века Дробинского.

Родоначальником новой русской школы скрипичных мастеров является Анатолий Иванович Леман. Леман родился 1 июня 1859 года в Москве, в семье врача, любителя музыки. Несмотря на проявившуюся уже в детском возрасте любовь к музыкальным инструментам, он, по настоянию отца, должен был посвятить себя военной карьере. Пройдя курс учения в Павловском военном и Николаевском инженерном училищах, он служил в армии офицером инженерных войск. В 1884 году Леман выходит в отставку и, постоянно общаясь с Сальзаром, Арнульдом и Отто, изучает профессию скрипичного мастера. В 1885 году Леман переезжает в Петербург, где пишет ряд литературных беллетристических работ, одновременно продолжая занятия скрипичным мастерством.

Много путешествую, он посещает Италию, Германию и Францию, везде пытливо изучая вопросы, связанные с профессией скрипичного мастера.

В конце концов Леман выработал свой метод построения смычковых инструментов, базирующийся на принципе настройки дек и корпуса. Он создал обширную литературу о скрипке и сумел пробудить в России интерес к новым инструментам, в сильной степени поколебав предвзятое мнение о том, что только старинный итальянский инструмент может хорошо звучать и что итальянцы обладали такими секретами и материалами, которые не существуют в наше время. Новой скрипкой стали интересоваться, и дело построения смычковых инструментов в России начало расцветать *.

В 1900 году Леман переехал на Украину (Винница и Житомир). Через три года вернулся в Петербург, где в 1905 году издавал газету «Рабочая неделя».

Наиболее значительный и плодотворный период деятельности Лемана начинается после опубликования им работы «Акустика скрипки» (1903), в которой Леман впервые в России излагает научно обоснованные принципы построения смычковых инструментов. Новые инструменты Лемана отличаются совершенно последовательным, систематически проводимым подбором дерева. Особенно замечательна у него как по внешнему виду, так и по акустическим качествам ель. Клен по своей плотности и структуре также выбирался мастером с большим знанием дела и ясным учетом желательного звукового результата. Столь же последовательно у него разрабатывается принцип распределения толщин дек. Леман уделял много внимания опыта по выработке состава лака и достиг в этой области значительных успехов.

Лучшие инструменты сделаны Леманом в последние 5 лет жизни. Грубоватость внешней отделки, присущая более ранним его работам, в этот период сменяется изяществом и художественной завершенностью формы. Эти последние инструменты, сочетающие мягкость и ясность с большой интенсивностью звучания,



Рисунок 124
Анатолий Леман, скрипка, 1912.

являются подлинно концертными, не уступая в этом отношении многим старинным итальянским инструментам.

Леманом было сделано всего около 200 инструментов – скрипок, альтов и виолончелей.

Умер Леман 11 сентября 1913 года в Петербурге.

Разносторонне образованный человек, Леман обладал пытливым умом, большими научными познаниями, тонким вкусом, знанием музыки и, наконец, огромной энергией и силой убеждения. Установленные им теоретические и практические принципы построения смычковых инструментов сыграли значительную роль в развитии русского скрипичного мастерства.

Скрипичные мастера России группировались главным образом в столицах – Петербурге и Москве. Но и в некоторых провинциальных городах России имелись весьма талантливые мастера. В Киеве в середине XIX века был известен мастер Коринь, скончавшийся в 1890 году. В 70-х годах XIX века в Киеве работал переехавший из Варшавы Павел Хилинский, талантливый мастер, к сожалению, не обладавший достаточной техникой. Он умер около 1915 года.

В Одессе получил известность с 1897 года мастер Мицкевич и после него талантливый Злочанский. Его скрипки и виолончели очень хорошей работы, с ярко выраженным индивидуальным оттенком; Звук их большой и грубоватый, оркестрового характера. Злочанский умер в конце 20-х годов.

Другим одесским мастером был Зиберов, сделавший ряд хороших инструментов. Его дочь также занимается изготовлением струнных инструментов.

В Харькове, как уже говорилось, в последней четверти прошлого века работал Бастьен Маризо (около 1880 года), затем Овручкевич. В Риге получил известность мастер Домбровский.

В Керчи, а затем в Киеве работал Лука Марьяненко. Он построил несколько десятков скрипок и альтов. Дерево на его инструментах русское, ель очень часто хорошего качества, клен простой, жесткий, заурядного рисунка. Инструменты его работы мало интересны; звук у них не большой, деревянного оттенка, с внешней стороны они сделаны аккуратно, но в них не чувствуется рука художника.

На севере России в разных местах изготавливали новые инструменты отдельные мастера, главным образом самоучки. Многие из них добились хороших результатов. В Вологде в 60-х годах делал хорошие скрипки Каменецкий. В Казани в последней четверти XIX и в первых десятилетиях XX века работал очень талантливый мастер Бухарин. Он был занят главным образом починками и новых скрипок делал мало. Его инструменты очень хорошей работы, с превосходной елью, сделаны с большим художественным чутьем. После 1918 года Бухарин организовал в Козьмодемьянске (Марийском) школу скрипичных мастеров, выпускавшую очень хорошие

* Наряду с положительными сторонами трудов Лемана, посвященных скрипке, следует отметить наличие в них элементов саморекламы.

инструменты. Талантливым мастером был другой казанский мастер – Феофанов, скончавшийся в 1942 году.

В Елабуге (бывшей Вятской губернии) работал в последней четверти прошлого столетия мастер Линский. На его скрипках встречается великолепная ель. Для нижних дек он часто брал березу. Инструменты Линского по своему характеру чисто ремесленные изделия, не представляющие художественного интереса.

Некоторыми мастерами делались попытки изменить классическую форму смычковых инструментов. Ими создавались инструменты, в которых кривые линии, образующие очертания формы, заменялись прямыми (Зайковский в Ростове-на-Дону) либо устраивались верхние углы (Добрянский в Одессе). Эти попытки не дали положительных результатов, и все подобные экспериментальные инструменты в настоящее время совершенно забыты.

Большой известностью пользовался Даниил Порфириевич Томашов (1875-1926). Родился он в деревне Полотково Климовичского уезда Могилевской губернии, в бедной крестьянской семье. В 1892 году Томашов, приехав в Киев, поступил в обучение к скрипичному мастеру Хилинскому, а в 1896 году переехал в Петербург и поступил в мастерскую Гейссера, где 4 года работал под руководством Дидло, ученика Вильяма. Самостоятельно изготавливать смычковые инструменты Томашов начал по возвращении в Киев, в 19091 году. С 1906 года он поселился в Москве, где работал в качестве мастера в Большом театре, консерватории и ряде других учреждений. Инструменты этого мастера были отмечены золотой медалью на выставке в Риме в 1911 году. Сделаны они весьма тщательно; звук их большой, но несколько грубо-ватый. Томашов пользовался популярностью как превосходный реставратор смычковых инструментов. Умер он 10 марта 1926 года в Москве.

В 1910-х годах в Москве начал работать Михаил Скибинский (умер около 1923 года), строивший свои скрипки на основании теории, выработанной его братом, профессором физики Киевского университета А. Скибинским. Им сделано несколько десятков скрипок, не отличавшихся особыми достоинствами.

Основоположником советской школы скрипичного мастерства является Евгений Францевич Витачек. Родился он 29 апреля 1880 года в городе Гохштадте (Высоке) в Чехии, в семье скрипичного мастера *. Инструментальному мастерству юноша начал Учиться с 1895 года у своего дяди Франтишка (Франца) Шпидлена в Киеве. В 1898 году они переехали в Москву. Проработав у Шпидлена четыре года, Витачек сделал всего 5-6 инструментов. Такая малая продукция объясняется тем, что в мастерской почти все время Витачека отнимало выполнение довольно примитивного ремонта.

Чувствуя, что в таких условиях он не сможет заниматься построением новых инструментов, Витачек в 1899 году уходит от Шпидлена и начинает самостоятельную деятельность. Проявляя огромную пытливость, молодой мастер проводит множество различных экспериментов, поглощавших все его силы.

В течение 6 лет напряженнейшей самостоятельной работы Витачек изготавливает около 70 различных инструментов, некоторые из которых заслужили одобрение солистов той поры. Однако Витачек убеждается в том, что без тщательного, кропотливого изучения лучших образцов творчества великих мастеров прошлого

ему не удастся нащупать правильный метод. Отсюда мысль – снова вернуться в мастерскую Шпидлена, которая в этому времени завоевала большую популярность и посещалась всеми крупными скрипачами и виолончелистами. Но возвращается туда Витачек уже не как ученик, а как зрелый мастер, которому отныне стали поручаться все наиболее ответственные работы по реставрации старинных инструментов.

Получив в мастерской Шпидлена возможность изучать в разобранном виде множество превосходных инструментов, Витачек тщательно отмечает особенности их конструкции и записывает свои наблюдения. Именно в эти годы закладываются основы познаний Витачека в области экспертизы старинных смычковых инструментов. В 1909 году Шпидлен возвратился на родину в Чехию, и Витачек остался руководителем его мастерской. Для обогащения своих знаний он предпринимает ряд поездок за границу. В 1911 году Витачек совершает путешествие в Италию, где знакомится с коллекцией Медичи во Флоренции, собраниями Брешии, Кремоны, Венеции, Милана. В Генуе он получает разрешение изучить знаменитую скрипку Гварнери дель Джезу, принадлежавшую Паганини.

Следующий 1912 год был посвящен в основном коллекциям Германии (Берлин, Нюрнберг, Лейпциг, Дрезден), а также известной коллекции в Мальмо (Швеция). Наконец, в 1914 году Витачек снова посещает Италию, где внимательно изучает коллекцию Краус (Флоренция), а затем в Австрии знакомится со всемирно известными собраниями Гамерле и Лобковица (Вена).

Настойчиво исследуя в течение ряда лет старинные итальянские инструменты, Витачек в результате многих тщательно поставленных опытов приходит к выводу, что основным в принципе их построения является гармоническая настройка дек.

Около 1907 года Витачек уже приобретает известность как скрипичный мастер, в 1913 году на Всероссийском конкурсе новых скрипок, организованном «Обществом друзей музыки», он занимает два первых места и получает золотую медаль; весьма положительную оценку получили также еще две представленные им скрипки. Витачек создает инструменты для выдающихся русских концертантов: Эрденко, Сибора, Блюма, Эмме, Вивьена, а также крупнейших мировых артистов – Кубелика и Изай.

Таким образом, к началу первой империалистической войны Витачек проявил себя как выдающийся мастер и завоевал признание, выходящее за пределы нашей родины.

После Великой Октябрьской социалистической революции поле деятельности Витачека расширяется. По предложению Музыкального отдела Наркомпроса

* Профессия скрипичного мастера была наследственной в семье Витачека. Впервые скрипичным мастерством начал заниматься один из предков Витачека Венцеслав Метелка из Пасека на Изере (1815-1868). Отец автора данной книги – Франтишек (Франц) Витачек – был учеником сына Венцеслава Метелки – Йозефа (1842-1880). Учеником Франтишка Витачека (1834-1908) был брат его жены – Франтишек Шпидлен. Родственники Е. Ф. Витачека работали как скрипичные мастера в доджитлеровской Германии, Гааге (Голландия); в Чехии, в Праге, до 1958 года работал Отакар Шпидлен (сын Франтишка Шпидлена). В настоящее время одним из крупнейших мастеров Европы является сын Отакара – Пшемысл Шпидлен (Прага).



Рисунок 125
Евгений Францевич Витачек, скрипка, 1939.

Витачек принимает активное участие в организации первой в России Государственной школы скрипичных мастеров и работает в ней в качестве заместителя заведующего и преподавателя.

В конце 1919 года по инициативе директора Большого театра Е. К. Малиновской и заслуженного артиста республики В. Л. Кубацкого создается Государственная коллекция старинных смычковых инструментов *. С самого начала Витачек принимает деятельное участие в организации этой ценнейшей коллекции, объединившей значительное число превосходных инструментов, созданных великими мастерами-классиками, и до последних дней своей жизни был ее ученым-хранителем. В коллекции Витачек провел огромную работу по реставрации порой почти совершенно разрушенных старинных инструментов. Дальнейшее наблюдение за этими инструментами, выданными из коллекции крупнейшим советским артистам, выданными из коллекции крупнейшим советским артистам, также требовало от Витачека большого и постоянного труда. В то же время долголетняя работа в Госколлекции послужила ему на пользу и как скрипичному мастеру, так как, получив возможность изучить десятки итальянских старинных инструментов, он смог вскрыть многие так называемые «секреты» итальянских мастеров.

В начале 20-х годов Витачек вступил в инструментоведческую секцию Государственного института музыкальной науки (ГИМН). Сделанные им в эти годы скрипка и альт получили высшую награду на первой Всесоюзной выставке-конкурсе смычковых инструментов, организованной в 1926 году Государственным институтом музыкальной науки.

В 1932 году при Московской консерватории по инициативе ее ректора С. Т. Шацкого была создана мастерская смычковых инструментов, художественным руководителем которой стал Витачек. В 1939 году эта мастерская перешла в ведение Всесоюзного комитета по делам искусств. Инструменты мастерской получили широкое распространение; ими были снабжены консерватории и музыкальные училища многих городов Советского Союза. Особой заслугой мастерской явилось массовое изготовление детских скрипок (половинного и четвертного размеров), построенных по чертежам и моделям Витачека. Наряду с этим в 1936 году Витачек принимает участие в организации и руководстве мастерской смычковых инструментов при Всекопромсовете. Все указанные мастерские изготавливали новые инструменты по методу Витачека.

Остановимся теперь на характерных признаках инструментов самого мастера. Они сделаны из тщательно подобранного дерева. Верхние деки всегда из превосходной по акустическим качествам ели, с равномерно расположенными слоями. Нижние деки и бока из клена красивого рисунка с ярко выраженной волной. Инструменты Изящны по форме: довольно плоские деки имеют тщательно обработанную кайму с закругленной гранью. Эфи, пропорциональные и завершенные по очертаниям, артистически вырезаны и всегда немного асимметричны. Привлекает внимание очень пластиично отработанный нижний отросток эфа. Ус средней толщины, выполнен с большим мастерством. Головки,

сделанные из волнистого клена, обычно довольно массивны по объему; завиток вырезан не очень глубоко.

В построении инструментов Витачек всегда придерживался метода гармонической настройки дек, при этом им применялась настройка в интервалы как большой секунды, так и кварты.

Для инструментов Витачека характерен золотистый грунт, включавший в себя пчелиный клей, так называемый прополис. В последний период Витачек покрывал прополисом также внутреннюю поверхность дек и боков. В ранние годы деятельности мастера его инструменты покрывались желтоватым и коричневатым лаком; в зрелый период – прозрачным оранжевато-красноватым лаком, в состав которого входила интенсивно окрашенная смола – драконова кровь. Накладывался лак со сгущениями к середине верхней деки и к краям нижней.

Стиль Витачека характеризуют техническое мастерство и свобода выполнения, создающие при тщательности и обдуманности творческого замысла впечатление как бы свободной импровизации. По подлинному артистизму выполнения и высокому качеству звучания, сочетающему в лучших экземплярах теплоту тембра с полнотой и интенсивностью, инструменты Витачека являются замечательными образцами современного скрипичного искусства.

В течение своей неустанной, напряженной творческой деятельности Витачек создал более 400 инструментов (скрипки, альты, виолончели и один контрабас).

Выдающиеся заслуги Витачека в деле развития советской школы скрипичного мастерства были отмечены правительством, присвоившим ему звание заслуженного мастера Республики (1924) и заслуженного деятеля искусств (1932).

Скончался Витачек 16 февраля 1946 года и был похоронен на московском Введенском кладбище рядом с могилой В. И. Сука. Чех по происхождению, нашедший в России вторую родину, Е. Ф. Витачек своей многообразной деятельностью в качестве скрипичного мастера, эксперта, реставратора, исследователя и педагога внес большой вклад в историю русской музыкальной культуры.

Одним из основоположников советской школы скрипичных мастеров является также Тимофей Филиппович Подгорный (1873-1958). Родился он 21 февраля 1873 года в семье крестьянина в селе Стратилатовском Изюмского уезда Харьковской губернии. Уже в очень молодые годы Подгорный стал заниматься изготовлением скрипок. Большое влияние на развитие его творчества оказало знакомство с А. И. Леманом (1908). В результате упорной работы Подгорный создает много инструментов и вырабатывает свой стиль.

С 1910 года Подгорный переехал из Екатеринбурга (где он работал с 1900 года) в Москву. После Октябрьской революции Подгорный организует школу скрипичных мастеров (1919), заведует опытно-показательными мастерскими при ГИМНе (1922-1932), работает старшим консультантом фабрики смычковых инструментов (1934-

* Для руководства Госколлекцией была создана специальная комиссия, возглавляемая наркомом просвещения А. В. Луначарским.



Рисунок 126
Тимофей Филиппович Подгорный, скрипка, 1906.

1958). Подгорного, как скрипичного мастера, характеризовали исключительный энтузиазм и склонность к экспериментаторству. Следует особенно отметить исключительную работоспособность Подгорного; им построено 350 скрипок, 11 альтов, 100 виолончелей и 2 контрабаса.

Подгорный никогда не применял для окраски дерева протрав, благодаря чему его инструменты (часто покрытые масляным лаком) по прошествии даже многих лет совершенно не изменяют своего вида.

Инструментам Подгорного присуща ярко выраженная индивидуальность; их звучание отличается весьма своеобразным «низким» тембром. Его лучшие произведения являются, безусловно, концертными.

Особое значение имеет работа Подгорного в области конструирования альта. Мастер создает разнообразные конструкции альта с различными размерами корпуса, в том числе инструменты исключительно большого размера (480 мм). По своим звуковым качествам лучшие альты Подгорного превосходны, на них играют многие советские альтисты.

Очень интересной стороной деятельности Подгорного являлось конструирование детских скрипок размеров 1/8 и 1/16. Подгорный уделил также значительное внимание изготовлению виол да гамба, виоль д'амур и других представителей семейства виол, а также создал инструмент нового типа тенор-виолу *. Значителен вклад Подгорного в дело реконструкции различных народных инструментов – белорусских цимбал, среднеазиатского смычкового тамбура и многих других.

Подгорный занимался также выработкой струн. В этой области он сделал много ценных наблюдений и передал свой опыт дочери Надежде Тимофеевне Подгорной, которая претворила его в практической работе по изготовлению струн в художественно-производственных мастерских Большого театра Союза ССР.

Подгорным написан ряд инструментоведческих статей и крупная работа «Смычковые музыкальные инструменты» (рукопись). Недавно издана книга Подгорного «Из записок мастера».

Скрипки, альты и виолончели Подгорного много раз отмечались на различных выставках и конкурсах как русских, так и международных.

Деятельность Подгорного была отмечена присуждением ему в 1925 году звания заслуженного мастера Республики.

Скончался Тимофеей Филиппович Подгорный 20 июля 1958 года в Москве в возрасте 85 лет.

Из представителей второго поколения советских скрипичных мастеров в первую очередь следует назвать Г. А. Морозова, Н. М. Фролова, Я. И. Косолапова и Л. А. Горшкова.

Георгий Алексеевич Морозов родился в 1896 году в Орловской губернии, в крестьянской семье. Инструментальному мастерству обучался в Москве (1911-1918) у Д. Н. Томашова; работал в мастерских ГИМНа (1922-1932), Московской государственной консерватории (1926-1930 и 1932-1936). С 1934 года Г. А. Морозов работает в художественно-производственных мастерских Большого театра Союза ССР.

Морозов – яркий представитель советской скрипичной школы. Мастер большого таланта, он отличается удивительной творческой интуицией и виртуозной техникой исполнения. Его инструменты оригинальной модели, имеют свой собственный творческий «почерк». Построены они из дерева прекрасных акустических качеств, красивого по рисунку и покрыты прозрачным лаком живого оранжево-золотистого цвета. Ус выполнен с большим изяществом, особенно блестяще завершаясь в углах дек. Головка красивой резьбы. Лучшие инструменты Морозова (особенно относящиеся к зрелому периоду его деятельности) по своему звучанию могут удовлетворить самого требовательного концертанта.

* Мысль о создании тенор-виолы, инструмента, предназначенного для преобразования состава струнного квартета по аналогии с вокальными голосами (сопрано – скрипка, альт – альт, тенор – тенор, бас – виолончель), - была подана С. И. Танеевым, написавшим струнное трио с участием тенор-виолы.



Рисунок 127
Георгий Алексеевич Морозов, скрипка, 1951.

Работы Морозова были высоко отмечены как на первой Всесоюзной выставке смычковых инструментов в 1926 году и на показательном конкурсе смычковых инструментов в 1933 году, так и на всех последующих конкурсах.

Морозов известен также как замечательный художник-реставратор старинных инструментов.

Николай Михайлович Фролов родился в 1893 году в Москве, в семье часового мастера; в 16 лет стал обучаться игре на виолончели. Был одним из первых учеников школы скрипичных мастеров (1919-1922). Работал в мастерских ГИМНа (1924-1932) и Московской государственной консерватории (1932-1936). С 1934 года работает в художественно-производственных мастерских Большого театра Союза ССР.

Н. М. Фролов – талантливый, пытливый мастер, неустанно занимающийся творческими поисками наилучшей формы инструмента, а также грунта и лака.

Широко интересуясь всем комплексом вопросов построения смычковых инструментов, Фролов ведет большую исследовательскую работу, связанную с теорией и практикой инструментального дела.

Для Фролова характерны самые разнообразные типы модели, так же как состав грунта и окраска лака. Выполнение инструментов и подбор дерева всегда указывают на наличие вдумчивой творческой мысли мастера.

Инструменты Фролова отмечались на первой Всесоюзной выставке смычковых инструментов в 1926 году, на показательном конкурсе смычковых инструментов в 1933 году и на последующих конкурсах. Фролов также успешно занимается реставрацией старинных инструментов.

Яков Иванович Косолапов (1888-1955) родился в Симбирской губернии (ныне Ульяновская область) в семье крестьянина. По окончании ремесленной школы (1905) работал резчиком по дереву в Казани и Пензе, после переезда в Москву делал гитары под руководством В. Д. Климова (отца его жены).

С 1932 года переключился под руководством Е. Ф. Витачека на изготовление смычковых инструментов (мастерская Московской государственной консерватории). С 1939 года работал в Экспериментальной музыкальной мастерской Всесоюзного комитета по делам искусств.

Косолапов в совершенстве владел техникой обработки дерева. По звучанию его инструменты являются оркестровыми. Особенно удавались ему более крупные по размерам инструменты. Так, по качеству выполнения и звучания его виолончель и контрабас заняли первые места на показательном конкурсе смычковых инструментов в 1933 году. Косолаповым сделано много инструментов, главным образом альтов и виолончелей.

Лев Александрович Горшков родился в 1910 году в Пензе в семье литератора. Учился так же в музыкальной и рисовальной школах. В 1932 году приехал в Москву и поступил в областное музыкальное училище по классу скрипки (к педагогу Плаксину). Инструментальным мастерством начал заниматься самостоятельно. В 1937 году поступил в мастерскую при Московской государственной консерватории, которой руководил Е. Ф. Витачек.

Горшков является талантливым мастером с блестящей техникой. После длительных поисков собственной модели он остановился, в основном, на модели Страдивари. Инструменты Горшкова отличаются прекрасным подбором дерева. Характерной чертой мастера является неустанная экспериментаторская деятельность как в области звучания, так и технических приемов. Своеобразен его лак различных оттенков: от желтого до темно-красного цвета, прекрасно наложенный на хорошо подготовленный грунт. Лучшие экземпляры работы Горшкова по звучанию являются подлинно концертными инструментами. Они неоднократно высоко отмечались на различных конкурсах.

Следует особо отметить то, что Л. Б. Горшков едва ли не единственный из ведущих советских скрипичных мастеров уделяет много внимания изготовлением смычков. Его смычки отличаются высокими игровыми качествами.

Горшков известен и как прекрасный реставратор старинных инструментов. (Профессию отца унаследовал сын мастера, Борис Львович Горшков, который тоже изготавливает новые скрипки и альты.)

Среди других московских скрипичных мастеров следует выделить И. Кучерова, А. Матыцина, В. И. Ознобищева, А. Ручкина, И. В. Шамраевского и ныне работающих С. М. Доброва и Н. А. Дубинина. Отметим также проф. А. А. Рождественского, неустанного энтузиаста, внесшего своими трудами ценный вклад в советское инструментоведение. Выдвинутая им теория изготовления смычковых инструментов построена на принципе настройки столба воздуха в кузове инструмента.

Из ленинградских мастеров, выделившихся своими работами, можно назвать ученика Лемана К. С. Константинова, архитектора А. А. Ушакова, автора ценнейшего исследования о способах подготовки резонансной древесины, а также ученика Гейссера Д. С. Другова *.

Выдающимся знатоком, экспертом и реставратором старинных инструментов является Владимир Иосифович Зедник. Зедник - чех по происхождению – родился в селе Семидубы Дубинского уезда Волынской губернии в 1885 году. В 1899 году он приехал в Москву для изучения скрипичного мастерства у Ф. Шпидлена. В 1904 году переехал в Петербург, где работал в мастерской Циммермана. С этого времени Зедник начал самостоятельно изготавливать новые инструменты. После Великой Октябрьской революции Зедник работал в качестве инструментального мастера в Ленинградской государственной консерватории, радиокомитете и других учреждениях. С 1932 года начал свою деятельность в Музее истории музыкальной культуры при Эрмитаже, а с 1940 года – при Государственном научно-исследовательском институте театра и музыки в качестве консультанта и реставратора старинных музыкальных инструментов. В этой области Зедник провел огромную научно-исследовательскую работу и явился первым советским мастером, много занимающимся реставрацией старинных типов музыкальных инструментов.

* В Ленинграде работали также Носков и Семенов.

Им блестяще выполнены реставрации *виолы да бардоне* (1729), арабской лютни, синиста (XVI век), теноровой скрипки, ряда поштетт, гамб и других инструментов. Реставраторская работа Зедника отличается необычайной тщательностью, совершенством техники и проникновения в стиль восстанавливаемых инструментов. Умер Зедник в 1961 году.

На периферии работает ряд талантливых скрипичных мастеров; среди них – А. А. Поляниченко (Орджоникидзе), И. В. Крикунов (Пятигорск), А. С. Кылосов (Свердловск), Пальчиков (Владивосток), Г. Е. Вейтишин (Львов), М. М. Земитис (Рига), Ф. П. Драпий (Киев), К. А. Алхазов (Балашов) и многие другие.

За последние 15 лет изготовление смычковых инструментов получило в Советском Союзе дальнейшее развитие. В эти годы полных успехов добиваются мастера старшего поколения и, кроме того, выдвигается талантливая молодежь.

Из мастеров, выдвинувшихся за последние годы, можно отметить москвичей: очень талантливого, к сожалению, безвременно скончавшегося В. Б. Ксюнина и обладающего хорошей техникой Л. Лясникова – учеников Г. А. Морозова и Н. М. Фролова, одаренного молодого мастера А. С. Кочергина – ученика С. М. Доброва, получившего на конкурсе 1951 года диплом первой степени Е. Н. Горюхова и пытливого исследователя состава грунта старинных итальянских инструментов, предложившего ввести в грунт воск и изготавливавшего ряд хороших скрипок, А. Мурадова.

В Ленинграде с успехом работает И. Кривов. На периферии: одаренный мастер А. М. Мочалов (Одесса), талантливый и культурный мастер Н. М. Демидов и В. Л. Александров (Ростов), Л. Абакумов (Горький), М.К. Нестеренко (Тула), И. В. Лепышин (Ставрополь), В. Ф. Лоренс (Уфа). В Риге наряду с М.М. Земитисом работает Н. Л. Дрейка, в Таллине – Э. Я. Мэри.

* * *

Советским правительством предпринимались существенные мероприятия для развития построения смычковых инструментов в нашей стране.

4 февраля 1919 года была организована и открыта первая государственная школа скрипичных мастеров. Эта школа, насчитывавшая 35 учеников, явилась первым в России учреждением, специально подготавливавшим профессионалов скрипичных мастеров, ибо до этого подготовка проходила исключительно в различных частных мастерских.

Школа просуществовала до 1924 года и в дальнейшем вошла в состав ГИМНа *.

Для изучения вопросов, касающихся построения смычковых инструментов, при этом институте была образована комиссия по инструментоведению. Коллективный труд комиссии – издаваемый в течение нескольких лет «Сборник работ комиссии»

* В числе сотрудников ГИМНа работали: Е. Ф. Витачек, Т. Ф. Подгорный, Г. А. Морозов, И.М. Фролов, А. А. Рождественский, В. М. Мирошников, Г. Н. Андреев, В. Н. Ознобищев, И. В. Шамраевский, Н. А. Дубинин и др.

показал высокий уровень советской научной мысли в этой области музыкальной культуры.

Работа комиссии не носила отвлеченного характера, а базировалась на изучении находящихся в распоряжении комиссии подлинных инструментов, хранящихся в Госколлекции, работы Страдивари и других великих мастеров. Таким образом, эта коллекция принесла очень большую пользу делу развития искусства построения смычковых музыкальных инструментов в СССР.

Советские мастера, группировавшиеся около Госколлекции, очень быстро показали, что им удалось творчески претворить в своих работах наблюдения, сделанные на образцах старинных скрипичных мастеров-классиков.

В 1926 году ГИМН организовал Всероссийскую выставку-конкурс, на которой многие из новых инструментов работы советских мастеров по звучанию были оценены выше инструментов некоторых старинных мастеров.

Работа комиссии по инструментоведению продолжалась вплоть до конца 1931 года. Исследовательская работа возобновилась в начале 1934 года, когда была организована самостоятельная лаборатория смычковых музыкальных инструментов под руководством проф. А.А. Рождественского. В этой лаборатории работали мастера В. Н. Ознобищев и Н. А. Дубинин.

В 1932 году при Московской государственной консерватории была организована опытно-показательная мастерская для построения новых концертных инструментов. В мастерской работал коллектив конструкторов смычковых инструментов *, занятых построением новых скрипок по методу и под руководством Е. Ф. Витачека.

Показ продукции мастерской, состоявшийся осенью 1933 года, дал исключительные результаты. Новые скрипки и виолончели, сделанные в мастерской, вышли на первые места, а инструменты старинных итальянских мастеров оказались позади. Столь же плодотворными были результаты конкурса 1937 года. О последующих достижениях в деле построения новых советских скрипок, альтов и виолончелей наглядно свидетельствуют всесоюзные конкурсы смычковых инструментов (1951, 1956, 1959 и 1962 годы).

На всесоюзном конкурсе скрипичных мастеров 1962 года премии распределились следующим образом: первую премию получил Г. А. Морозов. Вторая премия не была присуждена, но зато жюри выдало восемь третьих премий: В. Л. Александрову, Ф. Я. Виллаку (за две скрипки), П. М. Демидову, С. А. Ковалю, И. Н. Кривову, Л. И. Лясникову и А. А. Поляниченко. Кроме того, были выданы дипломы: В. А. Александрову, Б. Л. Горшкову, Ф. П. Драпио, А. С. Кочергину и Л. Н. Лясникову. За высокое качество работы были отмечены скрипки: Е. Н. Горохова, М. М. Земитиса, А. С. Кочергина, А. И. Мурадова, А. С. Пехенько и Н. М. Фролова.

На этом конкурсе выделились имена некоторых ранее неизвестных у нас мастеров, например: Ф. Я. Виллака (Таллин), С. А. Коваля и А. С. Пехенько (Киев), Б. Л. Горшкова (Москва).

Последние годы принесли признание работ советских мастеров на международных конкурсах. Так, на конкурсе скрипок имени Г. Венявского в Познани (1957) почетные дипломы были вручены мастерам Г. А. Морозову и Л. А.

Горшкову. На выставке альтов в Асколи Пичено (Италия) в 1959 году большую золотую медаль получил советский мастер Денис Владимирович Яровой.

Огромный размах музыкального образования в нашей стране и непрерывный рост количества молодых музыкантов, играющих на смычковых инструментах, ставят большие задачи перед советскими скрипичными мастерами.

Производство инструментов у нас должно направляться по двум путям: первый путь – это работа над построением инструментов высокого качества, необходимых нашим высококвалифицированным солистам и студентам музыкальных вузов и училищ; второй путь – это путь изготовления массового инструмента.

Для удовлетворения массового спроса на смычковые инструменты для музыкальных школ в 1933 году была организована в Москве экспериментальная фабрика смычковых инструментов, где налажено механизированное производство скрипок, альтов, виолончелей, контрабасов, смычков и запасных частей, с выпуском нескольких десятков тысяч инструментов в год. Определенных успехов добились такие (выполняющие индивидуальные заказы) мастера московской фабрики, как К. М. Беляевский, В. А. Рассадин, П. Н. Смирнов, С. А. Соловьев, Н. С. Сорокин, Л. Ф. Тихомиров. Художественное руководство фабрикой и заведование акустической лабораторией осуществлялось Д. В. Яровым. Интересные исследования тембра смычковых инструментов и принципа распределения толщин дек проводит также акустик Б. А. Янковский.

К сожалению, нельзя не отметить того печального факта, что работа наших талантливых скрипичных мастеров еще очень плохо организована. Из всех европейских стран только в СССР и Болгарии нет творческих союзов скрипичных мастеров. Да и сама профессия скрипичного мастера у нас никак не регламентирована как творчески-артистическая. Не ведется широкой планомерной подготовки кадров, так как школы скрипичных мастеров у нас в настоящее время не имеется. Обмен опытом и возможность исследовательской работы также не налажены. Весьма плохо обстоит дело с материалами. Хотя наша страна очень богата деревом, выдержанной резонансной древесиной Министерство культуры мастеров не снабжает, не хватает и органических красителей и смол. Каждому мастеру приходится доставать материалы на свой страх и риск. Особенно печально положение мастеров периферии, где достать материал, изучить образцовые инструменты и ознакомиться со специальной литературой особенно сложно. Да и литература издается более чем скучно; за 31 год, прошедший после выпуска сборников инструментоведческой комиссии ГИМНа, у нас опубликовано всего лишь две работы (книга Витачека и небольшая книга Т. Ф. Подгорного). А творческая мысль мастеров работает, и различных трудов ими подготовлено много. Из мастеров, подготовивших различные исследовательские труды, назовем: Л. А. Горшкова, Н. М. Демидова, М. М. Земитиса, В. М. Мирошникова, А. И. Мурадова, А. А. Ушакова, И. М. Фролова, Б. А. Янковского, Д. В. Ярового. И все написанное ими остается в рукописях!

Необходимость творческого объединения скрипичных мастеров – самый большой организационный вопрос, нуждающийся в неотложном решении. Без такого

объединения, без помощи мастерам дальнейшее развитие советской школы скрипичных мастеров будет предоставлено самотеку. Ведь сейчас изготовление новых инструментов – творческий подвиг, основанный на чистом энтузиазме. Наличие ряда талантливых представителей советской школы скрипичных мастеров дает возможность надеяться, что при усиленном внимании к этой важной области музыкальной культуры скоро настанет время, когда наши смычковые инструменты займут еще более высокое место в мировой музыкальной культуре.

Глава шестая

РАБОТЫ СТАРИННЫХ ИТАЛЬЯНСКИХ МАСТЕРОВ, СОБРАННЫЕ В ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ УНИКАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ *

Прежде чем перейти к описанию Госколлекции, вкратце рассмотрим историю собирания смычковых музыкальных инструментов в России.

Самые ранние достоверные сведения относятся ко второй половине XVIII века; их дает в своем сочинении под заглавием «Известия о музыке в России» член тогдашней Академии наук Якоб фон Штедлин. Эти сведения относятся к 1760 году, к эпохе кратковременного царствования Петра III.

Известно, что у Петра III была страсть во всем подражать своему современнику, королю прусскому Фридриху Великому, и поскольку тот играл на флейте и покровительствовал музыкантам, то и Петр считал необходимым подражать ему и в этом. Но так как он был слабогрудым, игра на флейте была для него непосильной, и он обратился к скрипке. Петр III учился у нескольких итальянских скрипачей, находившихся в то время в Петербурге; по свидетельству автора, он мог играть в оркестре и страстно любил музыку вообще и скрипку в частности.

Благодаря этому пристрастию он, услышав хорошую скрипку, всегда старался купить ее. Так он постепенно собрал (по словам Штедлина) коллекцию замечательных скрипок Амати, Страдивари и других кремонских мастеров, а также Штайнера, причем за некоторые из них он платил по 500 и более рублей **. Таким образом, Петра III можно назвать первым русским коллекционером смычковых музыкальных инструментов. К сожалению, из его коллекции почти ничего не дошло до наших дней.

* Е. Ф. Витачеком было закончено исследование, посвященное старинным итальянским инструментам, входящим в Госколлекцию. Описание этих инструментов фиксирует состояние коллекции к моменту окончания Е. Ф. Витачеком данного исследования, то есть к 1931 году. Кроме описанных в нем инструментов, в Госколлекцию после смерти Е. Ф. Витачека поступил ряд интересных экземпляров работы различных итальянских мастеров. Вносить дополнительные описания этих поступлений в законченный на определенном этапе труд выдающегося советского инструментоведа не представлялось возможным. (Прим. Б.В.Дорохотова).

** Наряду с другими скрипками, у Петра была скрипка Страдивари (по преданию, подаренная ему Фридрихом). Скрипка эта оставалась у Петра до самой его смерти. Впоследствии, в начале XX века, она находилась в Москве, где мне ее приходилось видеть, и потом была продана в Англию.

К сожалению, этот инструмент сильно побит, якобы умышленно, самим Петром, в силу предрассудка, считавшего, что битый и затем вновь склеенный инструмент звучит лучше целого.

При дворе Петра III устраивались раз в неделю концерты, в которых участвовали не только профессиональные музыканты, но и придворная аристократия. Ясно, что при таких условиях интерес к музыкальным инструментам, в особенности к инструментам смычковым, сильно поднялся среди тогдашней аристократии.

Хорошая коллекция итальянских инструментов имелась у гр. Шереметьевых.

У кн. Голицыных, Мещерских, Трубецких и Шаховских находились скрипки Страдивари. Хороших инструментов в то время в Петербурге было немало. Это можно заключить из того, что живший в городе до 1818 года хороший мастер Штейнингер с тремя братьями был очень загружен работой по реставрации скрипок.

У Александра I были скрипки Амати, Батова и Страдивари (ныне в Госколлекции).

Во времена Николая I и Александра II также упоминаются смычковые инструменты; например, у гр. Матвея Юрьевича Виельгорского – превосходного виолончелиста и видного музыкального деятеля – был ряд первоклассных инструментов, среди которых виолончель Страдивари, впоследствии переданная им К. Давыдову, виолончель Амати, переданная Э. Венявскому, и замечательный альт Страдивари, подаренный и ныне хранящийся в Госколлекции. Остальную часть своей коллекции Виельгорский завещал Петербургской консерватории.

Гр. Бенкендорфу принадлежали скрипки Карло Бергонци и Иосифа Гварнери (имитации Вильома). Собрания инструментов были у гр. Гудовичей и Хрентович-Бутеневых. У министра Лорис-Меликова была скрипка Страдивари, перешедшая впоследствии к скрипачу Коханскому. У профессора консерватории Бема – скрипка Страдивари, в настоящее время находящаяся у скрипача Иегуди Минухина.

В 40-х годах XIX века среди петербургских коллекционеров видное место занимал любитель и знаток музыкальных инструментов князь Юсупов, перед которого принадлежит первое литературное произведение, написанное русским о скрипках, к сожалению, изданное за границей на французском языке в 1856 году. Им был собран ряд ценных инструментов. Коллекция старинных смычковых инструментов имелась также при Придворной певческой капелле.

Во второй половине XIX века выдвигается ряд коллекционеров из среды купцов – любителей музыки; наиболее значительные коллекции инструментов были у П. В. Зубова, Р. В. Живаго и К. В. Третьякова.

Любопытная черта характеризующая К. Третьякова. Всю свою коллекцию (около 25 инструментов, из которых многие не имели никакой художественной ценности) он завещал после своей смерти Московской консерватории; относительно находившихся в коллекции скрипок Страдивари он поставил условие – выдавать их только в кратковременное пользование и только иностранным артистам, приезжающим в Россию на гастроли.

К сожалению, все эти коллекции страдали отсутствием систематичности и планомерности. Частные лица, собиравшие музыкальный инструменты, не преследовали определенных научных целей, руководствуясь чаще всего своим личным, обычно односторонним и недостаточно тонким вкусом. Часто русские коллекционеры старались собирать инструменты, имеющие наиболее старинный

вид, выражающийся для их глаза поврежденностью и плохой сохранностью, испорченным и замазанным лаком – нередки случаи даже в не особенно отдаленном прошлом, когда продающиеся очень хорошо сохранившиеся инструменты с ярким великолепным лаком не покупались из-за их недостаточно старинного вида. На моей памяти в Москве великолепная скрипка Страдивари без единой трещины не нашла покупателя из-за своего нового вида, хотя просили за нее только 1700 рублей; вывезенная за границу, она была сейчас же продана за 13 000 рублей и в настоящее время считается одним из лучших экземпляров Страдивари. Вот образец понимания московских коллекционеров и музыкантов того времени.

В общем надо сказать, что как прежняя Россия, так и СССР, пропорционально населению, не очень богаты первоклассными инструментами старинных итальянских мастеров. Самый большой процент их падал до 1914 года на Петербург. Я считаю, что там имелось по крайней мере 65-70% всех итальянских инструментов, находившихся в России.

К сожалению, части этих инструментов страна наша лишилась. Тем не менее значительное число инструментов удалось сохранить, собрав их в организованную в 1919 году Госколлекцию старинных смычковых музыкальных инструментов.

Создателями ее явились нарком просвещения А. В. Луначарский и директор Большого театра Е. К. Малиновская. Самое активное участие в организации Госколлекции принимал заслуженный артист Республики В. Л. Кубацкий. Бессменным ученым-хранителем коллекции с момента ее основания был я.

Впервые в истории музыкального коллекционирования уникальные инструменты старинных итальянских мастеров стали достоянием широких масс. Многие инструменты выданы в пользование нашим выдающимся солистам и камерным ансамблям.

Созданный постановлением правительства Государственный квартет имени Страдивари с честью выполнял поставленную перед ним задачу ознакомления широких масс трудящихся с серьезной камерной музыкой в безукоризненном исполнении и на безукоризненно совершенных инструментах Страдивари, представленных этому квартету из фондов Госколлекции.

Первоначально (в 1919 году) коллекция была передана в Государственный институт музыкальной науки (ГИМН) и в 1932 году вновь была возвращена в Большой театр *.

Переходя непосредственно к обозрению Госколлекции, нужно указать, что не все крупнейшие школы скрипичных мастеров представлены в ней достаточно полно и ярко.

Наиболее полно представлены кремонская и венецианская школы. Отдельные образцы представляют собой уникумы мирового значения.

Ниже дается описание некоторых наиболее характерных инструментов крупнейших итальянских скрипичных мастеров.

* В настоящее время Госколлекция является самостоятельным учреждением, входящим в систему Министерства культуры СССР. (Прим. Б. В. Дорохотова).

Брешианская школа представлена в Госколлекции скрипкой с этикеткой Джованни Паоло Маджини. К сожалению, скрипка, как и большинство других старинных брешианских мастеров, дошла до нас в плохой сохранности. Инструмент сильно подбит, но, несмотря на это, очень интересен, так как обладает всеми характерными чертами, присущими произведениям этой школы. Это скрипка большого размера, с низкими боками, короткими углами и небольшими средними вырезами. Верхняя дека ее сделана из ели великолепных акустических качеств. Нижняя – из двух половинок местного клена тангенタルного распила, с малозаметными, неправильными лучами. Головка с двойной спиралью чужая, сделанная каким-то очень хорошим мастером начала XIX века. Звук, свойственный инструментам брешианской школы, – большой, мягкий, чуть расплывчатый.

В 50-х годах XIX века скрипка попала в коллекцию Юсупова, в 1924 году, вместе с другими инструментами этого собрания, поступила в Госколлекцию.

Размер скрипки *: длина корпуса – 368 мм, ширина верхней окружности – 175 мм, нижней – 214 мм, наименьшая ширина в середине деки – 121 мм, мензура – 203мм**, толщина корпуса 62 мм ***, высота боков у шейки – 28 мм, у верхних углов – 27 мм, у нижних углов – 29 мм, внизу около пуговицы – 27 мм.

Кремонская школа представлена в Госколлекции рядом выдающихся инструментов работы наиболее значительных мастеров этой школы. Самыми старинными инструментами кремонской школы являются две скрипки работы братьев Антонио и Иеронимо Амати.

Скрипка 1628 года – редкий по красоте и сохранности образец классического скрипичного мастерства. Без сомнения, это один из самых выдающихся экземпляров мира. В России эта скрипка появилась сравнительно поздно – в 70-х годах XIX столетия, принадлежала она талантливому скрипачу-любителю Пестелю.

В этой скрипке поражает ее сохранность. Известно, что многие прекрасные современные этой скрипке инструменты производят впечатление состарившихся, она же до сих пор остается юной.

* Все приводимые в данной главе измерения длины и ширины инструмента сделаны по выпуклостям дек (а значит все размеры имеют чуть завышенное, но не более, чем на пару миллиметров, значение – *поправка С.В.Муратова*).

** Мензурой называется расстояние от центра верхней окружности до нижней зарубки эфов (точнее – это расстояние от края верхней деки у шейки до внутренних зарубок эфов, против которых стоит подставка. Иногда, хоть и редко, мастера ставят зарубки наоборот: верхние зарубки внутри, как у Джоффредо Каппа – *поправка С. В. Муратова*). Это расстояние определяет соответствующую длину шейки. Обычно это отношение выражается в следующих цифрах:

Скрипка: мензура – 193-196 мм, шейка – 132-130 мм. Альт: мензура – 215-225 мм, шейка – 155-140мм. Виолончель: мензура – 403-410 мм, шейка – 285-280 мм (*Прим. Н. М. Фролова*).

(Точнее: длина шейки в полтора раза меньше длины мензуры, например: мензура 195 мм с длиной шейки в 130 мм – замечание С. В. Муратова)

*** Толщина корпуса складывается из высоты боков плюс высота сводов верхней и нижней дек. (*Прим. Б. В. Дорохотова*).



Рисунок 128
A. и I. Amati, 1628

Верхняя дека скрипки сделана из двух половинок ели, крупных, несколько узловатых слоев, Haselfichte; нижняя дека из двух половинок клена радиального распила, средней ширины лучей, уклоняющихся в одну правую сторону вниз; клен, очевидно, местный, итальянский, почти всегда встречающийся на итальянских инструментах ранней эпохи. Из этого же клена сделаны бока и головка. Кривые, образующие форму, удивительно смелы, элегантны и закончены, углы очень длинные, своды дек мягкие по очертаниям, не очень выпуклые (прогресс в сравнении с ранними работами этих мастеров, имевшими значительно большие выпуклости, неблагоприятно сказывающиеся на качестве звука). Ус яркий, довольно толстый, бесподобный по технической и художественной законченности. Исключительно во всех отношениях обработаны края и каемка. Также совершенны по рисунку и выполнению эфи. Лак превосходной сохранности, наложен тонким слоем, очень эластичный, золотисто-коричневого цвета. На нижней деке, около средних вырезов, он несколько сгущен.

Головка ярко выраженного типа аматиевской школы, совершенна по резьбе, но чуть суховата по отношению к целому из-за сравнительно острых граней завитка.

Тембр звука этой скрипки находится в удивительной гармонии с ее внешним видом – очень мягкий, вкрадчивый, абсолютно ровный во всех регистрах.

Скрипки Антонио и Иеронимо Амати очень высоко ценятся коллекционерами, хотя современные скрипачи-солисты редко пользуются этими инструментами ввиду недостаточной силы их звука.

Размеры скрипки: длина корпуса – 352 мм, ширина верхней окружности - 163,5мм, нижней – 202 мм, самое узкое место в средних вырезах – 110 мм, мензура – 196 мм, толщина корпуса 59,5 мм, высота боков вверху – 29 мм, внизу – 31 мм, ширина завитка – 39 мм.



Рисунок 129
A. и I. Amati, 1629

Следующая скрипка работы этих мастеров, сделанная почти в тоже время, в 1629 году, очень близка по типу к первой. У этой скрипки такие же великолепные очертания модели, такие же углы, ус и эфи. К сожалению, здесь значительно хуже сохранилась верхняя дека, сделанная из двух половинок довольно крупнослоиной, не очень плотной ели; нижняя дека из двух половинок клена радиального распила, с бледными лучами, расположеннымными в виде повернутой вниз елочки; из этого же клена сделаны бока и головка. Техническое выполнение, быть может, несколько менее тщательное, чем у предшествующей скрипки, исключительно талантливо. Особенно хорош завиток. Его смело можно назвать одним из лучших когда-либо, кем бы то ни было сделанным. Замечателен по своим качествам лак, несмотря на очень тонкий слой, производящий впечатление необыкновенно живого и глубокого. По цвету он чуть светлее лака предыдущей скрипки. Этикетка внутри подлинная, хорошей сохранности.

Звук небольшой, по тембру приближающийся к высокому сопрано, яркий и мягкий.

Скрипка эта находится в России, вероятно, уже с начала XIX века. Известно, что она принадлежала тверскому помещику Теплову, славившемуся своим крепостным оркестром.

Размеры скрипки: длина корпуса – 351 мм, ширина верхней окружности – 163 мм, нижней – 201,5 мм, в середине – 111,5 мм, мензура – 195 мм, толщина корпуса 61,75мм, высота боков вверху – 29,5 мм, внизу – 29 мм, ширина завитка – 38,5 мм.

В Госколлекции имеется скрипка, сделанная наиболее выдающимся представителем семейства Амати – Николо Амати.

Это очень хороший инструмент, среднего размера, изящный по очертаниям и, несмотря на некоторые технические дефекты, замечательный по выполнению. По характеру очертаний и выпуклостей инструмент принадлежит, вероятно, к среднему периоду деятельности этого мастера.

Верхняя дека сделана из двух половинок ели замечательного шелковистого блеска, со слоями средней ширины. Нижняя дека из одного куска кедрового дерева: из такого же дерева сделаны бока. Эта порода дерева попадается на скрипках чрезвычайно редко. Своды средней высоты, с заметными углублениями вдоль краев дек, придающими им несколько вычурный характер. Исполнены они замечательно. Завиток довольно крупный, исключительного рисунка и выполнения. Ус тонкий, очень хорошей работы. Лак золотисто-коричневого цвета, полный огня, наложен тонким слоем, сохранность его средняя. Звук небольшой, сопрановый, удивительно кристальный и законченный. Инструмент представляет собой один из лучших экземпляров не только нашей коллекции, но и работ этого мастера вообще.

История этой скрипки известна только частично. В начале XIX столетия она принадлежала известному меценату и любителю музыки гр. Пахта в Чехии, от которого переходила постепенно во владение разных музыкантов, пока, наконец, не попала к крупному торговцу старинными инструментами, скрипичному мастеру Дворжаку в Праге. У него скрипка была куплена московским скрипичным мастером Шпидленом и привезена в Россию.

Размеры инструмента следующие: длина корпуса – 353 мм, ширина верхней окружности - 165мм, нижней окружности – 203 мм, середина – 114 мм, мензура – 196 мм, толщина корпуса 63 мм, высота боков вверху – 30 мм, внизу – 28 мм, ширина завитка – 39,5 мм.

Следующим инструментом Николо Амати является виолончель, сделанная в 1650 году. Роскошный экземпляр средней сохранности. Верхняя дека сделана из четырех кусков замечательной ели, с извилистыми слоями средней ширины (Haselfichte), в левой стороне, чуть ниже подставки, заметны следы сучка. Нижняя дека – из двух половинок, кроме того, к правой стороне внизу доклеен еще кусочек дерева, так как, очевидно, эта половинка клена не имела достаточной ширины. Клен тангенタルного распила, имеет очень яркие лучи, расположенные неправильно, пятнами. Бока сделаны из клена радиального распила, с широкими малозаметными лучами. Головка – из клена неяркого рисунка, как это часто встречается у итальянцев. Выпуклости сводов средней высоты, при этом нижняя дека выпуклей верхней – особенность, редко встречающаяся у этого мастера.

Звук очень ровный на всех струнах, достаточно большой, очень мягкий, гибкий и вместе с тем яркий.

Размеры инструмента: длина корпуса – 760 мм, ширина верхней окружности - 356мм, ширина нижней – 450 мм, в середине – 248 мм, мензура – 413 мм, высота боков наверху – 113 мм, внизу – 126 мм, ширина завитка – 67 мм.



Рисунок 130
Николо Амати, виолончель.

История инструмента неизвестна: виолончель была обнаружена в Крыму, после бегства белых банд, в покинутой даче и в 1920 году передана в Госколлекцию.

Виолончель Амати, как и виолончели других итальянских мастеров, ценятся в среднем вдвое выше одинаковых по качеству скрипок.

Кроме этих бесспорно подлинных инструментов работы семейства Амати, в Госколлекции находится еще одна скрипка с этикеткой Николо Амати, несомненно, являющаяся произведением одного из видных последователей Николо Амати – Джоффредо Каппа (работал в Салуццо с 1640 по 1686 год).

Описываемая скрипка по размеру средняя между целой и трехчетвертной; верхняя дека сделана из одного куска ели, с узловатыми, довольно широкими слоями, с сучком на левой половине верхней окружности. Нижняя дека из одного куска клена радиального распила, судя по перепутанности его лучей, очевидно, взятого близко к корню. Бока и завиток сделаны из клена радиального распила, резких мелких лучей. Завиток очень глубокой резьбы, с тонкими гранями. Типичен для Каппа характер сводов дек, поднимающихся постепенно от самых краев к одной точке в середине деки. Интересны эфы, внутренние зарубки их выше внешних – явление чрезвычайно редкое. Края дек, углы и каемка, грубоватые по работе, сохранились хорошо. Ус средней толщины, не особенно яркий, в некоторых местах выцветший. Лак желтовато-коричневый, суховатый, наложен тонким слоем.

Звук небольшой, серебристый, ровный на всех струнах.

Размеры инструмента: длина корпуса – 343 мм, ширина верхней окружности – 157 мм, нижней – 197 мм, в середине – 107 мм, мензура – 187 мм, толщина корпуса – 59 мм, высота боков вверху – 28 мм, внизу – 28 мм, ширина завитка – 37 мм.

Скрипка попала в Россию в 50-х годах XIX столетия.

Другая скрипка типа Амати по очертаниям, дереву, эфам и обработке деталей вполне соответствует стилю работы Николо Амати, но отличается от него иным по характеру лаком. Инструмент средней сохранности. Верхняя дека из двух половинок довольно широкослойной ели; нижняя дека сделана из одного куска клена, со слабо выраженным рисунком; из того же клена сделаны бока. Своды дек довольно крутые. Ус яркий, хорошей работы. Лак желто-коричневый, сильно насыщенный краской, недостаточно прозрачный, довольно жесткий, сильно потемневший на верхней деке под поставкой. Характер выпукостей сводов и лак дают возможность приписать этот инструмент Камилло Камилли (работал в Мантуе в первой половине XVIII века).

Звук скрипки небольшой, но плотный, ровный и мягкий.

Размеры инструмента: длина корпуса – 357,5 мм, ширина верхней окружности – 165 мм, нижней – 205 мм, в середине – 112,5 мм, мензура – 192 мм, толщина корпуса – 63 мм, высота боков вверху – 30 мм, внизу – 31 мм, ширина завитка – 37,5 мм.

Из последователей школы Амати весьма значительными являются мастера семейства Руджери.

Работа родоначальника этого семейства Франческо Руджери представлена альтом 1716 года, относящимся к последнему периоду деятельности мастера.

Первоначально альт был настолько велик, что играть на нем было почти невозможно. Инструмент был уменьшен московским мастером последней четверти XIX века Вильшау., чрезвычайно неудачно выполнившим эту операцию. Из-за того, что уменьшить инструмент пришлось весьма значительно, художественные качества его сильно пострадали. Переделка очень заметна внизу и вверху; своды совершенно не имеют того плавного окончания, которое мы привыкли видеть на итальянских смычковых инструментах.

Все же, несмотря на этот дефект, альт производит хорошее впечатление благодаря очень красивому дереву и лаку, хотя исполнен инструмент в общем грубовато.

Верхняя дека у него сделана из двух половинок похожей на сосну ели радиального распила, с прямыми, неравномерно расположенными слоями; участки редких слоев перемешаны с очень частыми, нижняя дека сделана из двух половинок клена тангенタルного распила, с широкими лучами, уклоняющимися в одну сторону, слева направо вверх.

Бока из клена тангенタルного распила, с мелкими, яркими лучами, головка из клена тангенタルного распила, с малозаметными неширокими лучами. Своды дек высокие, очень крутые, поднимаются без углублений прямо от уса. Эфы аматиевского характера довольно большие, но в них нет той законченности и благородной простоты, которая свойственна рисунку эфов Амати. Завиток крупный, глубокой резьбы скрипичного типа, нов нем тоже отсутствует гармония линий. Ус

довольно широкий, неизящный. Лак эластичный, наложен тонким слоем, золотисто-коричневого цвета, на боках и на нижней деке очень прозрачный и теплый *.

Звук яркий, широкий, прекрасного тембра. По звучанию этот инструмент считается одним из лучших в России.

Размеры инструмента: длина корпуса - 404 мм, ширина верхней окружности - 207мм, нижней окружности - 247 мм, в середине - 142 мм, мензура - 225 мм, толщина корпуса - 78 мм, высота боков вверху - 35 мм, внизу, - 36 мм, ширина завитка - 49 мм.

Виолончель работы Винченцо Руджери (сына Франческо) была сделана мастером в 1692 году. Красивый, небольшого размера, изящный по очертаниям инструмент. Очень выпуклые своды характерны тем, что верхняя дека более плоская, чем нижняя; эта особенности почти всегда встречается у В. Руджери. У других итальянских мастеров мы замечаем как раз обратное: верхняя дека обычно выпуклее нижней.

Верхняя дека сделана из двух половинок ели; слой очень мелкий в середине и сильно расширяющийся к краям; нижняя дека из двух половинок клена тангенциального распила, елочкой вниз, с мелкими, не особенно рельефными лучами. Бока из клена тангенциального распила, с мягкими широкими лучами. Эфи очень красивого рисунка, узкие, небольшие, хорошей работы. Головка сделана из гладкого клена. Завиток с крупной спиралью непропорционален инструменту. Лак очень хороший, мягкий, коричнево-каштанового цвета, средней прозрачности, наложен слоем средней толщины. Лак хорошо сохранен на нижней деке, сильно попорчен и ретуширован на верхней деке.

Звук виолончели небольшой, гибкий, мягкий и очень ровный.

Размеры инструмента: длина корпуса - 713 мм, ширина верхней окружности - 337 мм, нижняя окружность - 419 мм, в середине - 238 мм, мензура - 385 мм, высота боков вверху - 106 мм, внизу - 108 мм, толщина корпуса - 176 мм, ширина завитка - 67 мм.

В первой половине XIX века инструмент этот находился в крепостном оркестре любителя музыки и инструментов пензенского губернатора Панчулидзева.

Довольно полно представлены в Госколлекции произведения Антонио Страдивари. Инструменты эти по своему стилю охватывают почти все этапы 70-летнего творческого пути гениального художника. Описание их даем в хронологическом порядке. Первой следует назвать скрипку, по характеру работы относящуюся приблизительно к 1686 году, первому периоду самостоятельной работы Страдивари, так называемому *amatise* **.

* После окончания работы о Госколлекции Е. Ф. Витачеком высказывалось предположение, что альт, возможно, следует считать работой одного из представителей венецианской школы (Прим. Б. В. Дорохотова).

** Первой можно было бы назвать скрипку Страдивари 1670-80 годов, в Госколлекции с 1919г. (Прим. С.В.Муратова)



Рисунок 131
A. Страдивари, 1670-80.

В сравнении с произведениями его учителя здесь (мы опять возвращаемся к скрипке 1686 года – прим. С.В.Муратова) виден большой шаг вперед. Кривые, образующие очертания корпуса, еще имеют чисто аматиевский характер. Углы более короткие, но своды обработаны иначе, чем у Амати. Они значительно более плоские, поднимаются очень плавно от самого уса, и профиля их образуют почти правильную параболу. Верхняя дека сделана из двух половинок великолепной ели, с правильными слоями средней ширины, замечательного шелковистого блеска; нижняя дека из двух половинок клена радиального распила, с исключительно

Приналежала Дмитрию Ф. Беляеву (в 1880 г. куплена в Париже Карлом Антоновичем Кламротом, артистом Императорского Большого театра для Беляева у Жермена).
В Госколлекцию поступила в 1919 г.

Основные размеры:

длина корпуса - 356
ширина верхней части - 171,5
ширина нижней части - 209
наименьшая ширина - 112
мензура - 194
шейка - 131
головка - 105
завиток - 105.

Материалы: нижняя дека — из двух частей клена, обечайка — из шести частей клена тангенциального распила, верхняя дека — из двух частей ели.



Рисунок 132
A. Страдиари, скрипка, 1686.

красивыми лучами средней ширины; из этого же клена сделаны и бока. Углы и кромка замечательной отделки, эфи строгого и вместе с тем мягкого рисунка, ус тонкий, как обычно на инструментах этого периода, необыкновенно законченной отделки.

Характер головки, ее очертания и спираль носят еще до известной степени аматиевский характер. К сожалению, головка сильно попорчена неумелыми реставрациями. Лак мягкий, красно-коричневого цвета. Сохранился в незначительном количестве.

Звук инструмента превосходного сопранового тембра, не слишком большой, но не очень ровный; применяя здесь определение, принятое у певцов, его можно назвать лирическим сопрано. Он очень хорош для произведений классических композиторов, но недостаточно мощен и драматичен для исполнения сочинений более поздней эпохи.

Размеры инструмента: длина корпуса – 354 мм, ширина верхней окружности – 166 мм, нижней – 207 мм, в середине 111 мм, мензура 195 мм, толщина корпуса – 58,5 мм, высота боков вверху – 27 мм, внизу – 28 мм, ширина завитка – 39,5 мм.

История этой скрипки мало известна; в Москве она находится около 90 лет, была в коллекции Третьякова, после смерти которого была завещана консерватории, откуда впоследствии была передана в Госколлекцию.

Следующим в хронологическом порядке инструментом Страдивари является скрипка работы 1688 года; как инструмент периода *amatise*, он еще более характерен, чем предыдущий. Искания совершенного звучания выразились здесь в увеличении размера корпуса в длину и в ширину при характере выпуклостей, почти тождественных со скрипками Николо Амати. Очертания модели представляют очень своеобразное использование формы Амати – верхняя и нижняя окружности идентичны аматиевским, средние вырезы пропорционально меньше и менее глубоко вырезаны, углы более коротки и широки. Этот редкий инструмент является наглядным примером копии, созданной гением *.

На верхней деке, состоящей из двух половинок, ель исключительного качества. На нижней деке, также сделанной из двух половинок, клен посредственного качества не только по рисунку, но также по неравномерной плотности. Распил клена косой, что мало выгодно в акустическом отношении. Рисунок клена бледный, неравномерной ширины. Бока сделаны тоже из посредственного клена тангенタルного распила, почти без лучей.

Техническое оформление этой скрипки – верх совершенства. Края дек толстые, каемка умеренно углублена, грань ее закруглена лишь слегка, благодаря этому инструмент как будто находится в рельефной рамке, ус тонкий, расположенный довольно далеко от края, исключителен по выполнению, углы замечательно отделаны.

Лак, по составу близкий к лаку Амати, нежного, теплого, коричнево-золотистого цвета, очень эластичный, наложенный тонким слоем. Сохранность его средняя. Головка замечательной работы, очень массивная, работы Страдивари, но, по-видимому, от другого инструмента более поздних лет его творчества. Любопытна подлинная этикетка мастера, на которой вместо *Antonius* напечатано *Antonins*.

Звук скрипки тембра высокого сопрано, ровный на всех струнах, довольно напряженный, гибкий в тембровых оттенках.

Размеры инструмента: длина корпуса – 58 мм, ширина верхней окружности – 172мм, нижней – 212 мм, середина – 116,5 мм, мензура – 193 мм, толщина корпуса – 66 мм, высота боков вверху – 30 мм, внизу – 31,5 мм, ширина завитка – 41 мм.

Инструмент был куплен в 80-х годах прошлого столетия скрипачом-концертмейстером московского Большого театра Кламродтом в Париже и привезен им в Россию.

Следующим инструментом Страдивари является скрипка работы 1706 года. Этот инструмент представляет собой совершенный образец более позднего периода творчества Страдивари. Влияние Амати здесь почти не замечается. Инструмент этот замечателен своей мужественной красотой. Во всех деталях – удивительная законченность. Подбор дерева первоклассный. Верхняя дека сделана из двух

* Точно такой же по очертаниям инструмент, сделанный Страдивари двумя годами позже для тосканского герцога Медичи, считается по оригинальности и сохранности одним из лучших экземпляров работ мастера.

половинок ели довольно мелких, но эластичных и ярких слоев. Нижняя – из двух половинок клена роскошного рисунка средней ширины лучей, елочкой вверх.

Совершенно исключительно задуманы и выполнены своды дек. Они невысоки, поднимаются от самых краев, из замечательно выработанной каемки с прекрасной полузакругленной гранью. Края довольно массивные, изумительно отделаны. Ус сравнительно толстый, яркий, превосходной работы. Эфы довольно длинные, очень законченной формы. Плохо, к сожалению, сохранена у инструмента верхняя дека.

Завиток у скрипки чужой, вероятно, работы какого-нибудь из венецианских мастеров. В скрипке имеется подлинная, хорошо сохранившаяся этикетка.

Звук инструмента ровный, широкий, сохраняющий при мужественности тембр сопрано.

В начале XIX века скрипка принадлежала Александру I, после его смерти была помещена в Эрмитаже, откуда была кем-то похищена, затем отыскана в Берлине и опять водворена на свое место. Когда при придворной певческой капелле был организован музей, ему передали скрипку. Оттуда она в 1920 году поступила в Госколлекцию.

По словам петербургского мастера Лемана, до похищения скрипка вся была покрыта чудным лаком яркого оранжево-красного цвета, близкого к окраске коралла, остатки которого на ней видны еще сейчас. Злоумышленники, похитившие скрипку, стремились изменить ее внешний вид и для этого, вероятно, смыли находившийся на ней лак.

Размеры скрипки: длина корпуса – 356 мм, ширина верхней окружности – 169,5 мм, нижней окружности – 209 мм, в середине – 111 мм, мензура 196 мм, толщина корпуса – 61 мм, высота боков вверху – 29 мм, внизу – 31 мм, ширина завитка – 41,5 мм.

Следующий инструмент А. Страдивари – скрипка работы 1707 года. Это один из самых характерных и красивых инструментов лучшего периода деятельности Страдивари. Скрипка необыкновенно ярко воплощает совершенное развитие стиля великого мастера, являясь как по исключительно дорогому дереву, так и по техническому и художественному оформлению образцовым экземпляром.

Верхняя дека сделана из двух половинок ели, имеющей весьма тонкие и четкие слои; нижняя – из одного куска клена средней плотности, радиального распила, очень красивых крупных лучей, идущих косо слева направо вверх. Таких нижних дек даже у Страдивари этой эпохи немногого. Бока такого же дерева, как и нижняя дека.

Инструмент довольно выпуклый, но своды поднимаются очень круто от уса. Ус исключительной технической законченности, яркий, довольно широкий. Детали инструмента, как-то: грани каймы, углы и края эфов – сильно истерлись, что несколько портит общее художественное впечатление.

Головка очень совершенного рисунка, по художественному замыслу находится в полной гармонии с другими деталями инструмента. Лак, наложенный тонким слоем, сохранился в незначительном количестве; первоначально он был очень яркий,



Рисунок 133
A. Страдивари, скрипка, 1708

красно-оранжевого цвета, но из-за сильной последующей ретушевки во время реставрации на верхней деке потерял свою яркость и блеск.

Звук этого инструмента – очень нежное сопрано, но ему несколько не хватает динамической напряженности и мощности.

Размеры скрипки: длина корпуса – 356 мм, ширина верхней окружности – 169,5 мм, нижней – 208 мм, в середине – 114,5 мм, мензура – 196 мм, толщина корпуса – 61,5 мм высота боков вверху – 29 мм, внизу – 30 мм, ширина завитка – 40 мм.

История этой скрипки неизвестна. Вероятно, подобно многим другим инструментам, она попала в Россию в конце XVIII или в начале XIX века. На этом инструменте в течение двух лет играл в концертах известный скрипач Барцевич.

Скрипка Страдивари, сделанная около 1708 года, - один из наиболее интересных инструментов этого мастера. Здесь чувствуется удивительная мягкость, поэзия, непосредственность, полное отсутствие внешней эффектности. Дерево на этой скрипке вполне гармонирует с общим стилем инструмента.

Верхняя дека сделана из двух половинок замечательной по красоте мелкослойной ели, нижняя дека из двух половинок клена мягкого рисунка, с ярко выраженными слоями, замечательного шелковистого блеска. Из такого же клена сделаны бока и завиток. Своды средней высоты, поднимающиеся довольно круто от самого уса, каемка и углы очень хорошей работы и сохранности. Превосходно сохранились в некоторых местах нижней деки грани каймы, довольно острые, не слишком закругленные. Ус прекрасной работы, яркий, средней толщины. Эфи более узкие, чем обычно на скрипках Страдивари, замечательны по рисунку.

Завиток хорошей работы и сохранности, несколько робок по характеру. Лак золотисто оранжевого, не слишком яркого цвета, эластичный, наложен тонким слоем, сохранен в незначительном количестве.

Верхняя дека инструмента имеет много трещин.

Звук скрипки мягкий, широкий, тембром близок к голосу меццо-сопрано, на струнах Ре и Соль имеет альтовый оттенок.

Этикетки мастера в скрипке нет; в ней наклеен рукописный ярлычок:

«Привезена из Рима Корецким,
у меня с 1796 года -
князь Павел Шаховской».

Из этого видно, что скрипка попала в Россию еще в XVIII веке. В роду Шаховских скрипка находилась до 70-х годов XIX века, затем продана московскому коллекционеру К. Третьякову, завещавшему ее после своей смерти Румянцевскому музею, откуда она была передана в Московскую консерваторию и в 1921 году помещена в собрание Госколлекции.

Размеры скрипки следующие: длина корпуса – 353 мм, ширина верхней окружности – 168,5 мм, нижней – 208,5мм, в середине – 112 мм, мензура – 195 мм, толщина корпуса – 59,5 мм, высота боков вверху – 29,5 мм, внизу – 31,5мм, ширина завитка – 41 мм.

Скрипка А. Страдивари работы 1711 года – один из наиболее сохранившихся инструментов этого мастера в Госколлекции. Скрипка большая, сделанная из роскошного по рисунку и акустическим свойствам дерева. Верхняя дека из двух кусков довольно плотной ели, с яркими, чуть грубоватыми слоями. Нижняя дека из двух половинок светлого клена, радиального распила, с яркими лучами средней ширины, расположеннымными елочкой вверх. Из такого же клена сделаны бока и завиток. Скрипка очень оригинальной модели, и очертания ее представляют большой интерес; инструмент очень длинный для этого периода, но все же линия модели и в особенности завиток и эфы имеют характер моделей 1711 года. Своды дек выполнены очень талантливо, задача в данном случае очень трудная, если принять во внимание крупный размер модели и небольшую высоту дек.

Границы каймы сохранили во многих местах свой острый рисунок, углы хорошей сохранности; ус средней толщины, выделяется не так рельефно, как на некоторых других инструментах Страдивари. Завиток сделан с громадным мастерством. Лак красно-оранжевого цвета сохранился хорошо. Он несколько менее жирен, чем обычно; впрочем, это его свойство замечается и на других инструментах этого периода (например, на принадлежащей Кубелику скрипке Страдивари «Император»).

Описываемая скрипка является одним из характерных инструментов, которые так любил имитировать знаменитый парижский мастер Вильям, действительно, очень хорошо умевший передавать внешний вид инструмента.

Относительно этой скрипки можно сказать, что она менее привлекательна, чем другие инструменты Страдивари. Все ее детали сделаны без того вдохновения, которое было обычно свойственно великому мастеру, что поневоле заставляет предполагать у Страдивари во время ее оформления какие-то моменты депрессии, свойственные людям вообще, а художникам в особенности *.

В акустическом отношении инструмент этот является самым совершенным аппаратом для образования яркого, большого и блестящего звука, могущего заполнить самые крупные помещения. И действительно, слушая эту скрипку в исполнении сольных вещей, чувствуешь, что в зале среднего размера этому звуку как бы тесно, - до такой степени наполнен он энергией и массой материала.

Скрипка была куплена петербургским мастером Н. Киттелем в 1842 году в Берлине у портного, не подозревавшего, каким сокровищем он владеет. Затем она перешла мелкому сенатскому чиновнику, а после его смерти попала к адмиралу Кашерининову. Когда скрипка находилась у Кашерининова, ее тщетно пытались купить у него разные коллекционеры, предлагавшие феноменальные суммы.

Размеры скрипки следующие: длина корпуса – 359 мм, ширина верхней окружности – 169 мм, нижней – 210 мм, в середине – 115 мм, мензура – 195 мм, толщина корпуса – 58 мм, высота боков вверху – 27,5 мм, внизу – 30 мм, ширина завитка – 42 мм.

Следующий инструмент Страдивари – скрипка средней величины – сравнительно скромный, если можно так выразиться, какой-то «уютный» инструмент. Скрипка на первый взгляд не привлекает внимания, тем более, что у нее чужие верхняя дека и завиток. Инструмент очень плоский, верхняя дека (кажется, работы лондонского мастера Гилла) из грубошерстистой ели, не имеющей ничего общего с елью итальянских инструментов. Нижняя дека из двух половинок клена с яркими, средней ширины, лучами елочкой вниз; из такого же клена сделаны и бока. Кайма и ее грани сильно потерты, очертания модели выполнены с благородной простотой. Ус яркий, толстый, с характерной для Страдивари законченностью работы. Лак очень эластичный, золотисто-оранжево-коричневого цвета, имеющий глубину тона и блеск, наложен тонким слоем.

Звук не очень большой, исключительный по мягкости и тембру.

Размеры скрипки: длина корпуса – 354 мм, ширина верхней окружности – 166 мм, нижней – 206 мм, в середине – 111 мм, толщина корпуса – 58,5 мм, высота боков вверху – 29 мм, внизу – 30 мм, мензура – 196 мм, ширина завитка – 43 мм.

Скрипка была куплена за границей К. Третьяковым, после его смерти, согласно завещанию владельца, перешла в Московскую консерваторию, откуда в 1921 году

* Уже в середине XIX века высказывались предположения о том, что этот инструмент является копией Вильяма. После окончания Витачеком работы о Госколлекции скрипка была вскрыта и подробно изучена. В выполнении как внутренних, так и внешних деталей наряду с полным совпадением с манерой Страдивари были установлены некоторые нетипичные для него черты. Внутренняя обработка боков была сделана не теми инструментами, которые всегда применял Страдивари. Кроме того, выяснилось, что этикетка не подлинная. Таким образом, вопрос авторства этой превосходной скрипки до сего времени остается открытым. (Прим. Б. В. Доброхотова).



Рисунок 134
A. Страдивари, альт, 1715

поступила в Госколлекцию.

Одним из ценнейших инструментов Страдивари, хранящихся в Госколлекции, является альт этого великого мастера. Когда имеем дело с изучением альтов, то обыкновенно бывает трудно определить период, к которому следует отнести данный экземпляр. Обычно мастера из-за небольшого спроса производят сравнительно мало альтов, благодаря чему эти инструменты в эволюционной деятельности мастера остаются несколько позади скрипок, и характерные черты, присущие данному периоду, в них выявляются недостаточно четко. В данном альте имеется этикетка 1715 года. Однако, несмотря на очевидную подлинность этикетки, я думаю, что инструмент этот более раннего происхождения. Это подтверждает, по моему, прежде всего характер очертания модели и выпукостей, обработка каймы, ее граней, уса, характер и цвет лака. Все это дает основание отнести инструмент этот к периоду деятельности мастера, следующему непосредственно после его «удлиненной» модели, то есть несколько ранее 1700 года.

Альт представляет собой совершенно исключительный, мирового значения экземпляр. Он настолько хорошо сохранился, что производит впечатление нового инструмента. На редкость хорошо сохранена каемка, ее грани и углы. На этом альте чрезвычайно удобно изучать итальянское музыкально-инструментальное искусство благодаря чудесной сохранности деталей. Сильное впечатление производит головка, несколько громоздкая по сравнению с корпусом. По размеру альт средний и, благодаря своей конструкции с суженной верхней окружностью, очень удобен для игры.

Верхняя дека инструмента сделана из двух половинок привозной очень плотной ели с чуть узловатыми, почти одинаково широкими на всем пространстве деки слоями (Haselfichete). Нижняя дека из двух половинок боснийского клена средней плотности, радиального распила, с лучами средней ширины елочкой вверх. Из такого же клена сделаны бока и головка. Своды не слишком плоские, средней мягкости очертаний. Эфи небольшие, удивительно совершенного выполнения и рисунка. Ус превосходной работы, не толстый. Лак оранжево-коричневого цвета, очень прозрачный, с небольшим внутренним блеском, наложен тонким слоем. Он сохранился хорошо, лишь на нижней деке местами имеются довольно явственные следы ретуши. Звук отличается великолепным, чисто итальянским «инструментально-альтовым» тембром, более приближающимся к голосу тенора, чем альта. Звучание плотное, яркое, с легким оттенком меланхолии, при более же энергичном нажиме смычка – мужественно-патетическое.

Размеры альта: длина корпуса – 410 мм, ширина верхней окружности – 186 мм, нижней – 241 мм, в середине – 133,5 мм, мензура – 219 мм, толщина корпуса – 73 мм, высота боков вверху – 35 мм, внизу – 37 мм, ширина завитка – 49,5 мм.

В 30-х годах прошлого столетия этот альт принадлежал крупному музыкальному деятелю и виолончелисту гр. Матвею Юрьевичу Виельгорскому, подарившему его известному скрипачу Вьетану. От Вьетана альт перешел к любителю музыки генералу Волкову, а после его смерти долгое время лежал без употребления. Одно время наследники Волкова предлагали купить альт берлинскому банкиру Мендельсону, но этот известный коллекционер пожалел дать лишние 500 рублей, благодаря чему инструмент остался в России. Это один из лучших альтов Страдивари, и ценность его поистине неизмерима.

Следующим в хронологическом порядке инструментом можно считать виолончель Страдивари. Инструмент этот, помимо своей исключительной красоты, представляет большой интерес для историка итальянского инструментального искусства. Я думаю, что он относится к сравнительно позднему периоду деятельности Страдивари и сделан уже после 1725 года. При внимательном изучении можно заметить, что в создании его участвовали и ученики великого мастера*.

В завитке, например, чувствуется определенно рука Карла Бергонци; что касается общего оформления инструмента – это чистый Страдивари, особенно характерен вырез, форма эфов и лак. Дерево на этой виолончели изысканное. Верхняя дека из двух половинок необыкновенно правильной по своей структуре, со слоями средней ширины, ели; нижняя дека – из клена тангенタルного распила, очень интересного рисунка, с неширокими лучами елочкой вверх. Особенно поражает красотой рисунок клена, из которого сделаны бока. Даже у Страдивари такая роскошь встречается редко.

* Некоторые эксперты считают эту виолончель работой замечательного венецианского мастера Д. Монтаньяна (Прим. Б. В. Дорохотова).



Рисунок 135
A. Страдивари, виолончель.

Клен тоже тангенタルного распила, с широкими, глубокими лучами. Своды дек плоские, крутые. Лак замечательной сохранности, без малейшей ретуши, приобретший от времени вид как бы старинного бархата; он необыкновенно жирен по своему составу, очень мягок, поэтому в некоторых местах собрался сгустками; благодаря этому лак производит впечатление, как будто в него вкрапали драгоценные камни. Цвет его красно-бордовый, самый насыщенный из всех лаков Страдивари.

Первоначальные очертания модели, имевшей очень большие размеры, изменены вследствие урезки инструмента. Эта операция поистине виртуозно была произведена известным специалистом по данным работам парижским мастером Рамбо, о чём свидетельствуют слабые следы надписи, сделанной тушью на нижней деке: «Repare par Rambaux a Paris, 1845». При этом Рамбо, вероятно, вставил в инструмент свой ус, яркий, не особенно широкий.

Звук этой виолончели имеет низкий, бархатный тембр, почти человеческий бас.

Размеры инструмента: длина корпуса – 758 мм, ширина верхней окружности – 342мм, нижней – 441 мм, в середине – 237мм, мензура – 403 мм, высота боков вверху – 115 мм, внизу – 122 мм, ширина завитка – 67 мм.

Виолончель была куплена в Париже у Рамбо петербургским художником Воробьевым и привезена им в Россию примерно в 1845 году.

Установить время создания следующих двух скрипок можно лишь приблизительно. Во всяком случае, это произведения последнего периода деятельности Страдивари, сделанные не ранее 1727 года. При определении даты инструментов Страдивари даже подлинным этикеткам мастера часто не приходится верить,

так как лучшим периодом его деятельности считался период от 1700 до 1715 года, благодаря чему торг других периодов вклеивали этикетки именно этих годов, либо подчищали на этикетках оригинальные цифры и заменяли их другими. Первая из этих скрипок является характерным инструментом последнего периода деятельности великого художника. Работа все еще превосходна, но той технической законченности, которая наблюдается в более ранних инструментах, уже нет. Чувствуется, что у мастера ослабло зрение и не совсем уверена рука.

Верхняя дека сделана из двух половинок великолепной ели – не слишком плотной, со слоями средней ширины. Нижняя дека из одного куска клена, радиального распила, с лучами неправильного широкого рисунка., с необыкновенным блеском. Из такого же клена сделаны и бока. Головка из клена бледного рисунка. Несколько слишком высоки и расплывчаты выпуклости дек. В эфах тоже недостает свободы и смелости. Завиток можно счесть одним из лучших, сделанных Страдивари. Он крупный, массивный, превосходной резьбы, с замечательно смелой и свободной спиралью. Лак сохранился в небольшом количестве, красно-коричневого цвета; он мягкий, жирный, очень прозрачный, наложен толстым слоем на замечательный золотисто-коричневый грунт. На верхней деке лак сильно потемнел под подставкой. На имеющейся в скрипке подлинной этикетке цифры подчищены и заменены другими. Звук инструмента характерного для Страдивари тембра, но не особенно большой по силе и очень мягкий, чисто камерного типа.

Размеры инструмента : длина корпуса - 357,5 мм, ширина верхней окружности – 170 мм , нижней окружности – 208,5 мм, в середине – 116 мм, мензура – 195 мм, толщина корпуса – 66 мм, ширина завитка – 41 мм.

Другая скрипка – инструмент последнего периода, по очертанию модели близок к предыдущему, но более плоский. Скрипка сделана почти из такого же дерева, как и предыдущая, верхняя дека из двух половинок ели более мелких слоев, но той же структуры; нижняя дека из двух половинок клена радиального распила, вероятно, из того же бруска, что и на предыдущей скрипке. Такое дерево и на боках. Характер работы, каемка, грани и ус те же. Лак того же цвета, но наложен более тонким слоем, чуть менее прозрачен и более сух. Головка, к сожалению, от другого инструмента, вероятно от скрипки Николо Гальяно. Своды поднимаются от самого уса и производят впечатление несколько приплюснутых. Сохранился инструмент лучше, чем предыдущий. В скрипке имеется этикетка Страдивари, несомненно перенесенная с другого инструмента, более раннего периода.

Звук скрипки большой, но не особенно гибкий, тембр его несколько суровый.

Из подписи, сделанной на внутренней стороне верхней деки, видно, что инструмент реставрировался в 1806 году петербургскими мастерами братьями Францем и Морицем Штейнингерами, следовательно, в России скрипка находится уже около 150 лет. Известно, что в свое время она принадлежала кн. Трубецким, от которых попала в коллекцию упоминавшегося выше К. Третьякова, от него, наряду с другими инструментами, в консерваторию, откуда в 1921 году перешла в Госколлекцию.

Размеры скрипки следующие: длина корпуса – 356,5 мм, ширина верхней окружности – 168 мм, нижней – 207 мм, в середине – 114 мм, мензура – 195 мм, толщина корпуса – 62 мм, высота боков вверху – 28,5 мм, внизу – 30,5 мм, ширина завитка – 44 мм.

Одним из чрезвычайно редких и поэтому наиболее ценных в антикварном отношении инструментов является скрипка 1736 года, сделанная Страдивари за год до смерти, то есть в возрасте 92 лет. Продукция маститого художника в эти годы была уже невелика; за весь этот год сделано, кажется, не более четырех скрипок. Изучая этот инструмент, поражаешься мощи таланта Страдивари. Ослабшее зрение и рука, потерявшая в значительной степени свою уверенность, конечно, не могли не отразиться на общем техническом оформлении этой скрипки, сказавшись в некоторой тяжеловатости формы и грубоватости очертаний модели. Но по акустическим качествам инструмент можно признать выдающимся. Рассматривая эту скрипку, мы сразу не можем постигнуть всей ее красоты, так как в ней совершенно отсутствует все внешнее, показное.

Ель на верхней деке не особенно правильного рисунка, слои слегка узловатые (Haselfichte). Любопытная подробность: две половинки, из которых склеена верхняя дека, взяты из двух разных брусков дерева. Несмотря на это, дека прекрасно резонирует. Нижняя дека сделана из двух половинок одного куска клена тангенタルного распила, с малорельефными лучами. Завиток из такого же клена, как и бока.

Несмотря на скромность рисунка дерева, мы чувствуем полную художественную гармонию материала и формы скрипки. Изваяние этого инструмента напоминает творения Микеланджело. При кажущейся небрежности работы произведение это удивительно закончено. В частности, головку по исполнению можно смело назвать одной из самых сильных у Страдивари.

Звук этого инструмента исключителен. Удивительно проникновенная, задушевная нежность совмещается в нем с поразительной монументальностью и серьезностью. Он как бы уподобляется голосу мудреца, но мудреца, не утратившего юности и свежести чувства.

Размеры инструмента: длина корпуса – 358 мм, ширина верхней окружности – 167 мм, нижней – 208 мм, в середине – 112 мм, мензура – 198 мм, толщина корпуса – 60 мм, высота боков вверху – 29 мм, у верхних углов – 30 мм, у нижних углов – 30,5 мм, внизу – 31 мм, ширина завитка – 41 мм.

Историю скрипки можно проследить приблизительно за последние 80 лет. Она была куплена в первой половине XIX века в Италии кн. Юсуповым, и в роду Юсуповых скрипка находилась до 1918 года – момента бегства последнего отпрыска этой фамилии (гр. Сумарокова-Эльстон) за границу.

В течение нескольких лет скрипку не могли найти, и предполагалось, что она увезена из России. В дальнейшем выяснилось, что скрипка замурована в одном из подвалов дворца Юсуповых на Мойке в Ленинграде. После извлечения скрипки из тайника она была перевезена в Москву, в Госколлекцию. За все время нахождения у

Юсуповых звука этого инструмента никто не слыхал. Она хранилась в витрине как музейная ценность.

В этом, казалось бы, отрицательном факте есть своя положительная сторона: инструмент дошел до нас в более сохранном состоянии, чем если бы он принадлежал исполнителю, постоянно играющему на скрипке в различных помещениях, с разной температурой и влажностью воздуха. Опыт показал нам, что всякий инструмент, в зависимости от характера дерева, качества лака и грунта, может служить лишь определенное количество времени, после которого в нем начинается вначале почти незаметный и в общем очень медленный, могущий длиться десятилетиями, процесс разрушения, прежде всего отзывающийся на звуке. Играя на старинном инструменте по несколько часов в день, мы вскоре можем заметить, что звук стал более сухим, тусклым и менее отзывчивым. Можно сказать, что старинная итальянская скрипка обладает свойствами живого организма, то есть может достаточно много работать, если ее не переутомлять.

Несмотря на огромную популярность Страдивари и влияние, оказанное им на творчество многих современных ему итальянских мастеров, называвших себя учениками великого мастера, в настоящее время доказано, что у Страдивари, кроме его сыновей Франческо и Омобони и Карло Бергонци, других непосредственных учеников не было. Таким образом, школа Страдивари, собственно, ограничивается творчеством трех мастеров.

В Госколлекции хранятся два инструмента, которые хотя и не являются непосредственными работами Антонио Страдивари, но, без сомнения, вышли из его мастерской и сделаны под его руководством.

Это, во-первых скрипка трехчетвертного размера и тоже несколько уменьшенного типа. Виолончель, сделанная, как указано на этикетке, в 1732 году под руководством Антонио Страдивари (возможно, его сыном Франциско), впоследствии была увеличена, что сильно исказило первоначальную форму инструмента. Художественной ценности эта виолончель не представляет, почему мы и опускаем ее описание.

Скрипка трехчетвертного размера – чудесный инструмент, очень грациозной модели, удивительно изящных очертаний; возможно, что здесь великий учитель и сам приложил руку. По модели, характеру дерева и лаку инструмент приближается к ранним произведениям Страдивари.

Верхняя дека из двух половинок итальянской эластичной мелкослойной ели, нижняя дека – из одного куска итальянского клена радиального распила, мелких, малозаметных лучей, уклоняющихся слева направо вверх; из такого же клена сделаны и бока. Своды дек невысоки, очень законченной работы. Ус яркий, средней толщины, сделан очень тщательно. Лак хорошего качества и сохранности, наложен тонким слоем, имеет красно-коричневый цвет. Завиток довольно крупный, непропорциональный скрипке; по характеру завитка можно предположить, что инструмент сделан, очевидно, Карлом Бергонци, лучшим учеником Страдивари, работавшим в его мастерской приблизительно до 1716 года.

Звук скрипки, несмотря на маленький размер, довольно сильный, яркий и ровный.



Рисунок 136

Возможно К.Бергонци, скрипка $\frac{3}{4}$,

Размеры инструмента: длина корпуса – 328 мм, ширина верхней окружности – 154 мм, нижней окружности – 187 мм, в середине – 104 мм, мензура – 180 мм, толщина корпуса – 59.5 мм, высота боков вверху – 27 мм, внизу – 28 мм, ширина завитка – 37 мм.

Карло Бергонци особенно прославился своими превосходными виолончелями. В Госколлекции имеются две виолончели, приписываемые некоторыми экспертами этому мастеру. Первая является инструментом уменьшенным, вследствие чего модель потеряла свои оригинальные очертания. Виолончель эта переделана из так называемого «церковного баса» – инструмента, значительно превышавшего по размерам распространенный ныне тип виолончели.

Церковный бас употреблялся в церковных процессиях для игры на ходу. В нижней деке этого инструмента против верхних углов была просверлена дырочка, чтобы инструмент можно было повесить на крюк, прикрепленный к одежде музыканта. Для современной техники игры на виолончели такие инструменты оказались непригодными, и уже с начала XIX века мастера начали их уменьшать, урезая деки сверху и снизу, во многих случаях суживая их по серединной склейке (фуге) и удаляя лишнее дерево. Если такая операция проделывалась мастером, обладавшим хорошей техникой работы и надлежащими теоретическими знаниями, то инструмент не слишком терял в звуковом отношении, но значительно – в художественном.

Данная виолончель переделана, вероятно, очень хорошим мастером – уже упоминавшимся Рамбо (Париж). Но, несмотря на переделку, эта виолончель все же превосходна. Прекрасное дерево, замечательная головка, очень характерные эфы – все это делает инструмент и сейчас чрезвычайно ценным для изучения. Верхняя дека сделана из двух половинок ели, с мелкими, довольно смолистыми слоями. В нижней окружности доклеено два куска того же дерева. Нижняя дека сделана из двух половинок великолепного клена радиального распила, с мелкими, правильного рисунка лучами елочкой вниз; из такого же клена – бока и головка. Очертания модели сделаны по Страдивари. Своды дек средней высоты, поднимаются очень круто от самых краев. Ус средней ширины, хорошей работы, кайма очень глубокая. Эфы хорошо вырезаны, но имеют несколько робкий рисунок. Лак хорошей сохранности, чуть суховатый, золотисто-коричневого цвета, наложен на очень светлом грунте; по цвету мало характерен для этого мастера. В инструменте подлинная этикетка Бергонци, датированная 1731 годом. Звук превосходного несколько тенорового тембра, большой, ровный на всех струнах.

Размеры инструмента: длина корпуса – 746 мм, ширина верхней окружности – 345 мм, нижней – 442 мм, в середине – 236 мм, толщина корпуса – 175 мм, мензура – 400 мм, высота боков внизу – 120 мм, ширина завитка – 61 мм.

Виолончель была куплена в Лондоне у Гилла петербургским доктором Баулером и считалась одной из лучших в России *.

Другая виолончель, приписываемая Карло Бергонци, сделана в 1733 году. Этот инструмент совершенно иного типа, чем предыдущий. Модель очень смелых и красивых очертаний, с крутыми сводами средней вышины. Очертания модели самобытны и не являются, как это часто бывает у данного мастера, подражанием Страдивари. Дерево на инструменте совершенно исключительной красоты. Верхняя дека сделана из двух половинок ели, крупного узловатого слоя. Нижняя дека из двух половинок клена, широких лучей елочкой вверх. Распил клена радиальный. Из такого же роскошного клена сделаны и бока. Ус широкий, удаленный от края на 8 мм. Кайма неглубокая, довольно примитивного характера. Сохранен инструмент, к сожалению, не слишком хорошо; имеет много трещин, кроме того, обе деки снизу чуть надставлены. Лак великолепный, жирный, наложен толстым слоем, потрескавшийся, красно-коричневого цвета, местами сильно ретуширован.

Звук большой, но грубоватый.

Размеры инструмента: длина корпуса – 758 мм, ширина верхней окружности – 350 мм, нижней – 444 мм, в середине – 247 мм, мензура – 404 мм, высота боков сверху – 113 мм, внизу – 114 мм.

История инструмента, к сожалению, известна в самых общих чертах. Виолончель эта входила в состав одного крепостного оркестра, затем попала к известной меценате фон Мекк, подарившей ее в 80-х годах виолончелисту московского Большого театра Данильченко.

* На этом инструменте долгие годы играл виднейший советский виолончелист С. Н. Кнушевицкий. (Прим. Б. В. Дорохотова).

Значительную роль в истории кремонской школы сыграли мастера семейства Гварнери.

Из произведений мастеров этого семейства в Госколлекции имеются следующие пять инструментов: скрипка и альт работы Андреа Гварнери, скрипка Иосифа, сына Андреа, скрипка работы Иосифа Гварнери дель Джезу; кроме того, контрабас, авторство которого можно определить лишь приблизительно.

Скрипка Андреа Гварнери – инструмент небольшого размера, изящной модели, со сводами средней вышины, аматиевского типа. Верхняя дека сделана из двух половинок ели, со слоями средней ширины, расширяющимися малозаметно к краям. Нижняя дека из двух половинок клена радиального распила, средней ширины лучей (более явственно выделяющихся на правой стороне), елочкой вверх. Бока сделаны из клена косого распила, незначительной плотности (в силу чего они во многих местах покоробились), со средней ширины прямыми лучами, идущими почти под прямым углом к краям дек. Ус грубоватый, довольно толстый и яркий. Головка небольшая, глубокой резьбы, из клена радиального распила, без лучей. Лак красно-коричневого цвета, мягкий, грубоватой консистенции, наложен неравномерно, в общем довольно толстым потрескавшимся слоем. Как вообще на инструментах этого мастера, так и на этой скрипке лак сильно выцвел. Инструмент производит впечатление сделанного быстро, без особого старания. Если принять во внимание огромное количество встречающихся до сих пор инструментов Андреа Гварнери, то станет понятной известная торопливость и вследствие этого небрежность работ мастера.

Звук скрипки замечательно серебристый, но небольшой.

Размеры инструмента: длина корпуса – 353 мм, ширина верхней окружности – 162 мм, нижней – 199 мм, в середине – 113 мм, мензура – 193 мм, высота боков вверху – 27,5 мм, внизу – 30,5 мм, толщина корпуса – 65 мм, ширина завитка – 40мм.

По характеру работы скрипка относится к среднему периоду деятельности мастера, сделана около 1665 года. Она поступила из коллекции кн. Юсупова, где была определена как работа Антонио Амати.

Альт работы Андреа Гварнери по сохранности и работе является одним из лучших экземпляров этого мастера. Довольно крупный инструмент, по очертаниям модели приближающийся к инструментам Амати, но вместе с тем полностью выявляющий все черты стиля Андреа Гварнери. Характерными его особенностями являются: глубокая кайма вдоль краев дек с очень возвышенными гранями, не очень длинные углы, некоторая угловатость выпуклостей дек. Дерево на инструменте тоже очень характерно для этого мастера. Верхняя дека сделана из двух половинок ели с грубоватыми, чуть узловатыми слоями равномерной ширины. Нижняя дека из двух половинок клена радиального распила с малозаметными мелкими лучами елочкой вниз. Бока сделаны из клена такого же характера, как нижняя дека, радиального распила с узкими лучами. Ус средней толщины, грубоватой работы. Головка виолончельной формы, не слишком крупная. Лак хорошо сохранился, наложен толстым слоем, сильно потрескавшийся, жирный, коричневато-оранжевого цвета.

Звук замечательный – большой, яркий.



Рисунок 137
A. Гварнери, альт.

Размеры инструмента следующие: длина корпуса – 416 мм, ширина верхней окружности – 198 мм, нижней – 246 мм, в середине – 139 мм, мензура – 221 мм, толщина корпуса -76 мм, высота боков вверху – 34 мм, внизу – 37 мм, ширина завитка – 47 мм.

В России этот альт впервые появился у упоминавшегося выше гр. Матвея Юрьевича Виельгорского, впоследствии, в 1896 году, был куплен герцогом Мекленбург-Стрелицким для своего квартета.

Скрипка Иосифа Гварнери, сына Андреа, сделана им около 1710 года. Скрипки этого мастера можно разделить на два главных типа – это инструменты небольшого размера, близкие по очертаниям и выпуклостям к инструментам его отца, Андреа; другой тип – скрипки более плоские, несколько более крупного формата. Наша скрипка – первого типа. Верхняя дека сделана из двух половинок очень нежной по наслоению, с шелковистым блеском ели. Нижняя – из двух половинок клена тангенциального распила, с очень красивыми мягкими лучами средней ширины. Клен на головке плотный, радиального распила, почти без лучей. Ус широкий, расплывчатый, черная полоска сильна выцветшая. Общее оформление инструмента довольно небрежное, характерное для данного мастера. Лак коричневато-оранжевого цвета, наложенный тонким слоем, сохранился в небольшом количестве.

Звук скрипки замечательного тембра, среднего между Амати и Гварнери, ровный на всех струнах, серебристый.

На этой скрипке в течение ряда лет играл в концертах профессор Московской консерватории И.В.Гржимали.



Рисунок 138
Гварнери дель Джезу, 1742

Размеры скрипки: длина корпуса – 356,5 мм, ширина верхней окружности – 164мм, нижней – 201, 5 мм, в середине – 108,5 мм, толщина корпуса – 61 мм, высота боков вверху – 28 мм, внизу – 27 мм, мензура – 198,5 мм, ширина завитка – 30 мм.

Следующий инструмент – скрипка работы знаменитейшего из мастеров фамилии Гварнери – Иосиф Гварнери дель Джезу.

Инструменты этого мастера производят на первый взгляд впечатление технически незаконченных, что объясняется стремлением художника сохранить выразительность и непосредственность своего произведения, избегая излишней шлифовки.

Скрипка Гварнери дель Джезу, находящаяся в Госколлекции, сделана в 1742 году и, таким образом, относится к последнему периоду деятельности великого мастера. Для этого периода скрипка необычайно характерна. Она невелика, асимметрична, верхняя дека на 4 мм шире нижней, довольно грубой работы; несмотря на это, общее впечатление гармонично. Своды дек невысоки, поднимаются от самых краев и у средних вырезов производят впечатление, что у их начал нет каймы. Каемка грубой, неравномерной работы, грани ее закруглены грубо, на многих местах остались следы режущих инструментов. Очертания модели типичны для скрипок Гварнери дель Джезу, углы очень короткие, средние вырезы длинные, эфи также длинные, прямые, без резко выраженной «готичности», свойственной многим другим инструментам мастера *.

* Первоначальная форма отростков эфов кем-то изменена. (Прим. Г.А.Морозова и И.М.Фролова).

Верхняя дека из двух половинок широкослойной ели. Нижняя дека сделана из одного куска клена тангенタルного распила, с яркими, средней ширины лучами. Бока из клена радиального распила, с малозаметными широкими лучами. Клен на головке радиального распила, с мелкими острыми лучами. Ус грубоватый, как бы сделанный насспех. Головка характерной резьбы и смелого рисунка, асимметрична (обе спирали различны).

Великолепен лак, чрезвычайно мягкий, жирный, красно-оранжевого цвета, свойственного инструментам этого мастера, наложенный довольно неравномерно. Границы головки и края углов у боков оттенены черной краской.

Внутри скрипки подлинная, хорошо сохранившаяся этикетка. Звук скрипки чрезвычайно мягкий, ровный на всех струнах, меццо-сопранового тембра.

Размеры инструмента: длина корпуса – 350 мм, ширина верхней окружности верхней деки – 165,5 мм, нижней деки – 162,5 мм, ширина в середине верхней деки – 109 мм, нижней деки – 108,5 мм, ширина нижней окружности верхней деки – 204 мм, нижней деки – 201 мм, мензура – 188 мм, толщина корпуса – 62 мм, высота боков вверху – 28 мм, у верхних углов – 32 мм, у нижних углов – 32 мм, внизу – 31 мм.

Инструмент этот был куплен в 70-х годах XIX века у знаменитого парижского мастера Вильома для скрипачки Унковской, умершей в 20-х годах XX века в Ленинграде, и вскоре после ее смерти был передан в Госколлекцию.

Данная скрипка является чуть ли не единственным в СССР подлинным экземпляром работы Иосифа Гварнери дель Джезу.

К инструментам работы семейства Гварнери можно причислить еще хранящийся в Госколлекции контрабас. К сожалению, и у этого инструмента вследствие неудачной реставрации утрачены некоторые существенные детали, в том числе и головка, замененная впоследствии другой. Тем не менее по стилю работы и, особенно, по весьма оригинальным и характерным эфам можно думать, что этот контрабас сделан Пьетро Гварнери Мантуанским.

В общем это очень хороший, артистически выполненный инструмент. Верхняя дека сделана из двух половинок великолепной по своим достоинствам плотной ели с узловатыми слоями, нижняя дека из двух половинок клена радиального распила, с малозаметными лучами; из такого же клена сделаны и бока. Своды дек выполнены очень хорошо. Любопытно, что нижняя дека у этого инструмента не плоская, как это типично для контрабасов, а выпуклая. Ус широкий, хорошей работы. Лак оранжево-коричневый, сильно ретушированный.

В силу того, что инструмент сделан по модели скрипичного типа (без скоса верхней окружности) и имеет очень низкую «талию», для игры он весьма неудобен.

Размеры инструмента: длина корпуса – 1111 мм, ширина верхней окружности – 510 мм, нижней – 668 мм, в середине – 353 мм, высота боков вверху – 174 мм, внизу – 186 мм, мензура 600 мм.

Виолончель Лоренцо Гваданини – одно из лучших украшений Госколлекции. Сделана она в Кремоне в 1752 году. Инструмент замечательной сохранности, крупной, великолепной по смелости очертаний модели, чрезвычайно выгодной для

звукообразования. Углы длинные, своды плоские, довольно круто поднимающиеся от самых краев.

Дерево на виолончели первоклассное: верхняя дека сделана из двух половинок ели с широкими узловатыми слоями. Нижняя дека из двух половинок клена радиального распила, с широкими яркими лучами. Из такого же клена сделаны и бока. Ус хорошей работы, неширокий. Лак замечательной сохранности, характерных для Гвардини свойств: блестящий, ломкий, золотисто-оранжево-коричневого цвета.

Звук большой, яркий, ровный на всех струнах, концертный в полном смысле слова.

Размеры инструмента: длина корпуса -755 мм, ширина верхней окружности – 354мм, в середине – 236 мм, нижней – 443 мм, мензура – 410 мм, высота боков вверху – 115 мм, внизу – 122 мм, ширина завитка – 68 мм.

В заключение описания находящихся в Госколлекции инструментов кремонской школы остановимся на работах мастера, завершающего классический период этой школы – Лоренцо Сториони (работал в Кремоне с 1751 по 1819 год), считающегося последователем великого Гварнери дель Джезу.

В Госколлекции хранится альт итальянского мастера XVIII века. Это большой, хорошо сохранившийся инструмент. Очертания модели грубоваты, углы тяжелы, неизящны. Своды дек невысоки, плавно поднимаются от самых краев. Эфы узкие, небольшие. Несмотря на внешнюю грубоватость, альт превосходно построен в акустическом отношении, результатом чего является прекрасный, ровный во всех регистрах, мощный, широкий и вместе с тем яркий звук.

Верхняя дека сделана из двух половинок широкослойной ели, с сучком на правой стороне над эфом. Нижняя дека из одного куска клена радиального распила, с лучами средней ширины, идущими косо слева направо вверх; из такого же клена сделаны и бока. Головка оригинальная, с большой спиралью виолончельного типа. Ус толстый. Грубой работы. Лак чуть суховатый, оранжево-коричневого цвета, наложенный слоем средней толщины, сохранился превосходно. По характеру работы альт с большой вероятностью может быть признан работой Лоренцо Сториони.

Размеры инструмента: длина корпуса – 412 мм, ширина верхней окружности – 197 мм, нижней – 246 мм, в середине – 142 мм, мензура – 223 мм, толщина корпуса – 71 мм, высота боков вверху – 35 мм, внизу – 37 мм, ширина завитка – 48 мм.

Маленькая скрипичка четвертного размера также может быть признана произведением Лоренцо Сториони. В общем она целиком выдержана в стиле Гварнери дель Джезу, последователем которого считается Лоренцо Сториони. Скрипка сделана по оригинальной, очень интересной модели, смелых очертаний, с довольно высокими крутыми сводами. Дерево на ней некрасивое, хотя и хорошее по своим акустическим качествам: верхняя дека сделана из двух половинок ели неравномерных смолистых слоев, нижняя – из двух половинок плотного клена радиального распила, почти без лучей. Очень оригинальный завиток сделан из гладкого, без лучей, клена, спираль в один оборот. В Госколлекцию инструмент поступил в 1924 году из коллекции кн. Юсупова.

Венецианская школа представлена работами крупнейших ее представителей – Санто Серафина и Доменико Монтаньяна.

Скрипка Санто Серафина сделана в 1749 году и является одним из самых последних инструментов его работы. Это превосходный, замечательно сохранившийся инструмент, точно воспроизводящий тип скрипки Николо Амати. В то же время сам мастер на сохранившейся подлинной этикетке, обрамленной великолепной художественной виньеткой, указывает, что данная скрипка сделана по образцу инструментов Антонио и Иеронимо Амати.

Верхняя дека скрипки сделана из двух половинок ели немецкого характера, средней ширины слоев. Нижняя дека из одного куска клена редко встречающейся на итальянских инструментах породы – «птичий глаз». Поверхность деки, сделанной из такого клена, производит впечатление как бы усеянной мелкими сучками. Из такого же клена сделаны бока и завиток. Своды деки выпуклые, с углублениями вдоль краев. Ус средней толщины, замечательной работы. Границы, каемки и углы очень тщательно обработаны. Завиток оригинальной формы, очень глубокой, характерной для инструментов этого мастера резьбы.

Лак оранжево-желтого цвета, очень прозрачен, несколько суховат, как это было свойственно большинству венецианских мастеров, наложен тонким слоем, слегка сгущаясь к средним вырезам. На боках внизу около пуговицы выжжено клеймо «Sanctus Seraphin». Внутри скрипки подлинная этикетка, обрамленная великолепной художественной виньеткой.

Звук инструмента большой, но несколько грубоватый.

Размеры инструмента: длина корпуса – 352 мм, ширина верхней окружности – 168 мм, нижней – 205 мм, в середине – 110 мм, мензура – 190 мм, толщина корпуса – 61 мм, высота боков вверху -30 мм, внизу – 30 мм, ширина завитка – 42 мм.

Другой инструмент этого мастера – скрипка. Также превосходный экземпляр, красивой формы, с мягко изогнутыми, около краев довольно высокими сводами, по очертаниям очень близкий к предшествующей скрипке, но несколько больший по размерам.

Верхняя дека сделана из роскошной, по-видимому, русской ели. Точно такую же ель мы встречаем на верхних деках некоторых русских инструментов, например на лучших гитарах Краснощекова. Слои удивительно правильной структуры и, несмотря на ярко выраженный рисунок, очень тонки и нежны. Дека сделана из двух половинок, причем на правой (в сторону квинты) к краям слои грубей, чем на левой половине.

Нижняя дека из двух половинок клена тангенциального распила, замечательно красивой, средней волны. Рисунок лучей идет почти прямо, с незначительным уклоном елочкой вниз.

На боках клен радиального распила, но по ширине лучей можно предполагать, что из того же куска, из которого и нижняя дека. На головке клен с довольно широкими, но менее яркими лучами, чем на боках. Ус яркий, средней толщины, великолепной работы, удален от края на 3 мм. Кайма закругленная, выступающая не резко. Лак золотисто-коричневого цвета, очень прозрачен, чуть суховат. Наложен

тонким слоем со сгущением к средним вырезам, на великолепном, характерном для итальянцев грунте. Такой же точно лак и такую же манеру лакировки мне приходилось наблюдать на безусловно подлинной скрипке Штайнера, что является одним из доказательств влияния Штайнера на венецианских мастеров. Лак сохранился сравнительно очень хорошо: на верхней и нижней деках в довольно большом количестве, на боках, особенно на верхней окружности, - хуже. На отростке нижней деки, соприкасающемся с шейкой, остатки букв «И. Р. М. О.» (клеймо консерватории).

Звук скрипки большой, резковатый.

В каталог Сальзара в 70-х годах прошлого века эта скрипка была занесена как инструмент работы Антонио и Иеронимо Амати. В 80-х годах она была кем-то пожертвована Московской консерватории. В 1920 году поступила из музея консерватории в Госколлекцию и первоначально зарегистрирована как инструмент Амати. Впоследствии, после тщательного изучения, было установлено, что скрипка безусловно работы Санто Серафина. Этикетка была вклеена чужая, частички дерева боков с клеймами, выжженными на них около пуговицы, удалены и заменены другими; таким образом, здесь налицо злой умысел – повысить за счет чужого имени цену инструмента: лет сто тому назад, когда скрипки Амати ценились неизмеримо выше скрипок Санто Серафина, это была очень выгодная комбинация.

В настоящее время инструменты Санто Серафина ценятся почти наравне со скрипками Амати.

Размеры инструмента: длина корпуса – 355 мм, ширина верхней окружности – 171 мм, нижней – 210 мм, в середине – 113 мм, толщина корпуса – 66 мм, высота боков вверху – 29 мм, внизу – 32 мм, мензура – 191 мм, ширина завитка – 42 мм.

Творчество другого крупнейшего венецианского мастера Доменико Монтаньяна, особенно прославленного своими виолончелями, представлено в Госколлекции также довольно широко. В Госколлекции имеются две виолончели работы этого мастера.

Из них одна является совершенно исключительной по сохранности, подбору дерева и совершенству работы. Все линии инструмента необыкновенно своеобразны и закончены. Своды дек умеренной выпуклости. Эфи совершенны по рисунку, представляющему необыкновенно удачную в художественном отношении комбинацию линий Амати с линиями Страдивари. Завиток великолепной резьбы, замечательного самобытного рисунка. Лак характерный для венецианской школы – красно-коричневого цвета, мягкий, недостаточно жирный, не слишком прозрачный, производит впечатление слишком насыщенного смолой и краской, положен он на очень светлый грунт или совсем на чистое дерево. Ввиду своей мягкости не многих местах он собрался сгустками. Сохранность лака превосходная. Ус тонкий, яркий, очень хорошей работы. Верхняя дека сделана из двух половинок великолепной ели, очень правильных слоев, расположенных от очень мелких в середине, до крупных, даже несколько грубоватых у краев, где они становятся чуть извилистыми. Нижняя дека из клена радиального распила, ярких, широких, особенно в своей нижней части,

лучей елочкой вниз. Бока сделаны из клена радиального распила, с неяркими лучами средней ширины. Головка из клена радиального распила, почти без лучей.

Согласно имеющейся внутри виолончели этикетке, безусловно подлинной, она сделана в 1740 году, реставрировалась Антоном Яудтом в 1840 году в Петербурге. Инструмент тоже подвергся операции уменьшения, произведенной настолько виртуозно, что это заметно только после тщательного анализа. Видно, что инструмент обрезан сверху и снизу и даже сужены деки, но общий вид виолончели от этого почти не пострадал. Звук инструмента большой, яркий, металлического тембра. Виолончель принадлежала в начале XIX века брату Николая I, великому князю Михаилу Павловичу. После его смерти инструмент все время лежал без употребления в Михайловском дворце, до присоединения в 1924 году к Госколлекции.

Размеры инструмента: длина корпуса – 750 мм, ширина верхней окружности – 242 мм, нижней – 435 мм, в середине – 238 мм, мензура – 403 мм, высота боков всюду – 114 мм, ширина завитка – 68, 5 мм.

Другой инструмент этого мастера – тоже виолончель, работы 1732 года. Инструмент очень большой, никем не переделанный, модель великолепных смелых очертаний, с довольно выпуклыми сводами. Очевидно, такого же размера была виолончель, описанная выше, до своей переделки. На этом инструменте превосходное дерево; верхняя дека из двух половинок очень хорошей ели, нижняя дека из двух половинок клена радиального распила, с яркими средней ширины лучами, бока из клена тангенタルного распила, с яркими лучами. Ус средней толщины, очень тщательной работы. Подлинного лака на инструменте не сохранилось; на основании ничтожных следов первоначального лака можно заключить, что он был яркого красно-оранжевого цвета. На инструменте остался великолепный золотистый грунт *.

Размеры инструмента: длина корпуса – 769 мм, ширина верхней окружности – 371 мм, нижней – 463,5 мм, в середине – 249 мм, высота боков вверху – 112 мм, низу – 118 мм, мензура – 413 мм, ширина завитка – 62 мм.

М и л а н с к а я ш к о л а представлена в Госколлекции работами крупнейших ее представителей – Ландольфи и Гранчино.

Очень интересная скрипка с подлинной этикеткой Дж. Б. Гваданини 1753 года, в свое время купленная за границей как подлинная работа этого мастера. Однако после внимательного изучения удалось установить, что скрипка несомненно сделана К. Ф. Ландольфи.

По дереву, работе и звуку это, безусловно, один из лучших экземпляров работы данного мастера. Верхняя дека скрипки из двух половинок плотной ели, с яркими слоями средней ширины. Нижняя дека из двух половинок местного итальянского клена радиального распила, с малозаметными лучами, елочкой вниз; из такого же клена сделаны бока и головка.

* Возможно, что эта виолончель является работой одного из мастеров семейства Бергонци. (Прим. Б. В. Дорохотова).

Ус грубоватый, с выцветшими черными полосками. Своды дек не очень выпуклые, но крутые. Прозрачный золотисто-оранжевый лак несколько суховат. Он хорошо сохранился, особенно на нижней деке и головке. Кайма рельефная, с сильно приподнятыми гранями. Эфи оригинального рисунка. Завиток глубокой резьбы с высокоподнятыми гранями спирали.

Звук инструмента несомненно концертный, яркий, большой, далеко несущийся; по звучанию это одна из лучших скрипок Госколлекции.

Размеры инструмента: длина корпуса – 354 мм, ширина верхней окружности – 168 мм, нижней – 207 мм, в середине – 114 мм, мензура – 193 мм, высота боков вверху – 28 мм, внизу – 28,5 мм, толщина корпуса – 61,5 мм, ширина завитка – 42,5мм.

Виолончель Джованни Гранчино (сына родоначальника этой фамилии мастеров – Паоло) – большой, очень хорошей работы инструмент. Модель очертаниями близка к Амати, но имеет более короткие углы, благодаря чему несколько напоминает работы немецких мастеров. Своды дек выпуклые, с углублениями вдоль краев, очень трудно изваяны. Эфи тщательной работы. Верхняя дека из крупнослоиной ели. Нижняя дека из двух половинок клена тангенタルного распила с малозаметными лучами; дерево сильно покороблено, к нижней окружности с обеих сторон доклеены куски дерева, также наверху с правой стороны. Бока из того же клена, как и нижняя дека. Ус яркий, широкий, хорошей работы. Кайма и углы отделаны очень тщательно. Хорошо сохранившийся желтый лак чуть суховат.

Размеры инструмента: длина корпуса – 763 мм, ширина верхней окружности – 350мм, нижней – 457 мм, в середине – 243 мм, высота боков вверху – 112 мм, внизу – 115 мм, мензура – 415 мм, ширина завитка – 61 мм.

Неаполитанская школа представлена работами фамилии Гальяно.

В Госколлекции хранится скрипка, имеющая этикетку Иосифа Гварнери, сына Андреа, и долгое время приписывавшаяся этому мастеру. На основании тщательного изучения инструмента можно сказать, что скрипка эта сделана основателем неаполитанской школы Александро Гальяно.

Скрипка, описываемая здесь, очень характерный инструмент этого мастера. Верхняя дека из хорошей мелкослоиной ели, нежной по структуре, напоминающей нашу русскую, вологодскую ель; нижняя дека из одного куска великолепного клена радиального распила, с яркими, широкими лучами, слегка уклоняющимися слева направо вниз. Этот клен похож на наш кавказский. Бока из очень плотного клена радиального распила с мелкими, острыми лучами, из такого же клена сделан и завиток.

Очертания небольшой узкой модели напоминает форму скрипок школы Андреа Гварнери, но отличаются от нее более длинными углами. Своды дек плоские, мягкие, с очень плавным подъемом. Ус средней толщины, грубоватой работы, местами выцветший. Эфи небольшие, сильно изогнутые и своеобразные по рисунку; их верхние отверстия значительно меньше нижних и имеют слегка грушевидную форму. Эфи расположены низко (расстояние от края до их внутренних вырезов 200 мм, вместо обычных 195 мм). Кайма, ее грани и углы обработаны прямо ножом и

плохо сглажены, что придает им грубый, но яркий характер. Завиток маленький, с довольно узкими гранями, стенки колодца обработаны оригинально: на них выдолблены две полоски.

Лак мягкий, великолепного оранжево-коричневого цвета, наложен умеренно толстым слоем и чуть потрескался. Сохранность его очень хорошая, особенно на нижней деке.

Звук мягкий, широкий, не очень большой, типа Гварнери.

Размеры инструмента: длина корпуса – 354,5 мм, ширина верхней окружности – 162,5 мм, нижней – 202,5 мм, в середине – 110 мм, мензура – 200 мм, толщина корпуса – 56,5 мм, высота боков вверху – 30 мм, внизу – 29,5 мм, ширина завитка – 36 мм.

В Госколлекцию инструмент поступил в 1924 году из коллекции кн. Юсупова.

Следующий инструмент работы мастеров этого семейства – скрипка Иосифа (1724-1793) и Антонио (1737-1797) Гальяно, датированная 1774 годом. Эти мастера были сыновьями Николо Гальяно, но ни один из них не достиг совершенства работы своего отца и учителя. Инструменты их значительно хуже по дереву, модели и исполнению. Скрипка, описываемая здесь, сделана по большой модели, тяжеловатого рисунка. Верхняя дека из двух половинок жесткой ели, с грубыми слоями; нижняя дека из двух половинок клена, характерной для школы Гальяно породы с резко выделяющимися годовыми слоями. Распил радиальный, яркие, широкие лучи идут слева направо вверх. Бока сделаны из такого же клена. Головка повреждена, уцелел только завиток, остальная часть доделана позже. Ус толстый, грубой работы, также небрежно обработаны края, каемка и углы.

Лак довольно твердый, коричневый, средней сохранности. Звук большой, грубоатый, не обладающий способностью распространяться вдали.

Размеры инструмента: длина корпуса – 361 мм, ширина верхней окружности – 1676 мм, нижней – 210 мм, в середине – 115 мм, высота боков вверху – 30 мм, внизу – 32 мм, толщина корпуса – 67 мм, мензура – 194 мм, ширина завитка – 39 мм.

Римская школа представлена в Госколлекции виолончелью мастера Давида Текклера.

Это очень большой по размеру инструмент, вероятно церковный бас, на что указывает заделанные ныне следы круглого отверстия в задней части нижней деки для прикрепления крючка. Поддерживавшего инструмент во время игры на ходу.

Верхняя дека сделана из двух половинок довольно мелкослойной ели, имеющей по своей структуре сходство с сосной; нижняя дека из клена с сучками, косого распила, с малоинтересными по рисунку лучами, уклоняющимися направо вверх; бока из клена тангенタルного распила, с яркими, неширокими лучами. Деки сильно выпуклы. Эфи небольшие. Ус толстый, неяркий, грубой работы, с выцветшими черными полосками. Лак хорошей сохранности, золотисто-коричневого цвета. Внутри подлинная рукописная этикетка, из которой видно, что инструмент сделан в 1722 году.

Звук небольшой, недостаточно яркий.

Размеры инструмента: длина корпуса – 770 мм, ширина верхней окружности – 363 мм, нижней – 453 мм, в середине – 256 мм, высота боков вверху – 118 мм, внизу – 120 мм, мензура – 425 мм, ширина завитка – 64 мм.

Кроме описанных нами инструментов работы итальянских мастеров, в Госколлекции имеется еще ряд старинных инструментов.

Часть этих инструментов действительно принадлежит к итальянским школам, но в силу разных причин (незначительное художественное достоинство, плохая сохранность, малая характерность) мы не сочли целесообразным помещать в данном труде их описания.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ФРАГМЕНТЫ
из незавершенной работы
«УЧЕБНИК СКРИПИЧНОГО МАСТЕРСТВА»

Введение

Профессия скрипичного мастера требует очень сложных и многообразных знаний. Необходимейшей предпосылкой для конструктора смычковых инструментов является наличие хорошего музыкального слуха и эстетического чувства, так как ему необходимо разбираться как в качествах тембра звука инструментов, так и в художественном стиле работ мастеров различных школ (итальянской, немецкой, французской и др.). Поэтому скрипичный мастер должен получить ряд чисто музыкальных навыков: уметь играть на смычковых инструментах, хотя бы в пределах извлечения чистого звука во всех тональностях и позициях, пройти сольфеджио, как средство развития музыкального слуха, а также общего музыкального развития.

Кроме того, он должен достаточно основательно ознакомиться с некоторыми техническими областями, как-то: основами математики, технического черчения и музыкальной акустики (последнее более подробно в части, касающейся смычковых инструментов); технологическими свойствами древесины ели, явора и других пород деревьев, употребляемых в производстве смычковых инструментов; основами химии, для того чтобы иметь достаточное понятие о свойствах различных смол, растворителей и красителей, употребляемых в производстве грунта и лака, а также, в некоторой степени, изучить сопротивление материалов.

Помимо всех этих знаний, скрипичный мастер должен в совершенстве владеть всеми видами обработки дерева, уметь безукоризненно пользоваться режущими инструментами и самому их затачивать, изготавливать и склеивать части инструмента, придавать нужную форму декам и вырабатывать их свод, врезать ус и т.п.

Конструктор новых смычковых музыкальных инструментов должен уметь самостоятельно сделать скрипку, альт, виолончель и контрабас по данным моделям

от начала до конца, то есть все детали этих инструментов, за исключением струн; составить необходимых качеств лаки, краски и политуру.

По части реставрации и ремонта скрипичный мастер должен устранять все дефекты, неблагоприятно влияющие на качество звука инструмента и удобство игры на нем; иметь достаточные технические навыки для исправления попорченных как от времени, так и от неосторожного обращения смычковых инструментов; уметь исправлять смычки и вставлять волос.

Конечно, всем сложным технологическим процессам, связанным с изготовлением смычковых инструментов, можно научиться лишь под руководством опытного мастера. Поэтому никакие учебники не смогут научить изготавливать смычковые инструменты тех лиц, которые не получили достаточной практической подготовки в этой области. Учитывая это, я считаю необходимым зафиксировать в приложенных ниже очерках лишь те положения, которые, имея важнейшее существенное значение для изготовления художественно полноценных по звучанию инструментов, могут помочь лицам, имеющим уже достаточную техническую подготовку и практически знакомы с основными процессами изготовления смычковых инструментов.

Из таких важнейших для качества звука положений мне представляется наиболее существенным три: грунтовка и лакировка, настройка дек и правильная нагрузка корпуса инструмента.

О том, как при изготовлении нового инструмента практически подходить к каждому из этих положений, я и буду говорить ниже.

Грунтовка и лакировка

Качество грунта и лака имеет большое влияние на характер звучания скрипки, альта или виолончели. Если мы попробуем правильно настроенный инструмент в незагрунтованном и нелакированном виде, то убедимся, что его звук очень свободный и хороший (хотя в первый момент, возможно, недостаточно концентрированный), и, если бы он таким остался, это бы нас совершенно удовлетворило.

Казалось бы, что при таком положении не нужно затрачивать время и труд на лакировку скрипки и можно пользоваться инструментом в белом, нелакированном виде.

К сожалению, древесина – материал очень гигроскопичный и имеет свойство жадно поглощать влагу, находящуюся в атмосфере, в сырую погоду набухать, а в сухую – пересыхать; и процент влажности, долженствующий быть величиной постоянной, резко колеблется, благодаря чему звук инструмента становится неустойчивым, и в силу этого владеть им скрипачу затруднительно. Кроме того, без лакового покрова, предохраняющего древесину от сырости, инструмент скоро бы пришел в негодность от влияния пыли, пота, грязи и разных внешних воздействий. Поэтому его необходимо каким-то образом консервировать, что достигается путем грунтовки и лакировки.

Грунт и лак должны обладать такими свойствами, которые не затрудняли бы вибрацию дек и корпуса. Старинные итальянские мастера сумели найти способы грунтовки и лакировки, не только не ухудшающие звук инструмента, но даже улучшающие его. Эти способы в настоящее время относятся к области так называемых «итальянских секретов».

Итальянскому лаку многими профессионалами и любителями придается очень большое значение, значительно большее, чем оно есть в действительности. Многие считают, что именно в лаке заключается весь секрет звучания старинных итальянских инструментов, и тщетно пытаются его раскрыть. Время от времени появляются широковещательные рекламы и возникает шумиха по поводу «открытия» чудесных свойств лака древних итальянских мастеров, который якобы обладает необыкновенным свойством самую плохую скрипку превращать в замечательную, равную лучшим итальянским инструментам.

Казалось бы, что век чудес миновал, но еще много остается людей, допускающих такие чудесные превращения плохой вещи в хорошую! Поэтому подобные шарлатанские уверения часто пользуются успехом у легковерных любителей и профессионалов. Очень часто такое «открытие» вызывает массу откликов, печатаются хвалебные отзывы знаменитых музыкантов, и создается временная популярность новому способу. Но проходит немного времени и вся эта подозрительная затея кончается ничем и впадает в забвение. Кто авторы этих открытий? С одной стороны, это фанатики, очень часто плохо разбирающиеся в сущности конструкции скрипки, мало понимающие в качествах звука и тембре инструмента, но в силу своего невежества, лишенные малейшей доли самокритики и твердо убежденные в той ереси, которую проповедуют. Своей убежденностью им очень часто удается заразить других, что совсем не так трудно, так как даже среди крупных профессионалов музыкантов попадается мало лиц, хорошо разбирающихся в тонкостях звучания инструмента.

Очень часто такие «открытия» являются просто мошенничеством со стороны разных недобросовестных людей. Обычно поступают таким образом: берут простую скрипку, удачную в звуковом отношении, и производят над ней разные манипуляции, которые, в сущности, почти не изменяют звука инструмента, но изменяется его наружный вид, для чего обычно счищают лак и покрывают скрипку каким-нибудь составом, затем обзаводятся отзывами видных музыкантов (которые очень часто бывают на редкость добрыми и снисходительными), и с помощью самой беззастенчивой рекламы такой «Страдивариус» продается по цене, несколько раз превышающей цену равных ему по качеству массовых инструментов.

Надо сказать, что всякий лак, какой бы он ни был, является необходимым злом, так как он имеет свойство как бы сковывать корпус инструмента и затрудняет его вибрацию. Для ого чтобы парализовать вредное действие лака, необходимо перед лакировкой инструмента чем-то изолировать поверхность стенок корпуса. Вещество, употребляемое для такой изоляции, должно быть мягким и эластичным. Старинные итальянские мастера блестяще разрешили и эту задачу. Хотя и не сохранилось никаких рецептов вещества, которыми они пользовались для этой цели, но нами,

кажется, разрешены эти проблемы! Существует воскообразное вещество, которое входило в течение тысячелетий в состав знаменитых китайских лаков и которым пользовались еще лет пятьдесят тому назад наши кустари при выделке деревянной лакированной посуды и деревянных ложек. В настоящее время техника использования этого вещества забыта, и оно заменено другими веществами, допускающими более скорый технологический процесс с целью удешевить производство. В результате такой замены значительно снижено качество и прочность лакированной посуды наших кустарей. Это ныне забытое вещество – прополис (пчелиный клей) – обладает замечательными свойствами проникать в верхний слой древесины, из которого построен инструмент, и благодаря своей мягкости и эластичности сохранять в древесине дек в течение столетий почти неизменяющийся процент влажности *. Если скрипка загрунтована этим веществом, то лак почти не оказывает влияния на вибрацию корпуса и поэтому не может изменить звук инструмента и вредно влиять на него.

Нечего скрывать, что все эти действия очень осложняют и замедляют процесс построения скрипки, но для того чтобы создать образцовый инструмент, не должно жалеть времени и труда.

Лакировка скрипки не представляет особых затруднений, если лак имеет надлежащую консистенцию (не густ и не жидок) и если после каждого нанесенного слоя дадим ему как следует просохнуть. Масляные лаки 9за исключением некоторых, приготовленных на эфирных маслах) наносить легче, чем спиртовых, так как последние быстро, даже под кистью высыхают и вследствие этого ложатся неравномерно, если по одному и тому же месту два раза (чего очень трудно избежать) проводим кистью. Масляный лак легко распределяется по поверхности деки. Мы изберем для нашего инструмента спиртовой лак, представляющий интерес по своим составным частям: это лак, предложенный Рамбо **.

* К сожалению, прополис очень легко поддается воздействию температуры, что не способствует сохранности сделанного из него грунта и лежащего поверх него лака (*Прим. Б. В. Дорохотова*).

** Рецепт лака Рамбо не сохранился в архиве Витачека. Поэтому мы приводим основные составные части того лака, которым пользуются в настоящее время многие советские скрипичные мастера. Лак для смычковых инструментов состоит из: а) твердых, как бы цементирующих его смол, б) смягчающих их более мягких смол и в) растворителя. Твердые смолы: сандарак и штоклак (полуфабрикатом которого является шеллак) либо, что хуже, янтарь, копал, даммара. Из мягких смол в основном используется мастика, гуммиэлеми и венецианский терпентин (твёрдые частицы, находящиеся в скрипиде и выпадающие из него в виде осадка либо значительно скорее получающиеся в виде осадка на стенках сосуда под воздействием центробежной силы. В растворители входят эфирные масла – спиковое, можжевеловое или лавандовое – и спирт. Примерный состав лака таков: 50 гр. твердых смол, от 20 до 60 гр. мягких смол, 50 гр. эфирных масел и 150 гр. спирта. В получившийся лак можно добавить еще 5-6 капель касторового масла. (*Прим. Б. В. Дорохотова*).

Сначала растолчем в ступке необходимое по весу количество штоклака. Можно рекомендовать взять количество смол меньшее, чем указано в рецепте Рамбо, для того чтобы не нужно было доставать слишком большую бутыль, а ограничиться посудой, вместимостью в один литр.

Штоклак очень трудно поддается размельчению. Время от времени рекомендуется просеивать растолченную массу через сито, чтобы избежать лишней работы по размельчению смолы.

Измельчение других смол легче; мастику и гуммиэлеми нужно разрезать на возможно мелкие частицы. Желательно добавить также битое стекло, размельченное на такие куски, чтобы из можно было протолкнуть через горлышко бутылки. Все вместе положим в бутылку, встяжнем ее, чтобы составные части смешались, дольем в бутылку спирта столько, чтобы она была наполнена на три четверти, и всю массу время от времени будем встяживать. В теплом месте процесс растворения смол протекает быстрее. Через два дня мы можем приступить к фильтровке лака.

Для этого возьмем бутылку вместимостью в 50 куб. см, ополоснем ее спиртом и вставим в нее воронку, со стенками, покрытыми внутри фильтровальной бумагой. Вливаем осторожно собравшуюся над нерастворенными частями жидкость и время от времени подливаем новую. Каждый раз, когда поры бумаги заклеиваются, заменяем ее новой. Полученный фильтрат, лак, тщательно закупориваем.

Затем размельчаем в ступке драконову кровь в палочках, всыпаем ее в бутылку, заливаем спиртом и после растворения фильтруем смесь в другую бутылку. Дальше вливаем в эту же жидкость раствор гуммигута. Драконову кровь, весьма неустойчивую под воздействием света, можно заменить фильтратом анилиновой краски («бисмарк браун»), дающий очень красивый красный оттенок.

Когда у нас все растворы приготовлены, можем начинать самый процесс лакировки.

Лучшей посудой для лакировки является глубокая с толстыми краями фарфоровая чашка. В этот сосуд наливаем на три четверти наш лак и вливаем немножко ранее приготовленного раствора, чтобы получилась жидкость слегка красно-желтого цвета. Если эта масса получилась жидкая, то излишок спирта удаляем посредством выжигания. Комната, в которой происходит лакировка, должна быть теплой и по возможности изолированной от пыли. Погружаем кисть в лак настолько, чтобы она напиталась им, затем обтираем ее о край сосуда, чтобы удалить излишки лака, и начинаем покрывать бока. Начинаем сверху и ведем кисть от пятки шейки к среднему вырезу. Первый штрих сразу покажет нам достаточное или недостаточное количество лака взяли мы на кисть. Для успеха дела лакировку скрипки нужно производить очень внимательно и не спеша.

От боков переходим к нижней деке, и на кисть набираем столько лаку, чтобы его хватило на целую поперечную полосу через всю ширину нижней деки. Затем переходим к верхней деке. Здесь нужно быть осторожным около эфов, чтобы не залить лаком середину скрипки. Для остальных частей скрипки нужно взять кисть меньшего размера. Завиток кроем вдоль спирали.

После первого слоя поверхность скрипки не имеет еще блестящего вида, так как этот слой заполнил только поры дерева. Оставим инструмент около часа просыхать, а затем кроем второй раз и еще через час третий раз, после чего на инструменте окажется достаточное количество лака.

Во время перерывов между нанесением отдельных слоев лака тщательно закрываем посуду, в которой находится лак, чтобы предупредить его сгущение. Вообще нужно лишь несколько капель красочной эссенции или спирта, чтобы разредить жидкость до необходимой консистенции.

Так продолжаем лакировку до тех пор, пока скрипка не будет покрыта толстым слоем золотисто-желтого лака, чтобы при шлифовке пемзой с маслом не обнажилось дерево. Через день после нанесения последнего слоя лака можно приступить к его шлифовке.

Шлифовать лак нужно очень мелкой пемзой с репейным маслом. Смачиваем суконку маслом, берем немного пемзы и начинаем с небольшим нажимом кругообразными движениями тереть лак на всех участках, за исключением верхней деки, которую пока не трогаем, так как на ее поверхности образуются борозды, в которые впоследствии должен впитаться цветной лак. Задачей этой шлифовки не является доведение поверхности до полного блеска, а лишь сглаживание крупных неровностей, чтобы легче было хорошо наложить следующие слои.

Для этого приготовляем лак такой же консистенции, но более темного цвета, примешивая большее количество раствора драконовой крови. Определение насыщенности цвета всецело зависит от вкуса мастера. Далее вливаем небольшое количество краски в чашку, берем небольшую кисточку и размешиваем тщательно жидкость. Если лак слишком насыщен краской, он теряет свой «огонь» и плохо накладывается, в умении составить хороший цветной лак познается настоящий мастер.

Надо помнить, что при испарении спирта краски становятся интенсивнее. Если лак у нас в чашке постоит некоторое время, то цвет его перейдет в каштановый, но на инструменте он будет казать красным, благодаря золотистому грунту, играющему здесь роль фольги. Во время лакировки очень часто от кисти отделяются волосинки: их надо осторожно снимать остринем ножа ил еще лучше купить для этого цели в аптекарском магазине пинцет. Перед тем как продолжать лакировку, необходимо хорошо вытереть скрипку, чтобы окончательно удалить остатки масла от шлифовки. Даже ничтожное количество оставшегося на скрипке масла просочится впоследствии на поверхность, и лак непременно даст трещины.

Так продолжаем накладывать лак до тех пор, пока не получим желаемого оттенка. Верхняя дека может быть темнее, так как при позднейшей шлифовке она потеряет известное количество краски. Чем дольше инструмент будет сохнуть, тем лучше это отразится на зрелости лака. От высыхания слой лака утончается. В общем, чем тоньше слой лака, тем менее он вредит вибрации дек. Поэтому мы должны предпочесть не слишком толстый слой лака, чтобы облегчить борьбу двух начал – лака и дерева, из-за которой страдает организм скрипки. Лучше всего звучащие кремонские скрипки имеют наиболее тонкое покрытие лаком.

Когда инструмент окончательно высохнет - надо оставить его сохнуть около недели в темном месте, - приступаем к отделке верхней деки, представляющей еще очень неравномерную поверхность. Стеклянной бумагой, достаточно мелкой, чтобы не поцарапать лак, кругообразными движениями начинаем шлифовать его; эта работа требует большой осторожности и тонкого осязания, для того чтобы не протереть лак насеквоздь. Мы не должны трением сильно нагревать лак, так как он размягчается и может слезть. Стеклянную бумагу необходимо смачивать льняным маслом для того, чтобы ее легко можно было передвигать по лаку. Постепенно лак сотрется с возвышенных слоев до грунта; тогда окончательно шлифуем лак суконкой с пемзой. Затем тщательно вытираем поверхность деки мягкой полотняной тряпкой и покрываем деку тонким слоем льняного масла, пропитываем полотняную тряпку спиртом, но лишь настолько, чтобы на деке не оставалось мокрых пятен, и начинаем кругообразными движениями легко полировать деку. Как только лак начинает липнуть, сейчас же кладем на тряпку несколько капель масла и продолжаем полировать. Вследствие этого верхний слой лака размягчается, и он заполнит пространство между слоями дерева. Это разравнивание лака одновременно придаст ему оттенки. Годовые слои резко выдаются, и поверхность деки приобретает очень красивый вид, подобный виду старинных итальянских инструментов. К сожалению, этот процесс удается не сразу, а лишь после нескольких раз. Если на некоторых местах осталось мало лаку, то кисточкой ретушируем и доводим поверхность деки до необходимого нам вида.

После того даем деке просохнуть и затем покрываем ее еще двумя слоями бесцветного лака; окончательно отшлифовав их, тщательно протираем замшой – и лакировка окончена.

Инструменты знаменитых старинных мастеров, безусловно, были покрыты сплошным слоем лака, и тот вид, который они имеют сейчас, придало им время. Однако мы требуем такого же вида и от нового инструмента. Этого можно достичнуть, вытирая и выщарапывая лак на тех местах, которые обычно стерты на старинных инструментах.

Существует даже специальный лак, в задачу которого входит держаться слабо на дереве и отскакивать от ничтожного повреждения, так что посредством ногтя можно такому лаку придать старинный, потрескавшийся вид. Методы имитации лака бесконечны, но мы здесь не будем о них говорить поскольку в нашу задачу входит объяснить способы построения новой скрипки, а приданье лаку старинного вида предоставим времени. Несмотря на это, мы признаем искусство, проявляемое некоторыми мастерами в этой области, но советуем ученикам, которые только начинают работать, тогда заняться изучением способов имитации старинного лака, когда они в совершенстве постигнут способы обычной лакировки.

Кто научился лакировке спиртовым лаком, тот легко сумеет лакировать и масляным лаком. Понятно, что перерывы между нанесением отдельных слоев масляного лака должны быть больше, чем у спиртовых, поскольку масляные высыхают значительно медленнее, и инструмент должен в это время находиться в

помещении, куда не проникает пыль. Шлифовка масляного лака производится после нанесения всех слоев лака, и для нее применяется вода и пемза.

Раньше чем приступать к работе над монтировкой инструмента, необходимо вычистить остатки смолы в прорезях эфов. Это делается посредством ножа и подпилка, после чего прорезы закрашиваются черной или коричневой тушью; тоже краской закрашиваем и внутренность колодца в головке.

Настройка дек скрипки, альта и виолончели

Когда своды дек скрипки совершенно сверху закончены, загрунтованы и покрыты лаком, приступаем к их долблению *, с целью придать им надлежащую толщину и настройку.

В первом разделе этой книги (стр. 28 – 55) приведено распределение толщин дек, применявшиеся различными итальянскими мастерами. Для выработки верхней деки придаем ей толщину всюду не менее 3 мм, вырезаем эфы и пробуем издаваемый тон смычком, как объяснено выше (стр. 25- 27).

При нормальной плотности древесины ели этот тон будет примерно равен *до-дезу* первой октавы. Затем начинаем рубаночком равномерно снимать дерево по всей площади деки, часто проверяя звук, издаваемый декой; когда звук опустить до *си* малой октавы, сравняем деку циклей и проверим опять ее тон. Дальше необходимо уточнить деку очень осторожно, стараясь выравнивать отдельные случайные утолщения, и таким образом довести деку до толщины, при которой она будет давать ясный и определенный тон – *си-бемоль* малой октавы. Как уже сказано выше, желательно, чтобы толщина деки была везде одинаковой, но при жесткой древесине и очень крутых сводах дека может иметь небольшое уточнение в щеках.

Распределение толщин верхней деки по этой схеме встречается у многих итальянских мастеров ранней эпохи, школы Амати и даже в ранних работах Страдивари.

Когда дека доведена у нас до ноты *си-бемоль*, приступаем к прилаживанию и наклейке пружины. Делается она из ели. Нормальная длина пружины скрипки 27 см при толщине в 6 мм; надлежащего ее напряжения мы достигнем, если при окончательной припасовке концы пружины будут отставать на 1-2 мм от деки. Вышина пружины в самом высоком месте не менее 12 мм, а у краев – 3 мм.

Таким образом, работа над верхней декой пока закончена, и мы можем приступить к выработке толщин нижней деки. Работа над нижней декой требует еще больше внимания. Начать с того, что дерево явора (клена) невероятно разнообразно по своей плотности. В то время как в древесине ели, для того чтобы достигнуть ее тона в *си-бемоль*, толщина колеблется от 2,5 до 3 мм, у древесины нижней деки (явора)

* К этой операции можно приступить только тогда, когда грунт и лак совершенно высохли, что наступает при обыкновенном, эфирно-масляном лаке месяца через три; если не дождаться полного высыхания, то работа пропадет напрасно, так как при высыхании лак повышает тоны дек, причем повышение это неравномерно для обеих дек, и учесть его степень заранее невозможно, поскольку каждый кусок дерева впитывает грунт и лак по-разному.

Толщина может колебаться от 3,5 до 6,5 мм. Поэтому при разработке толщин нижней деки надо начинать с общей толщины деки в 7 мм и наблюдать за снижением тона. Обычно первоначальный тон при такой толщине бывает *фа*, *фадиез* или *соль* первой октавы.

Распределение толщин нижней деки резко отличается от распределения толщин на верхней, имея большую разницу между толщиной центра и краев. Поэтому к разработке толщин нижней деки приступаем несколько иначе, что это имело место при выработке верхней деки. Предположим, что у нас толщина нижней деки 6 мм по всей площади. Начинаем снимать дерево вначале со всех щек деки, доведя их приблизительно до 3 мм. После этого испытываем тон деки смычком и начинаем состругивать дерево от мест приклейки к верхним и нижним клоцам; здесь можно довести толщину до 3 мм (у верхней окружности следует оставить несколько больше – 3,5 мм); затем доходим к центру до линии, параллельной верхним и нижним углам. Здесь надо оставить толщину около 4,75 мм. Когда у нас толщина деки разработана по этой схеме, опять пробуем тон деки смычком; если он выше требуемого (например, *ре* первой октавы), мы выстругиваем деку, снимая дерево равномерно по всей площади, сохраняя пропорции толщин между серединой и краями деки. В общем толщины деки должны располагаться эллипсами. Когда у нас закончена приблизительная разработка толщин, мы, помимо пробы смычком, должны прибегнуть и к выстукиванию деки, держа ее левой рукой между большим и указательным пальцами. Для выяснения тона краев мы держим ее в середине в месте, где будет стоять душка; для определения тона центра мы держим ее в одной из верхних щек. Важно, чтобы, помимо основного тона (*до*), извлекаемого смычком, мы получили еще правильное гармоническое соотношение между центром и краями деки – центр должен давать тон квинтой выше краев, чаще всего при нормальной плотности древесины, это бывает следующие тона: в центре звучит *фа* первой октавы, а края дают *си-бемоль* малой октавы. Это наиболее желательная комбинация. Добиваться такого соотношения нужно, исходя из принципа, что чем тоньше пластинка, тем ниже она звучит; поэтому, в зависимости от тона, который дают при вышеуказанном выстукивании отдельные места деки, мы снимаем дерево или в середине или около краев и в щеках. Работа эта очень кропотливая, требующая осторожности и большого терпения. Идеалом является, если мы как в верхней деке с пружиной, так и в нижней получаем при выстукивании в центре *фа* первой октавы. Но если при выстукивании и не получается такого звука, а деки при пробе смычком дают вышеуказанные тона (верхняя – *си-бемоль* малой октавы, а нижняя – *до* первой октавы), скрипка все равно будет звучать хорошо и будет обладать так называемым итальянским тембром.

Очень важно, чтобы края скрипичных дек были не толстые; иначе деки при настройке дадут тон выше, и поэтому их придется чрезмерно уточнить, в результате чего корпус в собранном виде даст звук более низкий, чем нужно, и тембр инструмента будет менее ярким, чем это было задумано.

Здесь нужно обратить внимание на то, чтобы бока были легкими и тонкими, иначе они будут нарушать тоны дек, что неблагоприятно повлияет на отзывчивость

инструмента. Толщина боков не должна превышать 1,2 мм; для того, чтобы скрипка действительно хорошо звучала, приходится поступать ее прочностью.

При наклейке на нижнюю деку боков и выступивании такого полукорпуса обычно получается звук центра *фа* первой октавы, звук краев - *си-бемоль* малой октавы – обычно неслышен. Приклеиваем и верхнюю деку и получаем звук тоже *фа* первой октавы и при осторожном выступивании краев получаем звук *си-бемоль* малой октавы.

По такой же схеме настраиваются деки альта и виолончели, конечно, с соответствующими изменениями тонов, издаваемых деками. Характер тембра альта до сих пор не выяснен, поэтому в настройке этого инструмента нет определенных законов. Альт правильных акустических размеров будет очень большим (длина корпуса 52,5 мм), и на нем нельзя будет играть, держа его под подбородком. Если бы допустить альт такого размера, то задача была бы простая, деки просто можно было бы настроить квинтой ниже скрипки, и получился бы великолепный звук, настоящего тембра контрабалта. К сожалению, это по вышеприведенной причине невозможно. Поэтому для настройки дек и корпуса приходится изыскивать комбинации, грешащие против акустических законов.

Возможно добиться хороших темброво-звуковых результатов, если применить настройку дек квинтой ниже скрипки при нормальном (вернее, принятом) размере альта (длина корпуса 410-425 мм). Но при этом деки получаются тонкие и такой инструмент в силу своей хрупкости требует очень бережного обращения. Поэтому целесообразнее идти на другой компромисс: это построить, в сущности, большую скрипку с альтовым тембром. Для этого нужно взять обыкновенный формат альта (420 мм), но деки сделать с плоскими сводами, не выше 15 мм, и настройку дек понизить на целый тон ниже скрипки. При корпусе с плоскими деками результат может быть очень хорошим. Распределение толщин дек нужно дать по той же схеме, что и у скрипки, толщина дек получится приблизительно такая же, как и у скрипки.

Настройка дек виолончели, как уже говорилось выше, была твердо установлена итальянцами; в некоторых случаях (в виолончелях нормального размера) верхняя дека – *фа*, нижняя – *соль*. У виолончелей большого размера (дошедших до нас в большинстве случаев в урезанном виде) верхняя дека – *ми-бемоль*, нижняя – *фа*.

Распределение толщин дек по такой схеме, как и у скрипки и альта, то есть верхняя дека одинаковой толщины по всей площади, нижняя дека с утоньшением к краям.

* Немаловажное уточнение: тембр инструмента зависит не только от толщины дек и их настройки, но и от расстояния между эфами. Чем больше расстояние между эфами, тем ниже будет звучать инструмент. Таким образом, при уменьшении размеров инструментов для сохранения их надлежащего тембра нужно просто увеличить расстояние между эфами. Это справедливо как к альтам, так и к скрипкам и виолончелям, если мы хотим сделать их для детей, то есть размерами 3/4, 2/4, 1/4, 1/8 и 1/16. Естественно, что, увеличивая расстояние между эфами, мы должны также и увеличить пропорционально центральную часть инструмента по отношению к его общему размеру. Если же мы в стандартной скрипке увеличим расстояние между эфами хоть на 1 мм, то даже при высокой настройке дек получим низкий тембр инструмента. (прим. С.В. Муратова).

Максимальная толщина верхней деки виолончели при средней плотности ели обычно 4,75-5,25 мм, нижней дека – 6-7 мм в середине, 3,5 мм у краев.

В заключение укажем, что, руководствуясь методом настройки дек, можно из древесины разной плотности построить несколько инструментов, звучащих «питальянски», но имеющих все же различные звуковые качества как по силе, напряженности звука, так и по тембру. Для того чтобы добиться совершенного звука, нужно иметь древесину ели и клена такой плотности, у которой при правильной настройке дек и установленные тоны получается определенная, постоянная, средняя толщина дек. Наиболее сильный и проникающий вдали звук получается при наименьшей возможной толщине дек; но если в этом отношении переусердствовать, то инструмент будет очень хрупким, и звук его при прочих хороших качествах станет несколько жестким и звенящим.

Наоборот, при большей толщине дек (опять-таки при строгом соблюдении законов настройки дек) звук инструмента будет мягким, менее напряженным и более слабым. Поэтому, для придания скрипке или виолончели наиболее совершенного звука, нужно определить, какую-то среднюю величину для толщины дек. При соблюдении вытекающих из всего вышесказанного наилучших условий, мы получим совершенно правильно сконструированный корпус скрипки или виолончели, могущий в принципе дать очень хороший звук.

Монтировка

Из вопросов монтировки инструмента остановлюсь на вклейке шейки и определении мензуры, прилаживании подставки, установлении места дужки и обыгрывании инструмента.

В противоположность корпусу, шейка скрипки не оказывает влияния на звук инструмента, но ее размеры и форма имеют очень большое значение для правильной постановки левой руки скрипача и для удобства игры *. Длина шейки должна находиться в определенной строгой пропорции к корпусу скрипки. Если эта пропорция не соблюдена, то на скрипке невозможно играть чисто, так как нарушена правильная последовательность полутонов на грифе. Если шейка длиннее, чем следует, то очень трудно найти пальцем место первого полутона около порожка; если она короче следуемого размера, то при переходе в 4-ю позицию первый палец

* Звук от струны на корпус передается не только через подставку, но и через шейку и нижний порожек. Таким образом, если шейка будет слишком массивная, тяжелая (может быть как из-за излишней толщины самой шейки, так и грифа), то такая шейка будет «гасить» колебания струны, что немедленно отразится на качестве звука как в сторону его силы, так и тембра. С другой стороны, слишком тонкая шейка не будет достаточно тверда для передачи колебаний струны на корпус и колебания струны будет гаситься уже не на массу (как в предыдущем случае), а на изгибающий момент шейки. Здесь действуют примерно те же законы, что и при выборе надлежащей толщины подставки. (прим. С. В. Муратова).

не может нащупать правильного места для извлечения чистой ноты, так как в этом месте резко нарушен порядок уменьшающихся по направлению к подставке расстояний между отдельными полутонами *.

Здесь надо упомянуть, что точная пропорция длины шейки по отношению к общей длине мензуры была определена только в последней четверти XVIII века знаменитым скрипачом Виотти; до этого времени шейки всех смычковых инструментов скрипичного семейства были короче нормы **; это объясняется тем, что техника игры на скрипке находилась в зачаточном состоянии, и игра в высоких позициях использовалась лишь эпизодически ***.

Виотти, наряду с другими приемами развития техники игры на скрипке, упорядочил и этот отдел, для чего нужно было выработать определенную пропорцию между корпусом и шейкой инструмента ****.

При правильном взаимоотношении размеры корпуса и шейки скрипки следующие: длина деки скрипки – 355 мм, наибольшая ширина верхней окружности – 165 мм, нижней – 208 мм, ширина в средних вырезах – 11 мм. Высота сводов верхней деки – около 15,5 мм (в наиболее выпуклом месте), высота нижней деки 15мм; высота боков вверху (около шейки) – 30 мм, внизу (у пуговицы) – 32 мм; толщина корпуса – около 61 мм.

Размер шейки определяется следующим образом: проводим линию от середины верхнего края деки до линии, соединяющей зарубки эфов, и получаем таким образом базу для определения точной длины шейки от верхнего порожка до края верхней деки. Длина линии от края деки до зарубок эфов, называемая мензурой, у скрипок обычно бывает равной 195 мм. Эту цифру делим на три части, и две из них (130 мм) определяют длину шейки. Длина звучащей струны, то есть расстояние от верхнего порожка до подставки, у скрипки, таким образом, обычно равна 325 мм.

Размеры альта при длине дек в 410 мм: ширина верхней окружности – 188 мм, нижней окружности – 242 мм, у вырезов – 132 мм. Высота сводов верхней деки – около 18,5 мм, нижней – 17 мм. Высота боков вверху (около шейки) – 35 мм, внизу (у пуговицы) – 37 мм. Толщина корпуса – около 71 мм; мензура – 218 мм.

У виолончели: длина дек 750 мм, ширина верхней окружности – 353 мм, нижней окружности – 444 мм, в середине – 237 мм. Высота боков вверху – 117 мм, внизу –

* Порядок уменьшающихся по направлению к подставке расстояний между отдельными полутонами никоим образом не нарушается. Изменяется просто как общая длина струны, так и размеры этих расстояний. Скрипач довольно быстро приспособится к этому изменению, так как в основном ориентируется на слух, а не тактильные ощущения. Другое дело, если скрипач постоянно меняет скрипки и тактильные ощущения помогают ему играть в том случае, если все размеры скрипок унифицированы. (Прим. С. В. Муратова).

** На виолах наблюдалось обратное явление, то есть шейка инструмента была очень длинной, почему на виоле да гамба на месте виолончельной 4-й позиции оказывалась 6-я. (Прим. Б. В. Дорохотова).

*** Короткая шейка никак не мешает игре в высоких позициях. (Прим. С. В. Муратова).

**** В связи с этим, как указывалось во введении, на всех инструментах старинных мастеров шейки были заменены на новые более длинные. (Прим. Б. В. Дорохотова).

122 мм, высота сводов верхней деки – 25 мм, нижней – 23 мм, толщина корпуса – около 170 мм, мензура – 400 мм.

У контрабаса: длина дек – 1130 мм, ширина верхней окружности – 510 мм, нижней окружности – 675 мм, в середине – 370 мм. Высота боков вверху – 170 мм, внизу – 205 мм, высота свода верхней деки – 45 мм, нижней – 43 мм, толщина корпуса – около 419 мм, мензура – 621 мм.

При расчете мензуры (длины шейки - *С. В. Муратов*) альта, виолончели и контрабаса поступаем так же, как было указано выше для скрипки; но длину от центра верхней окружности (от верхнего края деки – *С. В. Муратов*) до линии, соединяющей зарубки эфов, делим не на три части (как у скрипки), а на семь частей, из них пять определяют длину шейки каждого данного инструмента.

Дальнейшие манипуляции с корпусом скрипки тоже требуют серьезных знаний и опыта. При вклейке шейки в корпус инструмента следует точно установить угол, под которым шейка должна быть вставлена по отношению к высшей точке выпуклости верхней деки. Это необходимо в связи с позднейшим установлением правильной вышины подставки над верхней декой.

* * *

После того как мы правильно построили деки и подготовили корпус в акустическом отношении, для полного успеха необходимо урегулировать высоту подставки и души. Ясно, что здесь идет речь об абсолютной высоте подставки, ее высоте над декой. При нормальной толщине дек и, следовательно, нормальной настройке дек и корпуса вышина подставки над декой (от деки до наиболее высокого пункта подставки) у скрипки должна быть приблизительно 32-35 мм, у альта – 36-39 мм, у виолончели – 87-92 мм.

Подставка должна быть надлежащих размеров *, из хорошего, очень твердого и упругого клена, иметь ту общераспространенную форму, которая, по преданию, была сконструирована еще во времена Страдивари. Всякие вычурные вырезы подставки мешают ориентироваться при ее точном прилаживании к поверхности деки. Высота подставки должна быть точно установлена для каждого инструмента. Кроме того, она должна быть очень хорошо пригнана к деке, так как иначе нарушается равномерность звучания струн и ее устойчивость на верхней деке. Она должна стоять на строго определенном месте; при ее смещении сейчас же изменяется и очень часто искажается звук инструмента.

Прирезка подставки совсем не такая простая вещь, как это многим кажется. Подставки обычно поступают в продажу в полуготовом виде. Берем подставку, выбирая по возможности старую, из очень выдержанного дерева. Выбираем для нее место на верхней деке, между зарубками эфов, так, чтобы от одной и другой ножки подставки эфы находились на одинаковом расстоянии и чтобы подставка стояла

* Толщина подставки скрипки: внизу – 4 мм, вверху – 2 мм; альта: внизу 5 мм, вверху – 2 мм; виолончели: внизу – 10-12 мм, вверху - 3 мм.

параллельно верхнему порожку, для того чтобы длина звучащей струны была у всех струн одинаковая. Кончиком ножа осторожно отмечаем место ножек подставки. Толщина ножек скрипичной подставки для начала должна быть не менее 4,5 мм у скрипки, 6 мм у альта и 12 мм у виолончели. После этого начинаем острым ножом подрезать ножки подставки, пока подставка точно и плотно не станет на предназначеннное место. Работу эту надо производить очень острым ножом; напильник и стеклянная бумага здесь ни в коем случае не должны применяться. При прилаживании подставки мы натираем места деки, где должна стоять подставка, мелом, для того, чтобы выяснить, какие шероховатости мешают, прижимаем ножки подставки на предназначенные для них места и срезаем осторожно те небольшие возвышенности, где пристал мел. Так продолжаем до тех пор, пока вся поверхность ножек не будет покрыта мелом. Подставка должна стоять слегка уклонена верхней частью назад, по направлению к подгрифу. Затем срезаем подставку сверху для того, чтобы придать ей закругление, соответствующее закруглению грифа, соблюдая при этом правильную высоту струн над грифом. Закругление подставки должно быть не слишком выпуклым и не слишком плоским. Большое закругление подставки затруднит игру на скрипке аккордами, когда нужно единовременно заставлять звучать ноты на трех струнах, а также во время игры арпеджио, так как при очень закругленной подставке рука должна описывать крупные кривые. После того, как правильно сделано закругление подставки, намечаем циркулем места, где будут лежать струны, намечаем их осторожно ножом и затем слегка выравниваем круглым подпилочком. В таком виде подставка еще не имеет законченного вида, так как толщина ее неравномерна. Ножом и подпилком придаем ей надлежащую толщину. Толщины подставки должны быть распределены так, чтобы не было ослаблена середина подставки, - обстоятельство особенно важное у виолончели и контрабаса, - это делается с целью противодействовать сгибанию подставки.

Вследствие этого мы оставляем середину подставки чуть толще, чем ножки, благодаря чему сторона подставки, обращенная к грифу, имеет слегка выпуклый характер, в то время как сторона, обращенная вниз, к подгрифу, абсолютно плоская и ровная. Прорезы для струн должны быть распределены правильно, и глубина их не должна быть больше, чем на половину струны, в особенности надо стараться не углублять прорез у струны Ми, так как она, в силу своей незначительной толщины и большого натяжения, сама прорежет себе ложбинку в подставке и ляжет достаточно глубоко. Затем тоненьким ножичком уточняем ножки подставки, сглаживаем все неровности стеклянной бумагой – и подставка готова.

Очень большое влияние на качество звука имеет вышина подставки. К сожалению, здесь никогда заранее нельзя установить наиболее выгодную для звучания высоту ее, так как почти каждый инструмент требует индивидуального подхода. Условия эти мы можем определить лишь по характеру звука; например, если инструмент звучит тупо и деревянно при подставке нормальной толщины, то это значит, что подставка слишком высока. При слишком высокой подставке теряется также четкость звучания инструмента, в быстрых пассажах инструмент

плохо повинуется смычку, очень трудно добить из такого инструмента *pianissimo*, затрудняется извлечение некоторых нот (у скрипки *до, ре* первой октавы на баске, у альта и виолончели ноты *ми, фа* на струне Соль).

Если звук недостаточно мягкий и не совсем чистый, как принято выражаться, «с песочком», то это является признаком низкой подставки; вообще звук скрипки при низкой подставке следующий: квинта звучит резковато («с песочком»), Ля звучит хорошо, певуче, но в нем не хватает упругости, Ре и Соль звучат слабо и производят впечатление, как будто бы слабо натянуты; эти качества особенно ярко выступают, когда имеем дело с более крупными инструментами, как-то: альты и виолончели. Особых неудобств при извлечении звука низкая подставка не вызывает, но инструмент с такой подставкой теряет так называемую «дальнобойность», и звук его плохо распространяется в зале.

Разница между высшей и низшей нормой высоты скрипичной подставки приблизительно равна 3 мм. Несмотря на такой довольно значительный допуск высоты подставки, на самом деле оказывается, что для каждого отдельного инструмента существует одна определенная норма высоты подставки, при которой инструмент имеет ровный, хороший во всех отношениях звук. Эта высота подставки может быть точно определена путем эксперимента, основанного на опыте.

Практически этот вопрос решается следующим образом: берем – для скрипки – подставку предельной высоты, то есть 35 мм, прикладываем ее точно к инструменту и надеваем струны. После этого даем скрипке устояться приблизительно в течение суток и все это время стараемся держать инструмент в нормальном строю, для чего его в течение этого времени приходится несколько раз подстраивать. На второй день, лучше всего с утра, пока еще слух не успел утомиться, еще раз тщательно настраиваем инструмент и начинаем пробовать его звук. Опытное ухо сейчас же обнаружит те или другие недостатки звука. В зависимости от степени этих недостатков понижаем подставку на 0,5-1 мм. Если после этого звук достаточно прояснится и станет более прозрачным и серебристым, мы определяем, в достаточной ли степени произошло улучшение; если недостаточно, то понижаем подставку еще на 0,5 мм. Все эти манипуляции надо производить не спеша, с промежутками между отдельными действиями, так как слух наш быстро утомляется и мы теряем остроту восприятия этих мельчайших изменений звука. После выверенного таким образом звука скрипки инструменту опять даем устояться, а затем его подвергаем окончательному испытанию.

Надо сказать, что помимо урегулирования нагрузки корпуса скрипки, чего мы достигаем той или другой высотой подставки, а следовательно, тем или другим углом расположения струн по отношению к корпусу инструмента, еще имеет большое значение толщина подставки.

Неправильности толщины подставки обычно отзываются на ровности звучания отдельных струн, а также на степени отзывчивости инструмента. Если замечаем, что звук имеет мягкий и несколько тупой характер, то уточняем верхнюю часть подставки, если этого окажется недостаточно, то уточняем и нижнюю часть. Эти уточнения нужно производить очень незаметно; нужно снимать с подставки дерева

чуть-чуть; этот процесс продолжаем до тех пор, пока не заметим, что квинта начинает звучать чуть резковато, тогда звук получает достаточно свободы.

В основном можно сказать так: для того, чтобы Соль и Ре звучали достаточно глубоко и свободно, подставка должна быть не очень толста внизу; но здесь необходимо не переступить известную границу, так как с каждым утоньшением подставки внизу звук становится более ясным на квинте и незаметно может стать резким и кричащим. Поэтому в некоторых случаях можно оставить подставку со стороны квинты несколько толще, чем со стороны баска, отступить чуть от симметрии. Но это уменьшение толщины подставки должно быть постепенным, без резких «скачков».

Все эти манипуляции необходимо производить не спеша, постепенно, для того чтобы не перетоньшить подставки. Здесь надо уметь вовремя остановиться.

При подставке недостаточно толстой внизу звук получает большую. Силу, но приобретает какой-то звенящий, жесткий характер; квинта звучит резко, и ее звук плохо поддается смычку, он недостаточно отзывчив и поэтому трудно получать *pianissimo*. Кроме того, при таком дефекте подставки очень часто плохо звучат отдельные ноты, как-то: *си, си-бемоль, до* или *до-диз на баске* в третьей позиции и *фа, фа-диз на квинте* (в первой позиции).

Критерием для проверки всех этих перечисленных здесь изменений звука служит исключительно наше ухо, поэтому для успешного регулирования звука необходимо обладать очень хорошим, специально натренированным слухом *.

* * *

когда подставка у нас окончательно отрегулирована, еще раз пробуем скрипку с целью выяснить, нет ли еще каких-либо упущеных нами дефектов звука. Для устранения возможных, еще остающихся неполадок звучания в нашем распоряжении имеется еще одно средство, один регулятор, а именно – душка. От перемены места, где она стояла, иной раз очень изменяется звук, и недостатки, которые не удалось окончательно ликвидировать при установке подставки, можно выровнять передвижением душки.

Душка должна изготавляться из легкого несмолистого елового дерева. Ее изготовление не представляет особых затруднений. Берем кусок ели, несколько длиннее предполагаемой душки, выравниваем его рубанком вдоль слоев, затем выравниваем под прямым углом вторую поверхность. Очерчиваем рейсмусом две линии, параллельные уже выровненным плоскостям, расстояние между которыми должно быть чуть больше ширины средней части эфов, и снимаем рубанком дерево до очерченных линий, чтобы получить палочку с квадратным сечением, затем состругиваем рубанком углы у этой палочки, чтобы получить восемь

* Все сказанное здесь относительно влияния подставки на звучание скрипки полностью касается подставок альта и виолончели. (прим. Б. В. Доброхотова).

равносторонних граней, и дальше снимаем грани до тех пор, пока не получим почти цилиндрическую палочку, которую окончательно отделяем, выравнивая подпилком и стеклянной бумагой.

Чтобы полученную таким образом душку точно приладить в инструмент, нам нужно прежде всего установить ее длину.

Приблизительную длину душки мы получим, если через верхний глазок эфа пропустим палочку так, чтобы ее нижний конец коснулся нижней деки, и отметим на ней границу по поверхности деки. В большинстве случаев это и есть длина душки. Срезаем осторожно на глаз косо концы душки и накалываем ее по возможности посередине на душевставку.

Слои дерева душки должны находиться по отношению к слоям верхней деки в **п о п е р е ч н о м** сечении, для того чтобы при передвижении душки не врезалась в дерево верхней деки и легко скользила по внутренним плоскостям дек. Через середину правого эфа осторожно вводим душку внутрь инструмента, сначала достаточно глубоко в середину корпуса, и подтягиваем осторожным движением к себе. Чаще всего она длинна, и поэтому ее нельзя установить отвесно между обеими деками.

Для того чтобы придать ей надлежащую длину, а вместе с тем приладить ее точно к вогнутостям дек, нужно, вынув ее из инструмента, с одной и с другой стороны осторожно подрезать ножом и мелким подпилком, пока она не станет на надлежащем месте совершенно отвесно. Для того чтобы следить за тем, стоит ли душка отвесно и прикасается ли к декам совершенно плотно, смотрим во внутренность скрипки через отверстие, в котором помещена пуговица, а также пользуемся для этой цели круглым зеркальцем на длинной ручке, которым пользуются зубные врачи.

В инструменте нормальной конструкции душка должна стоять под серединой правой ножки подставки, если смотреть снизу, со стороны пуговицы. При нормальной упругости дек верхний край душки должен находиться: у скрипки – на 1мм от подставки, у альта – на 1,25 мм, у виолончели – на 3 мм, но окончательно установить эти пункты можно только путем тщательного испытания звука. При этом душка должна упираться в деки достаточно крепко, настолько, чтобы не падать при небольших сотрясениях корпуса. Однако она не должна слишком распирать деки. Чем сильнее душка распирает деки, тем больше она повышает звук корпуса, и, таким образом, душкой можно разрушить гармонию корпуса *.

Надо заметить, что работа над прилаживанием душки требует большого терпения и вначале в особенности большого количества времени. Для облегчения прилаживания душки многие натирают мелом ее концы, чтобы выявить находящиеся на них неровности и шероховатости. Передвижения душки надо производить очень осторожно, так как иначе можно повредить края эфов.

* Или отрегулировать то, что не было сделано в процессе конструирования скрипки, например: поднять строй дек, если они были слишком утончены, – см. ниже (*Прим. С. В. Муратова*).

После этого натягиваем на инструмент струны и приступаем к окончательной установке душки, руководствуясь звучанием инструмента и пользуясь следующими правилами:

1. Если первая струна звучит слишком остро, слегка отодвигаем душку к середине корпуса – казалось бы совершенно незаметное передвижение тотчас же отражается на звучании – или приближаем душку чуть-чуть к подставке. В некоторых случаях также помогает уточнение душки. Впрочем, не надо забывать, что звук регулируется не только перемещением душки, но и разными изменениями подставки, так что одно дополняет другое. В указанном случае помогает также уточнение подставки.

2. Если две нижние струны звучат недостаточно сильно, приближаем душку к правому эфу; если же в этих струнах ощущаем недостаточную упругость, то придвигаем душку ближе к подставке.

3. У инструментов с толстыми деками душка должна упираться в деки слабее, а у инструментов с тонкими деками – наоборот, сильнее.

4. Если скрипка трудно дает звук, хорошо бывает заменить душку более высокой, для того чтобы она упиралась в деки более плотно.

5. Если некоторые ноты (у скрипки – *си-бемоль, си, до, до-диез* первой октавы, у виолончели и альта – *ми-бемоль, ми, фа, фа-диез* малой октавы) звучат нечисто, то недостаток этот можно облегчить, придвигая душку (стоящую по возможности плотно) к самой ножке подставки, ближе к правому эфу, увеличивая этим сопротивление корпуса давлению струн и добиваясь таким образом облегчения плохо отзывающихся нот *.

В общем надо сказать, что между душкой и ножкой подставки расстояние не должно превышать 3 мм, так как в противном случае звук инструмента получится хотя и большой, но грубый, очень часто значительно суживается динамический диапазон, то есть на таком инструменте трудно извлекать *pianissimo*.

Чем ближе душка стоит к подставке, тем мягче и отзывчивее звук инструмента; но это хорошее качество часто имеет свою отрицательную сторону, а именно: если душка находится близко у подставки, звук получает свойство быстро затухать, что неблагоприятно отзывается на распространении его в пространстве.

Вообще, как правило, чем сильнее напряжение корпуса инструмента, тем легче становится извлечение звука; но, как уже сказано выше, это качество идет за счет силы и дальности инструмента.

Для того, чтобы правильно рассчитать распространение звука в большом, наполненном публикой зале, необходимо слушать один и тот же инструмент как в комнате, так и в зале; только тогда можно составить себе определенное представление об изменениях характера звука в разных условиях, чтобы затем наилучшим образом отрегулировать его.

* Устранить этот недостаток, свидетельствующий о том, что инструмент перегружен давлением струн, можно также путем понижения подставки, либо увеличением высоты нижнего порожка. (Прим. Б. В. Дорохотова)

Изложенные здесь правила и замечания о регулировании звука относятся к законченному инструменту, то есть загрунтованному, покрытому лаком, совершенно высохшему и устоявшемуся *.

Обладая хорошим слухом (в данном случае речь идет не об абсолютном слухе, а о слухе, вытренированном на искусстве отличать окраску тембра), мы имеем полную возможность со значительной точностью выверить душку и подставку.

Все эти манипуляции надо производить очень осторожно и постепенно. Лучше всего эти работы производить на протяжении нескольких дней, все это время удерживая инструмент в нормальном строю.

Мы должны предупредить, что заниматься регулированием душки и подставки нужно не очень долго, так как слух наш быстро утомляется и работа становится бесплодной.

К сожалению, даже очень крупные музыканты мало обращают внимания на такие вещи, которые им кажутся мелочами; а вместе с тем самый совершенный инструмент не будет хорошо звучать, если все эти условия не будут точно соблюдены. Можно смело сказать, что гораздо легче сделать идеальный корпус скрипки, чем заставить этот корпус хорошо звучать.

Кроме правильного определения местоположения душки и высоты подставки, очень важное значение имеет установление определенной высоты струн над грифом в зависимости от индивидуальности игры скрипача.

Гриф должен иметь такую длину, чтобы на нем умещались полностью все звуки четырех октав, начиная с пустой нижней струны. Под нижней струной он имеет небольшую выемку, то есть не может быть абсолютно ровным, иначе, как бы высоко ни лежала струна над грифом, она будет во время игры *pizzicato* дребезжать. На грифе не должно быть неровностей и выбоин от струн, потому что струна, попадая в ямку, бьется об ее край, и от этого получается неприятный треск.

Порожек у грифа должен быть очень н е б о л ь ш о й высоты; если он выше нормального, то пальцы левой руки встречают чрезмерно сильное сопротивление, струна сокращается ненормально, и первый полутон на каждой струне звучит выше, то есть как бы увеличивается.

Подгриф тоже имеет определенные размеры, расстояние между дырочками, в которых укреплены струны, не должно отличаться от ширины расстояния между первой и четвертой струной на подставке. Подгриф находится вблизи от нижнего порожка; чтобы подгриф стоял крепко и не шатался в разные стороны, прикрепляющая его струна не должна быть длинной *.

* Размеры подгрифа могут оказать некоторое влияние на звук. Чрезмерно сильное натяжение струн можно ослабить, увеличив длину подгрифа, и тем самым сократить общую длину струны. Если же струны натянуты слабо, можно усилить их натяжение, уменьшив размер подгрифа. При этом во всех случаях расстояние нижней части подгрифа от нижнего порожка должно оставаться неизменным. (Прим. Б. В. Дорохотова).

* * *

большую роль в удобстве правильной постановки игры на скрипке играет подбородник, его форма и место его прикрепления. Он должен быть прежде всего достаточно устойчив, место его наибольшего углубления должно находиться почти над подгрифом. Он должен быть достаточно массивным, чтобы выдерживать сильное давление подбородка скрипача, без которого немыслима свободная подвижность левой руки.

* * *

Колки должны быть хорошо пригнаны и всей своей округлостью касаться отверстий, в которых врачаются. Неточная пригонка колков может отразиться на звуке, придав ему дребезжащий оттенок. Колки смазываются соответствующими составами *.

Об обыгрывании инструментов

Вопрос об обыгрывании инструментов очень часто поднимался среди скрипачей и виолончелистов. Еще лет 30-40 тому назад этот вопрос решался только в одной плоскости: считалось, что для того, чтобы инструмент звучал вполне хорошо, его надо непременно обыграть. Но с развитием построения новых инструментов вопрос стал оспариваться, и нашлись люди, утверждающие, что обыгрывание вообще ненужно. На собственном опыте я убедился, что обыгрывание, если под этим термином подразумевают игру на инструменте в течение многих лет или месяцев, конечно, бесцельно, так как, если скрипка или виолончель не имеют всех качеств, присущих хорошему старинному итальянскому инструменту, они их никогда иметь не будут. Но, вместе с тем, если взять только что сделанный инструмент, с только что надетыми струнами, мы заметим, что звук его как бы несколько затуманен, кроме того, в *pianissimo* могут замечаться на некоторых нотах шероховатости, отсюда возникает впечатление известной «сырости» звука. Поэтому необходимо, чтобы такой инструмент устоялся и, если можно так выразиться, созрел.

Мой опыт показывает, что, если инструмент просто (не играя на нем) выдерживать в строю в течение примерно полугода, он будет звучать, как будто бы на нем много играли. В таком случае надо обыграть лишь струны, а не самую скрипку или виолончель.

Все это время, пока инструмент «созревает», необходимо его подстраивать и пробовать, так как по мере устаивания и окончательного высыхания лака может потребоваться какое-нибудь изменение в постановке дужки или перемена подставки.

* Поверхность вынутого из головки колка обчищается ножом или бритвой, ее протирают куском сухого мыла, а затем по тонкому слою мыла мажут мелом. Если колки слабо держат, - добавляют больше мела, в обратном случае – больше мыла. (Прим. Б. В. Доброхотова).

Вообще надо заметить, что высококачественная скрипка или виолончель требует индивидуального подхода, так как нет двух инструментов одинаковых, каждый инструмент – это как бы новый прибор для акустических экспериментов, и малейшее изменение в его монтировке сейчас же в какой-то степени отражается на звуке.

Из этого вытекает, что массовое производство смычковых инструментов не может дать продукцию, пригодную для первоклассных исполнителей.

Среди консервативной части музыкантов, относящихся с недоверием к новым инструментам, часто раздаются голоса, утверждающие, что если такой инструмент и звучит хорошо в момент его окончания, то через некоторое время он теряет звук. Надо согласиться, что это мнение часто имеет под собою достаточно твердую почву. Я сам наблюдал у разных (не исключая своих) инструментов такое явление и нашел ему объяснение, а также нашел способ устраниить этот недостаток.

Причины такого ухудшения звука заключаются в действии грунта и лака.

Выше мне уже приходилось говорить о гармонической настройке дек и корпуса инструмента. Там было указано, что малейшая неточность такой настройки сейчас же неблагоприятно отражается на качестве звука. Слой лака и грунта на белом корпусе скрипки увеличивает массу материала, и главное – уплотняет древесину, из которой построен инструмент.

Таким образом изменяется настройка дек, и тоны, издаваемые деками, повышаются, а так как плотность и удельный вес древесины ели и клена неодинаковы, то у верхней, еловой деке (удельный вес которой значительно меньше нижней, кленовой деки) при одинаковой толщине лакового покрова процент вещества лака пропорционально больше, чем у нижней деки. Поэтому тон верхней деки повышается больше, чем у нижней, в силу чего вся гармоническая система корпуса расстраивается, и вместо тщательно выверенных интервалов мы получаем вопиющий хаос.

Недостаток этот легко устраниить, для этого нужно разобрать инструмент и проверить настройку дек; при испытании дек обычно видим, что тон нижней деки остался почти без изменений, а если и повысился, то на какую-нибудь восьмую тона, в то время как верхняя дека повысилась, по крайней мере, на полтона, а то и выше.

Поскольку нам известно простое правило, гласящее, что у пластинки определенной длины и ширины при утоньшении звук понижается, то совершенно ясно, что для того, чтобы исправить настройку деки, необходимо ее немного утоньшить. Для этого обычно требуется незначительное уменьшение толщины верхней деки, приблизительно около 0,2 мм. После этого покрываем грунтом (одним слоем) внутренность скрипки (что почти не встречается у новых мастеров, но применялось итальянцами), даем очень хорошо высохнуть (обычно дней десять), затем вновь собираем корпус, устанавливаем душку (которую обычно приходится менять на более длинную), надеваем струны, регулируем звук, и, наконец, инструмент совершенно закончен.

После этой окончательной проверки звук скрипки получает устойчивость и уже не изменяется в течение столетий.

Очень важно нам выяснить, когда наступает время ухудшения звука. Этот момент совпадает с окончательным высыханием грунта и лака. Путем множества опытов мне удалось установить, что в нормальном, эфирно-масляном лаке, обработанном сиккативом, употребляемом мною для покрытия скрипки, а в особенности в грунте, сравнительно быстро высыхает лишь их верхний слой, расположенная же ниже масса долго еще остается в вязком состоянии. В нормальных условиях грунт окончательно высыхает в течение двух или трех недель, а лак в течение двух-трех месяцев.

Надо помнить, что ни в коем случае нельзя приступать к покрытию инструмента лаком, пока совершенно не высох грунт, потому что, как показывает опыт, если скрипку покрыть лаком по невысохшему грунту, то лак может сохнуть неопределенное время.

Для того чтобы избежать лишней работы по разборке корпуса скрипки после лакировки, я обычно покрываю скрипку грунтом и лаком в то время, когда ее части еще не собраны. Для этого поступаю следующим образом: заканчиваю совершенно вчистую поверхность верхней и нижней деки, поверхность боков, после этого покрываю грунтом и лаком и оставляю в таком виде окончательно высохнуть, соблюдая для сушки вышеприведенные сроки. После окончательного высыхания лака и грунта приступаю к долблению дек, сборке корпуса и таким образом добиваюсь устойчивой настройки дек, при которой не нужно никаких добавочных переделок.

Как видно из сказанного здесь, от начала работы над скрипкой до ее окончания должно пройти несколько месяцев – очень большой срок, - и поневоле возникает вопрос, так ли происходило у итальянцев? По дошедшим до нас скучным историческим материалам, касающимся скрипичного искусства, известно, что Амати назначал сроки исполнения заказа на скрипку чуть ли не до года. Кроме того, для срочных заказов у этих мастеров, без сомнения, имелись заранее заготовленные части инструментов, из которых скоро можно было смонтировать готовую скрипку.

Вообще изготовление скрипки чрезвычайно увлекательно и может захватить целиком каждого, кто им начал заниматься. Для пытливого ума здесь работы непочатый край, так как в процессе работы возникают все новые и новые вопросы, нуждающиеся в разрешении.

До сих пор мы касались лишь вопросов материалов, из которых построена скрипка, но, помимо этого, остается еще ряд условий, всякое изменение которых так или иначе отзывается на звуке.

В этом отношении очень важны очертания модели, профили сводов (бесконечно разнообразных по вышине и характеру их поперечного сечения), величина, рисунок и расположение эфов и т.п. все это изменяет характер тембра и силу звука инструмента. Используя те или иную комбинацию, те или другие изменения указанных деталей, можно построить инструмент, имеющий много индивидуального по внешности и тембру звука. В этом в сущности и заключается творчество в конструировании инструмента. Старинные итальянские мастера всегда старались создать свою модель инструмента и избегали слепого подражания учителям. Если

проследить творчество кого-нибудь из них, мы увидим, что создание собственной модели было для них целью жизни, и они совершенствовали ее на протяжении всего периода деятельности.

Здесь же необходимо подчеркнуть, что приступать к такому творчеству можно только тогда, когда тщательно изучено то, что мы называем «наследием прошлого», в данном случае, когда изучены инструменты классиков скрипичного искусства, для того чтобы это творчество не было подменено бесцельным блужданием и оригинальничанием. Такое изучение требует очень продолжительного времени, может быть, несколько десятилетий. Большинство любителей, начавших работать над скрипкой, особенно если они имеют возможность пользоваться советами опытного мастера, обычно чрезмерно увлекаются собственными достижениями. Им начинает казаться, что созданные ими произведения, если и не равны лучшим итальянским инструментам, то, во всяком случае, немногим хуже их. Увы! Очень часто нужны многие годы для приобретения здорового чувства самокритики, которое бы помогло убедиться в ничтожных результатах собственного творчества.

Для развитого глаза и уха ничего не может быть нестерпимее скрипок работы самоучек, не видавших в своей жизни хороших образцов, построенных корифеями скрипичного мастерства, и, несмотря на полное отсутствие художественной подготовки, стремящихся во что бы то ни стало быть оригинальными.

Воспитывать свой вкус можно, как уже было сказано, только путем тщательного изучения образцовых экземпляров старинного скрипичного мастерства, но для достижения в этом начинании полного успеха необходимо не ограничиваться рассматриванием этих образцовых произведений, но воспроизводить их путем точной копировки.

Только так, воспроизводя постепенно, шаг за шагом, каждую отдельную деталь классического образца, можно уловить законы эстетики, на основании которых эти инструменты были построены.

Учитывая уровень научных знаний мастеров XVII-XVIII веков, мы приходим к выводу, что никакой научной теории у них не было и что лишь путем остроумных экспериментов они добились того состояния, что могли сказать: «Знаем как, но не знаем почему так». В таком же положении, до известной степени, нахожусь и я со своим методом.

Многочисленные исследователи скрипки находятся в худшем положении, чем я; им кажется, что они знают *п о ч е м у*, но их опыты показывают, что не знают *к а к*.

Правила обращения с инструментом

В предыдущих разделах говорилось, каким образом довести инструмент до совершенства, в задачу же данного отдела входят правила сохранения скрипки или виолончели в хорошем состоянии. Из всего уже сказанного видно, какое огромное влияние имеют на качество звука всякие, казалось бы, мелочи и как важно удержать инструмент во всех его деталях в наиболее выгодном положении. Скрипка является точным акустическим прибором, и как таковой ее надо рассматривать. Очень часто

правильность функций всех деталей инструмента нарушается сама по себе, в зависимости от разных внешних условий. Скрипки, а в особенности виолончели, часто страдают от перемены влажности в воздухе. Под влиянием сырости в помещении очень часто опускается гриф, и так как струны остаются на прежнем уровне высоты, то в силу увеличившегося расстояния между поверхностью грифа и струнами на инструменте становится трудно прижимать струны пальцами, особенно в быстрых пассажах в высоких позициях, что сильно затрудняет игру на скрипке и особенно виолончели. Для исправления такого недостатка очень часто идут по линии наименьшего сопротивления, то есть понижают подставку. Следствием этого является нарушение нормальной нагрузки корпуса и ухудшается качество звука.

Для того чтобы не нарушать равновесия всей системы инструмента, высота подставки над поверхность деки должна являться величиной постоянной, и всякие изменения высоты струн над грифом должно регулироваться только поднятием или опусканием грифа. Это, конечно, значительно сложнее, чем простое понижение подставки, но другого выхода нет. Непосредственной причиной опускания грифа является, во-первых, прогибание шейки, во-вторых, незаметная для глаза деформация свода верхней деки.

В очень сухих помещениях происходит с инструментами обратное явление, то есть гриф повышается, следствием чего является сильное понижение струн над грифом скрипки или виолончели, иногда настолько большое, что струны бьются об гриф, дребезжат, и играть на инструменте становится затруднительным. Для исправления этого недостатка необходимо снять гриф и состругать рубанком немного дерева с шейки с таким расчетом, чтобы уменьшить угол, образуемый шейкой скрипки по отношению ее корпуса, вновь наклеить гриф, подравнять края шейки с грифом – и недостаток устранен. Чем выпуклее инструмент, тем более он подвержен такой деформации.

Здесь несколько раз говорилось о том, что наклон шейки и грифа должен находиться под определенным углом по отношению к корпусу; это имеет значение не только для нагрузки корпуса, но и для удобства игры на скрипке. Если этот угол более нормального, то получаются затруднения при исполнении быстрых пассажей вверх, так как рука скрипача при таком положении шейки встречает как бы препятствие при движении вверх по грифу, на преодоление которого приходится затрачивать лишнюю энергию.

При обратном положении, то есть если угол шейки меньше нормального, получается при исполнении быстрых пассажей другое неудобство: рука скрипача очень легко скользит в высокие позиции, но при движении с высоких позиций обратно в первую позицию чувствует затруднение, тормозящее беглость.

Очень большое значение имеет также поверхность грифа; она должна быть совершенно гладкой, без выбоин и бугорков, и если приложить вдоль грифа линейку, то середина грифа должна отставать от линейки от 1,5 до 1 мм, то есть должна быть слегка вогнутой. У виолончели такая вогнутость должна доходить до 3-4 мм. Если гриф был бы абсолютно ровным (без вогнутостей), то для того, чтобы

струны не дребезжали при игре, нужно было бы делать очень высокую подставку, что очень затруднило бы как игру в двойных нотах, так и в высоких позициях.

Несмотря на то, что гриф скрипки или виолончели делается из очень твердой древесины черного (эбенового) дерева, при постоянной игре на инструменте появляются под струнами выбоины, что очень затрудняет игру, так как часто струны начинают дребезжать. Для устранения этого недостатка приходится снять верхний порожек и выстругать поверхность грифа. Ни в коем случае не следует зачищать только то место грифа, где находятся выбоины, так как там может образоваться углубление и за этим углублением возвышение, о которое струна будет задевать, следствием чего будет нечистый и дребезжащий звук.

Большое значение имеет также правильный овал грифа. Гриф не должен быть ни очень плоским, ни выпуклым, для того чтобы закругление подставки было правильным и пропорциональным овальности грифа. Если пользоваться готовыми грифами черного дерева, получаемые из-за границы, то там закругление сделано правильно и никаких добавочных переделок не требует. Вышина струн над грифом тоже не одинакова в силу того, что струны не одинаковы напряжены и для того чтобы, например, прижать струну Ми или Ля, требуется больше затраты мускульной силы, чем на баске. Чтобы по возможности выровнять для пальцев это напряжение, необходимо овал закругления подставки по отношению к овалу грифа несколько снизить по направлению к первым струнам так, чтобы расстояние струны от поверхности грифа было бы под квинтой 3 мм и постепенно повышалось бы по направлению к баску с таким расчетом, чтобы басок отстоял от конца грифа на 3,5мм. Такое соотношение считается средним и удобным для большинства скрипачей.

Могу привести размеры этого соотношения у разных скрипачей последних 45 лет. Ниже всех струны лежали над грифом у знаменитого Сарасате (2,5 мм *квинта* – 3мм *басок*), Изай (3 мм *квинта* – 3,5 мм *басок*), такая же вышина, как у Изай, у Ауэра; Барцевич (3 мм – 4 мм); Губерман (4 мм – 4 мм); Крейслер (3,5 мм – 4,5 мм); Сигети (3 мм – 3,75 мм); Пшигода (3 мм – 3,5 мм); Хейфец – предельная высота (3,5мм – 4,75 мм). К сожалению, трудно установить, на какой высоте от грифа находились струны у Паганини. В Генуе, где хранится скрипка Паганини, в футляре находятся обрывки струн, которыми он пользовался; струны тоньше среднего размера *.

Напряжение струн у инструмента зависит не только от высоты струн над грифом, но так же от их толщины. Чем струна толще, тем напряжение ее больше. Характерно, что у приведенных выше скрипачей чем выше лежали струны, тем они были толще, благодаря чему сопротивление струн пальцам значительно увеличивалось, в силу чего и усиливался звук. Большим звуком как раз отличались Барцевич, Крейслер, Губерман и Хейфец **.

* Замечательный русский виолончелист А. В. Вержбилович, обладавший огромным звуком, всегда натягивал на свою виолончель Д. Монтаньяна очень тонкие жильные струны. (Прим. Б. В. Дорохотова).

** Все эти музыканты играли только на жильных струнах. Я. Хейфец пользуется исключительно ими и до сих пор (кроме квинты) (Прим. Б. В. Дорохотова).

* * *

также важно, чтобы инструмент был всегда чистым; для этого необходимо после каждой игры мягкой тряпкой тщательно вытираять инструмент. Надо стараться, главным образом, не запускать верхней деки и грифа, потому что стоит один раз забыть об этом, канифоль со смычка и пыль пристанут к лаку и будет трудно стереть эту грязь с деки обыкновенной сухой тряпкой. Тогда эту операцию лучше предоставить мастеру-специалисту.

Если же такой возможности не имеется, то можно эту работу проделать самому. Для этого надо сначала смыть теплой водой грязь, протереть эти места вазелином или каким-нибудь другим жиром и потом вытереть досуха и до блеска чистой тряпкой.

Еще лучше смыть грязь бензином, чтобы избежать опасности растворить лак и этим испортить наружный вид скрипки. Надо иметь в виду, что у инструментов работы Клоцов и других тирольских мастеров, а также некоторых мастеров пражской и венской школ лак наложен на так называемый «клеевой» грунт и при продолжительном воздействии воды на такой грунт он может слезть и дерево обнажится.

Влияние грязи на звук выражается в том, что грязь жадно поддается влиянию изменения влажности, отсыревает и расстраивает гармоническую систему инструмента.

Грязный гриф загрязняет струны, заставляет их колебаться неправильно (вследствие того, что клейкие от канифоли места делаются более плотными и вибрируют неравномерно с другими участками струны).

К грязной от канифоли подставке прилипают струны при настраивании инструмента, тянут подставку обратно (отклоняют верхнюю ее часть), вследствие этого неправильная и неравномерная звучность.

Грязь внутри инструмента заставляет обильно скопляться пыль, уменьшает вибрацию дек, является как бы сурдиной, подушкой, таким образом часть звука пропадает для играющего *.

Обратим также внимание всех играющих на струнных инструментах на то, что необходимо после каждой игры счищать канифоль со струн. В противном случае канифоль, растапливаясь под влиянием трения смычка, обволакивает струны (особенно жильные) твердой оболочкой, мешающей их нормальному колебаниям. В некоторых случаях это «покрытие» бывает столь плотным, что его приходится осторожно счищать каким-либо твердым, но не острым предметом (например, монетой), либо смыть одеколоном (следя за тем, чтобы он не попал на деку).

* Для того чтобы очистить внутренность инструмента от такого скопления пыли, в него насыпают подогретый овес, встряхивают инструмент и затем высыпают вместе с грязью из эфов. (Прим. Б. В. Доброхотова).

Некоторые элементарные основы реставрации

В заключение приведу некоторые советы, касающиеся несложных, но часто встречающихся видов реставрации смычковых инструментов.

Прежде всего расскажу о заклейке старых и новых трещин.

При этой работе, которую скрипичному мастеру часто приходится производить, необходимо прежде всего позаботиться о подготовке необходимых материалов. После того как нами сняты с инструмента струны, - в серьезных случаях приходится также снять верхнюю или нижнюю деки, - нужно подготовить деревянные сжимки.

При трещинах, простирающихся во всю длину деки, их нужно 5-6 штук. Это деревянные пластинки около 7 мм толщины и около 3,5 см вышины, различной длины, приложенные по возможности точно по форме выпуклости деки, потому что эта несложная подготовительная работа значительно облегчает самую склейку трещин.

Пластинки лучше всего изготавливать из какого-нибудь мягкого дерева – ольхи или липы. Когда пластинки приготовлены, то прикладываем их к той части деки, которую надо сжать, и отмечаем две линии, соответствующие двум краям деки. С одной и с другой стороны надпиливаем лобзиком два углубления, приблизительно в 55 мм глубины, ножом вырезаем дерево между этими двумя врезками и придаём ему постепенно форму, соответствующую своду деки.

Когда приладили сжимок по своду, закругляем слегка края сжима и наклеиваем на торцовые зарезы суконки, чтобы впоследствии при наложении их не повредить края деки. Затем заготовляем несколько деревянных клинов разной толщины и вышины. Свежие трещины не нужно промывать, надо только осторожно (чтобы не засорить трещины) удалить грязь и пыль с мест, примыкающих к трещинам, чтобы впоследствии, при пропитке их kleem, не загрязнить места склейки.

Приготовляем хорошо разогретый, не слишком густой клей, сосуд с теплой водой и кисточку для того, чтобы после заклейки трещины сейчас же смыть с деки лишний клей. Весь процесс сжатия и закрепления сжимками трещины проделываем сначала без клея, чтобы все у нас было приложено и процесс самой склейки можно было провести быстро, пока не остыл и не загустел клей. Выполняя эту работу, надо заготовить спиртовую лампочку для того, чтобы иметь возможность подогревать деку во время склейки. Если трещина совершенно раскрыта, смазываем ее kleem посредством тонкой деревянной лопаточки; если же она небольшая и не совсем раскрыта, втираем в нее клей пальцем так, чтобы он прошел сквозь трещину.

После этого закрепляем трещину сжимками, насаживая их углубленные концы на края деки. Пальцем правой руки пробуем края трещины для того, чтобы узнать, находятся ли они на одном уровне, если нет – вдавливаем пальцем возвышения, если же они не остаются на надлежащем уровне, то придавливаем их деревянным клинком, вкладываемым между деревянным сжимом и декой. Трещины должны быть стянуты сжимками довольно крепко, но при этом надо следить, чтобы не нарушить излишним сжатием правильность свода деки.

Если приходится переклеивать старые трещины, которые еще не совсем раскрыты, их нужно предварительно окончательно расклейть и тщательно промыть, так чтобы на местах прежних склеек совершенно не оставалось старого клея и грязи. Расклейывать трещины нужно осторожно, никогда не следует разламывать их руками, так как дека обычно ломается не на месте старой склейки, а рядом, на новом месте.

Чтобы старые трещины окончательно расклеились, необходимо их размочить, для чего накладываем сверху и снизу на трещину втрое сложенную мокрую тряпочку, которую все время удерживаем во влажном состоянии. Время от времени смотрим, не начал ли распускать старый клей. Обычно действие воды начинает сказываться приблизительно через час, и клей выступает из трещины киселеобразной массой. Стираем его мокрой тряпочкой и пробуем осторожно руками, не удастся ли легким нажимом разъединить склеенную трещину. Если нет, то продолжаем размачивать до тех пор, пока части деки не отстанут одна от другой. После этого места склейки необходимо тщательно промыть горячей водой кисточкой с коротким упругим волосом (для этого больше всего годится кисточка из конского волоса). Промывать нужно осторожно, не слишком нажимая на кисточку, чтобы не повредить острые края трещины. Сильно загрязненные трещины можно очень осторожно прочистить кончиком перочинного ножа, так как часто трещины бывают частично заполнены лаком, а в таких случаях одна промывка горячей водой недостаточна. Когда все пространство трещины расчищено, то чистой тряпочкой осторожно насухо протираем деку.

Все эти процедуры надо производить очень осторожно, чтобы ни в коем случае при чистке не тронуть дерева. После окончательной просушки трещин склеиваем их, как было сказано выше. Большое значение для успешного выполнения этой работы имеет момент самой склейки трещины. Надо сказать, что под влиянием размачивания трещин деки очень часто коробятся, и поэтому становится затруднительным приладить их ровно. Отсюда, никогда не следует деки для просушки нагревать, а нужно дать им окончательно высохнуть в нормальной комнатной температуре. В таком случае почти всегда части деки примут свою первоначальную форму и выпуклости всех частей совпадут, благодаря чему точная заклейка не представляет особого труда. Для этого можно рекомендовать время от времени смотреть, насколько хорошо сходятся разломанные части деки, и, как только они окажутся в первоначальном состоянии, сейчас же их склеить. Если же случайно этот благоприятный момент пропущен, то нужно опять чуть-чуть намочить части деки, и, как только выпуклости обеих половинок, которые предстоит склеить, совпадут, сейчас же приступать к склейке. Здесь надо опять напомнить, что склеивать деки нужно в теплом помещении и с закрытыми окнами, ни в коем случае не на сквозняке.

Но не всякую трещину можно склеить посредством сжимок. Часто трещины оказываются в таких местах (например, около средней фуги, внизу или вверху деки), которые не удается стянуть описанными выше сжимками. Для склейки таких трещин приходится прилаживать так называемые цулаги (небольшие планки, пригнанные к форме свода деки) сверху и снизу деки и посредством струбцинок зажимать эти

трещины. Такую работу приходится делать вдвоем. В этих случаях очень хорошо применять металлический сжимок – изобретение скрипичного мастера Хансена в Осло. Этот сжимок дает возможность склеить трещину без помощников. В некоторых случаях можно рекомендовать заклеивать не всю трещину сразу, а по частям; это в тех случаях, когда трещина длинная и перекошенная и ее трудно сразу ровно склеить.

Когда склеенные места высохнут окончательно, нужно удалить теплой водой остатки клея и чистой тряпкой вытереть досуха. Даже в тех случаях, когда трещины хорошо склеены, все-таки они заметны глазу и производят впечатление несклеенных в силу того, что на месте трещины осыпался лак, и очень часто бывает попорчены края трещины. Для того чтобы эти следы по возможности уничтожить, необходимо посредством кисточки с острым концом или острой деревянной палочки покрыть трещину скоровысыхающим лаком. Работа эта требует большого навыка, так как лак не хочет оставаться в углублении трещины, выступает из ее краев и растекается рядом. Тонкой деревянной лопаточкой втираем его в трещину. После того, как слой лака высохнет, наполняем трещину новым лаком и так поступаем до тех пор, пока трещина не заполнится совершенно. Нужно стараться, чтобы лак, заполняющий трещину, не особенно заходил за пределы трещины. Когда трещина таким образом достаточно заполнена и лак в ней высох, соскребаем острым ножом неровности, стараясь не повредить настоящий лак, покрывающий смежные с трещиной места деки.

Почти невозможно избежать, чтобы при этой процедуре не отскакивали небольшие частицы старого лака. Поэтому необходимо приступить к ретуши этих мест. Берем лак более темный, чем на инструменте, сильно его разрежаем и маленькой, незначительно наполненной лаком кисточкой подгоняем лак на поврежденном месте под общий тон подлинного лака.

Для этой работы очень трудно дать какие-либо правила. Чтобы удачно справиться с ней, надо очень хорошо быть знакомым с природой лаков и красок. Окончив ретушировку, покрываем ретушированные места бесцветным лаком и шлифуем. При выборе лаков для этой работы надо соблюдать осторожность. Никогда не следует класть жесткий лак на мягкий, так как от этого лак потрескается и этим можно попортить ценный инструмент. Когда имеем дело с инструментом, покрытым масляным лаком, то применяем для последнего, бесцветного слоя масляный лак.

Для укрепления трещин употребляем квадратные кусочки елового дерева, называемые «сухариками», накладываем их на внутреннюю поверхность деки, но лишь тогда, когда это действительно необходимо; бессмысленное наклеивание таких «сухариков» не должно иметь места. При сильно изломанных трещинах (особенно в области подбородка или вблизи эфов), которые под давлением легко поддаются, такие наклейки действительно могут оказаться полезными. Также при трещинах под душкой на верхней деке, если дека довольно толста, можно обойтись без заплаты, поставив два «сухарика» выше и ниже душки. Однако во всех случаях лучше избегать этого необходимого зла.

Изготовление сухариков не представляет особых затруднений. Вырезаем маленькие дощечки из елового дерева, ширина и толщина которых соответствует таковой будущих «сухариков». Эти узкие полоски разделяем ножом на квадратики. Точно намечаем места на деке, куда их нужно приклеить, и прилаживаем их так, чтобы они точно прилегали к декам: затем намазываем их сравнительно густым kleem и прижимаем на предназначенные для них места; излишний клей снимаем острой деревянной палочкой. Когда клей высохнет, срезаем все четыре канта на нет и зачищаем стеклянной бумагой.

Для того чтобы предохранить от излома слабые места деки около эфов, прилаживаем полоски елового дерева сверху и снизу эфов.

Их выпиливаем сначала лобзиком и ножом и прилаживаем точно к определенным местам деки. Так же, как и у «сухариков», слои дерева должны идти поперек слоев деки, на которую они наклеены *.

* * *

В смычковых музыкальных инструментах, пожалуй, наибольшее внимание при каких-либо недостатках звука уделяют пружине. Почти всякий музыкант считает пружину каким-то чудодейственным средством для улучшения звука инструмента.

Откуда взялось такое мнение – трудно сказать; при настройке дек пружина имеет очень небольшое значение, если, конечно, не переходить при определении ее размеров и напряжения каких-то средних величин.

Во всяком случае, надо сказать, что, если имеем дело с правильно построенным и сохранившим свои толщины дек инструментом, нам совершенно не нужно прибегать к каким-то экспериментам над пружиной **. Другое дело, когда мы получаем в руки инструмент битый, с перетоненной верхней декой; здесь пружина должна являться вспомогательным средством для механического укрепления деки, поэтому ее приходится делать более длинной, массивной, давать ей больше напряжения, ставить ее несколько вкось, чтобы она лучше укрепляла продольные трещины на деке. В таком случае иногда можно говорить об улучшении звука путем перестановки пружины. То же самое можно встретить и в хорошем, правильно построенном инструменте, если в нем пружина была поставлена неумело и плохо прилажена.

Ясно, что пружина увеличивает упругость корпуса инструмента, и в зависимости от ее напряжения корпус приходится нагружать в той мере, чтобы давление струн через подставку уравновешивало это противодействие.

* Можно укрепить эфы, наклеивая в этих местах кусочки пергамента. (Прим. Б. В. Дорохотова).

** Конечно, нельзя не признать, что пружина в скрипке от времени ослабевает, и хотя это на звуке отражается очень мало, все же при перемене такой пружины замечаем как бы освежение звука. Когда имеем дело с новым инструментом, то срок, после которого полезно переменить пружину, равняется приблизительно десяти годам, после чего ее можно не трогать лет сто. В старинном инструменте, как указывалось выше, пружина может служить лет сто, если ей первоначально были приданы надлежащие размеры и напряжение.

Конечно, всякому понятно, что гораздо проще производить эту регулировку подставкой, которую можно переменить, не подвергая инструмент каким-либо серьезным переделкам, чем пружиной, для замены которой нужно вскрывать скрипку и подвергать ее риску дать трещины. Опыт мне показал, что одно вполне заменяет другое.

Очерк о смычке

Как уже было сказано раньше, скрипичный и виолончельный смычок совершенствовался вместе со смычковыми инструментами, пока, в конце XVIII века, не получил ту законченную форму, которую он имеет сейчас.

Создание этого типа смычка связано с именем замечательного французского мастера Франсуа Турта (1747-1835).

Турт заменил прямую трость смычка вогнутой, установил, что наилучшим материалом для ее изготовления является древесина фернамбука, применил расположение волос не пучком (как это было ранее), а в виде ленты, определил точные размеры и вес смычка для скрипки, альта и виолончели *. Основные усовершенствования были сделаны Туртом в 1775-1780 годах. В своей работе он руководствовался советами итальянского скрипача Г. Пуньяни (по другим данным – Виотти). Применение смычка конструкции Турта сыграло громадную роль в развитии современной скрипичной и виолончельной техники, позволило расширить выразительные возможности исполнения на скрипке и виолончели, способствовало широкому применению летучих и прыгающих штрихов. Классическая совершенная конструкция смычка Турта легла в основу работ всех последующих мастеров, вплоть до нашего времени.



Рисунок 139
Ф. Турт (*François Tourte*), 1825.

После Турта доминирующее положение в производстве смычков для артистов в течение почти XIX века занимала Франция. Выдающимися мастерами были: Лафлер, работавший в стиле Турта, Франсуа Люпо и его преемник Д. Пеккат.

Широко известны смычки, изготовленные Ж. Б. Вильомом. Сначала он работал в стиле Турта, затем ввел изменение в расположении волос (лента с закругленными краями). Вильома по совершенству работы превосходил замечательный смычковый мастер Вуарен; из более поздних мастеров – А. Лями (ученик Вуарена), И. Виньерон и Э. Сартори.

* Вес смычков: скрипичный 55-60 гр., альтовый 60-65 гр., виолончельный 70-75 гр., контрабасовый 145-150 гр.



Рисунок 140
Д. Пеккат (Dominique Peccatte)



Рисунок 141
Жозеф Вуарен (Joseph Voirin)



Рисунок 142
Э. Сартори (Eugene Sartory)

Превосходные смычки делали и некоторые английские мастера. Современником Турта был смычковый мастер Джон Додд, работавший в Лондоне. Он обладал секретом обработки и закалки тростей своих смычков, который никому не сообщил, несмотря на то, что очень нуждался и ему предлагали за этот секрет 1000 фунтов стерлингов. Он умер 87 лет в багадельне.

Очень хорошие смычки делал в Лондоне мастер первой половины XIX века Джеймс Табс.

Из английских смычков нового времени отличаются своими замечательными качествами смычки Гилла *.

Германия была беднее смычковыми мастерами; нам совершенно неизвестны немецкие мастера начала XIX века. Очевидно, мастеров, специально занимавшихся производством смычков, в германии в это время не было. В середине XIX века в Лейпциге работал известный мастер Л. Бауш, в Маркнейкирхене – И. Зюс и в Миттенвальде – И. Рейтер. Во второй половине XIX века в Берлине работали выдающиеся мастера: К. Гримм, Христиан и Альберт Нюрнбергеры. Известны также Хаммиг, Кнопф и Фречнер.

* В настоящее время в Италии прекрасные смычки делают Артуро Фракасси и Джузеппе Лекки. (Прим. Б. В. Дорохотова).

В Голландии около начала XX века своими смычками славился Ван дер Меер.

В Америке тоже были мастера, делающие великолепные смычки, - это Ч. Альберт в Филадельфии и Д. Флехтер в Нью-Йорке.

Как это ни странно несмотря на отсутствие значительных скрипичных мастеров, в России в середине XIX века в Петербурге работал Николай Киттель, делавший смычки, не уступавшие лучшим заграничным *; у него был ученик В. В. Иванов, сделавший несколько среднего качества смычков.

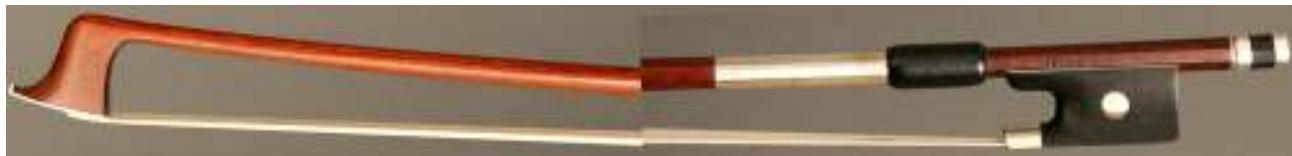


Рисунок 143
Николай Киттель

До первой империалистической войны теорией смычка занимался у нас в России инженер Нетыкса, сделавший ряд очень хороших смычков.

В настоящее время у нас в СССР смычков, пригодных для высококвалифицированных артистов, производится мало **. Причина этому – отсутствие необходимых материалов. Хороший смычок требует от дерева, из которого он сделан, качеств, редко соединяющихся. Это твердость и легкость, соединенные с эластичностью – качества, имеющиеся налицо лишь у фернамбука. К сожалению, фернамбук в пределах СССР не произрастает. Дерево это растет

* Несколько хороших смычков сделал А. И. Леман. (Прим. Б. В. Дорохотова).

** Из советских мастеров, специально занимающихся изготовлением смычков, можно назвать П. Н. Летунова, А. М. Токарева и Л. А. Горшкова.

Павел Никитич Летунов (1890-1952) был первым во времени советским мастером смычков. Его смычки сделаны по оригинальной модели и имеют ярко выраженную индивидуальность. Кроме фернамбука, он применял для изготовления смычков новый материал – логистон (уплотненная древесина берескена), который затем стал широко использоваться в СССР для фабричных смычков. Всего Летуновым сделано около 500 смычков.

Другой талантливый мастер смычков Алексей Матвеевич Токарев (род. в 1920 г.) развивал принципы своего учителя Летунова. В основном изготовлением смычков он занимался на фабрике смычковых инструментов в 1953-1954 годах. Всего Токаревым сделано около 300 смычков.

Превосходные смычки, не уступающие по качеству работам самых выдающихся мастеров, делает Лев Александрович Горшков. Его смычки всегда изготовлены из фернамбука. Они построены как по модели таких мастеров, как Вильям, Вуарен, Лями, Гилл, Киттель, так и по собственной оригинальной модели. Встречаются роскошно оформленные заказные экземпляры с колодками из черепахи или кости мамонта с золотом. По своим «игровым» качествам лучшие смычки Горшкова могут удовлетворить самого требовательного солиста (Прим. Б. В. Дорохотова).

чрезвычайно медленно и только в самом жарком климате, в Бразилии и Центральной Америке.

Ввиду того, что древесина фернамбука широко используется в других отраслях промышленности и хищнически вырубается, цена его на рынке все повышается, и достать его становится все труднее и труднее.

Отсутствие настоящей лаборатории, занимающейся научным изучением смычковых инструментов, не дает возможности заняться серьезно разработкой смычки в той части, которая касается освоения новых материалов.

Отметим, что еще в первой половине XIX века парижский мастер Вильям пробовал делать смычки из стальных трубок. Они достаточно хороши, но их вес несколько превышает обычный. Однако в настоящее время мы имеем сорта стали значительно меньшего удельного веса, из которого, без сомнения, можно было бы производить смычки очень хорошего качества.