**Скрипка, вопросы истории происхождения**

Русский вариант книги "The Art of the Violin Design"

Глава первая

"И с тех пор каждый знает о скрипичном семействе, и излишне что-нибудь говорить или писать об этом." М.Преториус.

Высказывание Преториуса, которое мы цитируем, написано почти четыре столетия назад. Уже тогда он подчеркивал, что скрипка была настолько известна, что излишне долго останавливаться на этом предмете. Сегодня же его замечание скорее изумляет и вводит читателя в смятение, чем проливает свет на бесчисленные тайны и неясности истории происхождения инструментов скрипичного семейства. Та краткость, с которой Преториус выступает в своем труде о скрипке, не позволяет нам судить достаточно ясно об истории ее возникновения и эволюции.

Как и другие музыкальные инструменты, скрипка сформировалась в результате длительного и сложного процесса общего развертывания музыкальной культуры, сменой социальных условий, в которых он протекал. Вообще понятие "смычковый инструмент" объединяет в себе большую группу музыкальных инструментов, распространенных по всему миру. Искать же корни струнно-смычкового инструмента в каком-нибудь определенном этнографическом культурном круге, определять центр распространения по странам Европы, Азии и Ближнего Востока представляется нецелесообразным.

Имеющееся инструментоведческие данные о развитии смычковых инструментов в различных странах показывают, что каждый культурный этнос обладал характерным именно для него набором смычковых инструментов. Различия между ними были настолько существенными, что никак не вдохновляют на поиски взаимовлияния, и, тем более, на синтезирование всех этих инструментов с тем, чтобы получить скрипку.

Дело в том, что народные формы культуры имеют большую устойчивость. Не составляют исключения и музыкальные инструменты, которые органично вписывались в бытовую сферу людей. А так как каждая культура генерировала достаточно разнообразный музыкальный инструментарий, в который входили и смычковые инструменты, надобности в пришлых инструментах не было. Таким образом, теория заимствования конструкции инструмента из чуждой музыкальной культуры и адаптация его к новым задачам вызывает определенные сомнения.

Так как скрипка в том виде, какой мы ее знаем, является продуктом европейской культуры, то и истоки ее следует искать в Европе. Такую постановку вопроса поддерживают многие исследователи. Здесь можно идти двумя путями:

1 - попытаться найти итальянские корни, что приведет, скорее всего, к анализу тех смычковых инструментов, которые предшествовали скрипке на территории Италии, с тем, чтобы синтезировать из отдельных черт искомый инструмент;

2 - поиск истоков скрипки вести на территории соседних с Италией государств, оставив за ней только дальнейший этап развития инструмента.

Трудно отдать предпочтение какому-нибудь одному из этих путей, так как сегодня мы знаем очень мало из того, что может пролить свет на уже известные факты, рассматривая их под другим углом зрения.

Обычно исследователь довольно ясно представляет себе основной отправной пункт поисков. Если он склоняется к тому, что скрипка имеет итальянские корни, то все факты, которые он получает в процессе своих изысканий, "подгоняются" под основную концепцию и получают определенную окраску. У исследователя славянского варианта происхождения скрипки прослеживается обратный процесс, то есть те же факты получают новую окраску и смысл, что склоняет его видеть в скрипке восточно-европейские корни.

Практически все исследования вопроса происхождения скрипки велись по так называемым "голым фактам", запечатленным в литературе, живописи, скульптуре и др. источниках. В основе лежал неоспоримый факт существования скрипки в данное время, в данной местности. Время и место появления скрипки определялось по самому раннему документу, подтверждающему, что именно в этом городе, в таком-то году скрипка уже существовала. Конечно, это самый разумный и бесспорный способ. Однако интерпретация любого факта может увести исследователей в разные стороны. Чтобы точнее разобраться в этих вопросах, необходимо учитывать социально-психологические и общемузыкальный факторы.

Я уже говорил, что трудно выбрать отправную точку поисков истоков скрипки. Прежде чем определиться в этом вопросе, следует проанализировать те факты, которые имеет в своем распоряжении современный инструментовед.

В анализе итальянского варианта, как самого распространенного, мы будем опираться на исследования Б.Струве (Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. М.:Музгиз, 1959) и Д.Бойдена (Boyden D.D. The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin Music. Oxford University Press, 1965.), как самых значительных представителей этого направления.

В их трудах утверждается теория синтеза отдельных конструктивных особенностей смычковых инструментов, имеющих более древнюю историю по отношению к скрипке, с тем, чтобы получить их гибридный вариант в виде последней. Так, например, Б.Струве в своей книге даже отмечает, что именно скрипка заимствовала у того или иного семейства инструментов. Он пишет: "Скрипка сформировалась в результате сложного развития и взаимодействия нескольких видов смычковых инструментов. Главным предком ее был гитарообразный фидель, но его эволюция в скрипку протекала не непосредственно, а через смычковую лиру и путем скрещивания с другим инструментом, получившим в то время распространение в Западной Европе, - с ребеком (стр. 109).

Д.Бойден вообще не обращает внимания на какие-либо эволюционные процессы, а пишет, что скрипка появилась в Италии "благодаря гениальному озарению неизвестного мастера, объединившего в одном инструменте достоинства ребека, фиделя и лиры "да браччио" (стр.10; перевод мой). Конечно, прав был Струве, когда говорил, что скрипка явилась результатом эволюционного процесса. Однако, эволюция - это развитие одного определенного вида в какое-то новое качество. Синтезирование же подразумевает совершенно другие процессы (как в связи с этим не вспомнить знаменитого в 50-е годы Мичурина).

Совершенно бесспорно, что определение родословной скрипки представляет не только большой исторический интерес, но и вносит ясность в понимание ее принципиальной конструкции, использование инструментов скрипичного семейства в музыке и технологических вопросов исполнительства. Чтобы яснее представить себе процесс эволюции инструментов скрипичного семейства, следует определиться в немаловажном вопросе об отношении их к другим струнно-смычковым инструментам.

Если Струве и Бойден так единодушны в своем мнении о трех истоках происхождения скрипки и отмечают, что "каждый новый вклад в развитие этих инструментов постепенно переходит на формирование правильной скрипки, которая объединяет в одном инструменте и одном семействе музыкальные и технические возможности своих предшественников" (Бойден, стр.8), здесь уместно в общих чертах охарактеризовать эти три инструмента.

В музыкально-исторической литературе ребек (рис.1) обычно связывают с арабским ребабом, который в XIII веке мавры завезли в Испанию. Эти два инструмента имеют грушевидный корпус, постепенно переходящий в шейку, колковую коробку с поперечными колками. Однако, если ребек имеет деку с резонаторными отверстиями в виде скобок, то у арабского ребаба вместо верхней деки натянута кожа без каких-либо резонаторных отверстий.

Рис. 1. Ребек

Сомнение о связи ребека с арабским ребабом вызывают и другие факты: здесь и различная манера держания инструмента (на ребеке играли da braccio, а ребаб имел ножку для опоры в пол), и различие в количестве струн (у ребаба 1-2 струны, а ребек был преимущественно трехструнным инструментом). Также следует указать, что музыкальные инструменты типа ребека были известны и на юго-востоке Европы, что указывает на его независимое от ребаба происхождение.

Эволюционное развитие ребека имеет многовековую историю. В музыкальной практике европейских стран ребек появился примерно в XII-XIII веках. Его классическая форма установилась не сразу, но основные признаки, которые отличают ребек от других инструментов, присутствовали всегда, например: грушеподобный корпус; не отделенная от корпуса шейка; резонаторные отверстия сначала круглые, а потом скобообразные; квинтовый строй.

Таким образом, грушевидный корпус ребека совершенно не напоминал скрипку. Однако, как и ранняя скрипка, ребек имел три струны, настроенные по квинтам на те же ноты ("g", "d", "a" для сопрано). На ребеке играли da braccio и гриф не имел ладов. Из-за формы корпуса ребек не мог и не имел душки, что совершенно противопоставляло его скрипке как в конструктивном, так и звуковом планах. Звук ребека был небольшой, но резкий и грубый, с носовым тембром гобоя. Позже к трем струнам добавляется четвертая. Чаще всего ребеком пользовались народные музыканты для сопровождения танцев.

По мнению Б.Струве скрипка взяла у ребека строй и манеру держания его на плече. Но эти факты могут относится к любому смычковому инструменту, который используется как сольный инструмент для сопровождения танцев. Просто в Италии в этой роли в доскрипичный период выступал именно ребек, тогда как в славянский странах аналогичные функции выполняли другие инструменты, о которых мы будем говорить ниже.

Как и ребек, фидель (рис.2) появился в Европе примерно в XIII веке. Оставляя в стороне наиболее ранний период его бытования (так как этот вопрос далек от задач нашего исследования), остановимся на описании инструмента начала XVI века,- времени, когда по мнению многих инструментоведов скрипка появилась в Италии. Уже в конце XV века корпус фиделя становится более плоским, дека и дно отделяются от обечаек и приобретают иногда легкую выпуклость. Под воздействием развивающейся исполнительской культуры на смычковых инструментах оформляется гриф, а шейка отделяется от корпуса.

Если у раннего фиделя количество струн было весьма неустойчиво - от одного до пяти, то к XV веку самым распространенным был инструмент с пятью струнами, одна из которых была бурдонирующей. Основные интервалы, звучащие в строе инструмента, как явствует из трактата о музыке видного славянского ученого Иеронима Моравского (1260),- октава, кварта и квинта (терция отсутствует).

Рис.2. Гитарообразный фидель

Расположение струн говорит о двух основных разновидностях пятиструнного фиделя: инструмент с одной струной-бурдоном вне грифа и фидель со всеми струнами (включая струну-бурдон) над грифом.

Кварто-квинтовый строй характеризует инструмент не как сольный (по сравнению с тем же ребеком), а как аккомпанирующий. Различные интервалы между струнами должны помогать игре аккордами, тогда как квинтовый строй между всеми струнами явно указывает на одноголосный вид исполнительства. В отличие от ребека фидель имел талию. Резонаторные отверстия в фиделе были в виде скобок, нередко с дополнительными четырьмя отверстиями по "углам" деки. Важное отличие фиделя от ребека состояло в том, что корпус инструмента изготавливался из отдельных шейки, дна, деки и обечаек.

По поводу талии существует распространенное мнение, что с ней удобно играть смычком. Но нелишне будет заметить, что она, помимо утилитарных удобств, нужна инструменту, будь то смычковый или щипковый, с акустической точки зрения. И совершенно не все равно, с позиции характера звука, играет музыкант на гитаре, которая имеет талию, или на лютне грушевидной формы. То же можно сказать и о других щипковых инструментах, звук которых заметно отличается друг от друга. При всем различии отдельных инструментов как мастеровых, так и фабричных, мы легко отличим домру от неаполитанской мандолины, или последнюю от мандолины с плоским дном. И эти отличительные тембровые признаки заложены в самой конструкции инструмента.

С акустической точки зрения восьмеркообразная форма музыкального инструмента должна рассматриваться как объединение двух резонаторов в один. Древние мастера иногда практиковали объединение в одном инструменте двух резонаторов. Так индийский струнно-щипковый инструмент вина имел два тыквенных резонатора под грифом (рис.3, а). Ситар тоже имел два резонатора из тыквы, но один являлся основным корпусом инструмента, а второй, меньшего размера, крепился в верхней части шейки (рис.3, b).

Рис. 3. а) вина; b) ситар; с) тар

Часто резонаторами служили глиняные горшки или долбленные из дерева чаши. Сначала два резонатора крепились вместе таким образом, чтобы больший находился внизу, а меньший - вверху, что образовывало "восьмерку". В некоторых случаях нижний резонатор покрывался мембраной или дощечкой, а верхний оставался открытым, как мы это видим в ситаре. Впоследствии восьмеркообразный корпус долбился из одного куска дерева.

К струнно-щипковым инструментам с двумя резонаторами, соединенными вместе, можно отнести азербайджанский тар (рис.3, с), дагестанский чугур, грузинский тари и т.п.

К струнно-смычковым инструментам с двумя резонаторами относятся казахский кобыз, киргизский кыяк (рис.4) и др.

Рис.4. Кыяк

Таким образом, талия в каком-либо инструменте разделяет корпус на два резонатора, причем один из них должен быть меньше другого.

Что касается инструментов скрипичного семейства, то главнейшим конструктивным решением при их создании является установка душки, которая совершенно неуместна в грушеподобном корпусе, так как по акустическим задачам она должна разделять деку и дно на две части, а это возможно только при наличии "талии". И хотя в гитарообразном фиделе мы наблюдаем талию, душки в нем нет.

Смычковая лира (lira da braccio) совсем близко подошла по своей форме к скрипке (рис.5).

Рис.5. Смычковая лира

Она появилась в Италии в XIV-XV веках. Семейство лир состояло из следующих инструментов: lira da braccio, lirone da braccio (сопрановый и альтовый сочлены семейства); lira da gamba и lirone perfetto (басовые сочлены семейства). Больше всего на скрипку были похожи первые два инструмента. Что касается инструментов басовой группы, то корпус у них был скрипичного образца (за исключением плоского, как у виол, дна), головка - фидельная (плоская с вертикальными колками), ладовый гриф виольного типа и четырнадцать струн.

Опираясь на исследования А.Гайдецкого, Г.Кинского и К.Загса, Б.Струве утверждает, что смычковая лира "явилась, очевидно, результатом эволюции гитарообразного фиделя" (стр.111). Сначала количество струн фиделя увеличивается до семи, появляется скрипичный по форме корпус, но головка все еще остается фидельная. Если первая смычковая лира с двумя бурдонирующими струнами вне грифа еще очень близка к фиделю, то к началу XVI века, когда на корпусе инструмента появляются углы, он принимает скрипичные черты. Позднее формируется выпуклое дно и резонаторные отверстия в виде эфов.

Последней ступенью развития смычковой лиры была замена колковой дощечки скрипичной колковой коробкой с поперечными колками. Но это произошло в конце XVI века, когда скрипка была уже известна по всей Италии.

Таким образом, мы имеем инструмент, который совсем близко подошел по своей форме к скрипке. Здесь и общий контур инструмента, и, что особенно важно, наличие душки. Уже в начале XVI века существовали лиры почти идентичные по своему внешнему виду со скрипкой: дека и дно имели своды и выступающие за линию обечаек края. Хотя лира имела душку, пружины еще не было. Самое главное, что отличало лиру от скрипки, это ее многострунность, что указывало на многоголосный аккомпанирующий инструмент.

Можно ли рассматривать ребек, фидель и лиру как праобразы будущей скрипки? Во-первых, lira da braccio, как наиболее похожий инструмент на скрипку, по времени сама совпадает (или почти совпадает) с созданием скрипки. Здесь можно говорить о параллельном формировании этих смычковых инструментов. Если лира развивалась как многострунный инструмент для аккомпанемента, то скрипка всегда была сольным инструментом, о чем говорят и ее строй, и количество струн.

Родство этих двух инструментов можно объяснить тем, что в своем развитии они взаимовлияли друг на друга. Если предположить неитальянское происхождение скрипки, то можно сказать, что лира была ее многоголосным вариантом в музыкальной культуре Италии, где для танцевальных номеров в то время успешно применялся ребек.

Что касается влияния ребека и фиделя на формирование скрипки, то это предположение малоочевидно из-за слишком различных конструктивных особенностей всех трех инструментов. Существовавшие в свое время гибридные формы, напоминавшие своими очертаниями как скрипку, так и фидель, не должны рассматриваться как постепенное превращение фиделя в скрипку.

В многовековом эволюционном процессе развития любых инструментов можно наблюдать некоторые гибридные формы двух или нескольких инструментов, хотя сами по себе эти "основные" инструменты сохраняли собственное "лицо". Вряд ли механическое объединение различных признаков несхожих, а порой и антагонистических инструментов, послужило созданию такого совершенного как в конструктивном, так и в звуковом отношениях инструмента, как скрипка. Я скорее соглашусь с мнением В.Григорьева (Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. М.: Музыка, 1990.- вып 1), что "теория происхождения скрипки от одного предка (семейства) путем сохранения и развития его основных свойств представляется более исторически и культорологически оправданной" (стр.16).

Более вероятной можно считать версию, что скрипка в своем первоначальном виде появилась в среде народного музицирования в славянских странах, а впоследствии, когда она пришла в город, профессиональные мастера усовершенствовали ее.