

## ЕВОЛЮЦИЯ НА СТРУННО-ЛЪКОВИТЕ ИНСТРУМЕНТИ

Веселин Караатанасов

**Резюме:** Настоящата студия разкрива пътя на зараждането и развитието на струнната група в оркестъра и проследява трансформациите на нейните многолики представители през вековете. Намирането на красноречив отговор на въпроса за произхода на струнните лъкови инструменти често се третира с особена внимателност. Артефактите, въпреки многообразието си, често се превръщат в предпоставка за противоречиви съждения. В този смисъл, дефинирането на отправна точка при изследването на еволюционните процеси не изключва субективната генерализация и косвените съждения, понякога основаващи се на догадки.

**Ключови думи:** цигулка, виола, виолончело, контрабас, щрайх, да гамба, да брачо, д'аморе, помпоза, бастарда, виолоне, фидел, лира, лироне, ребаб, ребек

## THE DEVELOPMENT OF BOWED CHORDOPHONES

Veselin Karaatanasov

**Abstract:** This essay unveils the origins and development of the string group over the centuries in conjunction with the transformations of its species. Finding an eloquent answer to the question regarding bow instrument origins is often treated with extreme delicacy. Artifacts, despite their diversity, are often controversial. The unambiguous definition of the raising point in the study of evolutionary processes is based on subjective generalization and indirect judgments, although bordering on speculations.

**Keywords:** violin, viola, violoncello, bouble bass, strings, da gamba, da braccio, d'amore, pomposa, bastarda, violone, fiddle, lyra, lirone, rabab, rebab, rebec

Съществува единомислие, че съвременното цигулково семейство има за свои предтечи инструменти, чиито корени идват от Централна Азия през X век и дори по-рано. От тогава датират първите сведения за използването на лъка като част от единна система за тоноизвличане чрез фрикционни движения. Първоначалната му формата представлява полудъга, наподобяваща буквата С, със слабо натегнати оплетени косми и захват приблизително по средата на извивката. Това позволява възпроизвеждането и поддържането на тонове с продължителна звучност и без затихване. Благодарение на този динамичен развой струнните придобиват нов облик, даващ началото на приобщаването им към духовите инструменти и певческия глас. Забележителен в това отношение е китайският бамбуков лък, характерен с извивките от двете си страни и механизъм за натягане. Той се възприема като прародител на съвременните образци. С този лък се свири на инструмента ерху, използван и до днес за изпълнение на традиционна музика. Държи се изправен и се подпират в скута. В горната част има ключове, за които са захванати две струни, настроени на чиста квинта. Необичайното е, че космите на лъка минават между струните. За да се свири върху по-ниската той се натиска надолу, а за да докосне високата – се вдига нагоре. По тази причина космите са на голямо отстояние от пръчката.

В Западна Европа и до момента се използва наименованието *фидел* като обобщаващо понятие за архаични струнни лъкови инструменти. Смята се, че първообразът на повечето от тях е бедуинския *рабаб* (*ребаб*), разпространен още преди VIII век в Близкия и Далечния Изток, както и в Северна Африка. Той представлява масивна подпора, подобна на вретено, изработена от цяло дърво и завършваща от долния край с изтъняване. Резонаторното тяло е от разполовен кокосов орех или кратуна и е покрито с опъната кожа. Над нея минават една, две, а при мароканския, по-известен като *андалузки ребаб*, до четири струни, изработени от усукани конски косми. Този инструмент е намерил своето широко признание и употреба не само в Мароко и южна Испания, ако съдим по името му, но и много по-на север – във Валенсия, сегашната провинция Арагон, в граничещата с нея южна Франция, на Балеарските острови, в Сардиния, Неапол, Сицилия и др.

Наследник на този инструмент е европейският *ребек*, който е издълбан от цяло парче дърво във формата на надлъжно разполовена круша (подобно на гъдулката). Шийката му от горната страна завършва с листовидно очертание, където са разположени ключовете за настройване. Специфично за *ребаб*-а е покритото с кожа кухо тяло, докато при *ребека* това е изтънена дъска, върху която е поставена

розета или са изрязани два симетрични отвора. Формата им наподобява буквата С, Ј (подобно на съвременните цигулки), стилизация на новолуние ( ), змиевидни криви, огньовете или друг вид орнаменти.

Трите струни на ребека са от изсушени животински черва. В повечето си разновидности този инструмент е лъков, макар че съществуват изображения, на които е показано, че на него се свири с плектрум. Наследници на ребека са руският *гудок*, у нас *гъдулката*, а в Гърция *лирата*. Инструменти от XVI век с плоска задна дъска са открити в Полша, но за тях има съмнения, че са нескопосани копия на цигулка, подобно на бюджетните реплики, заливащи в момента пазара на музикални инструменти произведени в Китай, Индонезия и къде ли не.

*Фиделът*, известен още като *виел*, е бил сред най-популярните инструменти, характерни за началото на XI век в Западна Европа, въпреки че според някои учени появата му датира още от IX век. Използван е от любители и професионални музиканти за изпълнение на танцовата музика, акомпанимент на светски и религиозни песни. Изживява своя разцвет между XII и XIII век и излиза от употреба около столетие след началото на Ренесанса. Отличава се със слабо изпъкнала горна дъска, с отделна шийка и широка околчица. В повечето случаи е с четири струни. При най-ранните образци лъкът е дъговиден, подобно на използваните още през X век. Първоначално инструментът е бил с овална форма, заимствана от ребека през XII век. При свирене *по-големите* представители от семейството на виелите се поставяли вертикално в скута или между коленете. *Броят на струните* им варирал от три до пет и често към мелодичните били добавяни по две бурдониращи, които се дърпали с палеца на лявата ръка. Строят не може да се определи еднозначно, въпреки откритите три различни вида насоки, описани в „Трактат за музиката“ на Жером Моравски от XIII век, както и тези на Йоханес Тинкторис от XV век. За по-малките инструменти се предполага, че са настройвани подобно на съвременната цигулка, а по-големите – като старинните *виоли да гамба* (на кварта и терци).

Инструментът във всичките си разновидности претърпява редица трансформации и накрая силуетът му придобива очертанията на странично сплескана осмица със симетрични отвори във формата на широки дъги. При някои модели върху грифа се поставят пет или шест прагчета, изработени от кожа, слонова кост или метал.

Едва в началото на XIV век музикантите започват да го поставят хоризонтално, като опората е на гърдите и под брадичката, но не и на рамото.

Епохата на Ренесанса в Италия се свързва със зараждането и апогея на две семейства струнни лъкови инструменти. Това са *старинните виоли* и *цигулките*. И двата вида инструменти произхождат от примитивните средновековни представители *ребек* и *лъкова лютня*. Първи се появяват виолите, следвани век по-късно от цигулките във всичките им разновидности. От този факт обаче не бива да се прави прибързания извод, че цигулковото семейство е пряк наследник на старинните виоли, още повече че дълго време те си съперничат помежду си. От тази епоха има останали редица виртуозни произведения както за едните, така и за другите. С течение на времето *цигулката* се установява трайно като предпочитан инструмент поради своя красив, богат на нюанси тембър, в състояние на покрива широк регистров и динамичен диапазон. Въпреки това, през същия този исторически период алтовата, теноровата и басовата теситура в оркестъра винаги се поверяват на *старинните виоли*. Тяхното разнообразие е много богато и затова ще ограничим разглеждането им само до най-разпространените видове.

### СТАРИННИ ВИОЛИ

Конструктивните особености при тези инструменти са: плоска задна дъска, силно скосени рамена, широки околчици, по-тънък и по-крехък корпус (спрямо представителите на цигулковото семейство), голяма струнна кутия, широк гриф със или без прагчета, близки и тънки струни – пет, шест и повече, широко магаренце с малка извивка, къс и слабо обтегнат лък с висока дъга, непостоянен строй, който се е определял в зависимост от лада и тоналността на изпълняваното произведението. Интервалите при настройването включват чисти квинти, чисти кварта, голяма и по-рядко малка терца. По-слабо натегнатите струни са предпоставка за по-мек и приглушен звук, подходящ предимно за камено музициране. Наред с това, постигането на силна динамика на *средните струни* е невъзможно, защото те лягат под малък ъгъл. При силен натиск на лъка те трудно могат да бъдат изолирани една от друга за изпълнение на солова мелодия. Всъщност, това, което откроява старинните виоли, е лекотата, с която на тях се свирят акорди и същевременно обяснява наличието на различни интервали, включени в строя им, които често съвпадат с тези на ренесансовата лютня, възприемана по-скоро като любителски инструмент. По тази причина е било прието нотирането, освен с ключове, да става и с табулатура (пръстова нотация). Празните струни понякога се настройват така, че да образуват мажорен или минорен акорд, въпреки че общоприетият строй е на кварта и

голяма терцата между трета и четвърта струна. Подобно на виела, при едни от първите образци се наблюдават  $\varepsilon$ -образни симетрични отвори, които по-късно прерастват в  $f$ -образни и накрая преминават в характерните за цигулката ефове.

Съществуват различни видове старинни виоли. Едни от най-разпространените са коленните, наричани да *гамба*. Поставят се вертикално подпрени на коляно или между коленете. Познати са с различни наименования. В зависимост от регистровия си обхват се делят на:

- сопранинова, *Pardessus de viole*, срещана предимно във Франция, в G-строй;
- петструнната  $\grave{u}$  версия *Quinton (Cinquième)* се настройва на квинти и кварта:  $g-d^1-a^1-d^2-g^2$ ;
- *Pardessus de viole* – шестструнна в G-строй:  $g-c^1-e^1-a^1-d^2-g^2$ ;
- сопранова, *Dicant, Violet, Dessus de viol* в D-строй:  $d-g-c^1-e^1-a^1-d^2$ ;
- малка алтова, *Haute-contre de viole* в C-строй:  $c-f-a-d^1-g^1-c^2$ ;
- алтова, *Violetta* в A-строй:  $A-d-g-h-e^1-a^1$ ;
- тенорова, *Viola da gamba tenore, Taille de viol* в G-строй:  $G-c-f-a-d^1-g^1$ ;
- басова, *Basso da gamba* в D-строй – шестструнна:  $D-G-c-e-a-d^1$ ;
- басова, *Basso da gamba* в D-строй – седемструнна:  $A^1-D-G-c-e-a-d^1$ ;
- контрабасова, *Contrabasso da viola* в D-строй:  $A^1-D-G-H-e-a$ ;
- violone в G-строй:  $G^1-C-F-A-d-g$ ;
- violone в D-строй:  $D^1-G^1-C-E-A-d$ .

По отношение на размерите, високата старинна виола е сходна със съвременната. Значително по-голяма от нея е *теноровата*. Тя е била най-разпространена и впоследствие се е превърнала в нарицателна за цялото семейство. Близка до виолончелото по тонов обем и големина е басовата виола, а съизмерима с контрабаса – съответно контрабасовата и нейните две разновидности *Violone* в G и в D-строй.

Всички тези сравнения обаче са твърде относителни, защото дори в заключителния етап на своето усъвършенстване, инструментите от един вид, покриващи еднаква меситура, но произведени на различни места, се отличават помежду си по размери, тонов обем и най-вече темброво.

Към групата на старинните виоли спагат също *viola d'amore*, *viola rotrosa*, *viola di bordone*, *viola bastarda* и др., които понастоящем привличат нестихващия изпълнителски и изследователски интерес.

На пиедестал, сред най-знаковите представители на виолите от Барока, винаги се е откроявал силуетът един рядко красив

инструмент, с мек и лиричен тон, наситен с топлина и обаяние, вдъхновявал творци от момента на своето сътворение та чак до наши дни. Леополд Моцарт с поетична приповдигнатост го обрисува като „изключително прелестен в безмълвния покой на вечерта“. Става дума за любовната виола. Автентичното ѝ наименование – *viola d'amore*.

За разлика от представителите на коленните виоли (*da gamba*), този инструмент се поставя на рамо както цигулката. Има широка шийка и няма интонационни прагчета както при повечето представители на това семейство. В средата на корпуса има ясно изразено стесняване подобно на талия. Симетричните отвори наподобяват пламъци, вероятно като символ на любовта, която този инструмент олицетворява. В едни от най-изящните образци грифът, околчиците и струнникът са изпъстрени с декоративни елементи от слонова кост или седеф, а паралелно на ръба на горната резонаторна дъска е вдълбана интразия, подобно на съвременните струнни лъкови инструменти. В преобладаващия брой случаи изработката на *viola d'amore* е синоним на великолепието не само за слуха, но и за очите, поради кокетния разкош, който излъчва с изящните си форми. В образци от XVII и XVIII век струнната кутия завършва по много елегантен начин – с купидон или глава на жена с превръзка на очите – вероятно да ни подсказва докато слушаме гласа ѝ, че любовта наистина е съпяла.

Първоначално виола *d'amore* е разполагала с пет струни, но по-късно към тях биват добавени още две надгрифни. Впоследствие под въздействие на виола *di bordone* инструментът търпи съществени конструктивни и акустични изменения. Към мелодичните струни се добавят същият брой *аликвотни* (*бурдониращи*) струни или *подгласници*, чиято цел е да послужат като допълнителен резонатор. Те звучат по симпатия с тоновете, извлечени с пръстите върху грифа. Така звукът се обогатява с обертонове и отзвучава по-дълго. За сравнение, при *viola di bordone*, която обикновено е със седем мелодични струни, подгрифните достигат до 44 подгласници, захванати в най-долната част на корпуса.

Основните (мелодични) струни на *viola d'amore* са изработени от усукани тънки черва на малки животни, а останалите са метални. Т.нар. *кожени* струни минават над грифа и лягат на магаренцето, а резониращите се промушват през тесни дупчици в долната му част. В тази връзка, интересен обект на изследване представлява строежът на тази виола. Съществува само принципна конфигурация. Обикновено авторът на произведението посочва как да бъде настроена виолата

или самият изпълнител го решава с цел постигане на удобство. Затова употребата на скордатура при старинните виоли е обичайно явление. При седемструнната разновидност най-разпространените строеве са *ре-мажор* или *ре-минор*, като отделните струни (от най-ниската към най-високата) се настройват по следния начин:

- в *ре-мажор*:  $A-d-a-d^1-fis^1-a^1-d^2$ ;
- в *ре-минор*:  $A-d-a-d^1-f^1-a^1-d^2$ ;
- алтернативен строй може да бъде:  $A-d-g-c^1-e^1-a^1-d^2$ , което е проекция на седемструнната басова виола, но октава над нея. Най-високият практически достижим тон на *viola d'amore* е  $a^3$ .

Освен всичко казано до тук за строя, когато става дума за реално звучене, трябва да се има предвид, че еталонът за ла от първа октава през епохата на Барока е вариал в изключително широки граници. Според изследователи и съвременни изпълнители на музика от този период, инструментите са били настройвани на 415 Hz, което е полутон по-ниско от общоприетото в момента.

Към богатият списък с разновидности на старинни виоли *да гамба* се причисляват още два инструмента, с подчертана индивидуалност, темброва харизматичност, предполагащи виртуозност при музицирането на тях (в съответствие с разбиранията на епохата, разбира се). Това са *viola pomposa* и любимата на Джулио и Клаудио Монтеверди *viola bastarda*.

*Viola bastarda (lyra bastarda)* възниква в края на XVI век. Тя е с баритонова теснота и обикновено е с шест мелодични струни и 12 подгласници. Корпусът е продълговат и стеснен по средата. Грифът при някои модели е угължен и позволява върху първа струна да се свирят мелодии с диапазон до две октави. Среца се в две разновидности – със или без интонационни прагчета, предвид факта, че инструментът е предназначен за изпълнение на солови и контрапунктични партии в мадригалите. При повечето образци страничните отвори се допълват от изцяло розета в долната част на грифа. Настройва се по същият начин като *теноровата виола да гамба* в G-строй:  $G-c-f-a-d^1-g^1$ . При модели с по-гълъз гриф най-високият достижим тон е сол от трета октава. Подобно извисяване рядко се среща, но все пак го откриваме в произведенията на Франческо Роньони и Винченцо Боници, в които се оползотворява целият диапазон от четири октави ( $G-g^3$ ). За разлика от повечето виоли, при *бастарда* хомогенността на звученето не е приоритет. В зависимост от това каква партия ѝ е поверена – алтова, тенорова или баритонова, изпълнителят сам преценява какъв тембър най-би ѝ подходжал при конкретните обстоятелства и така взема решение на коя или на кои струни да изсвири мелодията.

По тази причина, съдейки по оригинални манускрипти, нотирането може да бъде на виолинов, сопранов, алтов, теноров, баритонов и басов ключ, а при инструментите с празчета – с табулатура (както при лютнята).

Първите сведения за *Viola rotrosa* (разкошна виола) датират от първата четвърт на XVIII век. Известна е още като *violino rotroso*, *cello piccolo*, *violoncello da spalla*, *viola di collo*, *bassoon violin* или *bassetto*. По форма прилича на съвременната виола, макар че е по-голяма от нея. Размерите ѝ варират според наименованието и това, освен че определя основния строя, се отразява на начина, по който се свири на нея. При някои модели тя се поставя на коляно, на пода, на гърди, прикрепена с ремък или превръзка, а при по-малките разновидности – под брадичката. Въпреки наличието на множество варианти, тя почти винаги е с пет струни, настроени на квинти:  $c-g-d^1-a^1-e^2$ . В този си вид те съвпадат изцяло с тези на цигулката и виолата взети заедно. Съществуват редки екземпляри, настроивани на кварта  $A-d-g-c^1-f^1$  и разполагащи с още седем подгрифни струни като допълнителен резонатор. В някои от кантатите си Бах ѝ поверява обширни пасажи в интермедиите, изпълнявани предимно от струнната група. Нотирането е в зависимост от теситурата на партията ѝ. В преобладаващия брой случаи това са виолинов и алтов ключ, но съществуват примери, където се използва и теноров.

Наред със старинните виоли други широко разпространени представители на същата тази епоха са *viola da spala* и раменната лъкова *lira da braccio* или *lyra de braccio*, свързвани с изпълненията на италианските придворни поети и музиканти. По външни белези и двата инструмента приличат на средновековния фидел. Тялото е с видимо изразено „стягане“ в средата, което улеснява воденето на лъка по крайните струни. Отворите от двете страни на магаренцето при по-късните образци вече приемат отчетливи *f*-образни очертания. При *lira da braccio* шийката е широка, няма струнна кутия както при цигулката, а ключовете влизат направо в плоско сърцевидно разширение, в което прераства грифа. Отваряща се струнна кутия се наблюдава само при оригинали, плод на изключително майсторство и великолепие. Тя е с форма на човешка глава, а по корпуса, грифа и задната дъска може да има гравюри, декорации от седеф, слонова кост или резба.

Първоначално тази лира е разполагала с пет мелодични и две бурдониращи струни, настроени на квинта или октава, които лягат на слабо извито магаренце. Мелодичните струни от първа до четвърта са на квинти, а петата е на кварта под най-ниската:  $d-g-d^1-a^1-e^2$ .



Друг разпространен строй от първата половина на XVI век е:  $g-g^1-d^1-a^1-e^2$  (с-с1 за бурдониращите струни). Съществували са редки образци, при които втора, трета, четвърта и пета струна са удвоени, а най-ниската е дублирана на октава по-високо.

Както при виола *полпоза*, някои от по-големите инструменти, неудобни за поставяне под брадичката, се захващали с *ремък* (от кожа или плат), който минава зад врата на изпълнителя, а корпусът се подпира под ключицата или на гърдите.

Малко преди началото на XVII век *лира да брачо* и виола да спала започват да придобиват по-различен вид. Бурдониращите струни изчезват и остават само четирите най-високи, които се захващат с ключове, поместени в кутия. До края на XVII век *раменните лири* продължават неотменно да присъстват в музикални живот на Барока паралелно и в директно съперничество с цигулките и новите виоли благодарение на сродството помежду им, основаващо се на квинтовия строй. Единствено контрабасът представлява изключение, тъй като някои от белезите му – сведени рамена, плоска задна дъска и квартов строй, го доближават повече до *контрабасовата виола* и двата вида *виолоне* в G и D строй.

*Lirone (lira da gamb)* представлява уголемена версия на *лира да брачо* и подобно на нея се ползвала с широка популярност сред певците от шестнадесетото и седемнадесетото столетие. Поради големият брой струни, от 9 до 16, това е най-хармоничния инструмент сред своите съвременници, благодарение на лесното свирене на тригласни, четригласни и дори петгласни акорди в тясно разположение. Някои музикални историци шеговито определят тази голяма лира като „акоргеона на Барока“. Поради плоския си гръб, широк гриф с пет интонационни прагчета и магаренце със слабо извит свод, *лироне* напомня на виола бастарда. Отличава се от нея по струнната кутия, която подобно на *лира да брачо* и *виола да спала* е с листовидна форма и е затворена. Може да разполага с една или две бурдониращи струни и за разлика от другите виоли да гамба и раменни лири, при които настройването е в растяща последователност на квинти, кварта, и дори терца по средата, тук наблюдаваме редуване на интервалите, като се започва с възходяща квинта, следвана от низходяща кварта и така в този порядък до най-високата струна. Прави впечатление, че всички нечетни *струни* помежду си са на цял тон отстояние, което се отнася и за четните, но вече на квинта по-високо.

Строят на инструмент с 12 мелодични и две бурдониращи струни изглежда по следния начин:

Бурдониращи струни I II Мелодични струни I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII

I II III IV V пратче

Съществуват и други системи за настройване. Основни фактори са броят на мелодичните и бурдониращи струните и мензурата на инструмента. Загълбочено изследване по темата прави Шупионе Черето в труда си “*Della prattica musica vocale et strumentale*” (Практическа вокална и инструментална музика) издаден в Милано през 1601 г. Така например строят на лироне с малки размери, 9 мелодични и две бурдониращи струни, сходен с оригиналите, конструирани от Гаспаро да Сало и настроен в съответствие с предписанията на автора, би бил:

Бурдониращи струни I II Мелодични струни I II III IV V VI VII VIII IX

I II III IV V пратче

## ЛЪК

Наред с развитието на старинните виоли и лири формата на лъка също търпи развитие в съответствие с естеството на инструментите. Ренесансовата епоха дава силен тласък на полифоничната музика и фокусира вниманието върху индивидуалните мелодични линии. За разлика от съвременните лъкови техники, през този период *акцентите* и *силните метрични* времена са се асоциирали с лък *нагоре*, а не *надолу*, както понастоящем. Причината за това е в начина, по който са се държали инструментите – в скута, на коляно или между краката.

През същия този период се забелязват наченките на различни лъкови техники, в това число изпълнението на два тона в легато, свирене в близост до магаренцето или до грифа. До наши дни са останали сравнително малък брой оригинални лъкове и често за вида им съдим по картини на художници от тази епоха. Оцелелите образци обаче трудно могат да се свържат с един или друг инструмент, на който се е свирело с тях. Това, което знаем, е, че *дължината* им е била различна от тази на съвременните. Френските лъковете за изпълнение на танцова музика били почти два пъти по-къси от сегашните, докато тези от Италия – по-дълги от френските и с около 5 см по-къси настоящите. Те били пригодени за свирене на по-сложни произведения от Корели и Вивалди. Затова ги наричали *сонатни лъкове*. Захватът при тях е с дясната ръка, с палец поддържащ долната част на пръчката, а над нея се нареждат останалите пръсти. Това е т.нар. *италианска постановка*.

При лъковете за коленните виоли палецът застава под космите, показалецът над пръчката, а средният между космите и гървената част. Останалите два пръста остават свободни и поддържат баланса на ръката. Алтернативната постановка е с палец под космите, показалец и среден леко разделени обхващат пръчката от горната страна, а последните два служат за опора.

Бароковите лъкове не са разполагали с винтов механизъм, тъй като изработката им е била твърде сложна и изисквала специални инструменти и умения, с каквито майсторите не са разполагали. Усъвършенстването на лъка настъпва едва в средата на XVIII век, откогато датира екземпляр, чиято изработка се приписва на Антонио Страдивари. Почти по същото време трима новатори – французинът Франсоа Турт, англичанинът Джон Дог и германецът Кристиан Кнопф, независимо един от друг работят по модернизацията на конструкцията и ергономията на жабката му. Всички тези достижения (с някои незначителни изменения) остават актуални до началото на XX век, когато по-нататъшните подобрения са заслуга на Южён Сатори.

Новите лъкове са по-гълги и по-еластични от старите. Те са с конкавиална извивка и в отпуснато състояние гървената част опира в космите. Жабката е прикрепена с винт за натягане, поместен в широката част на пръчката от фернамбук. Разполагат с почти двойно повече косми и върхът им е по-масивен за постигане на баланс. В еволюционно отношение лъкът в началото е по-къс и с остър връх. С такива модели се е свирело по времето на Корели, Тартини, Скарлати, Албиниони, Вивалди. По-съвършените модели се свързват с творчеството на Локатели, Бах, Хендел, а в края на XVIII век – на виртуозни изпълнители като Крамер, Кленгел, Паганини и гр.

Джовани Батиста Виоти – творец, изпълнител и един от основоположниците на модерната цигулкова техника от края на XVIII и началото на XIX век, изказва легендарната мисъл: “*Le violon, c'est l'archet*” (Цигулката, това е лъкът).

Всички тези нововъведения преобразяват музикалната стилистиката през следващите епохи, извеждайки на преден план леещата се кантиленна мелодия в противовес на отчетливата и понякога загъхана „говорна интонация“, характерна за Ренесанса и Барока. Това дава трайно отражение на композиторското и изпълнителско изкуство, откривайки нови естетически перспективи с наличието на възможности за удобна свирене на широки фрази в легато, изпъстрени с фини динамични нюанси, разнообразие от нови артикулационни техники и ефектни похвати.

### СЕМЕЙСТВОТО НА ЦИГУЛКИТЕ

Трудно е да се определи с точност рождената дата на примадоната в оркестъра – цигулката. Същото се отнася и за останалите членове от семейството ѝ – виолата, виолончелото и контрабаса. Предполага се, че това е станало някъде в началото на XVI век във Ферара, Северна Италия. Косвено доказателство за това е живопис на Бенвенуто Тиси, на която за първи път (1505 г.) е изобразен този инструмент.

Най-ранните образци представляват комбинация от първите три струни на *ребек* и още една допълнителна, най-високата, поставени върху усъвършенстван и почти затворен резонаторен корпус, напомнящ на малка раменна лира. Цигулка на италиански е *violino*, което е умалителна форма за *viola*. И макар че по мащаби новият инструмент е сходен с високата *viola da braccio*, той се отличава с по-изявен и изячно закръглен тон в сравнение с носовия тембър на своите предшественици и съперници.

От многото членове на цигулковото семейство (съществували някога) днес се използват само цигулка, виола, виолончело и контрабас.

Последните три по-големи инструмента имат подобен силует и по-нисък тонов обем. Възприето е разбирането, че контрабасът произхожда от старинните виоли и по-точно от инструмента виолоне, поради някои общи външни белези, които бяха описани – плоска задна резонаторна дъска, сведени рамене, квартов строй. Съществуват не по-малко убедителни доводи, оборващи закостенелите схващания. Затова понастоящем той се възприема като напълно равноправен член на това семейство, а не „грозното пате“. Основанията за това са наличието на сериозни аргументи от акустично, ергономично, апликатурно и изпълнителско естество. Що се отнася до размерите на виолата, виолончелото и контрабаса – корпусът на нито един от тях не представлява линейна интерполация, съответстваща на цигулката като мащаб, обем на резонаторната кутия и дължината на звучащата част на струните. Ако това беше така, тези инструменти биха били изключително неудобни за свирене. Основна идея, стояща зад първоначалното конструиране на изобилието от различни по размер цигулки, е намерението новосформиращият се оркестър да се сдобие с еднотипни по акустични свойства представители, които заедно да обхващат колкото се може по-голям тонов обем.

Естетическите и съсловни сблъсъци през Ренесанса противопоставят апологетите на аристократичното изкуство с това за широките маси. Това донякъде окуражава лютниерите в стремежите им за създаване на нови инструменти, *съпоставими* по разнообразие от видове, големина и теснота на старинните виоли. Така, цигулките се обособяват като група от осем представители със следния строй:

- дускантова  $g^1-d^2-a^2-e^3$   
(раменна)
- сопранова  $c^1-g^1-d^2-a^2$  /  $b-f^1-c^2-g^2$   
(раменна)
- мецосопранова  $g-d^1-a^1-e^2$   
(раменна)
- алтова  $c^1-g^1-d^2-a^2$   
(раменна)
- тенорова  $G-d-a-e^1$   
(вертикална)
- баритонова  $C-G-d-a$   
(вертикална)
- малка басова  $A^1-D-G-c$   
(вертикална)
- голяма басова  $E^1-A^1-D-G$   
(вертикална)

Прави впечатление, че строят на мецосопрановата цигулка съвпада с този на съвременната, както и на алтова с виолата, баритоновата с виолончелото и голямата басова с контрабаса.

Противопоставянето между старинните виоли и цигулките е на ниво акустични показатели, по които последните започват да налагат превъзходството си едва през зрелия период на своя разцвет. Есенцията на новаторския подход към струнните лъкови инструменти подготвя появата на класицизма, превърнал се в еталон за изчистеност и съвършенство на музикалния израз и в този контекст, довел до обособяването на т.нар. *струнен квартет* от средата на XVIII век.

Връщайки се в самото начало, след идването си на бял свят, на *цигулка* са свирели музиканти, изпълняващи предимно танцова музика. Затова отношението към нея е било по-скоро снизходително спрямо любимите на аристокрацията старинни виоли. Няколко десетилетия по-късно, в средата на XVI век, настъпват години, променящи този баланс. От този период са първите сведения за полагането на основите на лютиерската школата в Кремона от Андреа Амати (1505-1577), който още през 40<sup>те</sup> години на XVI век създава цигулки с три струни в строй  $g-d^1-a^1$ . Те обаче не намират достатъчно широка приемственост и впоследствие биват изоставени. Първата му цигулка с четири струни датира от 1564. През същата тази година френският крал Шарл IX му поръчва 38 различни инструмента, а две години по-късно и папа Пий V. Амати е творецът, който след дълги години на експерименти определя базовите пропорции на цигулката, виолата и виолончелото. Той редуцира първоначално големия размер на теноровата виола, придавайки ѝ размер на алтов инструмент, но запазвайки строя ѝ  $c-g-d^1-a^1$ . В ателието му са се изработвали още два вида цигулки – сопранинова (дискантова) в строй  $g^1-d^2-a^2-e^3$  (една октава по-високо от съвременната цигулка) и сопранова, настроивана октава над виолата –  $c^1-g^1-d^2-a^2$ , а така също и виоли и баритонова цигулка, напомняща по размер на съвременен виолончело. Една част от тези инструменти са запазени и на тях се свири и до днес, а други са били повредени, предимно тези, открити във Франция по време на революцията от 1789 и само част от тях са били годни за реставрация през XVIII и XIX век от Виоти.

След смъртта на Амати синовете му Антонио и Джироламо продължават неговия път, фокусирайки се върху изчистването на външните детайли по корпуса, струнната кутия с ключовете от фернамбук или абанос, размера и извивките на ефовите, главата и декоративната интразия, която е вдълбана и опасва паралелно по

ръба горната резонаторна дъска в две *паралелни тънки ленти* от бяла топола или боядисана в черно круша. Трудно е да се определи дали този елемент е имал някакво акустично предназначение, но настоящи експерти по акустика го определят като критичен, поради факта че той ляга в най-тънката част на резонаторната дъска и при продължително свирене може да настъпи незначителна промяна в звука в благоприятна посока. Интересно е, че в повечето ателиета на лютниери по това време се правят най-различни инструменти, но семейство Амати създават само цигулки, виоли и виолончели и това се свързва с името им като своеобразен патент.

На Амати и неговите последователи се приписва заслугата по създаването на специалната рецепта на покривния лак, който се нанася върху инструментите и се е използвал в течение на около две столетия след създаването му. Наричали го *италиански лак*, макар че редица реставратори го откриват по инструменти, произведени и на други места в Европа. Според консистенцията си варира от копринено матов до лъщящ, от бледо жълт до винено червен, а при някои образци се забелязва и ефекта на т.нар. *дихроизъм* – отблясък в два цвята от кехлибарено до наситено червено. Основното предназначение на лака е да запази дървото от външни влияния и едновременно с това да съхрани акустичната транспарентност на звука.

Наред с достигнатото от кремонските майстори, малко по-на север в Брешия, град с установени традиции в изработката на лютни, клавесини и старинни виоли, се създава друга една школата – тази на Гаспаро да Салò, наричан *Maestro di violini*. В нея активно участие взимат синът му Франческо и сподвижниците му Алесандро ди Марсилис, Джакомо Лафранчини и Джовани Паоло Магжини. Наследството на тази школа е известно освен със своята продуктивност, но и в исторически аспект. Там се създават цитри, редки цигулки, виоли да брачо, тенорови виоли, виолоне и басови виоли (контрабаси) от най-висок клас.

Тези инструменти се характеризират по следните белези:

- по-продълговата форма в сравнение с моделите на кремонските майстори;
- високи и тесни ефове, завършващи с кръгли отвори, които са еднакви по размер в горната и долната си част;
- при някои от тях липсва укрепването по вътрешните стени на околчиците и едва на по-късен етап при реставрацията им допълнително е поставено такова;
- изненадващо откритие е, че при редица модели липсва *мост* под най-ниската струна, а вместо това здравината на

конструкцията се основава на удебеляване на корпуса в тази част;

- открити са цигулки и виоли, на които шийката и грифът са издялани от цяло парче гърво като един неделим елемент вместо два отделни компонента, както е било прието;
- предполага се, че през 20<sup>ме</sup> години на XVII век Маджини създава първото си виолончело, макар че до нас са достигнали малко запазени образци и едни от тях са били с три, а други с пет струни;
- за изработката им (както и при тази на някои цитри, старинни и басови виоли) е използван *ливански кедър* или *пиния*, докато подобен материал не се открива нито при цигулките, нито при виолите, произведени в Брешия.

Тези отличителни черти се забелязват и при други инструменти, създадени в Англия, Германия, Холандия и Полша, което най-вероятно се дължи на факта, че продукцията на брешианската школа успешно се е продавала навред из Европа и това е спомогнало за широкото разпространение на нейното влияние.

И все пак, Кремона остава и се затвърждава като център на най-прославлените лютиери, където записват имена си внукът на Амати – Николо, Джузепе Гуарнери дел Джезу, Винченцо Роджери и може би най-прочутият сред тях – Страдивари, чиито 1160 инструмента – 960 цигулки, 70-80 виолончели, 13 виоли, виоли да гамба, 5 китари, 2 мандолини, малки арфи и лъкове, още приживе му носят небивала слава. Към момента са запазени между 450-500 цигулки, които както в миналото, така и сега, винаги са (били) в ръцете на най-знаменитите виртуози – Луиджи Бокерини, Николо Паганини, Пабло Сарасате, Хенри Виенявски, Адолф Дродски, Карл Флеш, Давид Ойстрах, Гил Шахам, Исак Хоровиц, Ян Кубелик, Артур Леблан, Андре Ришо, Джошуа Бел, Максим Венгеров, Сергей Крилов, Минчо Минчев, Светлин Русев и др.

Причината, поради която тези инструменти са така високо оценени и търсени, е заради изцялото им естетическо и акустично изпълнение в резултат на дългогодишни експерименти с размера и пропорциите, тънкостта на корпуса и интразията, удобството на грифа, формата на магаренцето и намирането на съвършения баланс между всички тях взети заедно. Цигулките от „златния период“ на Страдивари са малко по-големи и с по-тъмен лак. Притежават изключително красив и пробивен тон, податлив на широки динамични и темброви нюанси. Тези свойства отговарят изцяло на новите тенденции, започнали още в началото на XVIII век и породили необходимостта от по-масивен звук,



който да изпълва до-край новостроящите се големи концертни зали в Европа. Така настъпва замяната на старинните виоли и тяхната камерна задушност с новите по-рафинирани и звучни представители на цигулковото семейство.

Други знаменити представители на школата в Кремона са фамилия Гуаранери и най-вече Джузепе, добил известност като Дел Джезу (*Giuseppe del Gesù*). Характерна особеност на неговите цигулки, е че ефовете в двата си края са по-заоблени, с по-голямо отстояние един от друг, по-перпендикулярни на оста, а ширината им е по-тясна, което прави силуета да изглежда по-изгълбен. Тези белези недвусмислено говорят за силно влияние, свързващо ги с моделите, произвеждани в Брешия. Мощният и енергичен тон на тези инструменти привлича редица изпълнители като един от тях е бил самият Паганини. В качествено отношение (при тестове „на сляпо“, т.е. зад завеса, с цел преодоляване на каквито и да било субективни предубеждения) някои образци на Дел Джезу превъзхождат редица модели на Страдивари. Това се обяснява с факта, че редица експериментални образци се отклоняват от общоприетите традиции, което в крайна сметка довежда до постигането на един по-плътен, тъмно наситен и по-звучен тон спрямо върховите модели на Страдивари. През последните две десетилетия цената им главоломно нараства. Една от причините е, че освен по-малката бройка произведение инструменти, притежанието им ги превръща в капиталова инвестиция. По този начин редица инструменти остават в кутиите си, други биват обявявани за откраднати, заключени в сейфове на колекционери и фондации със съмнителни идеали, а някои, къде поради невежеството или непреодолимата алчност на първоначалните си собственици, се оказват зад витрините на привидно престижни музейни експозиции, често под един покрив със задигнати артефакти.

Що се отнася до Централна и Северна Европа, в началото на XVII век в тиролското градче Абзам, в близост до Инсбрук, Якоб Щайнер, представителят на австрийско-германската школа, създава такива образци, които недвусмислено го нареждат до величия от ранга на Аматри, Страдивари и Гуарнери дел Джезу. След смъртта му наследството му привлича по-голям интерес дори и от италианските шедьоври поради своята уникална звучност. До голяма степен това се дължи и обстоятелството, че Щайнер бързо се приспособява към новата конюнктура и откликва на модните тенденции от края на XVIII век, когато европейските музиканти започват да търсят „по-мек и сладък флейтов звук“, както споделя немският цигулар Георг Симон-Лохайн.

Високата репутация на Щайнер се дължи на няколко фактора. На първо място той е бил много добър цигулар, което в значителна степен му е помагало по-лесно да предлага и продава инструментите си. Паралелно с това той се усъвършенства като резбар и изгражда експертни умения, изучавайки свойствата на дървесината в региона, която е предимно от борови, а южно от Тирол – от кленови гори. Всички тези познания и сръчности определят на по-късен етап специфичните особености, които притежават изключително редките му произведения, чиито цени в началото на XIX век експлодират и се оценяват до четири пъти по-скъпо от тези на Страдивари.

С неподражаемите си способности тиролският майстор достига такова ниво на съвършенство, че разбулва мистериите за кремонската прецизност и направо помита легендите, витаещи около тях и граничещи с митично свещенодействие. Така на свой ред обвинява историята на своите ювелирни уникати в ново, още по-голямо тайнство.

Бележите на Щайнеровите инструменти са:

- по-широка долна част;
- силно изпъкнала арка на горната резонаторна дъска до такава степен, че ако инструментът се постави в хоризонтално положение и се погледне през единия еф, може да се надникне през другия;
- удебеляване в средата и силно изтъняване по краищата, което според запознати, е конструктивното решение в основата за постигането на мекия и прелестен тон;
- изящна женска, ангелска или лъвска глава, с която завършва струнната кутия;
- оранжев (оранжево-червен) лак по оригинална рецепта;
- при някои модели се забелязва отделно покриване на горната дъска в кехлибарено-златисто, а долната в наситено червено;
- ярка индивидуалност на струните с отчетливи тонални нюанси – първа с топъл и пищен тон, втора – напомняща експресивността на обой, а ниските две струни наподобяват мекотата на валдохорна.

Освен цигулки Щайнер създава няколко модела *viola bastarda*, *viola di bordone* и виолончели. На неговите инструменти са свирили оркестрите в Инсбрук, Залцбург, Мюнхен и едни от най-великите композитори – Й. С. Бах и В. А. Моцарт.

В края на живота си Якоб Щайнер оставя след себе си неколцина ученици и последователи, малко преди да постъпи в манастир след покрусата, която изживява от загубата на съпругата си. Най-известните продължители на неговата естетика в Германия са седемте поколения

лютиери от фамилията Клоц, които и до днес продължават да развиват дейността си в Митенвалд, Горна Бавария. Тази школа е основана в края на XVII век от Матиас Клоц, който в течение на няколко години работи в ателието на Щайнер и инструментите, които създава, се отличават съвсем незначително от тези на неговия учител и измамно наподобяват стила и качеството на произведенията му. Единственият разпознавателен белег е може би, че цигулките му имат едва доловим металически оттенък. В последствие Матиас Клоц обучава и завещава традициите на Щайнер на тримата си сина. Най-известен сред тях е Себастиан I. Предполага се, че едни от най-престижните цигулки, виоли и виолончели на фамилията Клоц, са негово дело, макар че дълги години след смъртта на баща му, инструментите произведени в семейната манифактура се разпространяват с етикети, на които е изписано *Matthias Klotz* – името на основателя.

Наред със стремежите към естетическо усъвършенстване, конструктивни подобрения по корпуса и постигане на акустично изящество при всички представители на цигулковото семейство, промени настъпват и при изработката на струните. Първа и втора продължават да се правят от усукани черва, но вече са с *гладка повърхност*, приятни на допир, което предполага по-леко преминаване от една позиция в друга. На ниските две струни, трета и четвърта, е омотана тънка метална или сребърна *нишка* като по този начин се увеличава масата и плътността им. Това води до *усезаемо намаляване на дебелината* и създава предпоставки за по-удобно звукоизвличане и постигане на ясна атака в ниския регистър при силна динамика.

С развитието на оркестъра в края на XVIII век и обособяването на отделните групи в него настъпва необходимостта от постигане на по-силна и масивна звучност в струнната група и нейното разрастване като брой изпълнители. Този процес върви ръка за ръка с повишаването на концертния строй, който при изпълнението на Бетховеновите симфонии достига 455 Hz, т.е. 58 цента или малко над четвърт тон по-високо спрямо възприетия в момента еталон от 440 Hz. Общото надлъжно натягането на струните при цигулките започва да достига над 22 kg, а вертикалното (по резонаторните дъски) около 9 kg. Това се оказва непосилно за по-крехките образци, които започват да се чупят и впоследствие се налага укрепването им. По тази причина понастоящем в оригиналния си вид са запазени само шепя експонати на лютиерското съвършенство от края на XVII и началото на XVIII век, докато болшинството са с допълнително подсилени конструкции, което предполага, че звукът им е безвъзвратно променен и едва ли някога ще можем да си представим автентичното

им обаяние отпреди 300-400 години, когато са били създадени. Един от известните реставратори на цигулки, работил предимно с инструменти на Амати и Страдивари, е бил Жан-Батист Вийом (1798-1875), който през 1828 създава в Париж школа по реставрацията и в последствие започва да получава поръчки за производство на реплики по образци от гореспоменатите майстори. Основният метод, който се прилага, е подсилване на горната резонаторна дъска с по-дълъг и дебел мост, защото преди това е бил по-къс и крехък, а *душичката* (*l'âte*), предаваща вибрациите от горната резонаторна дъска към долната, е била с диаметър около 5 мм. Все пак, липсата ѝ би довела до спукване на корпуса. При минимално напрежение на струните (и без нея) тембърът на струнно-лъковите инструменти би бил сходен с този на мандолината и лютнята.

Както е известно, основните функции, които всеки един инструмент трябва да изпълнява, е да създава звукови вълни и да ги предава. Силата на звучността при съвременната *струнно-лъкова група* е в зависимост от множество акустични фактори и затова причината, с която се обяснява преобладаващото количество изпълнители на тези инструменти, е, че в целия оркестър те са с най-нисък коефициент на излъчване.

Без наличието на корпус вибрирането на струните би било едва доловимо поради малката им повърхност, която активира трептенето на въздуха около себе си. Това е все едно да създадем въздушен вихър със стеблото на житен клас. Според физиците, от цялата енергия, която изпълнителят прилага чрез натиск и фрикционни движения с лъка за постигане на приемливо звукоизлъчване, между 5-10% се трансформират от резонаторния корпус и едва 1-2% се оползотворяват като излъчване от струните. Останалата част от цялото това усилие се изразходва като топлина, вследствие на силата на триене. В тази връзка, още в началото на XIX век във Франция се провеждат едни от първите изследвания, свързани с комплексния тембър и съпоставката между струнните гърнаци и плектрумни инструменти от една страна и лъкови от друга. Феликс Савар първ забелязва изобилието от хармонични трептения при лъковите, а по-късно немският физик Херман фон Хелмхолц хвърля допълнително светлина по темата и дава задълбочено обяснение на феномена, отнасящ се до частичните тонове при тях и резонансите.

През XX век се наблюдава засилен *интерес* към старинните виоли, водещ след себе си своеобразно възраждане на техния дух и маниер на свирене със съответната постановка. Създават се множество ансамбли за автентична музика и в редица музикални

академии, консерватории и висши училища по музика вече има утвърдени школи за обучение по старинна музика. Наред с това, редки барокови екземпляри биват реставрирани, усъвършенствани и дори се изработват реплики по образец на оригиналите, с цел засищане на потребността от такива инструменти.

Понастоящем, във все повече концертни зали могат да се чуят творби на старите майстори, изпълнявани на виола да гамба, г'аморе, ди бордоне в съчетание с представители на цигулково семейство. Тези културни събития по своеобразен начин ни пренасят в епохата, когато и двата вида инструменти са присъствали в живота на европейца, с тази разлика, че съперничество помежду им, както и това между техните апологети и критици, изглежда вече са поотихнали в името на естетическото съзерцание.

---

*Данни за автора:*

Гл. ас. г-р Веселин Хр. Караатанасов, Катедра „Музика“, ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридск“; Области на интереси: Компютърен нотопис, Инструментознание, Симфонична оркестрация, Електроакустични муз. Инструменти, Музикален анализ; Автор е на повече от 20 клавирни редакции на камерни произведения, оратории, опери, симфонии и инструментални концерти за издателства - Donemus, Amsterdam, The Netherlands; Schott Music, Mainz & Noten Grafik Berlin (с/о Casa Ricordi) Deutschland; Universal Edition, Vienna, Österreich и др.; Автор на музика и симфонични оркестрации за късометражни и игрални филми; Носител на най-високото отличие на Германската асоциация на музикалните издатели “BEST EDITION 2019” в категория “Performance materials” за продукцията на операта “Infinite Now” (Chaya Czernowin) в сътрудничество с главния редактор на издателство SCHOTT, P.D.  
E-mail: w.karaatanassov@uni-sofia.bg