

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ

КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

ДИПЛОМНА РОБОТА

На здобуття кваліфікаційного рівня «Бакалавр» на тему:

**«АТРИБУЦІЯ СТРУНО-СМИЧКОВИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
В ЖИВОПИСІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVII-XVIII СТОЛІТЬ.**

Виконав:

Студент 4 курсу

Романуцький Владислав Вікторович

ОС «бакалавр», група БМЕ -21 -7

Спеціальності 023 – образотворче
мистецтво,

Декоративне мистецтво, реставрація

Керівник: доктор філософії в галузі
права

Поліщук І.Ю.

Рецензент: доктор мистецтвознавства
Северінова М.Ю.

Кваліфікаційна робота допущена до захисту перед ДЕК рішенням кафедри

Протокол № 10 від «12» травня 2021р.

Завідувач кафедри _____
(підпис)

доктор мистецтвознавства, професор Федорук Олександр Касьянович

Київ - 2021

ЗМІСТ

Анотація.....	3
Вступ.....	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ СТРУНО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ	10
1.1 Виникнення та розвиток струно-смичкових музичних інструментів.....	10
1.2 Види струно-смичкових музичних інструментів поширених на території західної Європи XVII- XVIII ст.	16
1.3 Школи скрипкових майстрів західної Європи.....	28
Висновки розділу	
РОЗДІЛ 2. АТРИБУЦІЯ СТРУНО-СМИЧКОВИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ЖИВОПИСІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVII-XVIII СТОЛІТЬ.	
2.1 Струно-смичкові інструменти в побутовому жанрі живопису.....	
2.2 Струно-смичкові інструменти в натюрморті.....	
Висновки розділу	
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	
ДЖЕРЕЛА	
ДОДАТКИ	

АНОТАЦІЯ

Романуцький В. В. Атрибуція струносмичкових музичних інструментів в живописі західної Європи XVII-XVIII століть.
Бакалаврська дипломна робота на правах рукопису.

Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» - Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2021.

Дослідження присвячено особливостям розвитку струносмичкових музичних інструментів, та їх зображенням в живописі західної Європи XVII – XVIII стт. Розкрито передумови формування, специфіку становлення та розвиток струно-смичкових музичних інструментів. Проведен аналіз західно-європейського різних жанрів живопису за наявністю зображення струносмичкових інструментів, та музичних інструментів в цілому.

Ключові слова: живопис, скрипка, альт, віолончель, контрабас, струно-смичкові музичні інструменти, живопис XVII – XVIII стт. , живопис Голандії, натюрморт Голандії, побутовий жанр живопису.

ВСТУП

Актуальність дослідження. В наш час, коли підсилюється науковий інтерес до проблем синтезу різних жанрів мистецтв, дослідження атрибуції струно-смичкових в живописі західної Європи здобуває особливу актуальність. Тема музики дозволяє не тільки прослідити творчі прагнення західних майстрів, але і довести близький взаємозв'язок західноєвропейського живопису та музики.

Ретельна деталізація в картинах різних типів музичних інструментів і нотних рукописів, відображення в композиціях популярності домашнього музикування, факти, що свідчать про співпрацю художників і музикантів, показують, що ці дві сфери мистецтва мали в Голландії глибока взаємодія, взаємно збагачуючи один одного. Актуальність теми музики обумовлена тим, що неможливо скласти повне і всебічне уявлення західноєвропейського мистецтва без розгляду сукупної єдності його найяскравіших напрямків.

Мета дослідження. Основною метою роботи є визначення місця і значення музичних сюжетів в побутовому жанрі, портреті і натюрмор-ті, а також виявлення взаємозв'язків живопису і музики, склавшихся в процесі еволюції західноєвропейської культури названого періоду. Тема дослідження зачіпає художні та іконографічні аспекти питання.

Відповідно до мети визначено ряд основних завдань дослідження:

1. Зробити огляд літератури, проаналізувати та опрацювати джерела присвячені аналізу вибраної теми;
2. Проаналізувати процес формування та розвитку струно-смичкових музичних інструментів на теренах західної Європи;
3. Виявити основні типи струно-смичкових інструментів які були поширені в західній Європі XVII- XVIII ст. ;
4. Проаналізувати діяльність майстрів, що внесли найбільший вклад в розвиток струно-смичкових інструментів розглянутої епохи ;
5. Розглянути тему музики в різних жанрах живопису західної Європи XVII- XVIII ст. ;
6. Диференціювання сюжетів "Концерт", "Урок музики", "Дует", визначення їх особливостей в побутовому жанрі першої і другої половини XVII ст. ;
7. На основі викладеного матеріалу - обґрунтування взаємозв'язків між живописом і музикою, висновок про статус музично-тематичного спрямування в голландському мистецтві XVII ст.

Об'єкт дослідження.

Струно-смичкові музичні інструменти, що були поширені в західній Європі XVII- XVIII ст.

Предмет дослідження

Живопис західної Європи XVII-XVIII ст. де об'єктами зображення виступають струно-смичкові музичні інструменти.

Методи дослідження

Для досягнення поставлених завдань використовувався системний підхід, були застосовані комплексні методи дослідження:

- джерелознавчий – для залучення в процес дослідження матеріалів, що були опубліковані та які містять інформацію про струно-смичкові музичні інструменти та їх зображення в живописі західної Європи;
- біографічний – для дослідження творчого та життєвого шляху скрипкових майстрів та живописців;
- історичний – для дослідження чинників формування об'єкту дослідження
- систематизаційний – для об'єднання творів різних майстрів за певними ознаками;
- теоретичного узагальнення – для формулювання висновків дослідження.

Наукова новизна дослідження.

Наукова новизна роботи обумовлена тим, що тема музики в західно-європейському живописі XVII ст. до сих пір ще не ставала перед предметом комплексного наукового дослідження. Автор роботи проводить художній аналіз і розкриває символіку музичних сюжетів, багато з яких залишалися невивченими з цієї точки зору до теперішнього часу.

Практичне значення дослідження.

Відомості, наведені в роботі, здатні допомогти в підготовці і складанні каталогів західноєвропейських картин XVII ст. на музичні сюжети, можуть бути корисні в екскурсійній і лекційній практиці.

Практична цінність роботи визначається також тим, що вивчені пам'ятки є важливими джерелами в дослідженні історії музичних інструментів і жанрів XVII століття. У них міститься багатий ілюстративний матеріал, що дозволяє судити про час виникнення і типів інструментів бароко. Питання, порушені у роботі, можуть знайти застосування в працях по мистецтвознавству і музикознавству.

Наукову базу склали бібліотечні, галерейні та музейні матеріали, інтернет ресурси, опубліковані ілюстраційні збірки, рецензії.

Структура роботи. Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, списку використаної літератури, анотації, додатка ілюстрацій. Список використаної літератури включає 25 позицій.

РОЗДІЛ 1 ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ СТРУНО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

1.1 Виникнення та розвиток струно-смичкових музичних інструментів.

Походження музичних інструментів - одна з найбільш об'ємних, цікавих тем в музичній культурі. Наприклад, первісні музичні інструменти - калатала і брязкальця, викликали подив і захоплення: їх дозволялося тримати лише вождям і старійшинам племен. Чим більше розвивалося музична свідомість людини, тим більше вона знаходила навколо себе джерела звуків. Туго натягнута тятива лука, якщо її зачепити пальцем, видає музичний звук. Удар по дуплистим деревам викликає більш гучний звук, ніж по здоровому; можна витягти мелодійний свист з стебла очерету або порожньої кістки тварини. Саме життя підказувало першим музикантам, звідки і як добувати співочий звук.

Значний вклад в процес дослідження струно-смичкових музичних інструментів вніс Б. А. Стурве. В своїй науковій праці «Процес формування віол та скрипок» 1959 року Стурве писав - «Історія інструменту не може розглядатися окремо від навколишньої дійсності, бо є органічною частиною розвитку музичної культури в цілому». [1] Витоки смичкового інструментарію ведуть в давнину. Не випадково обводи скрипки близькі до форми лука, виготовленого з рогів тварин. Багато дослідників, в тому числі В. Бахман, пов'язує походження самого способу смичкового звуковидобування, а отже, появу ранніх видів смичкових інструментів з Середньою Азією, зокрема з областю Хорезма. Дійсно, вже в

«Великому трактаті про музику» Абу Насра аль-Фарабі (VIII-IX ст.), Потім в Ібн Сини (IX-X ст.) Зустрічаються згадки про смичкові інструменти. Точку зору Бахмана поділяють і деякі інші західні вчені (Г. Фармер, Е. Бейхерт, Д. Ерлангер), а також дослідники Узбекистану. Однак вона є, на наш погляд, досить однобічною. Інструменти смичкового сімейства тут тримали вертикально. Необхідно враховувати й те, що виготовлялися вони з інших матеріалів, ніж європейські, - з висушеного гарбуза, глини, шкіри, твердих порід дерева, що багато в чому визначало їх звучання, за своїм характером принципово відмінне від інструментів скрипкового сімейства. [2]

Перші літературні та збережені іконографічні, а також матеріальні свідчення побутування смичкових інструментів в Європі відносяться до рубежу IX-X століть; отже, поява їх, яке передувало відображенню в історичних документах як усталеного історичного явища, має бути віднесено до більш раннього періоду. В цьому відношенні надзвичайно цікаві свідчення про стародавні інструменти, що містяться в літописах, мініатюрах, фресках, а також матеріалах археологічних досліджень, що дозволяють виявити найбільш ранній етап виникнення предків скрипки.

Професор В. Ю. Григорьев у своїй роботі «Історія скрипкового мистецтва.» пише: «Багатовіковий розвиток смичкових інструментів у практиці різних народів світу призводив до різноманітних форм і розмірів інструментів, причому складання єдиної музичної культури того чи іншого типу викликала і поява специфічного музичного інструментарію. При цьому значна різниця між східною музикою з її давніми традиціями та виникає музичною культурою Європи не могла привести до прямого запозичення або навіть визначає впливу чужих цій культурі інструментів, що володіють специфічними тембрами та виразними можливостями. Витоки скрипки необхідно шукати у витоках народного мистецтва європейських народів, а формування її класичного типу - в соціальних процесах складання міської професійної культури. [3]»

Як і інші музичні інструменти, струнні смичкові сформувалися в результаті тривалого і складного процесу загального розгортання музичної культури, зміною соціальних умов, в яких він протікав. Взагалі поняття "смичковий інструмент" об'єднує в собі велику групу музичних інструментів, поширених по всьому світу.

Під час аналізу об'єкта дослідження було виявлено чотири чинники впливу на розвиток розглянутої групи музичних інструментів, серед яких:

1. Технічна (конструктивна) думка майстра, який постійно працює над удосконаленням інструмента.

2. Художні та віртуозні устремлення виконавця, що прагне до розширення можливостей гри на музичному інструменті. Вступаючи в достатньо близький контакт з майстром, виконавець може внести деякі зміни в конструктив інструменту. Б. А. Стурве приводить конкретні приклади «винахідливості» музикантів : удосконалення смичка, що були проведені Тартінні та Віотті, винахід підборідника шпором для більш зручного тримання скрипки. [4]

3. Творчі вимоги композитора, незадоволеність якого звуковими або технічними якостями сучасних йому інструментів також може стати причиною пошуків шляхів удосконалення.

4. Раціоналізація форми інструмента в цілях полегшення гри на ньому.

Більшість перших типів смичкових інструментів, поширених Європі, можна звести до двох основних, відмінним один від одного типами фіделя і ребека. Йдеться саме про типи фіделя і ребека, а не про конкретні інструменти, що носять ці назви, наприклад про німецькому Фідель і французькому Ребеці. Та й до одного і того ж типу інструменту часом застосовувалися різні назви (Фідель у німецьких народів, Виель у романських). Поділ цих двох типів

певною мірою умовно, існували інструменти та змішаного типу, наприклад французький смичковий інструмент жиг.

У Ребека був мандоліноподібний корпус, безпосередньо переходить в шийку без грифа, а його три струни налаштовувалися по квинтам. При грі його тримали вертикально. Віоли з'явилися в результаті видозміни лютні і Фіделя. Лютня, як і ребек, за зовнішнім виглядом нагадувала сучасну мандоліну. Звук витягувався за допомогою плектра, щипком або смичком.

Багатовікова еволюція струнних смичкових інструментів призвела до створення сучасних зразків скрипки, альту, віолончелі і контрабаса, що вперше з'явилися в XVI-XVII століттях в Італії. Безпосередніми попередниками цих інструментів були віоли (дискантова, альтова, тенорова, басова), поширені в Європі в XV-XVII століттях. Спільними попередниками інструментів віольного і скрипкового сімейств були старовинні смичкові інструменти фідель, ребека, ліра та інші.

До числа найпоширеніших в Європі смичкових інструментів, що передували віолам та скрипкам, відноситься середньовічний фідель (віель). Інструменти цього типу були відомі в різних країнах під різними найменуваннями приблизно з VIII століття. Найбільш ранній зі збережених до наших днів зображень його знаходиться в Утрехтском псалтирі (близько 860 року).

Фідель мав плоский корпус гітарообразної форми з безладовим грифом. Його три або п'ять струн налаштовувалися в терцію і кварту. При грі інструмент тримали горизонтально.

Одним з поширених в Західній Європі смичкових інструментів протягом дуже довгого часу (з XV і закінчуючи першою половиною XVIII століття) була віола. У своєму остаточно сформованому вигляді віола відрізнялася наступними ознаками: корпус з яскраво вираженою посередині «талією» і з тупими кутами; опукла верхня і плоска задня деки; резонансні отвори в формі

дужок і нерідко з додатковим резонансним отвором, так званою розеткою; похилі плечі в місці переходу корпусу в шийку; гриф з ладами; головка грифу у вигляді равликоподібної тямущої коробки з поперечними кілками; кількість струн зазвичай п'ять-сім, частіше шість; їх налаштування - квартово-терцове. [5 с. 56]

З наведеного ясно, що для віоли типовий ряд важливих відмінностей від гітарообразного Фіделя. Ці відмінності такі:

1. «Талія» у вигляді яскраво вираженою перетяжки корпус а- у Фіделя ознака не обов'язковий, у віоли - обов'язковий.
2. Плечі - у пізнього фіделя частіше прямі, у віоли - похилі.
3. Гриф - у фіделя без ладів, у віоли - з ладами
4. Голова грифа - у фіделя у вигляді дощечки з прямими кілками, у віоли - у вигляді равликоподібної коробки з поперечними кілками.

Віоли були популярні у використанні в XVI-XVII століттях як сольні, ансамблеві і оркестрові інструменти. Поступово смичкові інструменти вдосконалювалися в міру зростання художніх вимог і розвитку техніки виконання.

Від сучасних скрипки, альту, віолончелі та контрабаса віоли відрізнялися за формою, кількістю струн і налаштуванням. Віола мала плоскі деки, похилі «плечі», широкий гриф з ладами, майже пряму підставку і п'ять-сім струн, що налаштовувались по квартам з терцією в середині. Тісне розміщення тонких струн на невеликій відстані від грифа, розділеного на лади, створювало труднощі при грі на середніх струнах. Віола володіла матовим, кілька гугнявим, динамічно одноманітним і слабким звуком.

За способом виконання віоли, як і ліри, поділялися на ручні віоли - діскантові, альтові, тенорові (віола да браччо) і ножні - басові, контрабасові (віола да гамба). З різновидів віол слід згадати віолу д'амур (буквально - віола любові), що володіла ніжним і м'яким тембром.

1.2 Види струно-смичкових музичних інструментів поширених на території західної Європи XVII- XVIII ст.

В минулому підрозділі було розглянуто походження струно-смичкових інструментів та їх розвиток. В цьому підрозділі ми проведемо аналіз сталих струно-смичкових музичних інструментів, які уже були сформовані на момент хронологічних меж дослідження та активно використовувались музичними виконавцями та ставали об'єктами зображень у живописі.

Альт або альт скрипковий - струнний смичковий музичний інструмент такого ж пристрою, що і скрипка, але кілька великих розмірів, через що звучить в більш низькому регістрі. [6]

Альт займає проміжне місце між скрипкою і віолончеллю, але він ближче примикає до скрипки, ніж до віолончелі. Глибоко помиляються ті, хто думає, що альт за властивостями свого звучання більше схожий на віолончель тільки тому, що будується на октаву вище віолончелі. Альт за своїм устроєм, налаштуванні струн і прийомам гри прилягає, звичайно, до скрипки більше, ніж до будь-якого іншого смичкового інструменту.

Скрипка - струнний смичковий музичний інструмент високого регістру. Скрипкам належить провідне місце серед струнних смичкових - найважливішої частини сучасного симфонічного оркестру. Мабуть, жоден інший інструмент не володіє таким поєднанням краси, виразності звуку і технічної рухливості. [7]

Скрипка має народне походження. Прабатьками скрипки були арабський ребаб, іспанська Фідель, німецька рота, злиття яких і утворило віолу.

Форми скрипки встановилися до XVI століття. До цього віку і початку XVII століття відносяться відомі виробники скрипок - сімейство Амати. Їх інструменти відрізняються прекрасною формою і чудовим матеріалом. Взагалі Італія славилася виробництвом скрипок, серед яких скрипки Страдіварі і Гварнері нині цінуються надзвичайно високо.

Вироблений в XVI-XVII століттях тип скрипки зберігся до теперішнього часу. Корпус її має овальну форму з глибокими виїмками з боків, що утворюють «талію». Така будова корпусу розумно з точки зору акустики і в сенсі зручності гри. М'яко закруглена лінія «плечей», дозволяє скрипалеві огинати рукою корпус при грі в високих регістрах. «Талія» ж необхідна для того, щоб виконавець міг, не зачіпаючи країв корпусу, грати смичком на верхній і нижній струнах. Смичок входить в поглиблення, що утворюють «талію», і рухається не соромтеся виступами корпусу. Крім позначення самого інструменту, терміном «скрипка» називалося також сімейство, котре включало альт, віолончель і деякі види контрабаса

Вважавшись спочатку молодого гучногоголосною вискочкою, скрипка витіснила віолу ренесансних часів лише тоді, коли в XVIII столітті музика з віталень перейшла в концертні зали і на велику оперну сцену. Коли музика залунала в концертних залах, скрипка, з її неперевершеним звучанням, стала сольним інструментом.

Віолончель - це струнно-смичковий музичний інструмент. За формою він нагадує скрипку, сильно збільшену в розмірі. Якщо звук скрипки схожий з високим жіночим голосом, то звук віолончелі можна порівняти з низьким чоловічим голосом. Інструмент досить важкий, тому він ставиться на підлогу, а музикант грає сидячи. Віолончель володіє широкими виразними

можливостями і ретельно розробленою технікою виконання, використовується як сольний, ансамблевий та оркестровий інструмент.

Віолончелі будували вже найперші скрипкові майстри - Бертолотті, Маджіні, Амати. Але, як і скрипку, довів віолончель до досконалості Антоніо Страдіварі. Багато робив віолончелей один з улюблених учнів Страдіварі - Карло Бергонци. Його інструменти вважаються одними з кращих. [8]

Історія створення віолончелі збігається з історією скрипки. Предком обох інструментів є віола, яку вдосконалили. Віолончель з'явилася в першій половині XVIII століття

Контрабас - найбільший струнний смичковий музичний інструмент, який об'єднує в собі риси скрипкового сімейства і сімейства віол. У контрабаса похилі плечі - ті частини корпусу, які прилягають до шийки. Нижня дека у нього більш плоска, ніж у скрипки, і вирізи з боків не такої форми. [9]

Вважається, що контрабас ще не завершив свій перехід від віол до скрипкових. Навіть розміри не устоялися - в різних майстернях роблять контрабас різної величини, від 180 до 200 сантиметрів завдовжки. [10 с. 126]

Попередником сучасного контрабаса прийнято вважати контрабасову віолу. Виходить, що скрипка, віолончель і контрабас походять від одного інструмента. Віола володіла п'ятьма струнами і, як більшість віол, ладами на грифі. У процесі формування інструменту виникало безліч форм і розмірів контрабаса з трьома, чотирма і п'ятьма струнами.

В середині XVII століття італійський майстер Мікеле Тодіні на основі контрабасової віоли сконструював новий інструмент, на якому не було п'ятої (найнижчої) струни і ладів, проте залишилася форма корпусу.

Це «плечі» - частини корпусу, прилеглі до грифу - у контрабаса, вони до сих пір більш похилі, ніж у інструментів скрипкового сімейства, і квартовий лад - серед сучасних смичкових інструментів контрабас - єдиний, їм володіє. У решти представників струнної смичкової групи інструментів лад квінтовий.

В середині XVIII століття майстри робили невеликі, камерні басы з трьома струнами. За розміром це було щось середнє між сучасною віолончеллю і контрабасом. Збереглося кілька таких басів, виконаних кращими майстрами того періоду. Використовувати їх в симфонічних і оперних оркестрах в наші дні не можна, так як вони не володіють достатньою силою звуку. Проте, історична цінність їх безмежна, бо вся до бетховенська музика розрахована на якості саме таких інструментів. Звучання їх чудово, звук чистий, без притаманного контрабасу гулу. В даний час камерні басы стали рідкістю, так як багато хто з них перероблено в віолончелі.

Віола (італ. Viola) - старовинний струнний смичковий музичний інструмент різних типів. Віоли утворюють сімейство старовинних струнних смичкових музичних інструментів з ладами на грифі. Розвинулися віоли з іспанської віуели.

У XVI-XVIII століттях як сольний, ансамблевий та оркестровий інструмент особливо широке поширення набула тенорова віола - віола да гамба. Оскільки в ансамблі вона виконувала функцію баса, нерідко її називали бас віолою. Серед композиторів, які писали для неї, - І. С. Бах, Г. Ф. Телеман, Ф. Куперен, а також віртуози-гамбіст - К. Ф. Абель в Німеччині, М. Марє і Р. Марє у Франції.

З першого погляду віоли дуже схожі на сімейство скрипкових. Але різниця є, і суттєва. У гриф більшості віола вставляють поріжки, а гриф скрипки залишався гладким. Струн у віоли було частіше всього шість, іноді

сім або п'ять. Чотири, як у скрипки, зустрічалися рідко. Форма корпусу віола схожа на скрипкові інструменти тільки в загальних рисах, а в деталях відрізняється від них. Але найголовніша відмінність було в звучанні. Голос у віоли м'який, як би приглушене, і слабкіше, ніж у скрипки. Він був гарний для невеликих приміщень, для вузького кола слухачів. Скрипка співала сильніше і яскравіше, вона не боялася ні площ, ні великих залів. [11 с. 123]

1.3 Школи скрипкових майстрів західної Європи

Аматі (італ. Amati) - сім'я італійських скрипкових майстрів смичкових інструментів. Родоначальник - Андреа (народився близько 1520 року помер близько 1580 року). Є творцем класичного типу скрипки. Його сини Андреа Антоніо (близько 1540 р.-після 1600 р.) Та Джироламо (1561 р.-1630 р.). Найбільш відомий син Джироламо - Ніколо Аматі (1596 р.-1684 р.), Інструменти якого цінуються особливо високо. Учні Ніколо Аматі: його син Джироламо 2-й (1649 р.-1740 р.), Гварнері, Страдіварі. Ніколо Аматі виховав безліч учнів, ряд яких став дорівнює своєму вчителю, деякі ж, як, наприклад, А. Страдіварі, його перевершили. З майстерні Ніколо Аматі вийшли: його син Ієроніма 2-й (1649-1740). [12 с. 98]

З інших учнів і наслідувачів Аматі можна назвати наступних майстрів: абат, Альбани, Альвані, Ансельмо, Барцелліні, Бесетто, (Вімеркате), Герані, Гувернарі, Домінікіно, (Декоцетті), (далла Коста), Кальварола, Каппа, Кассіні, Кастаньєрі, Колонарді, Корнеллі, Монтаньяна, Монгаде, (Мелоні), Надотті, де Поліс, (Роджер - Джованні Баттіста і П'єтро Джакомо), Руджери - Вінченцо і гіацинтів, Снейдер, Сорсано, Тедескі, Тонони, Фалько, Челопіатус, Черутти.

Гварнері (італ. Guarneri) - сім'я італійських майстрів смичкових інструментів. Її глава, Андреа (1626 р.-1698 р.), Учень Н. Аматі, розробив власну модель скрипки. Його сини: П'єтро (1655 р.-1720 р.) І Джузеппе (1666 р.-1739 р.). Онуки по лінії сина Джузеппе: П'єтро 2-й (1695 р.-1762 р.) І Джузеппе (Йосип), прозваний Гварнері дель Джезу (1698 р.-1744 р.). Треба

відзначити, що найбільш цінними вважаються скрипки і альти Джузеппе (Гварнері дель Джезу), на яких грали Ніколо Паганіні, Ф. Крейслер і інші.

Сімейство Гварнері. Видатні заслуги в справі побудови смичкових інструментів має кремонського сім'я Гварнері. Родоначальником цього сімейства був Андреа Гварнері (1626-1698), який навчався разом зі Страдіварі у Ніколо Амати. Перші свої інструменти А. Гварнері робив в стилі

Амати, потім кілька видозмінив їх форму. Ефи, не зовсім правильних обрисів, розташовуються пряміше, склепіння грудня робляться кілька більш плоскими, боки досить низькі. Скрипки Андреа Гварнері зазвичай мають середній розмір, віолончелі часто дуже великі. Верхні деки інструментів Андреа Гварнері справляють враження зроблених з одного стовбура ялини - до того вона завжди однотипна. Це ялина з грубуватими, досить широкими, дуже часто вузлуватими шарами - *Haselfichte*.

На його скрипках трапляються деки як з двох половинок, так і з одного шматка. Деки віолончелей його роботи зазвичай з чотирьох шматків. Клен найчастіше місцевий, малоцікавого малюнка; деки здебільшого з двох половинок. Радіальний розпил переважає над тангентальним. Лак зазвичай такий же щільності, як і лак Ніколо Амати, але часто більш коричневого кольору. Звук інструментів Андреа Гварнері ніжний, але недостатньо сильний.

Старший син Андреа, П'єтро Гварнері (1655-1720), спочатку працював в Кремоні, а потім переселився до Мантуї, був талановитим майстром, який робив інструменти з власної оригінальної моделі. Вони мають дуже широку «груди», склепіння вельми опуклі, ефи округленої форми, поставлені майже прямо. Вельми ретельно і витончено зроблені вуса, особливо в кутах. Завиток досить широкий. Дерево на інструментах П'єтро Гварнері частиною таке ж, як у його батька, після смерті якого він, ймовірно, успадкував його запаси, частиною у нього трапляється дерево більш вишукане, ялина ніжна,

мелкослойная, з шовковистим блиском привізною клен розкішного малюнка, зазвичай тангентального розпилу, клен ж, який перейшов у спадок від батька, майже завжди радіального розпилу. [13 с. 104-105]

Інструменти його покриті оранжево-червоним, виключно чистим, чудово пасує лаком. Звук інструментів досить хороший, але позбавлений блиску. Другий син Андреа, Йосип Гварнері і (1666-1739 / 40), застосовував в своїх інструментах найрізноманітніше по типу дерево, особливо клен. У нього зустрічаються всі сорти як місцевого, так і привізного клена і всі роди розпилу. Деки складаються як з одного, так і з двох шматків, малюнок клена то чудовий, то блідий, так званий «пташине око».

В інструментах раннього періоду Йосип, син Андреа, вільно комбінує форми моделі батька і Ніколо Аматі. У цих інструментах ялина ніжна, мелкослойная, взята, ймовірно, з порівняно молодих дерев, клен на деках зазвичай тангентального, на боках - радіального розпилу. Надалі майстер відходить від своєї початкової моделі і наслідує робіт свого геніального сина Йосипа Гварнері дель Джезу. В інструментах цього типу він застосовує більш важку і грубувату ялина, в деяких випадках Haselfichte. Клен як на деках, так і на боках завжди радіального розпилу. На голівках переважає клен гладкий, без променів. Лак цього майстра за своїм складом типово кремонських, зазвичай жовтого кольору з коричневим відтінком. Іноді він буває розкішного, що світиться рубіново-червоного кольору. Звук інструментів дуже хороший, трохи скидається на по тембру інструменти Гварнері дель Джезу. З інструментів Йосипа, сина Андреа, більш цінуються скрипки і альти.

Франческо Руджері (1645-1700), також глава цілої родини майстрів. Франческо - найвідоміший представник прізвища майстрів Руджері. В основном він розробляв форму інструментів свого вчителя Ніколо Аматі, кілька видозмінивши її. Так, модель Ф. Руджері трохи ширше, і склепіння грудня вище. Ефі коротші і відставлені ближче до країв. Завитки також трохи

крупніше, ніж у Ніколо Аматі. Ус досить широкий, але красивий і гармонує з обрисами груд.

Дерево завжди підбрано добре з акустичною боку, часто зустрічаються клен з яскраво виявленими променями. Лак різних відтінків, від темного жовтувато червоного до світлого жовтувато-червоного, іноді приймає гарячий помаранчевий відтінок. Технічне виконання зроблено з великою майстерністю.

Алессандро Гальяно (1640-1725) був засновником неаполітанської школи скрипкових майстрів і родоначальником великого сімейства скрипкових майстрів, що займалися виготовленням інструментів аж до половини ХІХ століття (останній член цього прізвища, Вінченцо, помер в Неаполі в 1860 році).

Найбільш видатними майстрами цієї родини були: Алессандро і його син Ніколо (народився в Неаполі близько 1670 роки, помер там же в 1740 році), Януарий (народився близько 1700 року помер після 1770 роки) і син Ніколо - Фердінандо (1760 -1781). Де навчався Алессандро Гальяно - невідомо; він називав себе учнем Страдіварі, що навряд чи відповідає дійсності. Інструменти його по контурах моделі і стилю технічного виконання стоять між типом інструментів братів Аматі і Андреа Гварнері. За деякою грубуватості роботи вони ближче до Андреа Гварнері. Твори його, особливо більш ранні, досить різко відрізняються від робіт пізніших Гальяно: їх можна віднести до кремонської школи. Тому А. Гальяно характерний для неаполітанської школи тільки частково. Скрипки Алессандро грубуватою роботи, по в більшості випадків покриті дуже цікавим за колоритом і складу лаком, що наближається до лаку Страдіварі. Інструменти же його синів, Ніколо і Януарія, виконані за моделлю Страдіварі і чудові по технічному оформленню, покриті лаком же цілком характерного для неаполітанської школи типу (дуже твердим і жорстким, майже завжди коричнево-жовтого кольору), що трохи нагадує лак міланських майстрів Гранчіно.

Карло Бергонци (1683 - 1747), один з видатних італійських майстрів, за стилем та характером роботи більше інших наблизився до творчості свого вчителя. Є підстави припускати, що він був улюбленим учнем великого майстра і що Страдіварі саме в ньому бачив свого наступника. Однак, незважаючи на певне загальне схожість стилю Страдіварі і Бергонци, у останнього яскраво виділяються свої власні оригінальні риси. Нижня окружність інструментів Бергонци злегка розширена, кути кілька грубуваті і подовжені, склепіння трохи вище, ніж у Страдіварі. Ефи, в основному близькі до типу Страдіварі, більш відкриті, в деяких випадках в їх обрисах позначається також вплив Гварнері дель Джезу; ефи Бергонци поміщені трохи нижче, ніж у Страдіварі, і набагато ближче до країв, ніж у більшості інших італійських майстрів. Дуже ясно виражена облямівка у краю груд. Особливо характерний завиток Бергонци, надзвичайно сміливий і оригінальний по контурах. Бергонци став поміщати в інструментах етикетки зі своїм ім'ям з 1716 року, мабуть, лише з цього часу він став працювати самостійно, окремо від Страдіварі. У Бергонци зустрічаємо дерево, схоже на деревом Страдіварі. Багато дослідників припускають, що саме він успадкував після смерті Антоніо Страдіварі його запаси. Але навіть в інструментах, зроблених Бергонци ще за життя Страдіварі, ми зустрічаємо клен того ж самого якості і малюнка, як на скрипках Страдіварі періоду 1706 - 1717 років. На підставі схожості дерева можна припустити, що Бергонци заготовляв його разом зі Страдіварі. Спостерігаючи інструменти Бергонци, ми помічаємо, що він був одним з найбільш марнотратних італійських майстрів у використанні розкішного клена. Якщо взяти до уваги, що він робив майже стільки ж віолончелей, скільки скрипок, і, крім того, використовував клен одного сорту для нижніх дек, боків і головок, можна собі уявити, скільки цього чудового матеріалу йому було потрібно. Розпил дерева у нього переважно радіальний.

Ялина на його інструментах майже завжди досить щільна, дуже часто *Haselfichte*, іноді якогось порівняно рідко зустрічається виду, близька по виду

до ялиці, мелкослойная і досить смолиста. Лак на інструментах Карло Бергонци має різні відтінки (від жовтого до темно-червоного), найчастіше зустрічається дуже теплий жовто-коричневий, що переходить в червоний колір. Мабуть, лак Бергонци зроблений з тих же матеріалів, як і у Страдіварі, але він менш прозорий, в ньому помічається надлишок фарби і, мабуть, надлишок м'якості, на торцях верхньої деки він часто утворює плями від занадто глибокого проникнення пофарбованого лаку в дерево . Звук інструментів Бергонци відрізняється винятковою ясністю, чистотою і поглибленою. У Карло Бергонци був син Мікеланджело. Нижня дека була з привізного клена радіального розпилу, не надто широких променів, красивого малюнка. Ялина теж хороша, щільна, з забитими самим майстром червоточинами близько фуґи. Звук чудовий, але витягує з певними труднощами. Сини Мікеланджело Бергонци, Ніколо і Зосима, наслідували робіт свого батька.

Найбільш видатним з майстрів, які працювали в Мілані, був **Алессандро Гальяно** (1640-1725) був засновником неаполітанської школи скрипкових майстрів і родоначальником великого сімейства скрипкових майстрів, що займалися виготовленням інструментів аж до половини XIX століття (останній член цього прізвища, Вінченцо, помер в Неаполі в 1860 рік).

Найбільш видатними майстрами цієї родини були: Алессандро і його син Ніколо (народився в Неаполі близько 1670 роки, помер там же в 1740 році), Януарий (народився близько 1700 року помер після 1770 роки) і син Ніколо - Фердінандо (1706-1781). Де навчався Алессандро Гальяно - невідомо; він називав себе учнем Страдіварі, що навряд чи відповідає дійсності. Інструменти його по контурах моделі і стилю технічного виконання стоять між типом інструментів братів Амати і Андреа Гварнері. За деякою грубуватості роботи вони ближче до Андреа Гварнері. Твори його, особливо більш ранні, досить різко відрізняються від робіт пізніших Гальяно: їх можна віднести до

кремонської школі. Тому А. Гальяно характерний для неаполітанської школи тільки частково.

Скрипки Алессандро грубуватою роботи, по в більшості випадків покриті дуже цікавим за колоритом і складу лаком, що наближається до лаку Страдіварі. Інструменти же його синів, Ніколо і Януарія, виконані за моделлю Страдіварі і чудові по технічному оформленню, покриті лаком вже цілком характерного для неаполітанської школи типу (дуже твердим і жорстким, майже завжди коричнево-жовтого кольору), що трохи нагадує лак міланських майстрів Гранчіно. (1685-1770), брат Лоренцо Гваданіні. Перший час працював з братом в П'яченці, потім довго жив в Пармі, а з 1750 року в Мілані.

Дерево на його інструментах таке ж, як і на інструментах його племінника, туринського Джованні Баттіста. За характером роботи він також дуже близький до нього. Тому більш пізні інструменти Дж. Б. Гваданіні, покриті зазвичай прекрасним червоно-оранжевим лаком, важко буває відрізнити від інструментів Дж. Б. Гваданіні Туринського. У родині Гваданіні, очевидно, існували тверді традиції в підборі дерева, тому що у пізніших, вже малозначних представників цього прізвища ми зустрічаємо одного і того ж типу дерево не тільки на скрипках, але і на гітарах.

Римська школа характерна сильно вираженим німецьким впливом, легко пояснюється тим, що майже всі представники цієї школи були вихідцями з Німеччини. Інструменти цієї школи (можливо, за винятком Текклера) дуже нагадують за характером роботи старих празьких майстрів.

Обриси моделі, короткі закруглені ефи, поглиблена облямівка і, особливо, склепіння дек - штайнерівською характеру. Лак має схожість з флорентійським, але більш м'який за структурою. Забарвлення його жовтувата

і коричнева. Звук скрипок римської школи зазвичай невеликий, флейтовими-гобойного характеру.

Найбільш помітним серед майстрів, що працювали в Римі, був **Давид Текклер** (народився в Зальцбурзі в 1666 році, помер в Римі в 1747 році. Чиїм він був учнем - невідомо. Його перші роботи, зроблені ним ще в Зальцбурзі, носять сліди впливу Якоба Штайнера. це вплив помітно і на його наступних творах, зроблених у Венеції. Тільки після свого переселення в Рим роботи його втратили німецький характер, і він став вважатися кращим римським майстром. У Римі він поєднував заняття своїм мистецтвом зі службою в так званій «швейцарської гвардії» тата в Ватикані, вербували з швейцарських і тірольських уродженців.

З творів Текклера найчастіше трапляються віолончелі, яких він, ймовірно, робив значно більше, ніж скрипок. Верхні деки його віолончелей зроблені звичайно з чотирьох шматків не дуже ретельно підбраною їли, за структурою дуже близькою до сосни, часто з неправильними смолистими шарами і навіть з сучками. Нижні деки теж рідко бувають з двох половинок, дуже часто з чотирьох шматків клена, взятого з молодих дерев; в цьому випадку важко буває визначити розпил: на одному і тому ж шматку клена він буває радіальним, переходить в косою і закінчується тангентальний.

На одній скрипці його роботи мені довелося бачити верхню деку з *Naselfichte*, на іншій верхня дека була з ялиці з дуже ніжними і тонкими шарами, нижня - з одного шматка дуже щільного клена тангентального розпилу, неправильного малюнка і будови, в іншій - нижня дека з двох половинок клена типу Гальяно. За технікою роботи Текклер не займає особливого видного місця серед старовинних італійських майстрів. Інструменти його справляють враження зроблених на швидку руку, чим і можна пояснити їх велику кількість.

Обриси моделі його інструментів, зроблених в Римі, нагадують інструменти послідовників Амати, але виконані досить грубо. Дерево на його інструментах хоча і хороших акустичних якостей, але негарне по малюнку. Лак досить гарної консистенції, зазвичай жовто-коричневого кольору. Звук інструментів Текклера широкий і сильний. На інструментах Мікаеля Платнера, учня Текклера, який працював в стилі Андреа Гварнері, підбір дерева значно краще, ніж на інструментах його вчителя. На віолончелях цього майстра, яку мені довелося вивчати, дерево було першокласне. Верхня дека з двох половинок їли Haselfichte, нижня, боки і головка з привізного клена радіального розпилу з дуже правильними широкими променями. На скрипках його зустрічаються ялина таку ж, як у венеціанських майстрів, відповідної щільності і ваги, дуже правильних, чітких шарів; клен - середньої щільності, гарного, широкого малюнка, радіального розпилу. Лак зазвичай золотисто-жовтий.

Абсолютно венеціанського типу дерево (як ялина, так і клен) на інструментах Джіглі, зроблених за типом Амати і покритих червоним лаком.

Висновки по розділу I.

Розвиток струно-смичкових музичних інструментів – це складний процес на який мали вплив безліч чинників. Під час аналізу матеріалів щодо появи та

розвитку смичкових інструментів було сформовано чотири основних фактора впливу на остані серед яких:

- технічний фактор,
- фактор втручання виконавця,
- фактор вимог композитора
- фактор актуалізації форми

На момент обраного в дослідженні хронологічного періоду, а саме XVII-XVIII ст. в західній Європі мали поширення наступні струно-смичкові музичні інструменти:

- Віоли
- Скрипки
- Альти
- Віолончелі
- Контрабаси

В першому розділі розглянуті та проаналізовані типи смичкових інструментів, їх конструктивні особливості, матеріали виготовлення та школи майстрів скрипкового мистецтва. Центром формування смичкових інструментів були Італія серед яких виявлено наступні школи:

- школа Гальяно
- школа Страдіварі
- школа Амати
- школа Руджері
- Римська школа (Давид Текклер)

РОЗДІЛ 2. АТРИБУЦІЯ СТРУНО-СМИЧКОВИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В ЖИВОПИСІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XVII-XVIII СТОЛІТЬ.

Музичні сюжети в живопису - будь то виконання соло або гра ансамблем, диригування, акомпанемент або настройка інструменту - це модель спілкування людини з зовнішнім світом і з самим собою. Часто саме музичний інструмент транспонує банальну побутову сценку в символ людських відносин і переживань: кохання і розлуки, дозрівання юної душі і пошуку себе, конфлікту людини з суспільством або навпаки - один від світом. Голландські майстри XVII століття вміли помічати і зображати делікатні нюанси спілкування.

Утрехтські караваджисти

З Утрехтської школою пов'язана поява музичних сюжетів в XVII ст. як самостійного тематичного напрямку. Герард ван Хонтхорст (1590-1656), Дірк ван Бабюрен (близько 1595-1624) і Хендрік Яні Тербрюгген (близько 1588-1629) були найбільшими голландськими караваджистами, які працювали в даному напрямку. Головними джерелами їх творів стали роботи Б.Манфреді, що мали великий успіх в Голландії.

Прибувши до Італії в кінці першого десятиліття XVII в., Утрехтські майстри вже не застали М.Караваджо, але зустріли там його численних послідовників. В Італії караваджисти знаходились до 1620-х рр., Деякі ще там здобули популярність, проте незабаром були змушені повернутися на батьківщину, так як в Римі перевагу отримала Болонська Академія. І тільки після повернуті-ня в Утрехт вони почали створювати музичні сюжети, використовуючи і успішно розвиває художній досвід, накопичений в Італії. В їх творчості поєднуються дві тенденції: з одного боку, тяготіння до

барвистості, об'ємності, реальності життєвих ситуацій і персонажів, іноді досягає навмисною вульгарності, а з другого боку, сенсова дуальність сюжету, в який вводиться елемент повчальності. Музична тематика М.Караваджо не зуміла звільнитися від алегоричних асоціацій, і історичний жанр в підсумку здобув верх у всій його творчості. Навпаки, картини Утрехтський караваджистов виникли тільки після періоду роботи в галузі історичної тематики.

Першим музичним сюжетом було втрачене полотно Дірка Бабюрена "Юний флейтист", створене в 1621 р. через рік після повернення художника з Італії, де він залишався в 1612-1620 рр. Картина існує в копії того ж часу (+1621, Утрехт, Центральний Музей). Протягом багатьох років найбільш ранній із картин, що збереглися на цю тему вважався "Флейтист" відомого Утрехтського майстра Абрахама Блумарта - вчителі Г.Хонтхорста і Х.Тербрюггена (одна тисяча шістсот двадцять-один, Утрехт, Центральний Музей), виконаний одночасно з твором Д.Бабюрена. Однак, на думку Р.Джадсона, джерелом натхнення для А.Блумарта послужило втрачене полотно Г.Хонтхорста, в якому використаний такий же приховане джерело світла. Л.Слаткес спростував цю версію, вважаючи, що трактування освітлення в А.Блумарта різко відрізняється від Г.Хонтхорста, і більш ймовірний прототип картини - "Юний флейтист" Д.Бабюрена. Цей твір у нього є єдиним, де джерело світла поміщений в простір композиції та прихований піднятою сторінкою нот. Можливо, дещо незвично, що старший і досвідчений майстер, А.Блумарт піддався впливу молодого художника, але необхідно пам'ятати, що він ніколи не був в Італії та почерпнути ці сюжетні мотиви, тоді ще зовсім нові для голландського мистецтва, міг тільки у своєму оточенні.

Полотно Д.Бабюрена поклато початок виняткової популярності музичних сюжетів в голландському мистецтві в цілому та Утрехтської школі зокрема. Почавши з одне фігурних образів музикантів, художники збільшували число персонажів, першими серед голландців звернувшись до

теми "концерту". Д.Бабюрену належать кілька датованих композицій, в їх числі "Лютніст"

(1622, Утрехт, Центральний Музей), "Співак" (1622, Хальберштадт, Картинна Галерея), "Хлопчик з губною гармошкою" (1621, Утрехт, Центральний Музей), "Концерт" (1623, Санкт-Петербург, ГЕ), ряд інших жанрових робіт з музичними інструментами, серед яких найбільшу популярність має "Звідниця" (1622, Бостон, Музей образотворчих мистецтв), згодом представлена Я.Вермеєром на дальньому плані інтер'єрів двох його картин.

Популярності пародійно потрактованих образів музикантів, прикладом яких служить "Лютніст" Д.Бабюрена, сприяло зростаюча кількість подорожуючих голландських, італійських і англійських театральних труп. Вони часто влаштовували надання в нідерландських театрах або просто на заїжджих дворах. Зближення живопису з музикою і театром не тільки полегшувало передачу двозначності сюжетів, гри значень і трактувань, але також зберігало властивий голландському мистецтву момент пародійності, характерний для ермітажного "Концерту".

Композиція з чотирьох фігур включає лютняра, скрипаля, флейтиста і напівоголену жінку, одягаються вінок на голову лютніст. Картина написана в широкій, вільній манері, що з'єднує в акорд відтінки жовтого (від білувато-кремового до темно-оранжевого), червоні, коричневі, білі, світло-блакитні та чорні тони. Лютніст в динамічному пориві нахилився вперед, так що його фігура зайняла майже половину композиції, в той час, як інші учасники тісно згруповані справа. Лютніст одягнений в драпіровку, спадаючу складками з плеча, по груди оголюючи тіло і праву руку. "Прообраз цієї моди, - пише М.С.Сененко, - ми знаходимо у Караваджо, проте в картинах утрехтцев театральність виступає набагато відвертіше". У цій ділянці Д.Бабюрен не

зневажив можливістю показати складну гру тіней і світла, який ллється з невидимого джерела зліва. Фігуру скрипаля на першому плані художник акцентує оксамитовим камзолом з чорним жакетом, протиставляючи йому молодого флейтиста в червоно-жовтому костюмі. Твір відрізняють ритмічна гра жестів, світлотіньові імпульси, паралельне розміщення вертикалей фігур. Але при цьому фігури ваговиті, написані в великому масштабі, наближені до краю композиції й не мають тієї, природності яка характеризує концерти Х.Тербрюггена. Образ лютняра більше порівнюється з його попередниками в картинах М.Караваджо, ніж з музикантами голландського жанру.

Говорячи про значення творчості Утрехтський караваджистов, необхідно пам'ятати, що вони стали основоположниками музичного напрямку в голландському жанрі, у них тема музики вперше в голландського живопису придбала самостійний статус, а в побутову картину увійшли нові сюжети - "Концерт", "Дует", образи соло музикантів. Багато представників голландського жанру зазнали впливу караваджистов і були знайомі з їхніми творами, композиції Франса Хальса з дітьми, що виконуються музику виникли під їх безпосереднім впливом. Утрехтским майстрам вдалося переосмислити спадщину М.Караваджо і його італійських послідовників, створити в голландському мистецтві тематичну групу, засновану на музично-сценічному сюжетному мотиві.

Франс Хальс

Видатний портретист, основоположник харлемської школи Франс Хальс (1581 / 1585-1666) був автором підлозі фігурних композицій жанрового характеру, що склалися під враженням знайомства з творчістю Утрехтський караваджистов і включають ат-рібути музики. Серед них особливе місце займають образи музиці-ючий дітей (1625-1627 і 1630-і рр.), А також "Лютніст" (1624-1626, Париж, Лувр) і дві багатофігурні картини: "Веселе товариство"

(після 1615, Нью-Йорк, Музей Метрополітен) і відомий за копіями "Людина з ром-мельпотом" (близько 1620). В утрехтський майстрів Ф.Хальс сприйняв пластичну осязательність і піднесеність образу людини, відтінок викликає простоти, маскарадні костюми, великий масштаб композиції. Музицируючих персонажі були написані ним в ті ж роки, що і герої Утрехтський полотен. Між ними існує певний взаємозв'язок: та ж тема любовної серенади, карнавальний вигляд, театральна-сценічна демонстрація способу, слідом за караваджистів Ф.Хальс ущільнює мазок, надає формі особливу монументальність.

Однак при їх найтіснішому зіставленні музиканти Ф.Хальса випромінюють таку життєву енергію, оптимізм і душевну щирість, в порівнянні з якими сюжети його Утрехтський сучасників представляються лише сценічної гри. У 1630 р. Дірк Хальс захоплено вигукнув на адресу свого брата і вчителя: "Як життєво Франс зображує людей!". Харлемська школа, яка пережила ще до Ф.Хальса етап розвитку побутового жанру, мала на той час накопичений досвід та орієнтувалася не так на італійські досягнення, а на національні традиції.

2.2 Струно-смічкові інструменти в натюрморті

Скрипка в творі Я. де Хеєм дозволяє обмежений по композиції "вчений" натюрморт трактувати в смисловий багатозначності. Вона нагадує про

приналежність речей до сфери мистецтва (трагедія Г.Бредеро, поема Я.Вестербенса) як свідостві художнього розквіту в Голландії. Крім того, вона вносить в зміст натюрморту ідею гармонії і рівноваги, об'єднуючи поняття "роз'єднаність" - "примирення", "любов" - "недуга", до яких звернені твори названих поетів. Якби художник помістив інструмент на перший план, картина набула б ваговитість задуму і втратила тонку, навіть ліричну ноту, яку було чути не інакше як в тихій напівтемряві замкнутого приміщення.

Скрипка повідомляє натюрморту деяку недомовленість, наділяє його мовчазною глибиною.

В середині та особливо в другій половині XVII ст. композиції натюрмортів стають перевантаженими й дробовими, набувають декоративний характер. Художники прагнуть розташувати на столі безліч предметів, і музичні інструменти утворюють з ними хаотичні нагромадження. Як правило, вони поміщаються на столі не в гармонійному сусідстві один з одним, а в безладді нестійкою купи обсягів, ризикуючи впасти на підлогу. Через велику кількість предметів, як і раніше зберігають символічно - дидактичне значення, музичні інструменти і ноти часом не видно, або художники зображують їх фрагментарно. Почуття хаосу і внутрішнього розладу підсилює новий смисловий струмінь, основа якої - тенденція максимального вираження динамічної напруженості. Маючи у своєму розпорядженні музичні інструменти серед інших предметів, приховуючи їх книгами, келихами, черепами, художники прагнули показати круговорот буття, тісну єдність різних по властивості та призначення речей, близьких один одному не тільки як символів "суєти суєт", але і як індивідів, що віджили свій термін у вихорі часу, щоб знову повернутися "на круги своя".

Зображення скрипок, флейт і лютець внесені в картини Вінсента Лоуренса ван дер Винне (1629-1702), Яна Вермейлен (працював в 1638-1674), Жака де Грифа, прозваного Де Клаув (працював в Лейдені в 1651-1665), Пітера де Рингу (близько 1615- 1660), Евера Кольє (з 1673 року - член гільдії святого

Луки в Лейдені). В натюрмортах названих майстрів переважає абстрактність атрибутів музики від сфери людського життя, вони набувають холодність і при всій тісноті угруповання як ніби замикаються в своєму власному просторі. Тим самим вони втрачають певну частку настрою меланхолійного песимізму, який супроводжував раніше їх присутність, але разом з ним і ту недомовленість, загадковість, яка наділяла їх глибоким змістом. Якщо в натюрмортах першої половини століття музика була свого роду акомпанементом "тихого життя" предметів, то тепер на її зміну приходить мовчання незайманих інструментів, на яких, як здається, ніхто ніколи не грав.

Натюрморти Я.Вермейлена і В. ван дер Винне тяжіють до картин першої половини XVII ст. Їх композиції не перевантажені деталями, предмети компактно згруповані та сповнені глибокого сенсу. В натюрморт Я.Вермейлена 1654 г. (Пуерто Ріко) входять п'ять інструментів: Поммер, дві флейти, скрипка і лютня. Вони зосереджені в правій частині полотна і ніби "обрізані" краєм полотна. Що належить цьому художнику "Натюрморт з музичними інструментами та книгами" (близько 1650, Гаага, Моріцхейс) мають дві відкриті книги, глобус, пісочний годинник, рукописи, струнні та духові інструменти. Примітно, що тут, як і в названій вище роботі, лютня, скрипка, дві флейти та Поммер потіснили вправо і лише частково поміщені в композицію, в той час, як зліва майстер залишив незаповнений простір. Майже непомітний листок зі словом "Суєта", що визначає іконографію твору, розташований під вертикально стоїть книгою.

З витонченою вишуканістю виконаний "Натюрморт з порцеляною вазою і скрипкою" Симона Люттіхейса (1657, приватне зібрання), в який входять вузький стрункий келих і румер, наполовину наповнені вином, ще один келих невеликого розміру, блюдо з устрицями, часточки лимона. На чолі натюрмарту височить біла ваза з тонким малюнком, а на самому краю стола - скрипка, смичок, відкриті ноти та стебло лавра. Предмети композиції символізують одночасно розквіт життя і її швидкоплинність. Однак скрипка

крім цього "акомпанує" їм, завдяки чому ілюстрація смаків і задоволень забарвлюється в відтінок світської елегантності.

Зображення атрибутів музики в голландському натюрморті вплинуло на формування композицій цього жанру в інших художніх школах. Особливо слід відзначити велику схожість творів з французькими полотнами. Французький натюрморт культивував чимало традицій північної нідерландського живопису через контакти з майстрами, котрі приїжджали в Париж. З 1633 по 1634 рр. там працював Ян Фейт, в 1642-1651 Віллем Калф, а в 1645-1649 рр. Віллем ван Альстом.

Найбільше загальних тенденцій з голландськими натюрмортами виявляється в композиціях С.Боннекруа, Р. де Сент-Андре і Н.Пешье. Подібність виражалось в наборі предметів, їх символізмі, перевагу серед струнних інструментів скрипок і лютень, нерідко з порваними струнами. Р. де Сент-Андре належить натюрморт із зображенням нотного рукопису (близько 1660, Марсель). Поруч розташована скрипка зі смичком, череп, пісочний годинник, дві раковини, гілка лавра і вимерла свічка у свічнику. Інший однойменний натюрморт цього майстра з приватного зібрання примітний перш за все тим, що символізує "справжнє" і за хвилину часу в образі пісочного годинника, з яких ще сиплеться пісок. Однак скрипка і ноти, на яких лежить череп, свідчать про його недовговічності.

Зображення музичних атрибутів в голландському натюрморті було пов'язано зі світосприйняттям цього часу, їх складна іконографія відображала філософію своєї епохи. Однак не слід бачити в предметах голландського натюрморту лише знаряддя жорсткого символізму. С.Слайв зазначив, що іноді губишся в здогадках з приводу сенсу натюрмортів і думаєш, а чи мають вони взагалі якийсь особливий сенс. Перш за все, голландські натюрморти оспівують різноманіття предметного світу, його красу і повнокров'я. Цей

жанр, на перший погляд, самий безсюжетний і позбавлений живих персонажів, набуває у голландців звук, тембр, голос. Його вічна музика таїться в застиглих інструментах, ховається в відігнутих сторінках нотних зошитів.

Музичні інструменти допомагають глибше відчутти зв'язок предметів зі світом людини, відчутти його незрима присутність серед них. Перераховані натюрморти доводять широку поширеність музичних атрибутів в побуті та є джерелом для вивчення еволюції типів струнних інструментів XVII століття.

Висновки до другого розділу.

Розглянуті пам'ятки підтверджують інтерес західно-європейських художників до теми музики та конкретно струно-смичкових музичних інструментів, які були привілеєм побутового живопису, портрета і натюрморту, які відіграли вирішальну роль в еволюції голландського мистецтва XVII ст. Музичні сюжети охоплювали також область

аніمالістики та історичного жанру, проте меншою мірою, і не мали тут визначального значення.

Серед зображених інструментів струно-смичкового сімейства були всі актуальні на той час види: скрипки, альти, віолончелі, контрабаси, віоли.

Як зазначено вище, частіше за все струно-смичкові музичні інструменти зображалися в побутових жанрах, потретах та натюрмортах.

Особливе значення для розглянутої теми мало мистецтво художників Голандії та Нідерландів. Вони, підхопивши сучасні на той час тенденції бароко вивели зображення музичних інструментів на якісно інший рівень.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Струно-смичкові музичні інструменти мали велику культурну роль в музичному та образотворчому мистецтві. Еволюція та розвиток музичних смичкових інструментів був стрімким і зазнав своєї кульмінації в Італії у XVII ст. Саме в цей період формуються класичний, відомий нам до сьогодні вид альти, скрипки, віолончелі та контрабасу.

В Італії діяльність скрипкових майстрів епохи бароко має велике значення для сучасного інструментознавства. В різних регіонах цієї країни формувались та розвивались різні школи скрипкових майстрів серед яких:

- школа Страдіварі;
- школа Амати;
- школа Руджері ;
- Римська школа (Давид Текклер);
- школа Гальяно.

Приведені вище школи скрипкових майстрів вважаються фундаментаторами сучасного вигляду струно-смичкових інструментів, як з точки зору форм, пропорцій, матеріалу, ергономіки, конструктиву, так і звуково-акустичних якостей музичних інструментів.

Якщо за результатами дослідження Італія примала провідну участь у розвитку та еволюції струно-смичкових музичних інструментів, то та сама провідна роль в зображенні останніх в живописі по праву належить голандським художникам. Як зазначено у другому розділі ці музичні інструменти активно зустрічаються в різних жанрах живопису, серед яких:

- побутовий жанр;
- портрет;
- натюрморт.

Призначення дослідження полягає в аналізі зображень струно-смичкових музичних інструментів в різних жанрах живопису західної Європи XVII-XVIII ст. Атрибуції цих зображення, спроби установити зв'язок зображення скрипкових інструментів із реальними інструментами того часу.

Якщо за результатами дослідження можливо індифікувати окремий вид струно-смичкового музичного інструменту, (наприклад відрізнити віолу до гамба від контрабасу, віолончель від віоли, альт від скрипки та гітаро-образного фіделя), то побачити в зображеннях останніх в живописі реальні інструменти тогочасних майстрів є завданням викликавшим ряд труднощів. Причиною цих труднощів є сам стиль зображення струносмичкових інструментів, який в більшості випадків є доволі нереалестичним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Азархин Р. Контрабас. М.: Музыка, 1978
2. Арган Д.К. Сстория італійського мистецтва. В 2 т. М., 1990
3. Браудо Е.М. Основы материальной культуры в музыке. Изображение музыкальных инструментов и жанров в

- живописи. Изображение струнных ансамблей в живописи. М., 1924.
4. Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М., 1962.
 5. Виппер Б.Р. Становлення реалізму в голландському живопису XVII ст. 1957
 6. Вітачек Е. Ф. Нариси з виготовлення смичкових інструментів «МУЗИКА» 1964
 7. Гінзбург Л., Григорьев В. «Історія скрипкового мистецтва.» Випуск 1 Москва «Музыка» 1990
 8. Доброхотов Б. Контрабас: історія та методика. М.: Музыка 1974
 9. ЕОМІ «енциклопедія музичних інструментів» - онлайн бібліотека - Режим доступу: <https://eomi.ru/>
 10. Загарян С. «В світі музичних інструментів» Москва «Просветление» 1989 р.
 11. Кузнецов Ю.И. Голландский живопис XVII-XVIII століть в Ермітажі. Л., 1979..
 12. Кузнецов К.А. Музыкально-историчні портреты. М., 1937
 13. Лазько А. Віолончель. М.: Музыка, 1965
 14. Ливанова Т.Н. Західноєвропейська музика XVII-XVIII століть в ряду інших мистецтв. М., 1977.
 15. Ливанова Т.Н. Нідерландська музична школа і проблема Відродження // Ренессанс. Барокко. Класицизм. Проблема стилів в мистецтві XV-XVIII веков. М., 1966.
 16. Линник И.В. Голандский живопис XVII століття та проблеми атрибуції картин. Л., 1980
 17. Нікулин Н.Н. Золоте століття нідерландського живопису. XV век. М., 1982.
 18. Раабен Л. Скрипка. М.: Музыка, 1974
 19. Ротенберг Е. І. Західноєвропейський живопис XVII століття. Тематичні принципи. М., 1989.
 20. Стурве Б. А. «Процес формування віол та скрипок» МУЗГИЗ 1959 р.
 21. Щербачева М. Натюрморт в голандському живопису. Л., 1945

ПОСИЛАННЯ

- [1] Б. А. Стурве «Процес формування віол та скрипок» МУЗГИЗ 1959 р. 23 с.
- [2] Л. Гінзбург, В.Григорьев «Історія скрипкового мистецтва.» Том 1 Москва «Музыка» 1990 6 с.

- [3] Л. Гінзбург, В.Григорьев «Історія скрипкового мистецтва.» Том 1 Москва «Музыка» 1990 6 с.
- [4] Б. А. Стурве «Процес формування віол та скрипок» МУЗГИЗ 1959 р. 250-252 с.
- [5] Б. А. Стурве «Процес формування віол та скрипок» МУЗГИЗ 1959 р. 56 с.
- [6] ЕОМІ «енциклопедія музичних інструментів» - онлайн бібліотека - Режим доступу: <https://eomi.ru/bowed/viola/>
- [7]] ЕОМІ «енциклопедія музичних інструментів» - онлайн бібліотека - Режим доступу: <https://eomi.ru/bowed/violin/>
- [8] С. Загарян. «В світі музичних інструментів» Москва «Просветление» 1989 р. с. 125
- [9] ЕОМІ «енциклопедія музичних інструментів» - онлайн бібліотека - Режим доступу <https://eomi.ru/bowed/viola/>
- [10] С. Загарян. «В світі музичних інструментів» Москва «Просветление» 1989 р. с. 126
- [11] С. Загарян. «В світі музичних інструментів» Москва «Просветление» 1989 р. с. 123
- [12] . Е. Ф. Вітачек Нариси з виготовлення смичкових інструментів «МУЗИКА» 1964 с. 98
- [13] Е. Ф. Вітачек Нариси з виготовлення смичкових інструментів «МУЗИКА» 1964 с. 104-105