

Dr Leszek Pelc

Rekonstrukcja renesansowej tenorowej wioli da gamba według wizerunku z fresku z zamku w Goldegg (1536)

Wiek XX i XXI przyzwyczaił nas do znacznej standaryzacji w dziedzinie budowy instrumentów muzycznych. Dotyczy to zwłaszcza instrumentów smyczkowych. Dzisiejsze skrzypce, wiolonczele czy altówki różnią się między sobą stosunkowo drobnymi szczegółami a ich kształt, ogólne założenia konstrukcji a nawet wymiary poszczególnych elementów na ogół mieszczą się w dosyć ściśle określonych normach. Opisują one szczegółowo zasady budowy dobrze brzmiącego instrumentu jednocześnie przyczyniając się do zdefiniowania samego „właściwego” brzmienia danego typu instrumentu.

W historii instrumentów muzycznych istniały jednak okresy, w których tak daleko posunięta standaryzacja nie istniała. Zwłaszcza w czasie kształtowania się nowych typów instrumentów współistniały różne formy i rozwiązania konstrukcyjne, niejednokrotnie bardzo różniące się między sobą. Niektóre z nich w toku ewolucji sprawdzały się lepiej i stawały się normą, inne z różnych względów odrzucano i tak stopniowo kształtowała się klasyczna forma danego instrumentu.

W przypadku wioli da gamba okres powstawania instrumentu i wyłaniania się jego klasycznej formy przypada na koniec XV wieku i cały wiek XVI. W późniejszym okresie, który pod wieloma względami można nazwać czasem świetności wioli da gamba, a więc w wieku XVII i XVIII zmiany w budowie wioli da gamba oczywiście następowały lecz nie odbiegały one znacząco od ustalonego wcześniej kanonu i w większości instrumentów konstrukcja opierała się na zbliżonych założeniach.

Celem niniejszego artykułu jest opis próby rekonstrukcji jednego z wczesnych ogniw historii rozwoju wioli da gamba na podstawie wizerunku instrumentu przedstawionego na fresku w zamku Goldegg. Wykazuje on bardzo interesujący zespół cech, które w toku późniejszego rozwoju zanikły lub zostały zmodyfikowane natomiast niektóre z nich występują w wielu wczesnych wizerunkach wiol.

W przypadku późniejszych instrumentów wiedzę o budowie wiol możemy czerpać z analizy zachowanych egzemplarzy. Wiol zbudowanych przed 1550 rokiem zachowało się jednak tak niewiele, że większość wiadomości o ich konstrukcji musimy czerpać z wizerunków zachowanych dość licznie w twórczości plastycznej tamtego okresu oraz ich porównań z późniejszymi, zachowanymi do naszych czasów instrumentami.

Zarys wczesnej historii wioli da gamba

Instrumenty smyczkowe były znane w Europie na długo przed¹ pojawieniem się wioli da gamba. Na początku II tysiąclecia n.e. za pośrednictwem kontaktów z Bizancjum i światem arabskim zostały wprowadzone do europejskiej muzyki i były w niej obecne w bardzo różnorodnych formach. Wywodzą się one od instrumentów ze skórzaną płytą rezonansową rozpowszechnionych na terenach Środkowego i Bliskiego Wschodu, północnej Afryki (podobnych np. do stosowanych nadal np. w tradycyjnej muzyce Maroka instrumentów nazywanych rbab, rabab, czy rebab), które dały początek bizantyjskim lirom a później europejskim viellom, gigom, rebekom. Średniowieczne instrumenty różniły się między sobą kształtem (korpus gruszkowaty, owalny, w kształcie ósemki, w kształcie

1 Maria Pomianowska, *O najstarszych dziejach instrumentów smyczkowych - rekonstrukcja techniki wykonawczej na historycznych fidelach kolanowych a nowe wartości sonorystyczne*, Kraków 2010

zblizonym do gitary itd.) ilością strun (rebab zazwyczaj 2-3 struny, rebek zazwyczaj 3, viella zazwyczaj 4-5 strun), strojem (rebek i rebab strój kwintowy, viella – różne rodzaje strojów najczęściej opartych o oktawy, kwinty i unisony). Cechą wspólną była żłobiona konstrukcja korpusu. Średniowieczne instrumenty smyczkowe były wykonywane w ten sposób, że korpus rezonansowy wraz z szyjką było wycinane i rzeźbione z jednego kawałka drewna. Na tak powstałe pudło rezonansowe naklejano przednią płytę rezonansową. Taki sposób budowy potwierdzają znaleziska² zachowanych instrumentów jak również niektóre szczegóły konstrukcyjne których dostarcza nam ikonografia.³

Renesansowe wiole które weszły do użytku w drugiej połowie XV wieku charakteryzowały się lżejszą konstrukcją, korpus wykonany był z kilku sklejonych ze sobą elementów, podobnie jak ma to miejsce w przypadku dzisiejszych skrzypiec (boczki, tylna i przednia płyta), szyjka wraz z komorą kołkową rzeźbione były osobno. Instrumenty mogły mieć od czterech do sześciu strun, strojonych podobnie jak lutnie tzn. strojem kwartowym z jedną tercją. Podstawek wczesnych wiol na niektórych wizerunkach jest płaski i niski⁴ jednak już najwcześniejsze przykłady ikonografii wskazują na to, że podwyższona i wyraźnie wypukła konstrukcja podstawka umożliwiająca melodyczną grę na pojedynczych strunach szybko zyskała przewagę i po roku 1500 była zdecydowanie dominującym rozwiązaniem.

Według Iana Woodfielda⁵ pierwszym ośrodkiem, w którym pojawiła się wiola da gamba był region Walencji, który był w owym czasie częścią Królestwa Aragonii. Stamtąd przez Włochy i Francję wiola miała rozprzestrzenić się na całą Europę. Wiola da gamba nazywana wówczas terminem vihuela de arco miała być smyczkowa wersją vihueli de mano, instrumentu szarpanego. Niektóre cechy możliwe do zaobserwowania na wczesnych wizerunkach potwierdzają tę tezę. Podobnie jak w przypadku szarpanego pierwowzoru instrument smyczkowy był wyposażony w jelitowe progi wiązane na szyjce. Wczesne wiole mają stosunkowo płaski korpus, w wielu przypadkach kształtem zbliżony do korpusu ówczesnej vihueli de mano z tą różnicą, że w talii instrumentu zastosowano wyraźne wcięcie, przewężenie umożliwiające łatwiejszą grę na skrajnych strunach bez zawadzania włosiem smyczka o krawędź pudła rezonansowego. We wczesnych wizerunkach spotykamy jeszcze konstrukcję z płaską przednią płytą rezonansową, zapewne belkowaną poprzecznie (analogiczna konstrukcja lutni, vihueli demano czy gitary renesansowej). Ze względu na coraz częstsze stosowanie wysokiego i wypukłego podstawka, które staje się normą konstrukcji wiol w początkach XVI wieku budowniczowie szukają rozwiązania dla zrównoważenia znacznie zwiększonego nacisku podstawka na płytę rezonansową. Wprowadzona zostaje wypukła przednia płyta która mogła być wzmacniana za pomocą zastosowania podłużnej belki rzeźbionej z tego samego materiału lub doklejanej po ukształtowaniu wypukłości płyty. Osobliwie skonstruowane były szesnastowieczne wiole budowane przez mistrzów weneckich. Wypukłość płyty uzyskiwano tam przez wygięcie na gorąco płaskiej płyty rezonansowej. Wzmacniano tak otrzymaną krzywiznę poprzecznymi, wypukłymi belkami umieszczonymi wewnątrz korpusu. Jest to rodzaj konstrukcji pośredniej między płaską a w pełni wypukłą płytą przednią. Technika gięcia drewna nie zanikła w historii budowy wiol da gamba i była stosowana później w innej formie w

2 Między innymi instrumenty znalezione w czasie prac archeologicznych w Polsce – chordofony smyczkowe znalezione w Płocku (XVI.w.) i Elblągu (XIV/XV.w.)

3 Widoczne na wielu wizerunkach wklęsłe ścianki boczne korpusu są możliwe do wykonania jedynie w przypadku zastosowania żłobionego korpusu.

4 Taka konstrukcja podstawka bardzo często występuje we wcześniejszych średniowiecznych viellach i jest właściwa przy zastosowaniu historycznych strojów umożliwiając grę na więcej niż dwóch strunach równocześnie.

5 Ian Woodfield *The Early History of the Viol*, 1984, rozdział 4 *The Valencian viol*

wiolach angielskich i francuskich w XVII w.

Sam kształt korpusu wioli da gamba w XVI w. ulegał znacznym metamorfozom. Budowano zarówno instrumenty o kształcie bezpośrednio nawiązującym do pierwowzoru vihueli de mano czy gitary, instrumenty o kształcie gitarowym z dodanym wcięciem w talii, jak również wiole o skomplikowanym, kunsztownym kształcie, których boczna ścianka korpusu zbudowana jest z więcej niż trzech giętych elementów.

Również kształt, rozmieszczenie i ilość otworów rezonansowych szesnastowiecznych wiol wykazuje znaczną zmienność. Spotykamy zarówno różnie usytuowane otwory w kształcie litery c, typowe dla rodziny skrzypiec otwory w kształcie litery f, otwory płomieniste jak również okrągłe.



*Giovanni Maria da Brescia II
poł. XVI w, wiola dyszkantowa
(replika Francisco Luengo)
korpus o kształcie gitarowym,*



*IVentura di Francesco Linarolo
Wenecja 1585, wiola basowa ze
zbiorów Orpheon Foundation
Wiedeń - korpus o kształcie
gitarowym z wcięciem w talii*



I William Turner (Londyn, ok. 1650) wiola basowa ze zbiorów Orpheon Foundation Wiedeń – typowy kształt korpusu XVII w, wioli da gamba



Wiola tenorowa o korpusie o skomplikowanej linii korpusu – boczki złożone z sześciu połączonych elementów. Paolo Veronese „Gody w kanie Galilejskiej” fragment. 1562

Rekonstrukcja tenorowej wioli z fresku z zamku Goldegg



Przedstawiony powyżej fresk powstały około roku 1536 na zamku w Goldegg w Austrii przypisywany jest Hansowi Bocksbergerowi. Malowidło przedstawia czteroosobowy zespół muzyków grających na wiolach. Trzymają oni (w kolejności od lewej) wiołę sopranową (jako jedyny z przedstawionych instrumentów jest trzymany na ramieniu, w sposób charakterystyczny dla instrumentów z rodziny wiol da braccio – inaczej rodziny skrzypiec), wiołę basową oraz dwie różniące się kształtem wiole tenorowe. Pierwsza z nich ma korpus ze stosunkowo szerokim wcięciem – przewężeniem w talii oraz górne boczki łączące się z szyjką pod kątem około 45 stopni. Kształt boczków jest charakterystyczny dla późniejszych typowych form wioli da gamba – od strony talii instrumentu wypukły i przechodzący we wklęsłość bliżej połączenia boczków z szyjką instrumentu. Jest to jedyny instrument z przedstawionego tutaj consortu, który posiada tak wykonane boczki. Ścianki korpusu pozostałych trzech instrumentów łączą się z szyjką pod większym kątem i mają jednolicie wypukły kształt.

Instrument trzymany przez ostatniego muzyka z prawej strony stanowi przedmiot niniejszej rekonstrukcji i artykułu. Jest to, sądząc po porównaniu rozmiaru instrumentu z postacią muzyka, tenorowa wiola, podobnie jak wszystkie pozostałe instrumenty wyposażona w pięć strun.

Korpus wioli ma kształt gitarowy z wcięciem w talii. Boczki korpusu wykonane są z trzech połączonych ze sobą elementów, dwóch wypukłych i jednego wklęsłego, tworzącego przewężenie w talii. Górne boczki łączą się z szyjką pod kątem około 60-65 stopni⁶. Charakterystyczna dla tego instrumentu jest stosunkowo duża różnica szerokości górnej i dolnej części korpusu oraz wąskie wcięcie w talii o zarysie zbliżonym do łuku okręgu. Płyta rezonansowa wioli jest ozdobiona czterema otworami rezonansowymi w kształcie litery c (wypukłością skierowane na zewnątrz).

Konstrukcja wioli z fresku w Goldegg zawiera jeden osobliwy szczegół, który nie zachował

6 Podobny kształt korpusu i połączenie z szyjką w zachowanych instrumentach z kolekcji Fundacji Orpheon - wiola dyszkantowa Giovanni. Balla Bugger ok 1630, anonimowa wiola dyszkantowa włoska lub hiszpańska XVIw. - tu wyraźnie szersze wcięcie w talii i mocniej zaokrąglone boczki.



Wiola tenorowa z fresku z Goldegg. Widoczna konstrukcja podstawka o nóżkach różnej długości.

się w żadnej istniejącej wioli a w ikonografii tego instrumentu jest bardzo rzadki ⁷. Podstawek na którym opierają się struny ma nóżki różnej długości. Nóżka znajdująca się pod strunami basowymi (patrząc od przodu instrumentu znajdująca się po lewej stronie) opiera się na górnej płycie instrumentu. Druga nóżka jest znacznie dłuższa i opiera się na dolnej płycie przechodząc przez prostokątny otwór wycięty w górnej płycie. Jest to rozwiązanie pośrednie pomiędzy wczesną konstrukcją renesansowej wioli, która nie posiadała duszy ⁸ a modelami późniejszymi wyposażonymi w duszę ⁹. Obecność duszy w pewien sposób wzmacnia konstrukcję pudła rezonansowego, ale przede wszystkim przyczynia się do zmiany charakteru brzmienia instrumentu. Dźwięk instrumentu z duszą jest bardziej otwarty, nośniejszy i głębszy.

Konstrukcja podstawka z nóżkami różnej długości nie przyjęła się w instrumentach z rodziny wiol ani w instrumentach z rodziny skrzypiec była jednak używana w wielu instrumentach tradycyjnych. Podobne

rozwiązania znajdujemy w budowie walijskiego instrumentu *crwth* (czyt. krut). Na szczególną uwagę zasługuje jednak występowanie takiej budowy podstawka w tradycyjnych polskich instrumentach smyczkowych. Podobny podstawek, tyle że z nóżką przechodzącą przez jeden z otworów rezonansowych znajdujemy w tzw. *fideli* płockiej. Jest to ludowy chordofon smyczkowy datowany na poł. XVI wieku znaleziony podczas prac archeologicznych prowadzonych w 1985 r. w Płocku. Podstawek z dłuższą nóżką przechodzącą przez otwór w płycie znajduje zastosowanie w konstrukcji niektórych egzemplarzy mazanek ¹⁰ oraz basów kaliskich. W budowie innego polskiego ludowego instrumentu smyczkowego-suki biłgorajskiej zastosowano natomiast konstrukcję podstawka z dwiema nóżkami przechodzącymi przez otwory rezonansowe i opierającymi się na dolnej płycie ¹¹.

7 E. Segerman pisze o rycinie przedstawiającej podobnie zbudowany instrument pochodzącej z 1535 r - E.Segerman, *The development of European bowed instruments*, NRI Manchester, 2007.

8 Przykładem -renesansowe wiole zachowane w kolekcjach muzealnych – Francesco Linarol wiola tenorowa ok 1540 r. KHM Vienna, C71, Hainrich Ebert, wiola tenorowa ok.1560, kolekcja Conservatoire royal de Bruxelles M1402

9 Dusza-w instrumentach smyczkowych z rodziny skrzypiec i wiol-drewniany okrągły kołeczek umieszczony pomiędzy płytami rezonansowymi przenoszący drgania górnej płyty na dolną. Jego ustawienie w odpowiednim miejscu ma znaczny wpływ na jakość brzmienia instrumentu.

10 Mazanki-polski instrument ludowy, rodzaj małych trzystrunowych skrzypiec.

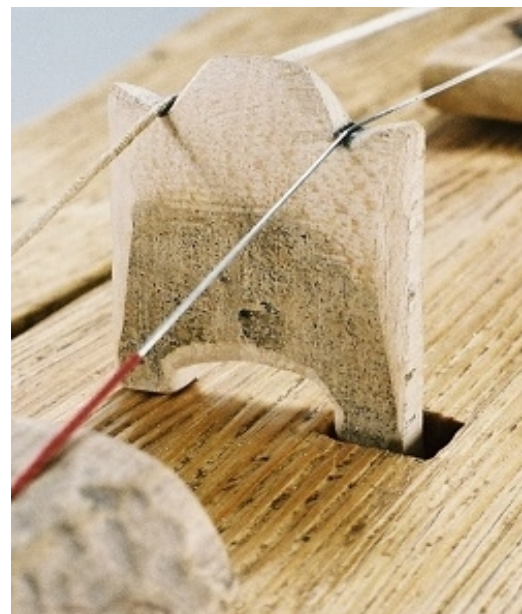
11 Instrument opisany przez Jana Karłowicza *Narzędzia Ludowe na wystawie muzycznej w Warszawie na wiosnę*, Wisła, 1888 str. 431-435, konstrukcja podstawka natomiast widoczna na akwareli Wojciecha Gersona *Instrument suka i jego fragmenty*, 1895, piórko, akwarela na papierze, 25,5 x 22,3 cm, Muzeum Narodowe, Warszawa .



I Tradycyjny walijski instrument crwth. Widoczna konstrukcja podstawka z jedna z nóżek przechodząca przez otwór rezonansowy.



I Fidel plocka. Ludowy instrument polski z XVI wieku znaleziony w trakcie wykopalisk na plockiej starówce. Widoczna konstrukcja podstawka z nóżką przechodzącą przez otwór rezonansowy. Rekonstrukcja.



I Podstawek basów kaliskich

Pudło rezonansowe wioli z Goldegg jest już głębsze niż widoczne na najwcześniejszych ilustracjach przedstawiających vihuelę de arco jednak nie tak głębokie jak w późniejszych zachowanych egzemplarzach włoskich wiol¹². Tylne płyta instrumentu, której tu widzimy tylko krawędź, jest płaska. Stanowi to cechę łączącą ten instrument z vihuelą de arco bardzo rzadko spotykaną w zachowanych instrumentach.¹³ Zdecydowana większość wiol, poczynając już od wspomnianej wioli Francesco Linarola datowanej na lata czterdzieste XV w. ma tylne płyty w górnej części łamaną, nachyloną w kierunku szyjki. Stosunkowo długa i wąska szyjka rekonstruowanego instrumentu zakończona jest półkolistego kształtu komorą kołkową ozdobioną ślimakiem, którego boczne ścianki wydają się być płaskie. Takie rozwiązanie spotykamy w XV w. ikonografii wioli (np. obraz Il Garofalo, *Wizja św. Augustyna*, National Gallery London, pierwsza poł. XVI w. Hans Baldung *Trzy Gracje* Museo del Prado, Madryt, 1539). W zachowanych instrumentach weneckich podobny ślimak o płaskich ściankach bocznych i zwojach nie wystających poza nie wieńczy komorę kołkową o lekko esowatym kształcie.

Podjmując próbę rekonstrukcji instrumentu z fresku z Goldegg należało rozwiązać kilka kwestii istotnych dla konstrukcji i funkcjonowania instrumentu. Do najważniejszych należały:

- geometria pudła rezonansowego
- konstrukcja górnej płyty rezonansowej
- umiejscowienie podstawki
- wybór stroju

Geometria pudła rezonansowego

Kształt instrumentu a zwłaszcza jego korpusu ma istotny wpływ na wygląd i brzmienie instrumentu. Twórca instrumentu rysując jego kształt kierował się nie tylko swą fantazją i pomysłowością lecz pracował z matematyczną dokładnością i kreślił jego plan używając cyrkla i linijki. Budowniczy mając świadomość silnych, podkreślanych już od czasów starożytnych¹⁴, związków muzyki z matematyką stosował w geometrii swego dzieła matematyczne proporcje łącząc jego elementy siecią logicznych liczbowych zależności tak, iż jego konstrukcja nie jest zbiorem przypadkowych linii lecz stanowi spójną całość. Instrument zbudowany według tak nakreślonego planu nie tylko cieszył oko swymi kształtami lecz także brzmiał dobrze, gdyż w jego matematycznej konstrukcji użyto tych samych proporcji, które rządzą światem muzycznych interwałów.

Trudno określić ze stuprocentową pewnością jakimi założeniami kierował się budowniczy wioli z Goldegg. Niedokładności rysunku, zachwianie symetrii, lekko skośne ustawienie

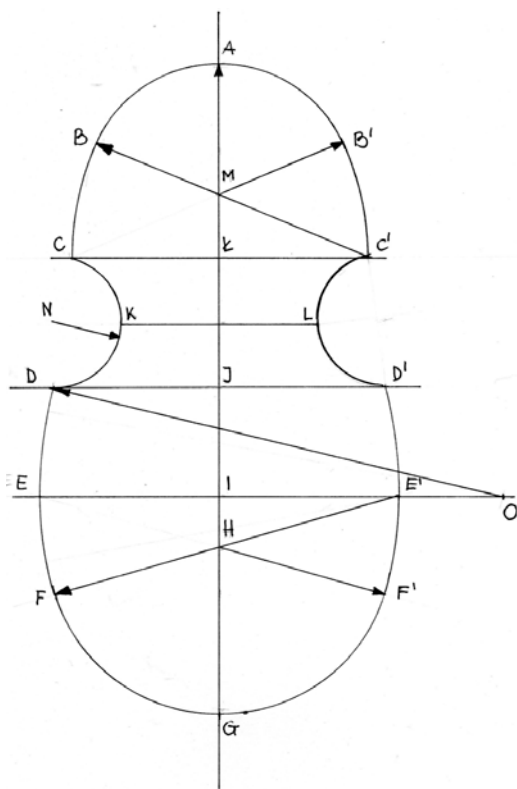
12 Prawdopodobnie najstarsza zachowana wenecka wiola da gamba autorstwa Francesco Linarola (KHM Vienna, C71) ma znacznie głębsze pudło rezonansowe.

13 Płaską płytę tylną ma np. jedna anonimowych XVI w. wiol dyszkantowych z kolekcji Fundacji Orphairon

14 „(...)Dostreśli też (pitagorejczycy) w liczbach właściwości i proporcje muzyki”, Arystoteles *Metafizyka* przekł. Kazimierz Leśniak, PWN 1984, s.17.

instrumentu utrudniają precyzyjne odwzorowanie obrysu pudła. Proponowane przeze mnie rozwiązania są zapewne jedną z wielu możliwości, jakkolwiek ze względu na to, że stanowią spójny system, który w matematyczny sposób tłumaczy cały kształt korpusu instrumentu istnieje duże prawdopodobieństwo, że wiola mogła być zbudowana właśnie w ten sposób.

Na podstawie przedstawionego na fresku wizerunku instrumentu udało się odnaleźć szereg zależności i proporcji, które tworzą geometryczną konstrukcję kształtu pudła rezonansowego.



IGeometria pudła renesansowej wioli z fresku z Goldegg.

Geometria pudła oparta jest na kombinacji zależności opartych na liczbach 1,2,3,4,5,7,9,10.

Odcinek oznaczony na rysunku DD' dzieli instrument na dwie części równej długości (odcinki AJ i JG są równe). Odcinek DD' jest też równy odcinkowi JG. Najszerze miejsce pudła wyznacza odcinek EE', który znajduje się w 1/3 długości pudła. Punkt O, który jest środkiem okręgu, którego łuk wyznacza kształt pudła pomiędzy punktami DE. Został wyznaczony przez odcięcie na linii przedłużenia najszerzego miejsca pudła odległości równej odcinkowi ŁG (odcinek ŁG stanowi 7/10 długości pudła i jest równy odległości DO). Od punktu E do F kształt pudła wyznacza łuk okręgu, którego promień równy jest największej szerokości instrumentu czyli odcinkowi EE'. Między punktami FGF' obrys instrumentu wyznacza łuk okręgu, którego środek znajduje się w punkcie H. Jest to miejsce przecięcia się odcinka E'F z osią podłużną instrumentu w 1/4 długości pudła.

Górna część instrumentu podzielona jest tak, że odcinki JK i ŁM pozostają w stosunku 2 do 3. Długość odcinka ŁM czyli wysokość części instrumentu ponad talią jest równa odcinkowi KL czyli

najmniejszej szerokości korpusu. Odcinek JŁ czyli wysokość środkowej części instrumentu jest też długością promienia okręgu wyznaczającego kształt instrumentu między punktami BAB'. Pomiedzy punktami BC kontur wioli rysuje okrąg którego środek znajduje się w punkcie C' a jego promień jest równy największej szerokości instrumentu ponad talią (CC'). Odcinek ten (CC') pozostaje w stosunku do odcinka DD' jak 9 do 10.

Promień łuku okręgu opartego w punkcie N, wyznaczającego wcięcie w taliu korpusu jest równy połowie długości odcinka JŁ.

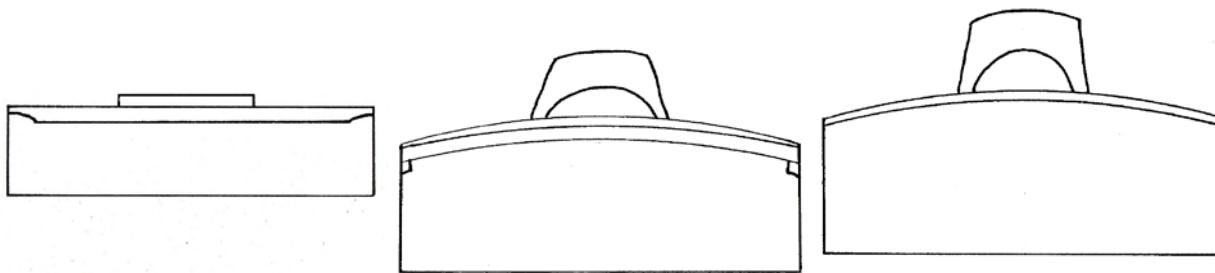
Konstrukcja górnej płyty rezonansowej

Jednym z najważniejszych elementów mających wpływ na brzmienie i całość konstrukcji instrumentu ma rodzaj zastosowanej górnej płyty rezonansowej. W najwcześniejszych wizerunkach wiol pochodzących z okolic Walencji, czy z Sardynii jak również w niektórych wczesnych włoskich¹⁵ instrumentów płyta rezonansowa jest płaska, zapewne wzmocniona

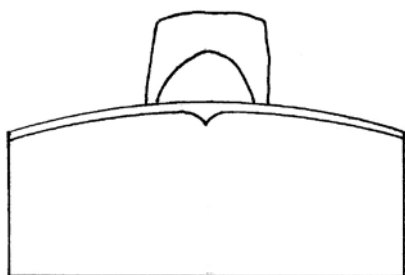
15 Timoteo Viti, *Madonna z dzieciątkiem*, Brera, Mediolan ok. 1501-1505.

od wewnątrz poprzecznym belkowaniem. Dosyć wcześnie jednak pojawiają się instrumenty z wypukłą płytą rezonansową, której kształt ma równoważyć wzmocniony nacisk strun

Schematyczny przekrój przez pudło rezonansowe vihueli de arco i różnych typów wiol.



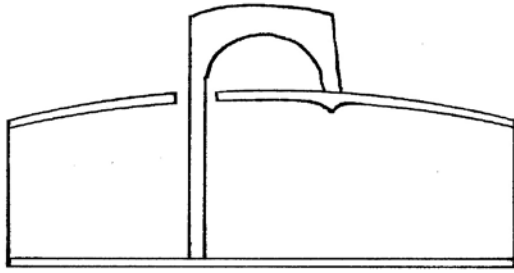
opartych na płycie. Lekko uwypuklona jest płyta rezonansowa wioli przedstawionej na rzeźbie w katedrze w Walencji z ok. 1500 roku, podobnie instrumenty z obrazu *Madonna z Dzieciątkiem* Lorenzo Costy (San Giovanni in Monte, Bolonia 1497). Najwcześniejsze zachowane wiole również mają wypukłe płyty przednie, przy czym wypukłość ta była uzyskiwana w różny sposób – początkowo przez wygięcie płaskiej płyty, później również przez rzeźbienie, żłobienie płyty z grubszej kawałka drewna. Nie ma dowodów na to, że w konstrukcji wczesnych wiol używano duszy¹⁶. Również belka basowa (w późniejszych instrumentach drewniana listwa przyklejana od wewnątrz płyty pod nóżką podstawka, na której opierały się nisko brzmiące struny) nie była standardem. Zamiast tego wzmocniano płytę za pomocą poprzecznych belek podążających za wypukłością płyty (np. wiola F. Linarola, KHM Wiedeń), stosowano pogrubienie drewna od wewnątrz na osi podłużnej instrumentu – rodzaj belki wyrzeźbionej z tego samego materiału co płyta rezonansowa (np. wiola H. Eberta, Conservatoire Royal de Bruxelles), asymetryczne pogrubienie drewna pod basową nóżką podstawki (wiola basowa A. Ceciliano KHM Wiedeń C77) lub nie stosowano żadnego wzmocnienia płyty.



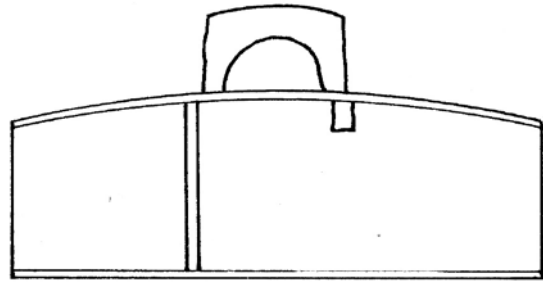
Przekrój przez pudło rezonansowe renesansowej wioli - płyta wzmocniona centralnym zgrubieniem.

W niniejszej rekonstrukcji, ze względu na to, że nacisk strun opiera się na górnej płycie w jednym punkcie, przy zastosowaniu stosunkowo niewielkiej wypukłości płyty uznałem, że konieczne jest zastosowanie jakiegoś wzmocnienia, aby uniknąć niebezpieczeństwa odkształceń drewna pod naciskiem nóżki podstawki. Płyta została więc wyrzeźbiona tak, aby pod nóżką podstawki powstało podłużne zgrubienie drewna – rodzaj prymitywnej formy belki basowej. Druga z nóżek podstawki po przejściu przez otwór w górnej płycie opiera się na dolnej płycie instrumentu wzmocnionej w tym miejscu płaską listwą. Rozwiązanie to jest podobne do stosowanych w późniejszych, barokowych wiolach. Tam na szerokiej, płaskiej listwie przyklejonej od wewnątrz do tylnej płyty instrumentu opiera się dusza.

¹⁶ Również rozmieszczenie otworów rezonansowych w sposób przedstawiony na wielu wizerunkach – z dala od nóżek podstawki – utrudniało lub uniemożliwiało ustawienie duszy w sposób, który stosowany był w późniejszych instrumentach.



I Przekrój przez pudło rezonansowe rekonstrukcji wioli z Goldegg. Widoczna dłuższa nóżka podstawka opierająca się na dolnej płycie instrumentu.



II Konstrukcja pudła barokowej wioli da gamba-zastosowanie belki basowej i duszy.

Umiejscowienie podstawka

Miejszem problematycznym w budowie górnej płyty rezonansowej jest punkt przejścia nóżki przez otwór w górnej płycie. Na wizerunku z Goldegg otwór, przez który przechodzi nóżka podstawka znajduje się mniej więcej w jednej trzeciej długości instrumentu. Takie usytuowanie otworu powodowałoby jednak pewne trudności z praktycznym wykorzystaniem instrumentu. Najdogodniejszy ze względów brzmieniowych punkt przyłożenia smyczka wypadłby wtedy w najszerszym miejscu instrumentu. Muzyk grający na skrajnych strunach tak zbudowanej wioli zawadzałby włosiem o krawędź pudła rezonansowego. Takie umiejscowienie otworu, a co za tym idzie i podstawka czyniło by nielogiczną obecność przewężenia-talii, która została wprowadzona w budowie instrumentów smyczkowych właśnie po to aby umożliwić łatwiejszą grę na skrajnych strunach. Budując rekonstrukcję wioli z Goldegg przesunąłem więc otwór, przez który przechodzi nóżka podstawka w górę, tak aby wykorzystać przewężenie w talii instrumentu dla łatwiejszego operowania smyczkiem.

Strój wioli

Podobnie jak inne instrumenty w czasach renesansu, wiole były budowane w kilku wielkościach. W szesnastowiecznych tekstach źródłowych znajdujemy podane stroje dla instrumentów cztero-, pięcio- i sześciostunowych. Dla tenorowych wiol pięciostunowych stosowano dwa stroje: d'aecG lub g'd'afc (anonimowy manuskrypt niemiecki z tabulaturami na wiolę, biblioteka Uniwersytetu w Monachium 4Cod.ms.718 z około 1523, H.Gerle *Musica Teutsch*, Nuremberg 1532). Niektórzy autorzy podają tylko wyższy strój g'd'afc (M.Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1528) lub tylko niższy d'aecG (S.Ganassi *Regola Rubertina*, Venice 1542). Jedynie źródła francuskie wymieniają inny sposób strojenia wiol-bez tercji, opadającymi kwartami g'd'aeH (P.Jambe de Fer *Epitome musical*, Lyons 1556, S.Mareschall *Porta musices Basle*, 1589). Ze względu na stosunkowo krótką menzurę rekonstruowanego instrumentu-515mm najlepiej brzmiąca okazała się wyższa wersja stroju g'd'afc.



I Rekonstrukcja wioli tenorowej z Goldegg widok z przodu. Leszek Pelc 2016



Rekonstrukcja wioli tenorowej z Goldegg widok z boku.



II Rekonstrukcja wioli z Goldegg - konstrukcja podstawka.

Instrument, który został zbudowany na podstawie wyżej opisanych prac rekonstrukcyjnych powstał w pracowni autora we wrześniu 2016r. Płyta wierzchnia została wyrzeźbiona z drewna świerkowego natomiast pozostałe części korpusu i szyjka z drewna orzecha włoskiego. Strunociąg, podstrunnica, prożki i kołki zostały wykonane z jabłoni a podstawek z jawora.

Brzmienie instrumentu jest głębsze i głośniejsze niż w przypadku budowanych bez zastosowania duszy wiol renesansowych czy średniowiecznych vielli. Zachowuje jednak typowe dla wioli da gamba długie wybrzmienie oraz słodką i delikatną, zwłaszcza w wysokich rejestrach, barwę dźwięku.

Bibliografia

Coates Kevin, *Geometry, Proportion and the Art of Lutherie*, Oxford University Press (1985).

Edmunds Martin *Venetian Viols of the Sixteenth-Century*, The Galpin Society Journal, Vol.33 (1980).

Hadaway Robert *Another Look at the viol*, Early Music, Vol.6 No.4. (1978).

Harwood Ian *An Introduction to Renaissance Viols*, Early Music, Vol.4 No.2. (1974).

Harwood Ian, Edmunds Martin *Reconstructing 16-th century Venetian Viols*, Early Music, Vol.6 No.4. (1978).

Woodfield Ian *The Early History of the Viol*, Proceedings of the Royal Musical Association, Vol.103. (1976-1977) str. 141-157.

Woodfield Ian *The Early History of the Viol*, Cambridge University Press, 1984.