

А.В. УСТЮГОВА

МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕХНИКА И УСТРОЙСТВО НЕМЕЦКОГО СКРИПИЧНОГО СМЫЧКА XVII–XVIII ВЕКОВ

Александра Викторовна Устюгова,
Московский педагогический государственный
университет,
Институт изящных искусств,
кафедра музыкально-исполнительского искусства,
доцент
Новоспасский пер., д. 3, корп. 3, Москва, 115172, Россия

доктор искусствоведения, доцент
ORCID 0000-0002-2604-6897; SPIN 7620-8787
uav80@mail.ru

Реферат. В настоящей статье рассматриваются особенности конструктивного устройства скрипичного смычка и исполнительской техники, распространенной в музыкальной практике эпохи барокко в Германии. Сравнительно-исторический анализ оригинальных трактатов немецких теоретиков музыки и картин художников XVII–XVIII вв. позволил выявить характерные черты строения скрипичного смычка, основной способ его удержания и применявшиеся игровые приемы.

В результате проведенного исследования сделан вывод о стабильности конструктивного устройства немецкого барочного скрипичного смычка, который сохранял свою типичную форму на протяжении всего изучаемого периода. Особенностью его строения являлась лукообразно изогнутая трость средней длины с вытянутой головкой, фиксация волоса осуществлялась с помощью колодки-клипсы либо кремальеры. Установлено, что основным способом удержания смычка была «французская» хватка, допускавшая размещение большого пальца правой руки скрипача на волосе около колодки. Предполагается, что следствием данной хватки выступала специфическая

техника игры барочным скрипичным смычком, которую немецкие теоретики музыки описывали как исполнительский прием, изменявший силу звука посредством регулировки натяжения волоса большим пальцем правой руки.

Вместе с тем внутри единого комплекса инструментария и технических приемов немецкой скрипичной традиции эпохи барокко уже зарождалось новое понимание своеобразия скрипичного искусства и мастерства изготовления смычковых инструментов, складывались профессиональные школы мастеров и скрипачей, эстетические идеалы которых были возвращены на основе итальянской скрипичной культуры.

Ключевые слова: барочный скрипичный смычок, скрипичное исполнительство, немецкие смычковые инструменты, скрипичные мастера, барокко в музыке, музыкальное искусство.

Для цитирования: Устюгова А.В. Музыкально-исполнительская техника и устройство немецкого скрипичного смычка XVII–XVIII веков // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 407–415. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-407-415.

Специфика конструкции немецкого скрипичного смычка эпохи барокко во взаимосвязи с исполнительством остается малоизученной темой в современной музыкальной науке. Отдельные сведения по истории барочного смычка содержатся в трудах отечественных исследователей: Б.А. Струве [1], Л.С. Гинзбурга, В.Ю. Григорьева [2] и А.С. Текучевой [3]. Наиболее подробный анализ проблемы дан в работах запад-

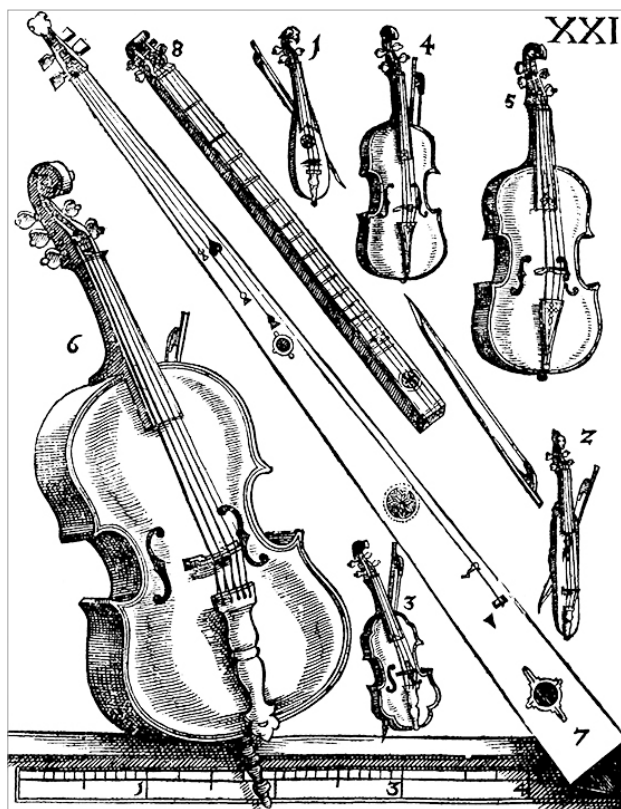


Рис. 1. М. Преториус. «Инструментальный театр» (Theatrum Instrumentorum). Из трактата «Устройство музыки II. Об органографии» (Syntagma Musicum II. De organographia). Приложение XXI (1620) [11]

ноевропейских музыковедов: Г. Сен-Жоржа [4], А. Швейцера [5], А. Шеринга [6], Д. Манроу [7], Д. Бойдена [8], Р. Хопфнера [9], Р. Гелера [10] и др. Исследование конструктивных изменений барочного скрипичного смычка в корреляции с применявшейся техникой правой руки скрипача приобретает особую значимость при интерпретации произведений немецких композиторов XVII–XVIII веков.

Целью исследования является воссоздание особенностей музыкально-исполнительской техники и конструктивного устройства немецкого скрипичного смычка в XVII — первой половине XVIII века. Сравнительный анализ изображений смычка на картинах немецких художников и сведений о смычковых инструментах из трактатов музыкальных теоретиков эпохи барокко, комплексный и исторический подходы составляют методологическую основу настоящей работы.

Наиболее ранние изображения немецкого скрипичного барочного смычка можно увидеть на иллюстрациях из атласа музыкальных инструментов «Инструментальный театр» (Theatrum Instrumentorum) второго тома трактата М. Преториуса «Устройство музыки II. Об органогра-

фии» (Syntagma Musicum II. De organographia, 1620)¹ [11]. В нем воссозданы различные виды смычковых инструментов: польская скрипка (типа «ребек»), скрипки пошетта и пикколо, трумшейт и, что особенно ценно, три представителя скрипичного семейства: скрипка, альт и виолончель. М. Преториус последние именовал соответственно «4. Rechte Discant-Geig. 5. Tenor-Geig. 6. Bas-Geig de bracio» [11] (рис. 1).

М. Зеллер считал, что скрипки в стиле Амати были в употреблении в Германии уже в начале XVII в: «...они могли попасть в окрестности Брауншвейга через Францию или Польшу, затем быстро распространились по Европе» (перевод наш. — А. У.) [12, р. 143]. Во время работы над вторым томом трактата «Устройство музыки» М. Преториус сотрудничал с кременским скрипачом при французском дворе П.Ф. Карубелем (1576–1611). Будучи придворным музыкантом, он мог быть знаком с итальянскими скрипками и рассказать о них М. Преториусу. Какие бы причины ни способствовали этому, очевидно, что на иллюстрациях из приложения к трактату «Устройство музыки» представлено скрипичное семейство. Полагаем, что скрипка изображена под номером 4 — «дискант-скрипка» (Discant-Geig), поскольку достаточно точно передана не только ее форма, но и размеры инструмента.

Смычки изображены рядом с каждым инструментом, они имеют общие черты строения: специфический небольшой лукообразный выгиб трости, узкая лента волоса (в отличие от современной), удлиненная головка, напоминающая формой щучью голову, и выраженная колодка. Смычки различались между собой размерами, которые соответствовали инструменту. Скрипичный смычок на рис. 1 Discant-Geig расположен таким образом, что хорошо видна лишь его колодка. По всей видимости, он имел такую же форму трости и головки, как и другие изображенные смычки. В трактате М. Преториуса довольно детально прорисованы колодки смычков, которые можно определить как колодки-клипсы (они имеют характерную скругленную форму), т. е. волос вставлялся непосредственно в трость смычка и зажимался колодкой в виде съемной клипсы. В эпоху барокко достаточно быстро развивались колодка и механизм регулировки натяжения волоса. В немецкой музыкально-исполнительской практике эпохи барокко бытовали самые разнообразные виды колодок смычка, из них можно выделить основные — клипса и кремальера (рис. 2).

¹ В 1620 г. в дополнение ко второму тому трактата «Устройство музыки II. Об органографии» был издан иллюстрированный атлас музыкальных инструментов «Инструментальный театр» [9]. Книга состояла из 42 гравюр, изображающих музыкальные инструменты, которые были рассмотрены во втором томе.

К этому же периоду относится картина «Концерт» И. Бридерля (младшего) (Johann d.J. Briederl) (1600–1634) из Государственной коллекции живописи Баварии. На ней достаточно детально прорисованы смычок и скрипка музыканта. Смычок небольшого размера, с характерным полулукообразным выгибом трости и удлиненной головкой. Подобное устройство смычка мы видели и на иллюстрациях М. Преториуса из трактата «Устройство музыки». На наш взгляд, И. Бридерль на картине «Концерт» запечатлел скрипичный смычок, типичный для немецкой музыкально-инструментальной культуры первой трети XVII века.

И. Бридерль (младший) — немецкий живописец эпохи барокко, представитель караваджизма в Германии. Родился в Мюнхене в семье художника И. Бридерля (старшего). С 1623 г. входил в гильдию мюнхенских художников в качестве мастера. Около 1626 г. он побывал в Италии, где познакомился с творениями выдающегося итальянского художника-реформатора М. Караваджо, который оказал на него значительное влияние. Вернувшись в Мюнхен, он стал последователем караваджизма в немецкой живописи. В последние годы жизни он много работал в жанре полупарадных (поясных) портретов. По всей видимости, картина «Концерт» была написана после поездки в Италию. Полагаем, в ней заметны черты караваджизма: реалистичность в передаче изображения, преобладание темных цветов, контраст фона и фигур музыкантов.

В западноевропейской живописи этого периода был весьма популярен подобный сюжет — изображение музыкантов (включая скрипачей), играющих на инструментах (например, голландские живописцы: Дирк Халс, «Музыканты», 1623, и Дирк Ясперс ван Бабюрен, «Концерт», 1623; французский художник Николя Турнье, «Концерт», 1630; итальянский живописец Бернардо Строцци, «Два музыканта», 1630). Изображения скрипичных смычков на всех этих картинах имеют схожий внешний вид: небольшая длина трости (короче, чем сам инструмент), слегка выгнутая полулукообразная форма, вытянутая головка смычка, отчетливо прорисована колодка и отсутствует винт натяжения волоса.

Полагаем, что в первой трети XVII в. в западноевропейской скрипичной культуре национальные различия сводились не столько к конструктивному устройству смычка, сколько к исполнительской манере его удержания, которая в значительной мере определяла особенности штриховой техники скрипача. Можно выделить два основных способа хватки смычка:

♦ «итальянский» — указательный и большой пальцы правой руки скрипача располагались на трости, значительно отступая от колодки (практически около середины трости), остальные пальцы

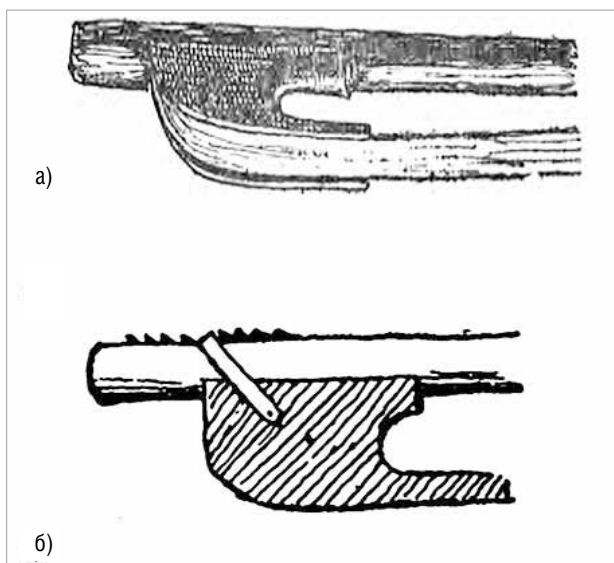


Рис. 2. Смычковые колодки:
а) колодка-клипса;
б) колодка-кремальера [4, р. 31]

в полукруглом положении находились в воздухе (средний палец мог касаться трости);

♦ «французский» — указательный, средний, безымянный пальцы размещались на трости около колодки (порой безымянный и мизинец в полукруглой форме удерживались в воздухе), при этом большой палец находился на волосе рядом с колодкой или же снизу колодки.

«Французский» способ удержания смычка широко применялся по всей Европе на протяжении XVII в., а в некоторых странах и до середины XVIII века. Раннее описание этой хватки смычка было дано в трактате английского теоретика музыки Джона Плейфорда «Введение в мастерство музицирования» (An Introduction to the Skill of Musick, 1664) [14], последнее упоминание находим в скрипичной школе Мишеля Коррета «Школа Орфея: легкий способ научиться играть на скрипке» (L'école d'Orphée: Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon, 1738) [15]. «Французская» манера удержания смычка была популярна во Франции, Голландии, Великобритании, Германии и других странах.

Анализ изображений скрипачей на картинах немецких художников дает возможность получить сведения о музыкально-технических приемах и манере игры на скрипке в XVII — первой половине XVIII века. Пожалуй, на сегодняшний день сравнительно-исторический анализ иллюстраций в сопоставлении с данными письменных источников является единственным методом, позволяющим реконструировать особенности скрипичной музыкально-исполнительской практики эпохи барокко.

Картина И. Бридерля (младшего) «Концерт» обладает значительной ценностью, поскольку ху-

дожник воссоздал во всех тонкостях способ удержания смычка во время игры. Указательный и средний пальцы правой руки скрипача располагались сверху на трости, безымянный и мизинец в округлой форме — в воздухе, большой палец — на волосе смычка рядом с колодкой, напротив указательного. В результате формировалось «держщее кольцо» из трех пальцев — указательного, среднего и большого. И. Бридерль детально изобразил все элементы «французской» хватки смычка, применявшейся в немецкой барочной исполнительской практике, что подтверждает — на картине немецкий скрипач, а не итальянский.

Немецкие теоретики и музыканты XVII в. в своих трактатах изложили основные характерные приемы удержания смычка. Все немецкие трактаты до 1756 г., включавшие сведения о скрипке и исполнительской технике, были написаны не скрипачами, а органистами, композиторами, преподавателями и теоретиками музыки. В них содержались обзорные материалы о различных музыкальных инструментах и способах игры на них (в том числе на скрипке), нотные образцы и иллюстрации — все, что было направлено на развитие и усовершенствование игровых навыков, значительно меньше места отводилось теории музыки. Такие трактаты являлись своеобразными учебными пособиями для начинающих музыкантов, предназначавшимися для занятий с учителями или канторами.

Типично немецкая манера удержания смычка была описана австрийским органистом, теоретиком музыки и композитором Иоганном Приннером (1624–1694). В трактате «Музыкальная школа» (*Musicalischer Schissl*, 1677) он подробно охарактеризовал особенности немецкой хватки смычка: «...пальцы нужно держать ближе к колодке, большой палец следует положить на волос, а остальные на трость — так, чтобы большим пальцем можно было натягивать волос смычка и при надавливании им можно усилить звук» (перевод наш. — А. У.) [16, S. 127]. И. Приннер отмечал, что в Италии применялся другой способ удержания смычка, отличавшийся от немецкого: он заключался в расположении указательного и большого пальцев в середине трости, в том месте, где у нее выраженный лукообразный изгиб. Сравнив итальянский и немецкий способы удержания смычка, он отдавал предпочтение последнему, пояснив, что «большинство истинных музыкантов не одобряют» удержание смычка в середине трости и он встречал такую манеру только в Италии [16, S. 127].

Георг Фальк (1630–1689), немецкий органист, кантор, педагог, теоретик музыки и композитор, в трактате «Идея хорошего певца» (*Idea boni cantoris*, 1688) приводил практические рекомендации по удержанию скрипичного смычка, рассматривал распространенные варианты скрипичных

штрихов того времени. В отношении хватки смычка он писал: «...правильно держать смычок нужно так, чтобы большой палец правой руки слегка прижимал волос рядом с колодкой, чтобы хорошо натянутый волос создавал полное звучание струн. Трость смычка удерживается между двумя фалангами пальцев. Штрихи (движение по струнам) должны быть длинными, полными и ровными, смычок следует вести не слишком близко к подставке и не слишком далеко от нее, в зависимости от величины и длины нот. Колоратуры и быстрые короткие штрихи следует играть в конце смычка, поскольку там смычок легкий» (перевод наш. — А. У.) [17, р. 190].

В 1698 г. в сборнике «Цветник второй» (*Florilegium Secundum*) композитор и органист Георг Муффат (1653–1704) изложил ту же самую специфику техники игры немецким скрипичным смычком, что и в трактатах Иоганна Приннера и Георга Фалька: «Что касается смычка, то большинство немцев, играющих на маленьких и средних скрипках (*Geigen*), так же как и «люллисты» (*Lullisten*), держат смычок, сжимая волос большим пальцем, а остальные пальцы кладут на трость смычка» (перевод наш. — А. У.) [18, S. 21].

На рубеже XVII–XVIII вв. в Германии начали складываться профессиональные династии скрипичных мастеров, получившие известность как тирольская школа. Ее крупнейшим представителем был Якоб Штайнер (1617–1683). Описывая детские годы мастера, Е.Ф. Витачек отмечал, что «нет точных сведений о том, кто был его учителем по скрипичному мастерству. По преданию, он мальчиком попал в Кремону и учился там у Никколо Амати» [19, с. 163]. На скрипках Я. Штайнера играли итальянские скрипачи А. Корелли, Ф. Верачини, Дж. Тартини, а также выдающийся немецкий композитор И.С. Бах (в описи его наследства сохранились данные о нескольких скрипках мастера). В Баварии (в общине Миттенвальд около тирольской границы) работали скрипичные мастера из династии Клотц: Матиас (1653–1743), Георг (1687–1737), Себастьян (1696–1775), Иоганн Карл (1709–1769). Основатель династии Матиас Клотц овладел мастерством изготовления смычковых инструментов в Кремоне. Скрипки мастеров тирольской школы пользовались большой популярностью в эпоху барокко.

В начале XVIII в. западноевропейские смычковые мастера начали применять винтовой механизм натяжения волоса на смычке, а также каннелировку (продольные бороздки на трости для более плотного удержания смычка). В целом увеличилась длина трости и уменьшился лукообразный изгиб, форма головки уже напоминала современные образцы смычка. Можно привести в пример смычки А. Страдивари (1644–1737). Возможно, тирольские мастера делали такие же длинные итальянские смычки,

но не немецкие, поскольку последние были сторонниками кремонской школы.

Б.А. Струве, исследователь истории западноевропейского смычка, в своей монографии отмечал, что в Италии смычки были длиннее, чем во Франции: «Объясняется это различием скрипичного искусства названных стран. Во Франции использование скрипки в качестве танцевального инструмента приводило к культивированию по преимуществу коротких, маркированных штрихов, применение же широкой кантилены почти не имело места. Вот почему и длина смычка оставалась менее значительной по сравнению со смычком итальянских скрипачей» [1, с. 244]. Разница между коротким французским смычком и более удлинённым итальянским, по сути, отражает различие национальных исполнительских стилей эпохи барокко. Итальянский стиль скрипичного искусства тяготел к «певучей» (кантабиле) интерпретации музыкального текста, где мелодия имела первостепенное значение, а свободная фантазия скрипача украшала ее импровизационной орнаментикой. Полной противоположностью был французский стиль игры на скрипке, в котором преобладал сдержанный, отчетливо артикулируемый штрих, наиболее подходящий для выражения танцевальной формы.

В первой половине XVIII в. в Германии все еще были распространены полулукообразные изогнутые смычки средней длины с вытянутой головкой и колодкой-клипсой. Изображения этих смычков находим в трактате Дж.К. Вейгеля «Музыкальный театр» (*Musikalisches Theatrum*, 1722) [20] (рис. 3) и даже у Леопольда Моцарта в «Фундаментальной школе скрипичной игры» (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756) [21]. Мы видим, что длина трости увеличена незначительно по сравнению со смычками XVII века. В остальном конструкция смычка практически не претерпела изменений.

В этот период в немецких трактатах продолжилась та же линия описания способов удержания смычка, которую мы наблюдали ранее в XVII веке. К. Майер в трактате «Теоретико-практический музей музыки» (*Museum musicum theoretico-practicum*, 1732) разъяснил эти правила: «Следует держать ваш смычок так, чтобы руки были настолько далеко от вашего тела, что большой палец правой руки слегка касался бы волоса у колодки смычка, для того чтобы волос оставался также хорошо натянутым и можно было играть длинные штрихи» (перевод наш. — А. У.) [22, S. 76]. Подобную зависимость силы звука скрипки и игры «длинными штрихами» от натяжения волоса смычка большим пальцем правой руки скрипача отмечали И. Приннер и Г. Фальк еще до К. Майера. Невозможно объяснить воспроизведение одинаковой смычковой техники во всех немецких барочных трактатах о скрипке случайным совпадением или некомпетентностью авторов.

Немецкие музыканты и теоретики И. Приннер, Г. Фальк, Г. Муффат, К. Майер едины в своем понимании специфики удержания смычка: пальцы правой руки скрипача располагались сверху трости около колодки. Значительная роль отводилась большому пальцу, который выполнял несколько функций: участвовал в удержании смычка около колодки и в натяжении волоса при необходимости. Мы видим эту манеру хватки смычка на немецких картинах, изображающих скрипачей («Концерт» И. Бридерля, 1600–1634; «Скрипач» из трактата Дж.К. Вейгеля «Музыкальный театр» (*Musikalisches Theatrum*, 1720)). В целом этот способ соответствует «французской» хватке смычка, распространенной в западноевропейском скрипичном исполнительстве эпохи барокко. На наш взгляд, увеличение натяжения волоса совместно с использованием широких штрихов деташе приводило к усилению звучания, поэтому этот прием мог использоваться в определенных местах произведений, требовавших особенно насыщенного звука.

Как отмечалось выше, большинство немецких трактатов эпохи барокко были написаны непрофессиональными скрипачами. Обращает на себя внимание тот факт, что сохранившиеся до нашего времени скрипичные сочинения немецких композиторов были намного сложнее в техническом отношении, чем материалы об игре на скрипке, представленные в трактатах. Можно предположить, что авторы последних описывали скрипичную технику, которая была в их поле зрения и понимания. Искусство скрипичной игры (включая владение смычком) было неравномерно развито в немецкой музыкально-исполнительской практике. В трактатах могли быть отражены особенности скрипичной техники какой-то определенной части немецких музыкантов, возможно даже преобладающей, а не случай наивысших достижений скрипичного исполнительства XVII — первой половины XVIII века.

Однако здесь возникает главный вопрос, который волнует музыкантов и теоретиков: можно ли приемом ослабления волоса барочного смычка сыграть аккорды на скрипке одновременно на четырех струнах?

Прежде чем ответить на него, хотелось бы сделать небольшое отступление. В западноевропейском музыкально-исполнительском искусстве первой трети XX в. зародилось направление аутентичной интерпретации скрипичных произведений композиторов эпохи барокко. Большей частью оно было вдохновлено идеей исторического исполнения сочинений для скрипки соло И.С. Баха смычковым инструментарием, который был в употреблении при жизни композитора. Важным моментом стали инструментоведческие открытия исследователей, которые обнаружили особенности конструктивного устройства барочного смычка и скрипки.



Рис. 3. Дж.К. Вейгель. Скрипач.
Из трактата «Музыкальный театр»
(Musikalisches Theatrum, 1722) [20]

Одним из элементов техники использования барочного смычка считалась возможность исполнения аккордовой техники в истинно полифоническом воплощении на скрипке, т. е. игра аккордов на четырех струнах с одновременным их звучанием. Следует отметить, что современным (туртовским) смычком четырехзвучные аккорды невозможно сыграть в полифоническом звучании, они играют как арпеджио — способом «ломки»: как правило, две нижние ноты исполняются коротко («ломаются») и далее звучат две верхние ноты аккорда необходимой длительности. Данный игровой прием в интерпретации барочных скрипичных сочинений вызывал критику у сторонников аутентичного направления. Альберт Швейцер, видный исследователь баховского творчества, полагал, что нет никаких сомнений в том, что композитор, записав в своих рукописных сочинениях для скрипки аккорды, хотел, чтобы они исполнялись одновременно, а не арпеджио: «...особенно неприятное впечатление производят арпеджированные аккорды. Сколь бы ни было совершенным исполнение, оно не может не вызвать некоторого недовольства. Арпеджированный полифонический стиль был и будет бессмыслицей» [5, с. 287].

В первой трети XX в. музыканты и смычковые мастера объединились, вдохновленные идеей создания смычка, который позволял бы сыграть на

скрипке аккорды на всех струнах одновременно. В 1927 г. был создан и запатентован один из первых смычков с сильно изогнутой лукообразной тростью — «полифонический смычок» (Polyphonic Bogen) Германа Берковски (Берлин, Германия). Колодка смычка была снабжена механическим рычагом для ослабления или увеличения натяжения волоса. Исполнение аккордов требовало ослабления волоса смычка, который охватывал все струны одновременно, что приводило к их совместному звучанию. Наиболее высокая точка свода трости смычка была около 10 см, что придавало ему характерный округлый вид. Благодаря этому сильному изгибу достигалось полифоническое звучание аккордов на скрипке, что являлось главной целью конструирования смычка. Натяжение волоса необходимо для игры на одной струне. Чередование натяжения и ослабления волоса составляло самую большую техническую трудность для скрипача в овладении этим смычком. В западноевропейском музыковедении этот тип лукообразного смычка получил наименование «баховский».

Изначально изготовление смычка задумывалось музыкантами и мастерами как историческая реконструкция барочного смычка и исполнительской техники. Однако в действительности смычки Германа Берковски и последующих мастеров (Кнуда Вестергаарда — «баховский смычок Vega» [Vega Bach bow]², Михаэля Баха, Хартмута Кнолла) по конструктивному устройству и игровым приемам оказались далеки от исторического смычка, распространенного в западноевропейском скрипичном исполнении эпохи барокко.

Мы полагаем, что «баховский» смычок представляет творческую идею совершенствования смычкового инструментария с целью сообщения инструментам скрипичного семейства новых игровых качеств, изначально им не свойственных (например, аккордовой техники в полифоническом звучании; неизвестных ранее тембральных нюансов при игре ослабленным волосом смычка). Возможность одновременного звучания четырех струн скрипки приобретает особую значимость при исполнении скрипичных сочинений немецких композиторов эпохи барокко, так как именно в скрипичной немецкой музыке конца XVII — начала XVIII в. скрипка зачастую трактовалась как многоголосый инструмент. Это проявлялось в максимальном полифоническом насыщении музыкальной ткани произведений Генриха Игнаца фон Бибера (1644–1704), Иоганна Пауля фон Вестхофа (1656–1705), Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) и Иоганна Георга Пизенделя (1688–1755).

Исполнение сонат и партит для скрипки соло И.С. Баха этим смычком позволяет играть аккор-

² Смычком Кнуда Вестергаарда играли скрипачи Эмиль Тельмани, Тосси Спиваковский.

ды в таком виде, в каком они записаны композитором в автографе 1720 года. Современным смычком скрипачи вынуждены играть ряд фрагментов из баховского сочинения обратным арпеджио, чтобы показать тему в нижнем голосе, что не соответствует нотным записям. «Баховский» смычок имеет ряд преимуществ в исполнении барочной полифонии на скрипке, поэтому он до сих пор остается в исполнительской практике музыкантов различных стран мира. Вместе с тем, на наш взгляд, весьма важно понимать, что «баховский» смычок не является исторической реконструкцией барочного смычка.

Еще раз возвращаемся к поставленному нами ранее вопросу: возможно ли приемом ослабления волоса исторического немецкого скрипичного смычка XVII — первой половины XVIII в. сыграть аккорды на скрипке одновременно на четырех струнах? Для ответа на него мы обратились к математическому моделированию — для выяснения, какая глубина выгиба трости позволяла бы осуществлять захват всех четырех струн скрипки при ослаблении волоса. Оставляем в стороне механизм натяжения волоса, а исследуем лишь один параметр — глубину лукообразного выгиба трости смычка.

В результате проведенных расчетов³ оказалось, что глубина наивысшей точки выгиба трости смычка должна составлять не меньше 7,5 см. Именно поэтому изгиб трости «баховского» смычка был около 10 см (отсюда его характерный «круглый» вид). Но, как отмечено выше, отсутствуют изображения барочного скрипичного смычка с настолько глубоким выгибом трости — как правило, максимальная высота свода была приблизительно 5 см. Волос смычка в момент охвата всех четырех струн скрипки при его ослаблении приобретает характерный вид дугообразного излома, в то время как натянутый волос имеет вид прямой линии.

Обращает на себя внимание отсутствие изображений с ослабленным волосом скрипичного смычка. Вместе с тем теоретики музыки эпохи барокко неоднократно упоминали о приеме игры с натяжением и ослаблением волоса смычка. Вероятно, подобная техника существовала для регулирования громкости исполнения и создания определенных звуковых эффектов. Однако можно утверждать, что прием ослабления волоса при незначительной глубине трости немецкого скрипичного барочного смычка физически делает невозможным одновременное звучание всех четырех струн скрипки.

Таким образом, сохранившиеся до нашего времени немногочисленные трактаты немецких тео-

ретиков музыки и картины художников позволяют реконструировать некоторые детали внешнего вида смычка и особенности исполнительской техники при его использовании. Музыкально-исполнительское бытование немецкого скрипичного смычка эпохи барокко до сих пор остается загадочным явлением. Прежде всего это обусловлено отсутствием полных документальных исторических материалов о немецком смычковом инструментарии эпохи барокко.

На наш взгляд, конструктивное устройство немецкого барочного смычка, основная манера его удержания и исполнительские приемы оставались достаточно стабильными на протяжении рассматриваемого периода (XVII — первая половина XVIII в.). Характерными чертами строения смычка являлись лукообразно изогнутая трость средней длины, вытянутая («щучья») головка, узкая лента волоса и колодка-клипса или кремальера. Удержание смычка осуществлялось «французской» хваткой, которая заключалась в размещении пальцев правой руки скрипача около колодки, полукруглый мизинец мог удерживаться в воздухе или на трости, большой палец обязательно располагался на волосе рядом с колодкой.

Немецкие теоретики музыки (И. Приннер, Г. Фальк, Г. Муффат, К. Майер) описывали музыкально-исполнительские приемы игры смычком следующим образом: натяжение волоса около колодки осуществлялось большим пальцем правой руки скрипача, в некоторых случаях совместно с игрой широкими штрихами. Полагаем, что данный способ применялся в немецком скрипичном исполнительском искусстве для изменения силы звука, но не для игры по всем струнам одновременно. В XX в. изготовление «баховского» смычка с глубоким лукообразным выгибом трости доказало, что одновременное звучание всех струн скрипки требует высокого свода трости. Однако немецкий барочный скрипичный смычок имел незначительный изгиб трости, при котором невозможно было захватить все струны. Музыкально-исполнительская техника изменения натяжения волоса в сочетании с «французской» хваткой смычка открывает для музыкантов множество ранее неизвестных тонких тембральных нюансов, что приобретает особую значимость для аутентичного направления интерпретации скрипичных сочинений композиторов эпохи барокко.

Список источников

1. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. Ленинград : Музгиз, 1959. 266 с.
2. Гинзбург Л.С., Григорьев В.Ю. История скрипичного искусства. Москва : Музыка, 1990. Вып. 1. 282 с.
3. Текучева А.С. «Баховский смычок»: спасительное открытие или красивая легенда? // Музыкальная академия. 2022. № 3. С. 54–75.

³ Расчеты проводил руководитель лаборатории Центра системного проектирования Сколковского института науки и технологий (Сколтеха) Д.В. Рис. Моделирование скрипичного немецкого барочного смычка было осуществлено в системе автоматизированного проектирования (САПР) твердотельного моделирования.

4. *Saint-George H.* The bow, its history, manufacture and use. London, 1896. 124 p.
5. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах : [пер. с нем.] / послесл. М.С. Друскина. Москва : Музыка, 1964. 725 с.
6. *Schering A.* Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters // *Bach-Jahrbuch*, 1904. Bd. 1. S. 104–115.
7. *Munrow D.* Instruments of the Middle Ages and Renaissance. Paris : Hier & Demain, 1979. 96 p.
8. *Boyden D.* The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music. London : Clarendon Paperbacks, 1990. 636 p.
9. *Hopfner R.* Meisterwerke aus der Sammlung historischer Musikinstrumente. Ein kurzer Führer durch das Kunsthistorische Museum Wien. Wien, 2004. 175 S.
10. *Gähler R.* Der Rundbogen für die Violine — ein Phantom? Regensburg : ConBrio Verlagsgesellschaft, 1997. 176 S.
11. *Praetorius M.* Theatrum Instrumentorum. Syntagma Musicum II. De organographia. Wolfenbüttel : Elias Holwein, 1620. 326 S.
12. *Zeller M.* Reconstructing Lost Instruments : Praetorius's Syntagma musicum and the Violin Family // *De musica disserenda*. 2019. XV/1–2. P. 137–157. DOI: 10.3986/dmd15.1-2.07.
13. Staatliche Gemäldesammlung Bayern. Alte Pinakothek München. URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/EXR4M3pLQ1> (дата обращения: 30.05.2025).
14. *Playford J.* An Introduction to the Skill of Musick. London : William Godbid for John Playford, 1664. 151 p.
15. *Corrette M.* L'Ecole d'Orphée: méthode pour apprendre facilement à jouer du violon. Paris, 1738. Geneva : Minkoff Reprint, 1972. 133 p.
16. *Drescher Th.* Österreichische Streicherpraxis im Spiegel von Johann Jacob Prinners Musicalischer Schliissl (1677). Eine kommentierte Edition des Kapitels 13: Von allerhand Geigen // *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*. Stuttgart : J.V. Metzler, 2000. S. 101–130.
17. *Falck G.* Idea boni cantoris. Nürnberg : W.M. Endter, 1688. 209 p.
18. *Muffat G.* Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 2. Florilegium Secundum (1698). Wien : Artaria & C, 1895. 231 S.
19. *Витачек Е.Ф.* Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / под ред. Б.В. Доброхотова. Москва : Музыка, 1964. 348 с.
20. *Weigel J.Ch.* Musicalisches Theatrum. Nürnberg, 1722. [Без пагинации].
21. *Mozart L.* Versuch einer gründlichen Violinschule (1756). Kassel : Bärenreiter Verlag, 2002. 321 p.
22. *Maier J.F.B. C.* Museum musicum theoretico-practicum : das ist: Neu-eröffneter Theoretisch und Praktischer Musik-Saal. Schwäbisch Hall, 1732. 104 p.

*Иллюстративный материал
предоставлен автором статьи*

Статья поступила в редакцию 26.11.2024; одобрена после рецензирования 16.05.2025; принята к публикации 04.07.2025.

Musical Performance Technique and Structure of the German Violin Bow of the 17th–18th Centuries

Alexandra V. Ustyugova

Moscow Pedagogical State University,
3 Novospassky Lane, Moscow, 115172, Russia
ORCID 0000-0002-2604-6897; SPIN 7620-8787;
uav80@mail.ru

Abstract. *This article deals with the peculiarities of the construction of the violin bow and the performing technique widespread in the musical practice of the Baroque era in Germany. The comparative-historical analysis of original treatises of German music theorists and paintings of artists of the 17th–18th centuries allowed to reveal the characteristic features of the violin bow structure, the main way of its holding and playing techniques used. As a result of the study, the conclusion was made about the stability of the structural structure of the German Baroque violin bow, which retained its typical form*

throughout the period under study. The peculiarity of its structure was a bow-shaped curved cane of medium length with an elongated head, the hair was fixed with the help of a clip-in frog clips or cremaillere. It has been established that the main method of holding the bow was the “French” grip, which allowed the violinist’s right thumb to be placed on the hair near the pad. It is assumed that this grip resulted in a specific technique of playing the baroque violin bow, which German music theorists described as a performance technique that changed the strength of the sound by adjusting the tension of the hair with the right thumb.

At the same time, within the unified complex of instruments and techniques of the German violin tradition of the Baroque era, a new understanding of the originality of violin art and the craftsmanship of bowed instruments was already emerging, and professional schools of masters and violinists were forming, whose aesthetic ideals were nurtured on the basis of Italian violin culture.

Key words: baroque violin bow, violin performance, German bowed instruments, violin makers, baroque music, musical art.

Citation: Ustyugova A.V. Musical Performance Technique and Structure of the German Violin Bow of the 17th–18th Centuries, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 407–415. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-407-415.

References

1. Struve B.A. *Protsess formirovaniya viol i skripok* [The Evolution of Violas and Violins]. Leningrad, Muzgiz Publ., 1959, 266 p.
2. Ginzburg L.S., Grigoriev V.Yu. *Istoriya skripichnogo iskusstva. Vyp. 1* [The History of Violin Art. Issue 1]. Moscow, Muzyka Publ., 1990, 282 p.
3. Tekucheva A.S. “The Bach Bow”: An Ingenious Discovery or a Beautiful Legend? *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], 2022., no. 3, pp. 54–75 (in Russ.).
4. Saint-George H. *The Bow, Its History, Manufacture and Use*. London, 1896, 124 p.
5. Schweitzer A. *Johann Sebastian Bach*. Moscow, Muzyka Publ., 1964, 725 p. (in Russ.).
6. Schering A. Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters, *Bach-Jahrbuch*. 1904, vol. 1, pp. 104–115.
7. Munrow D. *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Paris, Hier & Demain Publ., 1979, 96 p.
8. Boyden D. *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*. London, Clarendon Paperbacks Publ., 1990, 636 p.
9. Hopfner R. *Meisterwerke aus der Sammlung Historischer Musikinstrumente. Ein Kurzer Führer Durch das Kunsthistorische Museum Wien*. Vienna, 2004, 175 p.
10. Gähler R. *Der Rundbogen für die Violine – ein Phantom?* Regensburg, ConBrio Verlagsgesellschaft, 1997, 176 p.
11. Praetorius M. *Theatrum Instrumentorum. Syntagma Musicum II. De Organographia*. Wolfenbüttel, Elias Holwein Publ., 1620, 326 p.
12. Zeller M. Reconstructing Lost Instruments: Praetorius's Syntagma Musicum and the Violin Family, *De Musica Disserenda*, 2019, XV/1–2, pp. 137–157. DOI: 10.3986/dmd15.1-2.07.
13. *Staatliche Gemäldesammlung Bayern. Alte Pinakothek München*. Available at: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/EXR4M3pLQ1> (accessed 30.05.2025).
14. Playford J. *An Introduction to the Skill of Musick*. London, William Godbid for John Playford Publ., 1664, 151 p.
15. Corrette M. *L'Ecole d'Orphée: Méthode pour Apprendre Facilement à Jouer du Violon*. Paris, l'auteur Publ., 1738, Geneva, Minkoff Reprint Publ., 1972, 133 p.
16. Drescher Th. Österreichische Streicherpraxis im Spiegel von Johann Jacob Priners Musicalischer Schliissl (1677). Eine Kommentierte Edition des Kapitels 13: Von Allerhandt Geigen, *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*. Stuttgart, J.V. Metzler Publ., 2000, pp. 101–130.
17. Falck G. *Idea Boni Cantoris*. Nuremberg, W.M. Endter Publ., 1688, 209 p.
18. Muffat G. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 2. Florilegium Secundum* (1698). Vienna, Artaria & C Publ., 1895, 231 p.
19. Vitachek E.F. *Ocherki po istorii izgotovleniya smychkovykh instrumentov* [Essays on the History of Bowed Instrument Making]. Moscow, Muzyka Publ., 1964, 348 p.
20. Weigel J.Ch. *Musicalisches Theatrum*. Nuremberg, 1722.
21. Mozart L. *Versuch Einer Gründlichen Violinschule* (1756). Kassel, Bärenreiter Verlag, 2002, 321 p.
22. Maier J.F.B. C. *Museum Musicum Theoretico-Practicum: Das Ist: Neu-eröffneter Theoretisch und Praktischer Musik-Saal*. Schwäbisch Hall, 1732, 104 p.

The article was submitted 26.11.2024; approved after reviewing 16.05.2025; accepted for publication 04.07.2025.