

Александра Викторовна Устюгова – музыковед,
доктор искусствоведения,
доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства
Московский педагогический государственный университет
(Москва, Россия)
uav80@mail.ru

Alexandra V. Ustugova – musicologist,
Dr.Sci. (Arts),
Associate Professor at the Department of Musical and Performing Arts
Moscow Pedagogical State University
uav80@mail.ru
ORCID 0000-0002-2604-6897

УДК 787.1

DOI 10.61908/2413-0486.2025.43.3.52-73

БАРОЧНАЯ СКРИПКА
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ГЕРМАНИИ
XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Аннотация

В настоящей статье впервые рассматриваются особенности конструктивного устройства скрипки в немецкой инструментальной культуре эпохи барокко. Материалами исследования послужили современные музейные экспонаты барочных скрипок, а также письменные и изобразительные источники XVII – первой половины XVIII века.

Особое внимание уделено изучению приложения “*Theatrum instrumentorum*” к трактату М. Преториуса, в котором изображение скрипки сопровождается масштабированной линейкой. Сравнительный анализ изображений из трактатов и оригинальных инструментов из коллекций «Российского национального музея музыки» (Россия), Университета Южной Дакоты “*National Music Museum*” (США), Винтертурского музыкального колледжа “*Musikkollegium Winterthur*” (Швейцария), музея “*Geigenbaumuseum*” (Германия) позволил выявить основные черты строения немецкой барочной скрипки.

Ключевые слова: барочная скрипка, скрипичные мастера, немецкая инструментальная культура, тирольская школа, изготовление смычковых инструментов, скрипичное исполнительство

BAROQUE VIOLIN IN THE INSTRUMENTAL CULTURE OF GERMANY IN THE XVII – FIRST HALF OF THE XVIII CENTURY

Abstract

This article examines the features of the structural design of the German Baroque violin in the work of masters at the “Tyrolean” school. Research materials include modern museum exhibits of Baroque violins, as well as written and visual sources of the 17th — first half of the 18th centuries.

Particular attention is paid to the study of the appendix “Theatrum instrumentorum” to M. Pretorius’s treatise, in which the image of the violin is accompanied by a scaled ruler. A comparative analysis of images from treatises and original instruments from the collections of the Russian National Museum of Music (Russia), the University of South Dakota National Music Museum (USA), the Musikkollegium Winterthur (Switzerland) and the Geigenbaumuseum (Germany) reveals main structural features of the German Baroque violin.

Keywords: Baroque violin, violin makers, German musical and instrumental culture, “Tyrolean” school, making bowed instruments, violin performance

В Германии скрипки «аматиевского стиля»¹ получили широкое распространение в начале XVII века. В немецких письменных и изобразительных источниках наиболее ранние сведения о скрипке мы находим в трактатах Саломона де Косса “Institution harmonique” (1615) [6] и Михаэля Преториуса “Syntagma Musicum II. De organographia” (1619) [19].

¹ В творчестве итальянского мастера Андреа Амати (1520–1578) сформировалось конструктивное устройство скрипки в её классическом виде и определился метод её акустического построения, который обусловил характерный скрипичный тембр звука. На наш взгляд, допустимо говорить о скрипках «аматиевского стиля», отделяя тем самым их от огромного количества барочных форм смычковых инструментов, близких к скрипичному строению.

Особое значение для нашего исследования приобретает трактат Преториуса, поскольку содержит краткий обзор современных ему смычковых инструментов и их иллюстрации в приложении “*Theatrum instrumentorum*” (1620). Мы полагаем, что изображение под номером четыре, именуемое “*Discant-Geig*” в приложении XXI, представляет воссоздание скрипки (рисунок № 1).

Рисунок № 1

“*Discant-Geig*” из “*Theatrum instrumentorum*” М. Преториуса (1620) [20]



Смычковый инструмент имеет типичную скрипичную восьмеркообразную форму корпуса с выпуклыми деками, соединенными обечайками, короткую шейку и гриф, украшенный рисунком, а также головку-улитку с четырьмя колками. На верхней деке расположены *f*-образные резонаторные отверстия и подставка, поддерживающая четыре струны, закреплённые струнодержателем. Отчётливо прорисованы прямые округлые «плечи» дек, что является характерным признаком скрипки и всех представителей скрипичного семейства в отличие от виол, у которых покатые «плечи». Следует обратить внимание, что гриф и шейка значительно короче по сравнению с современными скрипками.

Согласно Преториусу, в немецкой исполнительской практике эпохи барокко для обозначения итальянской скрипки “*Violino*” применялся термин “*Discant-Geig*” [19, с. 48]. Автор пояснял, что “*Discant-Geig*” – это смычковый инструмент с четырьмя струнами, настроенными по квинтам. Специальное

уточнение “Discant” (дискантовая) к слову “Geig” (скрипка) указывало на высокое звучание инструмента. Леопольд Моцарт в своей «Школе скрипичной игры» (“Versuch einer gründlichen Violinschule”, 1756) также называл скрипку “Diskantgeige” [15].

Преториус терминологически отличал “Discant-Geig” от других видов смычковых инструментов. Так, описывая итальянские виолы и виолы да браччо (“Viola”, “Viola da braccio”), он отмечал: «...вообще они именуются скрипкой [Geige], простым же народом – фиделем [Fiddel]» [19, с. 48]².

В Германии смычковые инструменты долгое время бытовали в народном музыкальном исполнительстве, что отразилось в терминологии. Б. А. Струве подчёркивал, что социальное положение скрипача и его инструмента раскрывалось в различных значениях слова «Fidel» («Fiddel»³), которое «обозначало первоначально народную скрипку, исполнителя на ней – сельского скрипача и игру его» [4, с. 99]. В конце XVIII столетия термин “Fidel” приобрёл дополнительный смысл, связанный с плохой игрой на смычковых инструментах. Термин “Geige” был обобщающим и употреблялся в отношении всех видов смычковых инструментов практически до середины XVIII века. Поэтому Преториус для дифференциации одного вида смычкового инструмента от другого рядом с термином “Geig” через дефис вводил поясняющие указания высоты звучания: “Discant-Geig”, “Tenor-Geig”, “Bas-Geig de braccio” [20]. Помимо “Discant-Geig” были распространены итальянский термин “Violino” и его английский вариант – “Violin”. Эти наименования скрипки встречаются в трактатах немецких теоретиков XVII–XVIII веков (И. Приннера [21], Г. Фалька [7] и Й. Ф. Б. К. Майера [13]).

Преториус стремился как можно точнее отобразить внешний вид музыкальных инструментов на гравюрах. В связи с этим он поместил

² Здесь и далее перевод автора статьи.

³ М. Преториус применял в своем трактате наименование фидель на старонемецком языке – «Fiddel». В источниках XVIII–XIX веков и в современной немецкой грамматике слово фидель пишется как «Fidel».

изображение масштабной линейки в приложение “Theatrum instrumentorum” (1620) второго тома трактата “Syntagma Musicum II. De organographia” (рисунок № 2).

Рисунок № 2

Масштабная линейка из приложения “Theatrum instrumentorum” трактата М. Преториуса “Syntagma Musicum II. De organographia” (1620) [20]



Под ней есть запись: «Это верная (корректная) длина и размер половины туфли или фута в соответствии с масштабом, который составляет четверть брауншвейгского локтя»⁴ [20]. Линейка сопровождает все иллюстрации и располагается внизу гравюр, что позволяет определить размеры изображённых музыкальных инструментов.

Расчёт длины корпуса смычкового инструмента “Discant-Geig” из приложения «Theatrum instrumentorum» трактата Преториуса нами проводился исходя из данных о том, что брауншвейгский локоть составлял 570,7 мм. На одной из колонн ратуши Брауншвейга до сих пор хранится металлическая линейка – исторический образец меры длины брауншвейгского локтя. Половина брауншвейгского локтя равна одному брауншвейгскому футу (или туфле⁵) – 285,4 мм. По нашим измерениям⁶ длина корпуса смычкового инструмента “Discant-Geig” равна $1\frac{3}{12}$

⁴ «Diesses ist die rechte Lenge und Maß eines halben Schuhs oder Fusses nach dem Maßstabe / welches ein viertel von einer Braunschweigischen Ellen» [20].

⁵ Туфля (нем. «Schuh») была мерой длины, которая использовалась во многих западноевропейских странах до конца XVIII века. В Брауншвейге её размер составлял 285,4 мм [12, с. 86].

⁶ М. Зеллер в своей статье определил размер длины корпуса “Discant-Geig” – 344 мм, поскольку его измерение по линейке Преториуса равно $1\frac{5}{24}$ Брауншвейгского фута [25, с. 145]. Разница его результата с нашим и с размерами оригинальных барочных скрипок составляет приблизительно один сантиметр. Можно предположить, что эти расхождения в измерении инструмента могут быть связаны с небольшими отличиями изображений в различных изданиях трактата.

брауншвейгского фута, что составляет 356 мм. Размеры корпуса сохранившихся до нашего времени оригинальных скрипок эпохи барокко в точности соответствуют величине “Discant-Geig”. Так, например, скрипки мастеров тирольской школы Якоба Штайнера от 1675 года и Георга Клоца от 1722 года имеют длину корпуса 353 мм и 352 мм, а инструмент итальянского мастера А. Страдивари от 1733 года – 358 мм. Современная скрипка обладает таким же размером корпуса, что и барочная – средний показатель 355 мм. Особенности внешнего устройства “Discant-Geig”, размеры изображённого инструмента, соответствующая ему терминология в “Theatrum instrumentorum” Преториуса позволяют утверждать, что перед нами скрипка инструментальной культуры эпохи барокко.

Рисунок № 3

И. Бридерль Младший. «Концерт» (1600–1634) [23]



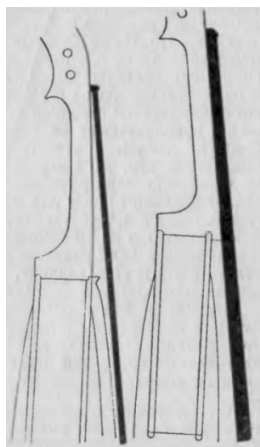
Немецкая барочная скрипка в её специфическом виде представлена на картине художника И. Бридерля Младшего «Концерт» (1600–1634) [23] (рисунок № 3), а также на иллюстрациях из трактатов А. Кирхера “Musurgia universalis” (1650) [11], Дж. Вейгеля “Musikalisches Theatrum” (1720) [24] и на обложке титульного листа «Школы скрипичной игры» Л. Моцарта “Versuch einer gründlichen Violinschule» (1756) [15].

В труде Л. Моцарта содержатся сведения о двенадцати типах смычковых инструментов, бытовавших в современном автору немецком исполнительском искусстве. Среди прочих он упоминал “Diskantgeige” и относил его к «обычным скрипкам». Моцарт подробно описал его составные части: «верхняя и нижняя выгнутые деки; боковые части, соединяющие деки... К этому корпусу, стану или телу крепится шейка, сверху на которую приклеен гриф. Внизу прикреплена дощечка с привязанными к ней струнами, которые, прижимая деревянную подставку к верхней деке, будучи протянуты по грифу, накручиваются на колки, с помощью коих и настраивается скрипка» [3, с. 18]. Моцарт дал довольно детальную характеристику конструктивного устройства скрипки и её интервального (квинтового) строя.

Особенностью строения барочной скрипки был укороченный широкий гриф (200–230 мм)⁷ и шейка, имевшая небольшие размеры (120–122 мм), объёмное основание и незначительное отклонение относительно корпуса по сравнению с современными скрипками (рисунок № 4).

Рисунок № 4

Слева – шейка барочной скрипки. Справа – шейка современной скрипки [1, с. 15]



Короткий гриф был обусловлен применением в скрипичной технике того времени небольшого игрового диапазона – в пределах трёх октав. Конструкция грифа и манера удержания скрипки на груди (без фиксации

⁷ Длина грифа современной скрипки составляет 270 мм, а используемый диапазон чуть больше четырёх октав.

подбородника и мостика) затрудняла свободное перемещение руки. В связи с этим позиционная игра была ограничена, как и диапазон: высокие позиции использовались достаточно редко, в основном были задействованы первые три – четыре. Гриф выделялся из клёна, поскольку в западноевропейских странах эпохи барокко чёрное дерево было достаточно редким и дорогим материалом. Скрипка с кленовым грифом и струнодержателем изображена на указанной выше картине немецкого художника Бридерля Младшего «Концерт». Грифы зачастую декорировались инкрустацией. Подобный пример есть на иллюстрации “Discant-Geig” из “Theatrum instrumentorum” Преториуса. Подставка под струны была невысокой и достаточно массивной. Применялись кишечные струны, которые закреплялись с одной стороны колками, а с другой – струнодержателем. Головку скрипки часто украшали резьбой в виде животных или ангелов. Мензура барочных скрипок составляла 192–195 мм⁸. Длина звучащей струны у них была немного меньше (310–315 мм), чем у современных скрипок (325–330 мм), поскольку шейка была короче. При игре скрипка располагалась с левой стороны на груди. Отсутствовал подбородник и мостик. Своеобразием инструментов эпохи барокко был смычок с изогнутой «полулукообразной» тростью средней длины, которая заканчивалась вытянутой («щучьей») головкой, узкая лента волоса закреплялась на колодке клипсой или кремальерой⁹. Звучание барочных скрипок отличалось нежным серебристым тембром. Музыцирование на смычковых инструментах проходило в небольших помещениях, что не требовало от скрипок мощного и яркого звука.

Е. Ф. Витачек выделял подставку и пружину в строении барочных скрипок в качестве элементов, которые способствовали негромкому звучанию

⁸ Определение мензуры как длины от линии края деки до зарубок эфов дано по Е. Ф. Витачеку. Мензуру следует отличать от длины звучащей струны, которая измеряется от верхнего порожка до подставки.

⁹ В опубликованной ранее работе автора статьи «К истории создания “баховского” смычка» [5] подробно описано строение барочного смычка и проведено сравнение его конструкции с “баховским” смычком, созданным мастерами в первой трети XX века.

с минимальной возможностью извлечения динамических контрастов. Он отмечал, что «...старинная подставка в общем на 4 мм ниже, чем современная, к тому же она имела чрезмерную толщину как внизу, так и наверху, благодаря чему в какой-то степени влияла на звучание подобно сурдине» [1, с. 15]. Пружина была небольшой и слабо напряжённой, создавая дополнительные акустические препятствия, тем самым уменьшая силу звука инструмента.

Особый тембр звучанию скрипки придавали кишечные струны¹⁰. Как правило, они изготавливались из нескольких свитых вместе цельных овечьих кишок (количество их варьировалось в зависимости от толщины). Дж. Можен (1825–1894), французский скрипач и мастер, писал, что струна *E* [ми] была скручена из трёх или четырёх цельных, но очень тонких кишок, а более низкая по звучанию струна *D* [ре] – от шести до семи достаточно толстых кишок [14, с. 182]. Толщина таких струн не была стандартизирована, поскольку имела ручную выделку.

Скрипачи должны были обладать определённым опытом и мастерством в подборе всех четырёх струн (каждая при этом пропорционально толще предыдущей). Моцарт подробно разъяснил процесс отбора скрипичных струн: «если одна струна много толще, или, наоборот, тоньше другой, будет совершенно невозможно извлечь ровный и хороший звук ... следует со всевозможным старанием подойти к работе, если мы хотим по-настоящему чисто настроить скрипку, а именно так, чтобы струны соотносились между собой согласно истинному строению интервалов и, соответственно, имели правильную высоту тона... Если струны подобраны верно, то при одновременном ударе по ним вы услышите чистую квинту» [3, с. 19]. Подбор осуществлялся скрипачами на глаз, что нередко приводило к невозможности чистой настройки инструмента. При выборе струн Моцарт рекомендовал

¹⁰ В России кишечные струны назывались «жилыми». Такие струны применялись в отечественной инструментальной культуре практически до XX века. В настоящее время используются на скрипке для придания особого стилистического звукового эффекта при исполнении произведений композиторов эпохи барокко.

обращать внимание на однородность их диаметра на всём протяжении. Он выверял нужную высоту тона, подвешивая на струны грузы, при этом уточнял, что если струна звучит выше необходимого, то её нужно заменить на другую, большего диаметра.

Такие струны имели небольшой срок службы, достаточно быстро приходили в негодность, поскольку на них оказывала негативное влияние повышенная влажность, в том числе пот от пальцев музыканта. Они плохо реагировали на температурные изменения, были более тонкими и хрупкими по сравнению с пришедшими впоследствии им на смену струнами с обмоткой. Кишечные струны использовались в западноевропейском исполнительстве на всех смычковых инструментах практически до середины XIX века.

Более прочные и сложные по своему изготовлению кишечные струны с обмоткой появились во второй половине XVII века. Первые упоминания о них находим в трактате Дж. Плейфорда “A Brief Introduction to the Skill of Musick” в издании 1664 года¹¹. Сведения о струнах даны в разделе «Advertisement» («Объявление») и содержатся только в издании указанного года; это важно, поскольку в каждом издании трактата размещались новые рекламные объявления. Плейфорд предлагал купить у продавца инструментов мистера Ричарда Хантса струны для басовых виол, скрипок или лютни, которые при любом способе игры (*arco*, *pizzicato*) звучали намного лучше, чем обычные жильные. Улучшенные струны были сделаны из тонкой проволоки на жильной основе или шёлке. Плейфорд пояснял, что «пробовал оба варианта, но те, что на шёлке, держатся лучше и издают такой же хороший звук» [18]. Известно два основных способа изготовления струн с обмоткой: в первом случае кишка или шёлковая нить обматывались металлической проволокой сверху; во втором — кишка и проволока соединялись в одной скрученной намотке.

¹¹ Трактат Джона Плейфорда “A Brief Introduction to the Skill of Musick” выдержал порядка десяти изданий, из которых нам известны следующие: 1654, 1660, 1664, 1671, 1694, 1697, 1703 и 1724 года.

В западноевропейских трактатах эпохи барокко отмечалось, что скрипка имеет четыре струны, настроенные по квинтам. Преториус и Моцарт описывали “Discantgeig” так же, как смычковый инструмент с четырьмя струнами и квинтовым строем [19, с. 48]. В указанном ранее трактате Плейфорда издания 1660 года содержатся наименования открытых струн и дана высота тона каждой из них. Автор поместил нотный пример, в котором звёздочками отметил высоты открытых струн: G–D–A–E (пример № 1).

Пример № 1

*Скрипичный строй по трактату Дж. Плейфорда
«A Brief Introduction to the Skill of Musick» (1660) [17, с. 87]*



Струве полагал, что «закрепление квинтового строя на смычковых инструментах было обусловлено развивающимся мелодическим стилем, потребовавшим создания соответствующих условий звукоизвлечения на каждой отдельной струне, и усложняющимися приёмами фигурационной и гаммообразной пассажной техники, в связи с которыми квинтовый строй становился самым рациональным» [4, с. 141]. Наблюдается полное соответствие интервальной структуры строя барочной и современной скрипок. Несмотря на все изменения конструкции инструмента, манеры игры, усложнения музыкально-технических приёмов, происходивших со скрипкой на протяжении столетий её эволюции, квинтовый строй оставался неизменным, поскольку соответствовал требованиям модернизации скрипичной литературы и инструментария.

В западноевропейской инструментальной культуре эпохи барокко большой популярностью пользовались скрипки, которые имели ясный и

серебристый тембр, мягкий тон, негромкий звук, что было обусловлено эстетикой того времени и назначением смычковых инструментов как преимущественно ансамблевых, созданных для камерного музицирования в небольших залах, соборах или дворцовых комнатах. Подобным звучанием отличались скрипки немецких мастеров тирольской школы, трудившихся в Баварии и Австрии.

Крупнейшим мастером и основоположником тирольской школы был Якоб Штайнер из Абзама (1617–1683; Инсбрук, Тироль). Он, действительно, проживал в Тироле и был австрийцем по происхождению, в то время как другие мастера этой школы трудились в Баварии – в Миттенвальде и в Фюссене.

Штайнер был не только мастером, но скрипачом и педагогом, что позволило ему составить целостное представление о требованиях музыкантов к инструменту. За свою жизнь он создал около трёхсот смычковых инструментов. Его скрипки сегодня являются большой редкостью, поскольку сохранилось лишь несколько подлинных инструментов работы мастера. Витачек упоминал всего о двух скрипках Штайнера, которые ему довелось встречать за время работы хранителем Государственной коллекции старинных смычковых инструментов и скрипичным мастером. В. Сенн и К. Рой [22], крупнейшие исследователи творчества Штайнера, составили один из самых полных каталогов инструментов мастера: 75 скрипок, 9 альтов, 5 виолончелей, 2 виолы да браччио и 7 виол да гамба [9, с. 464].

В настоящее время собрание смычковых инструментов «Российского национального музея музыки» (Москва) включает скрипку Штайнера (третья четверть XVII века) и несколько скрипок неизвестных немецких мастеров тирольской школы XVIII века. В музее “Geigenbaumuseum” в Миттенвальде хранится скрипка Штайнера 1675 года с собственноручной подписью мастера (рисунок № 5).

Рисунок № 5.

Скрипка Я. Штайнера (1675 год) [8]



Полный смычковый квартет (две скрипки, альт и виолончель) мастера находятся в музее Винтертурского музыкального колледжа “Musikkollegium Winterthur” (Винтертур, Швейцария).

Вероятно, Штайнер обучался изготовлению скрипок у кремонских мастеров, возможно, даже у самого Николо Амати (1596–1684). Свои знания об итальянском способе построения смычковых инструментов он привнёс в музыкально-инструментальную культуру Германии. Он был одним из первых представителей тирольской школы, кто начал мастерить скрипки «аматиевского стиля». В некоторых очертаниях формы корпуса скрипок Штайнера близки инструментам Амати. Различие заключалось в том, что деки скрипок Штайнера, имея очень крутой свод, создавали максимально выпуклую модель. Длина корпуса его скрипок¹² составляла 353 мм, что соответствовало длине небольших инструментов Амати. Известно, что последний делал скрипки в двух размерах: большом (“Grand”) с длиной корпуса 365 мм и малом – 352 мм. Лак мог быть золотисто-коричневого или оранжево-красноватого цвета. Особенностью его скрипок были короткие

¹² Такова длина корпуса скрипок Штайнера, хранящихся в «Российском национальном музее музыки» и в “Geigenbaumuseum”.

закруглённые эфы. Но основная разница между скрипками Амати и Штайнера состояла в звуке, тоне инструментов. Витачек охарактеризовал его скрипки как имеющие «особый, отличный от итальянских, звук. За образец звучания скрипки он [Штайнер], в отличие от итальянцев, по-видимому, взял не женский голос сопрано, а детский дискант, сочетав его с тембром деревянных духовых инструментов, пользовавшихся огромной популярностью в германских государствах того времени» [1, с. 163].

Головки скрипок Штайнера порой были украшены резьбой, изображающей львиную голову вместо завитка. Подобная резьба применялась и другими мастерами тирольской школы: Георг Клоц украшал альты головкой в виде льва, такие же головки делал и его ученик Андреас Джейс (1685–1753) (рисунок № 6).

Рисунок № 6

Головка скрипки Андреаса Джейса (1685–1753) [8]



Современники ценили скрипки Штайнера выше, чем инструменты итальянских мастеров Амати или Страдивари. Об этом свидетельствуют цены на них и высказывания музыкантов. Дж. Хокинс в своём трактате “A General History of the Science and Practice of Music” (1776), сравнивая искусство западноевропейских мастеров, замечал, что «кремонские скрипки превосходят только скрипки Штайнера, немца, чьи инструменты отличаются полным и пронзительным звучанием» [10, с. 345]. Витачек приводит данные

1790 года о ценах на скрипки Штайнера и Страдивари – 1500 и 400 рублей соответственно [1, с. 164].

Штайнер создавал скрипки для придворных музыкантов и соборных оркестров Австрии, Германии, Чехии, Испании и Италии. Генрих Игнац фон Бибер (1644–1704), австрийский скрипач и композитор, поддерживал с мастером дружеские отношения и, вероятно, способствовал организации заказов на изготовление скрипок для капеллы епископа Карла Лихтенштейна-Кастелькорна в Кромержиже, а затем и для придворной капеллы Зальцбурга. На скрипках Штайнера играл Иоганн Себастьян Бах (1685–1750). Инструмент его работы сохранился и после смерти композитора, о чём свидетельствует отметка в описи его наследства [2, с. 77]. Многие итальянские скрипачи эпохи позднего барокко предпочитали инструменты Штайнера. Среди них известнейшие итальянские музыканты Франческо Джеминиани (1687–1762), Франческо Верачини (1690–1768) и Джузеппе Тартини (1692–1770). Весьма почитал талант тирольского мастера скрипач и композитор Франческо Верачини: он владел двадцатью шестью инструментами мастера, включая десять скрипок.

Все инструменты Штайнер изготавливал сам, он не брал помощников и учеников, поэтому не смог или не захотел передать секреты своего искусства. Вместе с тем оно оказало огромное влияние на многих западноевропейских мастеров XVIII века. Скрипки штайнеровской модели копировались мастерами Германии, Англии, Франции и даже Италии. Его инструменты оставались неиссякаемым источником вдохновения и новых идей для представителей тирольской школы, в частности для миттенвальдских мастеров.

Во второй половине XVII века Матиас Клоц (1653–1743), родоначальник династии мастеров смычковых инструментов, открыл первую мастерскую в Миттенвальде. Он обучался у Джованни Райлиха в итальянской мастерской “Bottega di Lautaro al Santo” в Падуе. Можно

предположить, что Клоц обосновался в Миттенвальде около 1686 года, поскольку сохранился датированный этим годом документ о его женитьбе на дочери ткача Марии Сейц [26]. В Миттенвальде для мастеров существовало много преимуществ: с одной стороны – оживлённая торговля, поскольку город был расположен на одном из старейших судоходных путей, с другой – отсутствие ограничений, связанных с деятельностью гильдий, столь распространённых в крупных городах. Со временем Миттенвальд превратился в центр производства смычковых инструментов. В него съезжались музыканты и мастера в поисках инструментов и работы. Сыновья Матиаса Клоца – Георг (1687–1737), Себастьян (1696–1775) и Иоганн Карл (1709–1769) продолжили дело своего отца, создавая смычковые инструменты различных типов. Наиболее ранняя из сохранившихся до нашего времени скрипок из династии Клоц датирована 1714 годом (рисунок № 7).

Рисунок № 7

Скрипка Матиаса Клоца (1714 год) [8]



Их скрипки отличались небольшими (352–354 мм) размерами корпуса, тщательной выделкой и выраженностью сводов дек, коротким закруглённым эфом, декорированной головкой, лаком от светло- до тёмно-коричневого цвета на очень прозрачной и прочной основе. В этих инструментах можно было

найти итальянские и немецкие черты, влияние моделей Амати и Штайнера. Мастера из династии Клоц трудились в Миттенвальде до XIX века.

В музее “Geigenbaumuseum” представлена почти трёхсотлетняя история искусства мастеров тирольской школы. В коллекции содержится около 200 скрипок, включая редкие образцы барочных инструментов Якоба Штайнера, Андреаса Джейса, Матиаса и Георга Клоцов.

В конце XVIII – начале XIX века мастерство изготовления смычковых инструментов претерпевает значительные изменения, обусловленные, с одной стороны, развитием публичных концертов в больших просторных залах, требовавших сильного и яркого звучания, а с другой стороны – новой эстетикой, расширением скрипичных виртуозных технических приёмов и средств выразительности. Конструкция скрипки усовершенствовалась: удлинились шейка и гриф, появился подбородник для более крепкой фиксации, изменилось натяжение пружины, подставка стала более высокой и тонкой, применялись струны с обмоткой, в результате общего повышения строя инструментов¹³ повысилось их натяжение. Было преобразовано и устройство смычка: выпрямилась и удлинилась трость, волос стал фиксироваться в виде ленты и закреплялся с помощью винтового механизма натяжения, а также определились его вес и размеры. Благодаря деятельности французского скрипичного мастера Франсуа Турта (1747–1835) смычок приобрёл практически современный вид.

Модернизация смычковых инструментов затронула не только вновь созданные образцы, но и скрипки старых мастеров. В настоящее время подлинные барочные скрипки в их первоначальном виде встречаются крайне редко. Скрипки Штайнера и других представителей тирольской школы подверглись изменениям, повлёкшим за собой все описанные выше трансформации в строении шейки, грифа, пружины и подставки (рисунки

¹³ В XVII – первой половине XVIII века строй инструментов был приблизительно на тон ниже современного.

№ 5 и 7). Сегодня на них установлены современные металлические струны, что невозможно было бы осуществить, не переделав строения инструментов. В музеях мира хранятся большей частью усовершенствованные скрипки мастеров эпохи барокко.

В первоначальном барочном облике удалось найти лишь одну скрипку Штайнера 1668 года. Инструмент находится в коллекции Национального музея музыки Университета Южной Дакоты «National Music Museum» в Вермилионе (США) (рисунок № 8).

Рисунок № 8

Скрипка Я. Штайнера (1668 год) [16]



В 2003 году в связи с выставкой Якоба Штайнера в замке Амбрас (Австрия) мастерами М. Бойтингом и П. Кляйном была проведена экспертиза этого уникального инструмента. Согласно их заключению, скрипка сохранилась в исключительно хорошем состоянии, с оригинальной шейкой небольших размеров и коротким грифом, а также внутренними деталями. По результатам дендрохронологического исследования дерево, использованное для изготовления скрипки, относится к периоду между 1444 и 1584 годами. Размер корпуса (354 мм) соответствует другим рассмотренным выше скрипкам Штайнера. Внутри инструмента наклеен бумажный ярлык с подписью мастера чёрными чернилами. Именно строение грифа и шейки

(значительно короче модернизированных образов) является основным отличием внешнего устройства оригинальной скрипки Штайнера XVII века от его же инструментов, усовершенствованных мастерами в XIX и XX веках.

Несмотря на коррективы, внесённые в устройство скрипок тирольской школы, они по-прежнему имеют слабое звучание и небольшой тон по сравнению с инструментами итальянских мастеров Страдивари и Гварнери дель Джезу или современными скрипками, что не позволяет играть на них в больших концертных залах. Применяются они в основном в камерных концертах музыкантами аутентичного направления интерпретации барочных сочинений. С этой целью ряд инструментов Штайнера¹⁴ и других мастеров тирольской школы были подвергнуты реконструкции, возвращающей смычковым инструментам первоначальный облик.

Таким образом, сравнение оригинальных инструментов немецких мастеров со сведениями, почерпнутыми из рассмотренных письменных и изобразительных источников, позволило выявить особенности конструктивного устройства скрипки и терминологии, применяемой для обозначения инструмента.

В творчестве мастеров тирольской школы XVII – первой половины XVIII века искусство изготовления скрипок достигает подлинных вершин. В этот период была создана уникальная модель скрипки, объединившая в своём устройстве итальянскую и немецкую традиции, в дальнейшем ставшая эстетическим идеалом барочного скрипичного звучания.

Литература

1. Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов / под ред. Б. Доброхотова. М. ; Л. : Музыка, 1964. 305 с.

¹⁴ В 2003–2004 годах были полностью восстановлены в своём изначальном барочном виде две скрипки от 1659 года из квартета смычковых инструментов Я. Штайнера. Реконструкция была проведена австрийским скрипичным мастером Алине Оберле в рамках заказа Винтертурского музыкального колледжа «Musikkollegium Winterthur» (Швейцария).

2. Из описи наследства. Лейпциг, осень 1750 г. // Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха : сборник / сост. Х.-Й. Шульце. М. : Музыка, 1980. С. 76–77.
3. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры / пер. с нем. М. А. Куперман. СПб. : Лань, 2017. 216 с.
4. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М. : Музгиз, 1959. 269 с.
5. Устюгова А. В. К истории создания «баховского» смычка // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 38. Екатеринбург : УГК, 2024. С. 41–47.
6. Causs de S. Institution harmonique. Frankfurt : Jan Norton, 1615. [без пагинации]
7. Falck G. Idea boni cantoris. Nürnberg : W. M. Endter, 1688. 209 p.
8. Geigenbaumuseum. Mittenwald. URL: <https://www.geigenbaumuseum-mittenwald.de/wp> (дата обращения: 31.01.2025).
9. Hamma W. Violin-Makers of the German School from the 17th to the 19th Century, Vol. II. Tutzing : Hans Schneider, 1986. 591 s.
10. Hawkins J. A General History of the Science and Practice of Music. London : T. Payne, 1776. 572 p.
11. Kircher A. Musurgia universalis. Vol. 1. Rome : Francesco Corbelletti, 1650. 594 p.
12. Krüger J. Vollständiges Handbuch der Münzen, Maße und Gewichte aller Länder der Erde. Leipzig : Gottfried Basse Quedlinburg, 1830. 379 s.
13. Maier J. F. B. C. Museum musicum theoreticalo-practicum: das ist: Neueröffneter Theoretisch und Praktischer Musik-Saal. Schwäbisch Hall, 1732. 104 p.
14. Maugin J. Nouveau manuel complet du luthier. Paris : Librairie Encyclopedique de Roret, 1834. 264 p.
15. Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule (1756). Kassel : Bärenreiter Verlag, 2002. 321 p.
16. National Music Museum URL: <https://emuseum.nmmusd.org/objects/7891/violin?ctx=24068c6641639efe6357943fe233a7f4d015891b&idx=59> (дата обращения: 20.01.2025).
17. Playford J. A Brief Introduction to the Skill of Musick. London : William Godbid for John Playford, 1660. 136 p.
18. Playford J. A Brief Introduction to the Skill of Musick. London : William Godbid for John Playford, 1664. 136 p.
19. Praetorius M. Syntagma, II. De organographia. Wolfenbüttel : Elias Holwein, 1619. 236 s.
20. Praetorius M. Theatrum Instrumentorum. Syntagma Musicum II. De organographia. Wolfenbüttel : Elias Holwein, 1620. 56 s. [без пагинации]
21. Prinner J. J. Musicalischer Schlissl. Kremsmünster, 1677. 174 p.
22. Senn W., Roy K. Jakob Stainer, Leben und Werk des Tiroler Meisters 1617–1684. Frankfurt, West Germany : E. Bochinsky, 1986. 500 p.
23. Staatliche Gemäldesammlung Bayern. Alte Pinakothek München. URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/EXR4M3pLQ1> (дата обращения: 14.01.2025).
24. Weigel J. Musicalisches Theatrum. Nürnberg: Johann Christoph Weigel, 1722. [без пагинации].

25. Zeller M. Reconstructing Lost Instruments Praetorius 's Syntagma musicum and the Violin Family // *De musica disserenda*, 2019. XV/1–2, pp. 137–157.
26. Zunterer W., Werner C. *Der frühe Mittenwalder Geigenbau*. Mittenwald, 2015. URL: <https://www.geigenbaumuseum mittenwald.de/wp> (дата обращения: 14.01.2025).

References

1. Vitachek E. F. *Ocherki po istorii izgotovleniya smychkovykh instrumentov* [Essays on the History of Making Bowed Instruments]. Moscow ; Leningrad : Muzyka, 1964. 305 p. (In Russ.)
2. *Iz opisi nasledstva. Lejpcig, osen' 1750 g.* [From the Inventory of the Inheritance. Leipzig, autumn 1750]. *Dokumenty zhizni i deyatel'nosti Ioganna Sebast'yana Baha : sb.* [Documents of the Life and Work of Johann Sebastian Bach. Collection]. Comp. H.–J. Schulze. Moscow : Muzyka, 1980, pp. 76–77 (In Russ.)
3. Mocart L. *Fundamental'naya shkola skripichnoj igry* [Fundamental School of Violin Playing]. St. Petersburg : Lan', 2017. 216 p. (In Russ.)
4. Struve B. A. *Process formirovaniya viol i skripok* [The Process of Forming Viols and Violins]. Moscow : Muzyka, 1959. 269 p. (In Russ.)
5. Ustyugova A. V. *K istorii sozdaniya «bahovskogo» smychka* [On the history of the creation of the “Bach” bow]. *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii* [Music in the cultural system: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. vol. 38. Ekaterinburg : UGK, 2024, pp. 41–47. (In Russ.)
6. Causse, de Salomon. *Institution harmonique*. Frankfurt : Jan Norton. 1615.
7. Falck G. 1688. *Idea boni cantoris*. Nürnberg : W. M. Endter. 209 p.
8. Geigenbaumuseum. Mittenwald. Accessed January 31, 2025. URL: <https://www.geigenbaumuseum mittenwald.de/wp> (31.01.2025).
9. Hamma W. *Violin-Makers of the German School from the 17th to the 19th Century*. Vol. II. Tutzing : Hans Schneider, 1986. 591 s.
10. Hawkins J. *A General History of the Science and Practice of Music*. London : T. Payne, 1776. 572 p.
11. Kircher A. *Musurgia universalis*. Vol. 1. Rome : Francesco Corbelletti, 1650. 594 p.
12. Krüger J. *Vollständiges Handbuch der Münzen, Maße und Gewichte aller Länder der Erde*. Leipzig : Gottfried Basse Quedlinburg, 1830. 379 s.
13. Maier J. F. B. C. *Museum musicum theoreticalo-practicum: das ist: Neueröffneter Theoretisch und Praktischer Musik-Saal*. Schwäbisch Hall, 1732. 104 p.
14. Maugin J. *Nouveau manuel complet du luthier*. Paris : Librerie Enciclopedique de Roret, 1834. 264 p.
15. Mozart L. *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756). Kassel : Bärenreiter Verlag, 2002. 321 p.
16. National Music Museum. URL: <https://emuseum.nmmusd.org/objects/7891/violin?ctx=24068c6641639efe6357943fe233a7f4d015891b&idx=59> (20.01.2025).
17. Playford J. *A Brief Introduction to the Skill of Musick*. London : William Godbid for John Playford, 1660. 136 p.

18. Playford J. A Brief Introduction to the Skill of Musick. London : William Godbid for John Playford, 1664. 136 p.
19. Praetorius M. Syntagma, II. De organographia. Wolfenbüttel : Elias Holwein. 1619. 236 s.
20. Praetorius M. Theatrum Instrumentorum. Syntagma Musicum II. De organographia. Wolfenbüttel : Elias Holwein, 1620. 56 s.
21. Prinner J. Musicalischer Schlissl. Kremsmünster. 1677. 174 p.
22. Senn W., Roy K. Jakob Stainer, Leben und Werk des Tiroler Meisters 1617-1684. Frankfurt, West Germany : E. Bochinsky. 1986. 500 p.
23. Staatliche Gemäldesammlung Bayern. Alte Pinakothek München. URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/EXR4M3pLQ1> (14.01.2025).
24. Weigel J. Musicalisches Theatrum. Nürnberg : Johann Christoph Weigel, 1722.
25. Zeller M. Reconstructing Lost Instruments Praetorius 's Syntagma musicum and the Violin Family. De musica disserenda. No. XV/1–2, 2019, pp. 137–157.
26. Zunterer W.; Werner C. 2015. Der frühe Mittenwalder Geigenbau. Mittenwald. URL: <https://www.geigenbaumuseum mittenwald.de/wp> (14.01.2025).

Получено: 21.06.2025

Принято к публикации: 29.09.2025

Дата публикации: 07.10.2025

Received: 21.06.2025

Accepted: 29.09.2025

Accepted: 07.10.2025