

СИМОНЕ Ф. САККОНИ

# “СЕКРЕТЫ” СТРАДИВАРИ

Antonius Stradiuarius Cremonensis  
Faciebat Anno 1



LIBRERIA DEL CONVEGNO

CREMONA 1979

**Симоне Ф. САККОНИ**

**«СЕКРЕТЫ»  
СТРАДИВАРИ**

С приложением каталога реликвий Страдивари, хранящихся в  
Городском музее Кремоны «Аля Понцоне»



Библиотека Городского Собраниа

Кремона, 1979

ЗАГЛАВИЕ ОРИГИНАЛА

***I "SEGRETI" DI STRADIVARI***

LIBRERIA DEL CONVEGNO – CREMONA 1972

ПЕРЕВОД И РЕДАКЦИЯ  
СЕРГЕЙ МУРАТОВ

COPYRIGHT: SIMONE F. SACCONI  
AND LIBRERIA DEL CONVEGNO

Терезите Пачини Саккони,  
верному другу,  
которая своим умом и любовью  
оживила мою работу.

COMMUNIS



CREMONAE

AD M.<sup>o</sup> SIMONE FERNAIDO

SACEDAI

benemerito dell'arte liutaria  
sapiente divulgatore  
dei segreti  
di

ANTONIO STRADIVARI

Il Consiglio Comunale di Cremona  
grato e riconoscente

DECRETA

la cittadinanza onoraria

Il Sindaco  
*Emilio Varoni*

Il Segretario  
*Luigi Rodighiero*

Cremona 1972



Симоне Ф. Саккони

*Я отдаю дань глубокой признательности дорогому другу, д-ру Бруно Дордони, за его знание и ту абсолютную строгость, с какой он сумел, при составлении текста, точно выразить мои мысли. Без него эта книга не была бы написана, так как я лучше владею стамеской, чем пером.*

*Приношу благодарность проф. Альфредо Пуэрари, директору Городского музея Кремоны, за инициативу выпуска в свет этой книги и за дружеское предисловие к ней.*

*Благодарю проф. Андреа Москони, скрипача и профессора Музыкального Образования, в прошлом скрипичного мастера, который сотрудничал со мной при окончательной редакции текста.*

*Благодарю Городское управление Кремоны, которое разрешило мне еще раз изучить подлинные материалы Страдивари и издать Каталог.*

*И наконец, благодарю Дом Вурлитцера в Нью-Йорке за предоставление большей части фотографий, опубликованных в настоящей книге.*

*Симоне Ф. Саккони*

## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	9
<b>I</b> ЗАМЫСЕЛ ИНСТРУМЕНТА И СИСТЕМА КОНСТРУИРОВАНИЯ .....	20
<b>II</b> КОНТУРЫ ИНСТРУМЕНТА .....	44
<b>III</b> ФОРМИРОВАНИЕ НИЖНЕЙ И ВЕРХНЕЙ ДЕК И ИХ ТОЛЩИНЫ.....	70
<b>IV</b> РАЗМЕЩЕНИЕ И ВЫРЕЗАНИЕ ЭФОВ.....	98
<b>V</b> ПРУЖИНА.....	108
<b>VI</b> ЗАКРЫТИЕ КОРПУСА.....	111
<b>VII</b> ВРЕЗАНИЕ УСА, ГАЛТЕЛЬ, ОТДЕЛКА КРОМКИ.....	118
<b>VIII</b> ВЫРЕЗАНИЕ ЗАВИТКА.....	129
<b>IX</b> ШЕЙКА, ГРИФ, ПОДГРИФ, ПОДСТАВКА.....	142
<b>X</b> СОВРЕМЕННАЯ МОНТИРОВКА СТАРЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.....	149
<b>XI</b> УКРАШЕНИЕ.....	151
<b>XII</b> ЛАКИРОВКА.....	162

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В названии этой книги присутствует слово «секреты», поставленное в кавычки и взятое во множественном числе. Это слово, обычно в единственном числе, ассоциируется с именем Страдивари, как мера величия величайшего скрипичного мастера Кремоны. Написав же его во множественном числе и поставив в кавычки, мы хотели снять с этого слова покров легенды. Нам бы не хотелось сводить искусство к материальной концепции секрета, который, во всяком случае, заключает в себе, в конечном счете, условия раскрытия этого секрета, в данном случае некоего рецепта, по типу кухонных или аптечных рецептов, поскольку народная фантазия особенно разыгралась именно вокруг лака. Может быть, отличие Страдивари от многих других скрипичных мастеров, существовавших в его время, будет состоять именно в том, что он сделал с помощью обычных средств, имевшихся в распоряжении любого иного ему современного скрипичного мастера, нечто уникальное и неповторимое. Все, что художник производит, становится в определенном смысле секретом, частично непознаваемым даже для него самого. Он видит, творит и охватывает своим взглядом и мыслью реальность иначе чем ему подобные. Но тогда это тоже тайна.

Содержанием книги является исключительно техника и касается она данных того ремесла, определению которого способствовали поколения кустарей путем различных художественных экспериментов; но в плане особого стиля и особой формы проблема становится индивидуальной, т.е. проблемой художественного выражения скрипичного мастерства Страдивари, где техника и форма являются функцией цели, каковой является качество звука, который должен издавать инструмент.

Книга ограничивается тем, что говорит нам, как Страдивари строил свои музыкальные инструменты, возвращая нам познания античного кустарного ремесла, считавшегося невозвратимым, которые, хотя и подсказывают и объясняют нам многие причины исключительных звуковых качеств, не претендуют, как и всякий анализ художественного произведения, на то чтобы закрыть этот вопрос суммой их итога, поскольку эта операция всегда открыта во времени. По сложному составу лака и способу его применения Саккони написал самую замечательную главу книги, в которой знания явлений и материалов природы, в том виде, как их испытывали художники итальянского Возрождения, вновь оживают согласно практике кустарных мастерских и научному пониманию их функций, присущим кустарному ремеслу, представляющему собой соединение науки и искусства.

Рисунки, приведенные в качестве примеров и иллюстрирующие золотые сечения составления скрипичной формы, отвечают познаниям, весьма распространенным в эпоху Страдивари, и доказывают нам, что все операции сооружения подчинены математическому построению, которое регулирует построение и, следовательно, форму музыкального инструмента. Можно было бы сказать, что здесь геометрия является как бы душой, символом звука, живущего в инструменте, подобно тому аромату, который Саккони улавливает еще и теперь в дереве страдивариевских скрипок и который издает один из компонентов цветного лака.

Следовательно, название книги обещает много нового, и гарантирует это авторитет имени автора, универсально признанного самым крупным современным скрипичным мастером. Есть и ехидный субъект, который бросил реплику, что, если хотите, Саккони умеет даже сделать скрипку, как сам Страдивари. Когда ему передают этот колкий комплимент, он улыбается на лстивую часть, которую этот комплимент содержит, и если вспоминает, что произошел случай, когда одна из его скрипок была принята знаменитыми скрипачами за скрипку Страдивари, он только трясет головой, пожимает плечами и напускает на себя блаженное выражение при мысли о непобедимости того, кого он иносказательно называет Маэстро, как если бы он говорил о реальном лице, которого можно еще встретить на одной из кремонских улиц. Культ Саккони в отношении Страдивари имеет сентиментальную основу, относящуюся к XIX веку, ставшую рациональной через экспериментирование техники Страдивари, особенно познанной посредством выполнения ремонтов его инструментов, которые приходят в магазин фирмы Вурлицера, для которого он работает, со всех концов мира. Эту скромную работу выполняет он еще в 77 лет с внимательным любопытством художника, который в старинном инструменте угадывает, видит действие, чувствует в каждой части присутствие руки Маэстро и ищет значение каждого знака, которое соответствовало бы конструктивному суждению. Мимоходом он упоминает в книге, что починил 350 инструментов Страдивари.

Подобное знание художественного произведения изнутри побудило Саккони к восстановлению погибшей техники, которая дала непревзойденные результаты. От нее он и исходил, чтобы как можно больше приблизиться к характеристикам, которые были присущи кремонской школе. Саккони поставил перед собой цель воссоздать, в пределах возможного, те же античные условия, работы, пользоваться тем же типом местного материала, использованного Страдивари, придерживаться, временами, для починки некоторых инструментов, даже бережливой дозировка некоторых веществ, наиболее дорогих во времена кремонского скрипичного мастера, чтобы соединять их с другими, более дешевыми; и это, не только в силу соблюдения верности исключительному специалисту, но и в силу желания испытать удовольствие внутреннего слияния с психологией Маэстро, как ученик, который угадал его точный стиль работы.

Во время своих поездок в Европу он никогда не преминет сделать остановку в Кремоне, и это имя он произносит как синоним Страдивари. Здесь он убедительно просит друзей снабдить его некоторыми породами дерева или нарвать ему вдоль запруд реки По хвоща, или иначе “лошадиного хвоста”, который он использует для полировки дерева (никогда наждак, боже упаси!); или же обеспечивает себя у некоторых пчеловодов кремонской деревни продуктом отхода ульев, представляющим один из элементов лака. Кремонский продукт лучше американского. Увидев высеченной на мраморной плите облицовки нижней части Торраццо старинную меру длины «кремонский локоть» с делениями на унции, меру, которую он уже знал воспроизведенной в натуральную величину на большом плане города Кремоны, выполненном Антонио Кампимеру немного неточно из-за легкой усадки бумаги от времени - он захотел получить для себя, с помощью небольшого масштаба,

соответствующие сантиметры этого локтя. На чертеже одной из лютней Страдивари дает размеры в унциях.

А не познакомиться ли нам получше с Саккони биографически, начиная с его “сентиментального воспитания”. Родившись в Риме 30 мая 1895 года, он в 8 лет начал интересоваться скрипичным мастерством, вскрыв скрипку отца, Гаспара, руководителя оркестра, чтобы посмотреть, как она сделана внутри. “Форма скрипок меня очаровала, я начал рисовать их” - говорит Саккони. Отец отвел его к одному римскому скрипичному мастеру, венецианцу Джузеппе Росси, хорошему резчику. Он пробыл в его мастерской на улице Тор да Нона, 70, восемь лет. Утром, прежде чем идти в начальную школу, он отправлялся открывать мастерскую и наводить в ней чистоту. Идя по улице, он проходил, мимо многих резчиков.

“Особенно один, - говорит он мне, - больше всех привлекал меня: Эрнесто Сенси, отличный художник. Я останавливался за витриной, чтобы смотреть замороженным взглядом, как он легко и ловко оперирует стамеской. Однажды зимним утром скульптор, который теперь меня уже знал, открыл мне дверь, пригласив меня войти; внутри был запах древесины альпийской сосны, мастерская была полна канделябрами, рамами, отдельными предметами мебели. Сенси обычно работал для Ватикана. “Именно он посоветовал Саккони посещать Школу Изыщных Искусств, где Саккони и проучился 5 лет. “Если ты хочешь стать скрипичным мастером, ты должен стать превосходным мастером” - сказал ему отец. В Академии он учился рисовать, моделировать, резать по дереву, следуя правилу: прежде всего скульптор и резчик, а уже потом скрипичный мастер. Одновременно он посещал также библиотеки, чтобы читать там старинных авторов, которые писали о лаках.

Первую скрипку Страдивари он увидел в 13 лет, когда с письмом маэстро Бернардино Моланари он смог представиться знаменитому венгерскому скрипачу Францу Вечей. Молодой Саккони имел с собой, вместе с рисовальной бумагой, циркули - толщиномеры, чтоб измерить толщину верхней и нижней деки скрипки. Ему было позволено “работать”, но держа скрипку на кровати. Когда Вечей открыл двойной футляр со скрипкой Страдивари “Бертъе” и еще одной скрипкой у мальчика не было никаких сомнений при выборе, и он тут же взял скрипку Страдивари, в то время как его жест сопровождался возгласом Вечей “Очень хорошо, будьте внимательны”, - вспоминает Саккони.

Исследование скрипки “Бертъе” привело к констатации, что толщина верхней деки составляла 2,3 мм, но он счел эту тонкость результатом постороннего вмешательства, потому что в соответствии с выученными уроками толщина должна была бы составлять в центре 5 мм, уменьшаясь до 3 мм к бокам. Это исследование было поэтому для него разочарованием. Скрипка, как он это понял позже, совершенно не подвергалась вмешательству, и толщины были подлинными. Доказательство было дано ему еще одним счастливым случаем, когда в период пребывания в Риме знаменитого квартета Буша с четырьмя чудесными инструментами Страдивари он получил, опять таки через посредство Маэстро Молилари, разрешение их осмотреть. Он делал их шаблоны и, смерив их толщины, был поражен, констатируя, что они составляли 2,2 мм

и 2,4 мм для дек скрипок, 2,3 мм для альты, а для виолончели между 3,5 мм и 3,3 мм. С того времени он убедился, что Страдивари делал деки именно такими.

Свою первую скрипку Саккони сделал в 14 лет без ведома своего учителя, который был поражен, когда ее увидел, признав в юноше уже соперника, нацеленного исключительными данными. А он тем временем начал иметь своих клиентов у себя дома. Но он остался в мастерской Росси, где он делал, помимо скрипок, виолы да гамба, лютни, архилютни, пошеты, виол д'амуры, с вырезанными головками женщины или старика, мандолины, гитары, отдаваясь также ремонту всякого рода инструментов, включая духовые, и даже изготавливая граммофонные иголки.

В 1915 году он был призван в армию. После года службы в батарее он был направлен в 28-й артдивизион как картограф. Он был трижды ранен, и перемирие застало его в Виллафранка в госпитале, куда он был помещен, заболев "испанкой". После увольнения из армии, после последнего пребывания на складе в Палермо, он вернулся в Рим.

В этом городе, у маэстро Фиорини, у него была возможность видеть коллекцию страдивариевских реликвий, прежде чем они были подарены Городскому Музею Кремоны. Для него это было электризирующим открытием. Поскольку зрение Фиорини в ту эпоху ослабло, он поручил Саккони закончить две своих скрипки, которые он начал моделировать и были результатом пятидесяти лет художественных испытаний. В благодарность он ему подарил несколько подлинных чертежей Страдивари, касающихся шаблона скрипки.

Он женился в 1925 году на Терезите Пачини, родственнице Бернардино Молилари. Дочь баритона Джузеппе Пачини, она была известна как певица, и Саккони вспоминает с гордостью ее концерт в Лондоне, когда она пела для английской королевы-матери. После рождения сына она отказалась петь. Посещая музыкальную среду, которая освещалась личностью маэстро Молилари, Саккони установил контакт с самыми известными скрипачами и виолончелистами этого века, которые были его клиентами в вопросах приобретения старинных музыкальных инструментов и починки инструментов, которыми они владели. Называя мне их, одного за другим, и он желает, чтобы я их всех помнил, он бегло набрасывает их характер и художественное лицо. Имена, которые он мне преподносит длинным списком, и как же музыкально они звучат в его устах, точно этапы его жизни, знаки памятных дней в силу встреч, происшедших с исключительными людьми; такими как Казальс, Крейслер, Энеску, Хейфец, Эльман, Кассадо, Губерман, Флеш, Буш, Франческатти, Фейерман, Мильштейн, Пятигорский, Цимбалист, Сальмон, Фурнье, Сигети, Стерн, Менухин, Ойстрах, Риччи, Шеринг, Ростропович, Примроуз, Роуз, Перльман, Аккардо, Учи, Цукерман, Дю Прэ. Он поддерживал также отношения с крупнейшими композиторами нашего времени, от Штрауса до Дебюсси, Сандоная и Респиги, Казелла, Масканьи и Пиццетти.

В 1937 году, в 200-ю годовщину смерти Страдивари, которая отмечалась в Кремоне, он привез из Америки 15 инструментов великого скрипичного мастера и 16 инструментов его предшественников и его преемников, выставив свой квартет, который вне конкурса получил золотую медаль города Кремона.

Ученики, коллеги и друзья встретились в Нью-Йорке в 1965 году вокруг маэстро, чтобы отпраздновать его 70-летие. Город Страдивари в октябре 1972, года присвоил ему почетное гражданство.

В настоящее время Саккони живет в Пойнт Люкаут, на берегу Атлантического океана, на расстоянии 70 км от Нью-Йорка, которые он рано утром преодолевает частично в автомобиле, а частично поездом и метро, чтобы отправиться в фирму Вурлицера на Линкольн Сентер, в тени небоскреба Парамант, д.16 на 61-й улице. Его лаборатория занимает светлую комнату, размерами 20х4 кв.м. с рабочим столом рядом с застекленной рамой, которая идет по всей стороне, выходящей на улицу против внушительного здания Американской Библии. Здесь работают под его руководством молодые скрипичные мастера, среди которых один американец, один англичанин, один итальянец, один немец, один поляк и один француз. Среди его учеников имеется дочь госпожи Вурлицер и одна немецкая девушка; хорошую славу себе уже завоевал в группе Дарно д'Аттили, в настоящее время директор фирмы, также Чарльз Бир из Лондона. Вот уже 40 лет Саккони преподает в США технику скрипичного мастерства кремонской школы. В соседнем Метрополитен-Музее выставлены в одном из залов две скрипки Страдивари, но совсем иное я имел возможность увидеть, под руководством Саккони, в бронированной комнате фирмы Вурлицера. Прежде всего скрипку “Элль” 1676 года, являющуюся самой ценной скрипкой, инкрустированной Страдивари и с которой Саккони сделал копию в 1966 году; затем две виолончели, “Дюпор” 1711 года и “Пьятти” 1720 г. того же Страдивари; его же еще две скрипки были, в момент моего визита, на пробе у клиентов, а третья находилась в починке в лаборатории. Кремонская школа представлена еще одной скрипкой Гварнери цель Джезу 1726 г., одной скрипкой Карло Бергонци 1732 г. и одним альтом Андре а Амати. Там имеются, кроме того, виолончели Маттео Гоффриллера 1725 г., одна Черути, одна Прессенда, одна Сиориони, одна Монтаньяна и другие инструменты современных мастеров. Коллекция смычков знаменитых английских, французских и немецких смычковых мастеров выставлена в нескольких витринах, и среда них первенствует смычки Франсуа Турта.

Большой интерес представляет архив Вурлицера, курируемый Саккони и который дает нам меру широты сведений, которыми он мог располагать в области скрипичного мастерства в этой фирме. Речь идет о переплетенных томах, содержащих фоторепродукции каждого инструмента, который был предметом внимания со стороны фирмы, с описанием проделанного ремонта и состояния сохранности. Добрых 15 томов посвящены скрипкам Страдивари, один его сыновьям Франческо и Омобано; три тома уделены Андреа Гварнери, три Джузеппе Гварнери, пять Гварнери дель Джезу, два Карло Бергонци и его сыновьям, один Андреа и Джероламо Амати, два Руджери, по два Черути и Монтаньяна, и еще 90 томов менее значительным итальянским и иностранным мастерам. Все это относится только ко второму двадцатилетию деятельности Саккони в Нью-Йорке, а нужно еще учесть первое двадцатипятилетние работы в фирме Геррманн с 1931 по 1950 год. А в таком случае становится понятной в книге исключительная обоснованность, подчеркнутая непосредственно из инструментов, а в самом Саккони еще и чувство присутствия старинного художественного явления, воспринимаемого как все еще действенный урок.

В Пойнт Люкаут, в конце Лонг Айленд маэстро живет в небольшом доме каменной кладки, в два этажа, с верандой на уровне улицы, немного зелени вокруг, несколько фруктовых деревьев, ель, которая закрывает большую часть фасада дома, окруженного небольшой стенкой. Он построил себе лет тридцать тому назад, когда это была еще необработанная земля с редкими постройками, впереди с двух сторон открытый Атлантический океан, а на севере, на расстоянии ружейного выстрела пролив Джонс Бич, за которым, в нескольких милях, самый известный лечебный пляж США. Все это панорама, перечеркнутая ныне множеством домиков в большинстве деревянных. Саккони доволен, что живет здесь, он спокойно здесь работает большую часть недели, проводя только два дня в Нью-Йорке. На верхнем этаже у него лаборатория, очень светлое помещение с застекленными рамами рядом с которыми верстак с скрипичными формами, несколько столов, самые различные рабочие инструменты и несколько стеклянных флаконов. По стенам развешаны инструменты в процессе работы с и без лака. Передвигаемся здесь с трудом, поскольку самая длинная стена целиком занята стеллажами с многими полками, полными бутылочек и баночек, содержащих химические вещества и сырье для их изготовления. Он мне показывает в одной из баночек пестики шафрана, в другой высушенные кошенили, из которых получается порошок для красного цвета, показывает мне корень марены, когда-то имевшийся на рынке для художников и экстракт которого, ализарин, служит для получения красно-золотистых тонов. Он достает его себе в Мексике, куда он был ввезен, как он полагает, испанцами; в Европе он продается в одном местечке Прованса, недалеко от Авиньона, называемом Грасс, говорит он мне, а культивируется он для нужд парфюмерии, а иногда чтобы красить материал военных брюк французской армии. Деревянные доски разбросаны почти повсюду, но только когда Саккони берет их в руки, кладет их перед моими глазами и говорит о них, называет их возраст после среза: 60,40,80 лет, только тогда я отдаю себе отчет в их красоте по отчетливой эффектности годичных колец, по волнам муаровости и тону ели или клена. Он их прислонил к стенам, положил под и на верстак, изрядный склад их имеет на маленьком чердаке. Материал, который собирался в течение его жизни; добывал он его в Италии, в Югославии, на Балканах, в Германии у старых фирм или у поставщиков, специализировавшихся на розысках требуемых пород дерева - "Хорошая скрипка требует дерева по крайней мере 40-летней выдержки" - говорит он. Г-жа Терезита добавляет: "Дерево, которое мы имеем, стоит дороже дома, однако это такое имущество, которое ни одно общество не соглашается нам застраховать; они не понимают, как можно застраховать деревянные доски подобные этим". В маленьком саду имеется несколько американских виноградных лоз, вместе с одной лозой Муската, ввезенной из Италии, но виноград, которой через несколько лет после пересадки получил вкус того же американского сорта. Но не те немногие гроздья, которые может собрать Саккони, интересуют его, а некоторое количество веток, которые можно сжечь, потому что, как старые мастера, он сжигает побеги лоз, чтобы использовать их золу, которая, будучи распущена в воде, дает ему некоторое количество поташа, элемента, употребляемого для химического приготовления красок лака. Есть четыре вишневых дерева, но воробьи, которых здесь никто не убивает, поедают фрукты, и Саккони ничего не остается иного, как использовать смолу, которую выделяют стволы и которая полезна для его лаков. Даже в спортивной вылазке на рыбалку есть что-то такое, что, в какой-то момент, переносит художника к его ремеслу. Саккони мне

показывает в гараже богатый набор приспособлений для рыбной ловли, которые он применяет в проливе Джонс Бич и поблизости, где он ловит больших зубаток, которые очень нравились Тосканини, когда он бывал его гостем. Когда Тосканини жил в Нью-Йорке, он отправлялся отдыхать с семьей в Пойнт Люкаут, где жили Саккони, а в Италии много раз обе семьи проводили вместе лето в Позитано. Саккони вспоминает, что он нашел клиента, который купил виолончель у Тосканини, на которой тот играл прежде чем стать дирижером оркестра. По поводу рыбной ловли, он мне рассказывает, что ему случается ловить также акул (морская собака) длиной даже в метр. Я тогда вспоминаю, что в некоторых местах книги эта рыба упоминается, и он мне отвечает, что он пользуется кожей акулы, которую он растягивает и прибивает гвоздями к доске, чтобы высушить ее и применять затем чтобы полировать дерево, прежде обработанное циклей.



Морская собака (акула) (иллюстрация моя –С.М.)

Последним эпизодом моего визита к Саккони явился сюрприз, когда г-жа Терезита показала мне большую коробку, которая оказалась, когда я ее открыл, наполненной маленькими бумажными пакетиками. Я не мог спутать их с пакетиками благотворительной лотереи и не мог, конечно, предположить, как мне было объяснено, что все они содержали маленькие кусочки лака тех музыкальных инструментов, которые Саккони чинил в течение своей жизни. Неустанными всегда были для него изыскания, по обработке лака, качество, эстетический эффект и возможность хорошей сохранности которого зависят, поскольку все они являются результатами системы взаимоотношений, от искусства интерпретировать эту систему, а не от механического использования рецепта. Ничего магического в этом рецепте нет, есть только дозировки, время и способ применения. Следовательно, скрипичный мастер тоже не является той фигурой, которую мы видим на картине Ринальди XIX века, где Страдивари представляет собой нечто среднее между Фаустом и сапожником в фартуке, в

очках, перед низким рабочим столиком, в тот момент, когда он держит одной рукой скрипку, а в другой перегонный куб против света, в мастерской, представляющей что-то среднее между пещерой и подвалом с разбросанными там и сям инструментами, которые, если хорошенько к ним присмотреться, замечает мне Саккони, имеют форму XIX века.

Если отнестись в тексте, большим вниманием к обоснованиям, приведенным Саккони, нельзя заподозрить автора-скрипичного мастера - в желании подменить собой Страдивари при описании системы изготовления его музыкальных инструментов, когда он выкладывает перед ним собственные опыты художника; даже если именно из этих опытов и родились исследования и эксперименты, придав действительность, подтвержденную испытанием, всему тому, что он ныне утверждает. нет ни одного замечания, технического характера сделанного Саккони, которое не ссылалось бы на какой-нибудь особый факт, который можно найти в страдивариевских реликвиях, хранящихся в Кремонском музее, или в инструментах кремонского скрипичного мастера. Допущение необычное, но раз уже оно выдвинуто, оно представит как очевидное.

Кое-что нужно сказать о зарождении и изложении этой книги, снабженной Каталогом страдивариевских реликвий, хранящихся в Музее "Аля Понцоне" в Кремоне. Реликвии были подарены скрипичным мастером Джузеппе Фиорини, который приобрел их у маркизы Паола Делла Валле дель Помаро в Турине. До этого ими владел граф Коцио ди Салабуэ, частично от его внука Антонио. Комментирование каждой части, которое впервые дается для печати в этой книге и которое написано Саккони, дополняет текст, который предшествует этому комментарию, представляя собой основное свидетельство строительной техники Страдивари. Случаем, который толкнул меня обратиться к Саккони для продиктования (каталожной) карточки для каждого инструмента, явился для меня его приезд в Кремону, когда городом была приобретена в 1961 году скрипка Страдивари "Кремонская 1715", хранящаяся ныне в зале Городского Управления. Я знал еще с 1952 года, во время посещения Саккони Музея, вместе с Рембертом Вурлицером, о их намерении составить каталог страдивариевских реликвий, но ничего из этого в дальнейшем сделано не было.

Затем был составлен план, чтобы в те годы я провел исследование инкрустации эпохи Возрождения, и я считал должным запросить у Саккони подтверждение одного моего наблюдения, которое, как мне казалось, нужно было бы сделать: технический опыт в обработке дерева, приобретенный инкрустацией Возрождения, - понизился одновременно с падением инкрустации в скрипичном мастерстве. Когда я привел его к монументальному шкафу, инкрустированному мастером Платина в 1477 году и к Хорам того же исполнения, выполненным для собора в 1489 г., его быстрота, с какой он прямо таки читал типы, части, характеристики различных существенных элементов, ставших формой, рисунком и цветом на языке живописца, была для меня разъясняющей и оказала помощь в разрешении проблемы, которую я ставил перед собой, взаимоотношений между техникой и стилем. Именно тогда, поскольку он мне признался, что для него не существует секретов в области страдивариевской техники, я ему заметил, что такой опыт, как у него, не должен был бы ограничиваться несколькими рукописными заметками о реликвиях Музея

и простыми словесными признаниями, а мог бы стать общим культурный достоянием, если бы он написал книгу по этому вопросу. Он мне ответил, что ему стоит меньше труда сделать скрипку, чем писать, и что он умеет лучше работать стамеской, чем пером. Но в одном из своих писем из Нью-Йорка, чтобы разъяснить установленная формы, использованной Страдивари для скрипки “кремонская 1715”, он написал текст, достойный быть руководством по скрипичному мастерству. Вчерне уже была набросана на тех страницах, на которых обращено была описана строительная система страдивариевских музыкальных инструментов, и схема книги.

Когда он приехал несколькими годами позже в Кремону с двумя кремонскими скрипками, одной Николо и одной Андреа Амати, также купленными городом, и доказал, что вещество грунта для лака обоих инструментов было тем же самым, что и использованное для инкрустаций Шкафа и Собора, которое он сумел размягчить, и что это вещество вызывало как бы легкий процесс окостенения дерева, я опять вернулся к теме книги. Он тогда промолчал о составных веществах грунта для лака, но как только он принял проект написать книгу, он заверил меня, что в этом случае он об этом поговорит. О так называемом секрете говорил он, потому что в эпоху Страдивари составные элементы лака и сырье для их приготовления и их применения были известны скрипичным мастерам.

Меня всегда поражал, слушая как Саккони говорит о своем ремесле, его точный и очень коммуникативный язык. Достаточно было пробыть пару часов в его обществе, чтобы заразиться обсуждаемым вопросом. Из этого разговора могла родиться, по крайней мере частично, или начаться книга, которую он должен был бы диктовать. Помощью в этом была бы переписка. Речь шла о том, чтобы найти подходящего человека, который взял бы на себя труд письменно изложить текст. Он не обязательно должен был быть подлинным специалистом в этом деле с уже установившимися мнениями, но человеком, который позволил бы себя пассивно и вместе с тем с энтузиазмом наставлять, отчасти как культурный писец, отчасти как переписчик, способный делать обобщения. Я узнал тогда, что во время нескольких лекций, прочитанных Саккони в местной Школе скрипичного мастерства, доктор Бруно Дордони, который участвовал в деле по приобретению скрипок Страдивари и Амати, сделал для себя несколько заметок, который Саккони высоко оценил. И так случилось, что он начал составлять книгу. Редакции, которые порой могли казаться окончательными, затем представлялись неполными в силу нагромождения проблем, возникавших у Саккони, которому никогда не казалось, что ему удалось обосновать все то, что он должен был сказать по данному вопросу, а писанное слово получалось все более стимулирующим в постепенном утверждении тех знаний, которые он получал из своих опытов. Текст становился через Майеутика так сказать, Дордони, все больше словом самого маэстро. Саккони использовал свои старые заметки, и еще один текст был составлен из многочисленных писем, которые он посылал из Нью-Йорка и которые являлись точными ответами на вопросы, а также по особым поводам. Дордони за многие годы, которые он посвятил этой работе, кончил тем, что освоил материал, превратившись из несведущего лица в «эксперта» под руководством Саккони, и стал прекрасным истолкователем его мыслей.

Саккони начал в своей книге чисто техническую речь о Страдивари, которую никому до него не удалось вести. Ничего не говорится о жизни, о скудных сведениях, сохранившихся в старых архивных бумагах и которые были прокомментированы многими учеными: от Сакки, до Ломбардини, до Хилла, до Бонетти, до Манделли, до Кавалькабо, до Гуалаццини, до Баккетта, до Баруцциди, а в недавнее время в книге журналиста Элиа Санторо, которая выходит на этих днях «Торговля и подделка скрипок Страдивари». (Аналы Государственной библиотеки и Кремонской городской библиотеки, 1972 г.), в книге, весьма полезной по новым сведениям, которые она нам дает, и особенно по связям кремонского скрипичного мастера с обществом своего времени. Конечно, это не был тот тип работы, который можно было требовать от Саккони, и точно также книга не должна была быть почетным списком достоинств или недостатков инструментов Страдивари, поскольку Саккони был врачом почти всех этих инструментов. Понятно, что он хотел избежать сопоставлений между тем и другим, даже когда они были бы полезны для информации.

Что он не вступил на эрудированную историческую почву, не означает, что он не очень хорошо знает литературу по этому вопросу. В тексте она подразумевается, и читатель может заметить ее между строк. Во всяком случае, он начинает новую главу истории страдивариевской техники, которой он, кроме того, придерживается в своих художественных опытах.

О спорном вопросе даты рождения Страдивари Саккони говорит бегло на основании его прямы: знаний инструментов, поскольку он имел под руками почти все этикетки скрипок последнего периода, начиная с 1732 года, носящие указание возраста, сделанное иногда печатными буквами, иногда курсивными. Для Саккони, за исключением редчайших случаев, когда ясно виден почерк сыновей, этикетки автографичны. Поэтому для него датой рождения является, видимо, 1644 год. Из приходского свидетельства о смерти явствует год смерти Антонио Страдивари: 1737 г.

Альфредо Пуэрари  
Кремона, 18 октября 1972 г.



А. Страдивари: скрипка «Cremonese», 1715, бывшая Иоахим-Хилл.

# I

## ЗАМЫСЕЛ ИНСТРУМЕНТА И СИСТЕМА КОНСТРУИРОВАНИЯ

В городском музее Кремоны хранится собрание форм, рисунков, эскизов, моделей, оригинальных проектов Страдивари до сего времени являющихся скорее предметом любопытства, чем серьезного и углубленного изучения. Мне пришлось заниматься этим ценным материалом, который еще находился в руках скрипичного мастера Фиорини (Fiorini). Я установил тогда функцию каждого предмета, порой носящие пометки, сделанные самим Страдивари и его сыновьями. Я расшифровал размеры, указанные раскрытием циркуля и выявил много других подробностей для познания строительной техники Маэстро. Я рассортировал всю совокупность рисунков, эскизов и моделей в зависимости от их отношения к инструментам или к их формам.

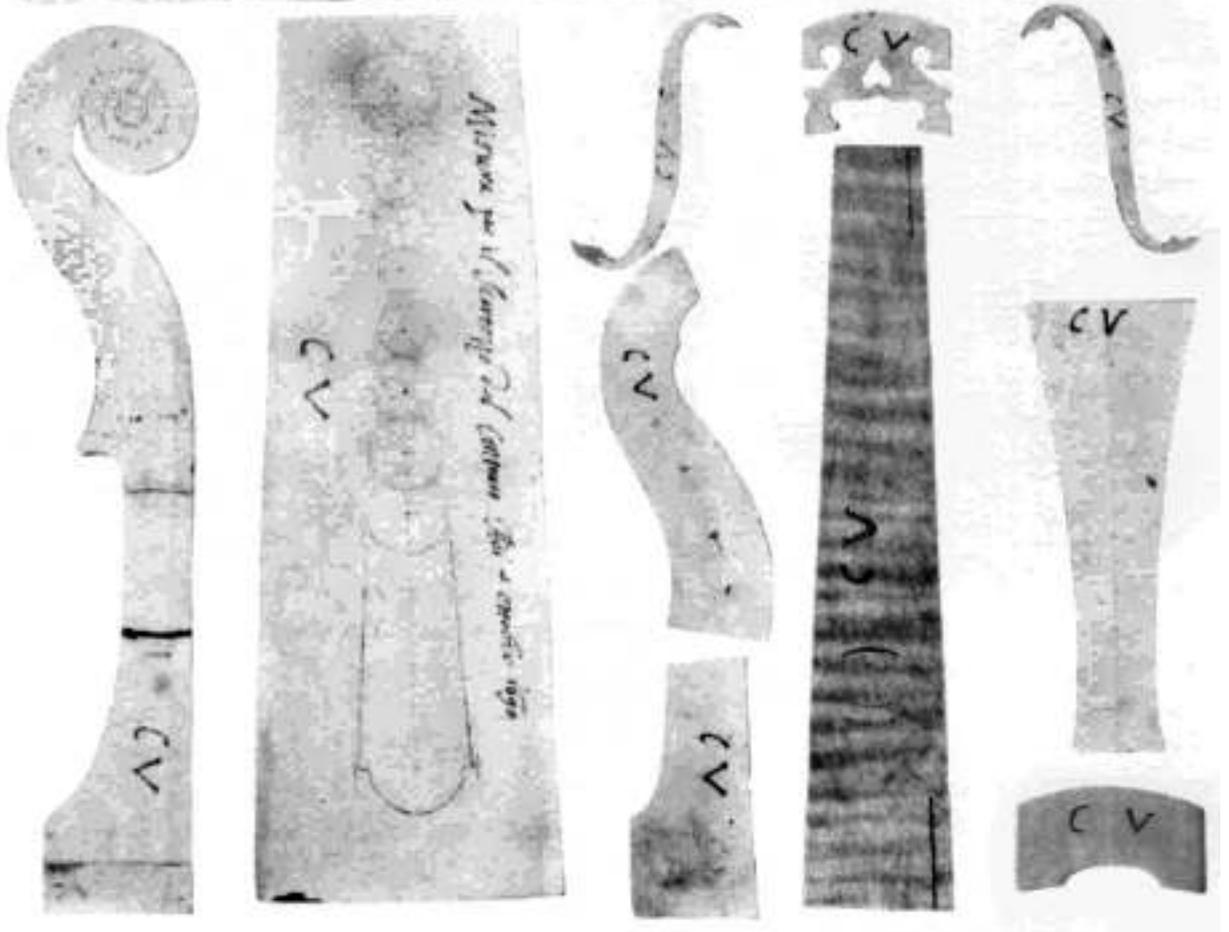
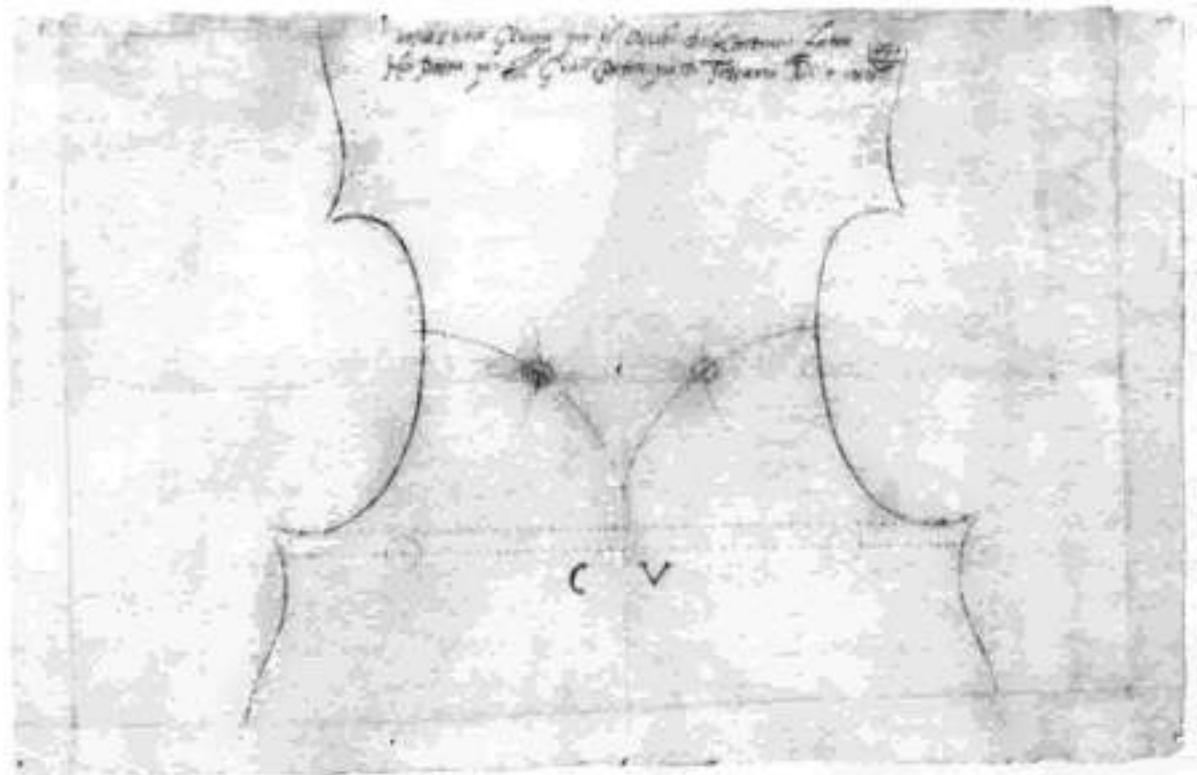
Систематическое изучение этих моделей, сочетаемое с исследованием еще существующих инструментов, созданных по этим моделям, позволяет подтвердить опыт Страдивари и его выдающегося кустарного производства. Его искусство обросло мифами, потому что не была понята простая истина о ежедневном труде и применении средств, которые как таковые хоть и не имели ничего таинственного, но результаты которых неизменно зависели от того, как они использовались в связи с различными фазами создания инструмента.

Скрипичные мастера и скрипичные антиквары прошлого века, не будучи в состоянии объяснить качество звука инструментов Страдивари рассказывали легенды о непознаваемых секретах. Помогало им в этом молчание, окружавшее изыскание по данному вопросу, уклончивые в части доказательств, принимающие только фактические данные и могущие способствовать иррациональным толкованиям одного из строительных эпизодов, а именно лака, принятого материально как символ быстро разрешающей проблемы, которая должна быть поставлена в план отношений между искусством и наукой, отношений, лежащих в основе расчетов кустарных мастеров. Личность мастера, возникающая из реконструкции творчества Страдивари, это личность гениального размышляющего кустаря, который ничего не оставляет на долю случая или импровизации, и который обобщает 150 летний опыт в практике скрипичного мастерства.

Любое произведение Страдивари: скрипка, различные виолы и виолончели, лютни, гитары, арфы, мандолы, мандолины и пошеты, - рождаются прежде всего в каждой из своих отдельных частей на бумаге и в моделях и разрабатываются до конца вплоть до самых мельчайших подробностей, имеющих хотя бы только эстетическую ценность, как например уголки или завиток. Для них даже частичные отдельные решения достигаются постепенно. Это доказывают повторения с вариантами одной и той же модели и автографические пометки, в некоторых случаях: «модель хорошая», - указывающие, на то что среди прочих данное решение является окончательным.



*Рис. 1 и 2. А.Страдивари: вспомогательный материал для построения контральта «Медичи», 1690, включающий форму, рисунок расположения эфов, шаблоны для эфов, шейки, завитка, грифа, подгрифка и подставки. Городской музей Кремоны.*





*Рис. 3. А.Страдивари: Контральто «Медичи», 1690.*

Стадии работы Страдивари можно восстановить в следующей последовательности: подготовка пробных рисунков и временных шаблонов; окончательный выбор чертежа и его выполнение; изготовление на основе этого чертежа деревянных или бумажных шаблонов, которые послужат в дальнейшем для создания той части инструмента, к которой они относятся.

Интуиции Страдивари, которые, как мы сегодня видим, отвечают точным принципам акустической физики и химии, являются практическим использованием феноменов, пришедших от античного знания природных явлений. Страдивари просто воспользовался ими для получения особых акустических и художественных функций лаков, для необычайного процесса отверждения или, как я предпочитаю называть его, окостенения дерева, процесса, который заставлял дерево петь и позволял Страдивари использовать небольшие его толщины без того, чтобы дерево с течением времени теряло свою силу, а сам инструмент слабел.

Умение придать верхней и нижней декам, обечайкам скорей малую толщину, являются делом первостепенной важности для получения живого звука, который имел бы силу, теплоту и блеск. Таким образом, для всякого инструмента основным является поиск правильной толщины, которую нужно придать верхней и нижней декам, исходя из качества и фактуры примененного дерева, толщины, постоянной для верхней деки и убывающей от соответствующей верхней части акустического центра к её краям для нижней деки. Далее важно определение соответствующих различных изгибов и их ход для быстроты и непрерывности звуковой реакции корпуса; равно изучение размеров наклона и взаимного расстояния резонансных эфов по отношению к центральной поверхности деки, ограниченной ими, с тем, чтобы вибрация получилась сильной и распространялась на всю верхнюю деку; или же положение, направление и наклон пружины для совершенного равновесия звукоотдачи 4-х струн; наконец, точная установка подставки для правильной передачи верхней деке вибрации струн. Всё это важно для понимания сложной механики фаз звука инструмента, в каждой из которой участвует определенная часть. Смычок воздействует на струны, заставляя их вибрировать; подставка давлением своих ножек передаёт колебания верхней деке; она, в свою очередь, начав вибрировать горизонтальными колебаниями, расширяет и обогащает их обертонами; наконец, нижняя дека распределив эти колебания начинает дрожать вертикально-колебательными движениями, направляя звук наружу и совершенная синхронность этих движений из их немедленного и непрерывного возникновения, которые являются результатом равновесия и их общей взаимной связи, получается тот мощный, чистый и непрерывный звук, который является особой характеристикой этих непревзойденных инструментов.

Достигнув зрелости в своем творчестве Страдивари не удовлетворяется достигнутыми результатами, но намечает новые формы, варьирует размеры и пропорции, создаёт струнные инструменты с различными характеристиками, руководствуясь постоянной и основной целью: улучшать звукоотдачу, не отказываясь все же от повторения модели. С принятием новой нормы, которая хотя бы в малой степени меняла размеры и изгибы корпуса, он заново перерабатывал каждую отдельную составную часть инструмента с тем, чтобы гармония соотношений между всеми ними приводила к совершенству всего

целого, давая место, таким образом, самым настоящим новым творениям. Причём все они равно отмечены теми характеристиками, которые отождествляются со стилем Маэстро. Эти характеристики определяют силу и тембр звука, то низким и мягким, то мощным и блестящим, то темным и окрашенным какой-то неуловимой глубиной, имеющим благороднейшую природу.

В этих переработках он не упускал из виду так же частности, имеющие только эстетическую ценность. Даже незначительные асимметрии, которые у других скрипичных мастеров становятся резкостью и недостатком, в его инструментах воспринимаются как отпечатки его личности, которые дают себя знать в любой мельчайшей подробности.

Геометрическая концепция его инструментов, постоянные соотношения в золотом сечении, соблюдаемые им в его инструментах даже при изменении размеров; система, применяемая при замысле рисунка завитка, приводят нас к заключению, что он знал математическую культуру эпохи Возрождения. Точно так же изучение его лаков показывает знание вековой кустарной практики. Завиток был нарисован с применением двух геометрических правил, а именно: спирали Архимеда для начального развития улитки и спирали Виньола для её завершения вплоть до тыльной стороны завитка; и что только применяя эти правила весь завиток может быть точно воспроизведён не на глаз и не от руки.

При внимательном анализе соединение двух спиралей становится заметным, особенно в виолончелях. Если бы мы оказались перед лицом единственного завитка, неизменно одинаково повторяемого, легко было бы предположить случайные совпадения, но чтобы случай действовал сотни раз, это весьма трудно допустить.

По некоторым разделам знаний Страдивари воспользовался обширной практикой, широко применявшейся в Кремоне в области смычковых инструментов и восходившей к Андреа Амати, который работал еще в 16 веке. В самом деле, в инструментах этого мастера уже замечаются геометрические пропорции в построении формы и в разметке завитка, равно как и в установлении кривизны верхней и нижней дек для достижения акустического качества инструмента. И хотя до Страдивари была проведена огромная работа по моделированию инструментов, он не остановился на достигнутом. И даже работая по модели Николо Амати, внука Андреа, копируя его технику и систему конструирования, Страдивари вводил свои собственные инновации.

Сам поиск форм для Страдивари никогда не был самоцелью, но по мере того, как зрело его искусство, он всё больше подчинялся основным требованиям в звукоотдаче инструментов, вплоть до пожертвования ценнейшими украшениями и инкрустацией. И это делал человек, который был подлинным художником в искусстве резьбы по дереву и инкрустаций. Выполнив чертёж инструмента в натуральную величину, изготовив отдельные его части, как шаблончики, из картона или дерева, определив размеры и толщины, мастер переходил к изготовлению самого инструмента. По этим же моделям Страдивари продолжал делать инструменты еще долгие годы.



*Рис. 4 Николо Амати: скрипка 1660 года.*

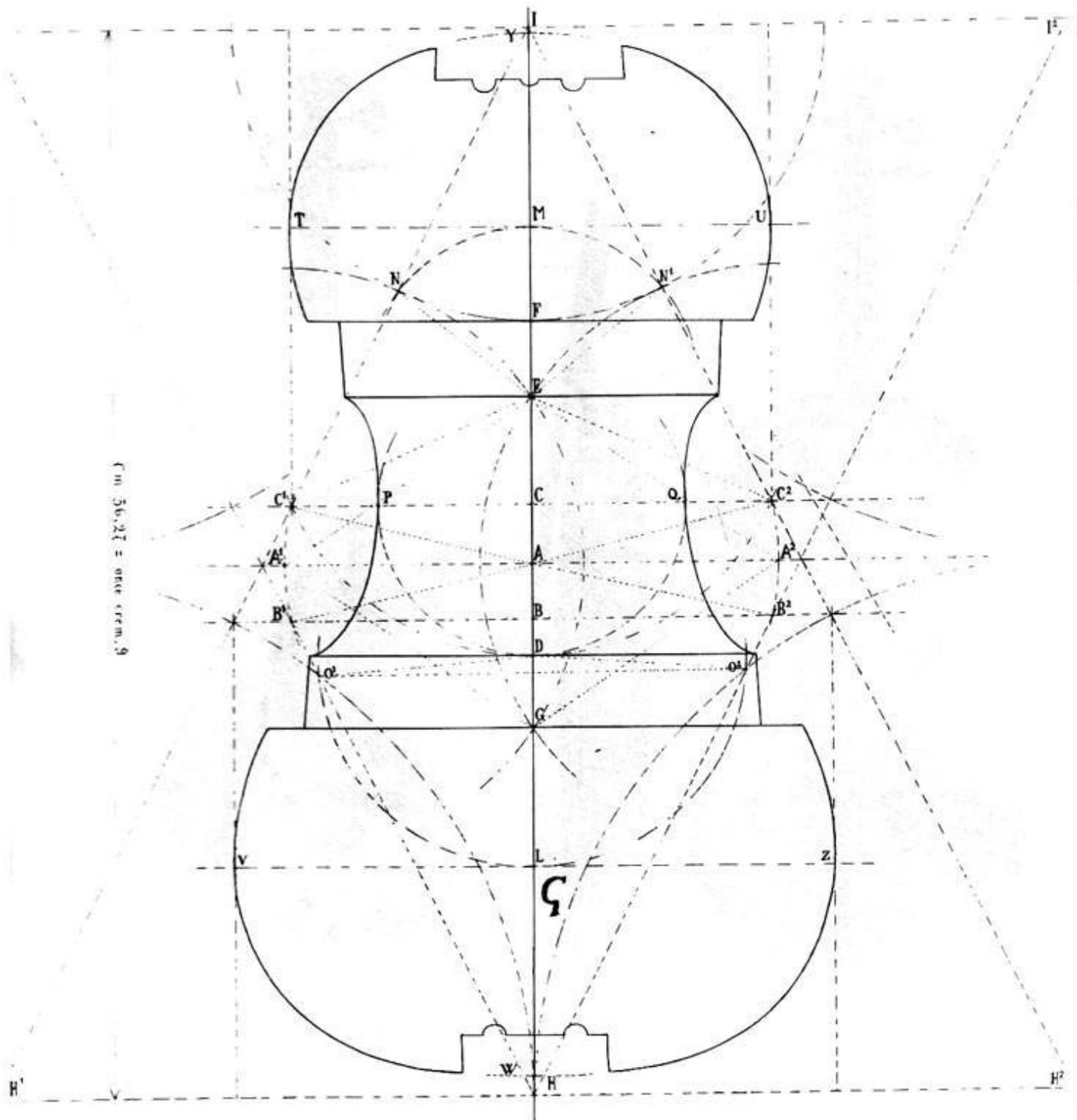


Рис. 5 Описание геометрических пропорций скрипичной модели G А. Страдивари.

Высота  $H-I$  получается вычислением от самого широко места в нижнем овале ( $V-Z$ ) следующим образом:  $201,5 \text{ мм} : 5 \times 9 = 362,7 \text{ мм}$ , что так же равно 9 кремонским унциям. Этот же размер может получиться и от самого широко места в верхнем овале ( $T-U$ ):  $161,2 \text{ мм} : 4 \times 9 = 362,7 \text{ мм}$ . В скрипках отношение между ширинами этих овалов всегда  $5/4$ .

Строим треугольник  $I-H1-H2$  с высотой  $I-H$  ( $I-H = 9$  кремонских унций + 2,05%) с основанием того же размера, т.е.  $362,7 \text{ мм}$ .

Точку  $B$  на центральной оси находим следующим образом: описываем две дуги из точек  $H1$  и  $H2$  радиусом  $H1-H$  до пересечения с обеими сторонами треугольника  $I-H1-H2$  соответственно. Точки пересечения соединяем. Эта последняя линия и пересекает центральную ось в точке  $B$ . Эти дуги еще и пересекают стороны треугольника  $H-II-I2$  в точках  $O1$  и  $O2$  (см. ниже).

Аналогично вышеприведенному построению мы находим точку  $C$ , предварительно построив треугольник  $H-II-I2$ . Оба треугольника равны.

Точка  $A$  – это центр нашего построения. Если из этой точки провести дуги с обеих сторон (мы всегда должны выполнять аналогичные построения с двух сторон оси симметрии) радиусом  $A-C1$ , то мы найдем точки  $A1$  и  $A2$ .

Точки  $E$  и  $G$  находим следующим образом: из центров  $A1$  и  $A2$  проводим радиусы, равные  $V-L$  (половина самого широко места в нижнем овале = 2,5 крем. унций). Эта дуга еще пересекает и стороны треугольника в точках  $N$  и  $N1$ .

Точка  $F$ : из центра  $I$  чертим дугу с тем же радиусом в 2,5 крем. унций.

Точка  $D$ : из центра  $E$  чертим дугу, равную  $E-C1$ .

Точка  $M$ : из центра  $E$  чертим дугу, равную  $E-N$ . Эта точка лежит на линии  $T-U$ , проходящую через самое широкое место в верхнем овале.

Точка  $L$ : из центра  $D$  чертим дугу, равную  $D-O1$ . Эта точка лежит на линии  $V-Z$ , проходящую через самое широкое место в нижнем овале.

Самое узкое место в талии,  $P-Q$ , определяется радиусом  $C-D$ .

И наконец и находим длину все модели  $Y-W$  следующим образом:  $E-Y = C-L$ ;  $D-W = O1-O2$ .

Точки  $F$ ,  $E$ ,  $D$ ,  $G$  показывают нам расположение верхних и нижних угловых клоцев.

Вот какие полученные размеры относятся друг к другу в пропорции «золотое сечение»\*:

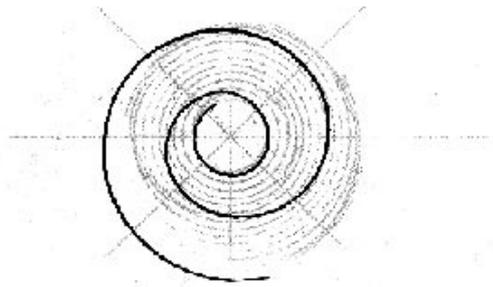
$$IF/TU, GH/VZ, DE/PQ, FG/ED+DG.$$

Геометрическая конструкция модели отвечает требованиям как акустики, так и эстетики.

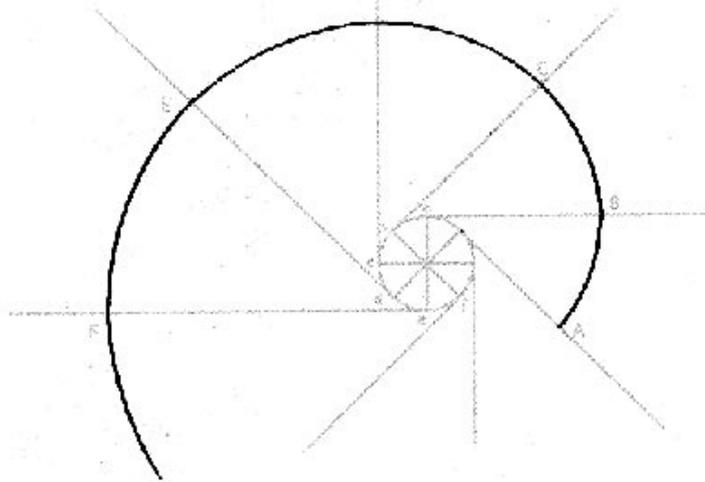
Для своих измерений Страдивари использовал Кремонский ярд = 48,4 см., делящийся на 12 унций.

---

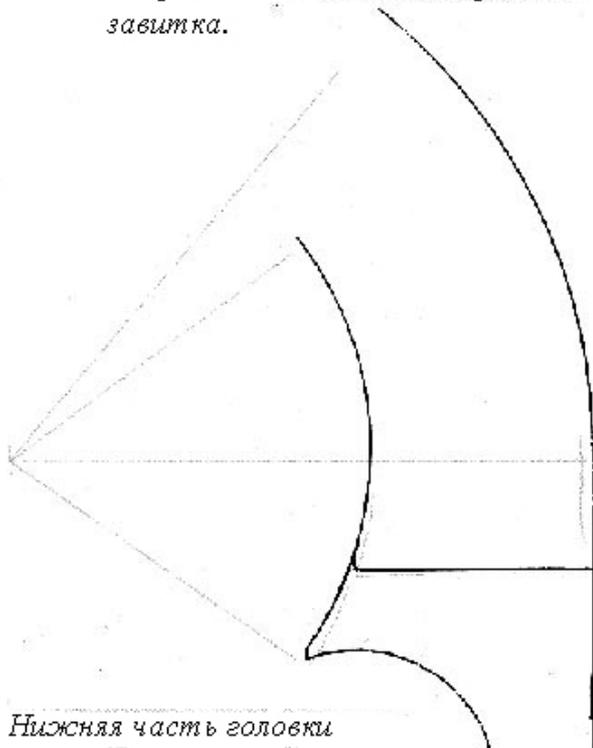
\* Пропорция «золотое сечение» =  $0,6180339$  определяется по формуле  $(\sqrt{5}-1)/2$  (прим. С.В.Муратова).



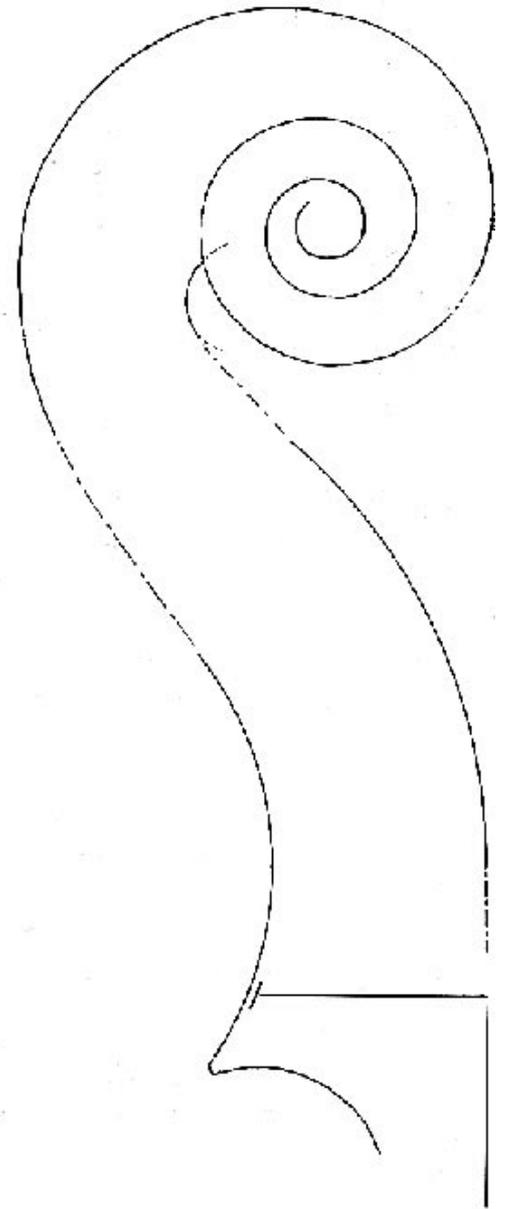
*Спираль Архимеда для вычерчивания завитка*



*Спираль Виньола для вычерчивания завитка.*



*Нижняя часть головки*



*Контурный рисунок виолончельной головки*

*Рис. 6 Репродукция контура виолончельной головки и геометрическая реконструкция её частей.*

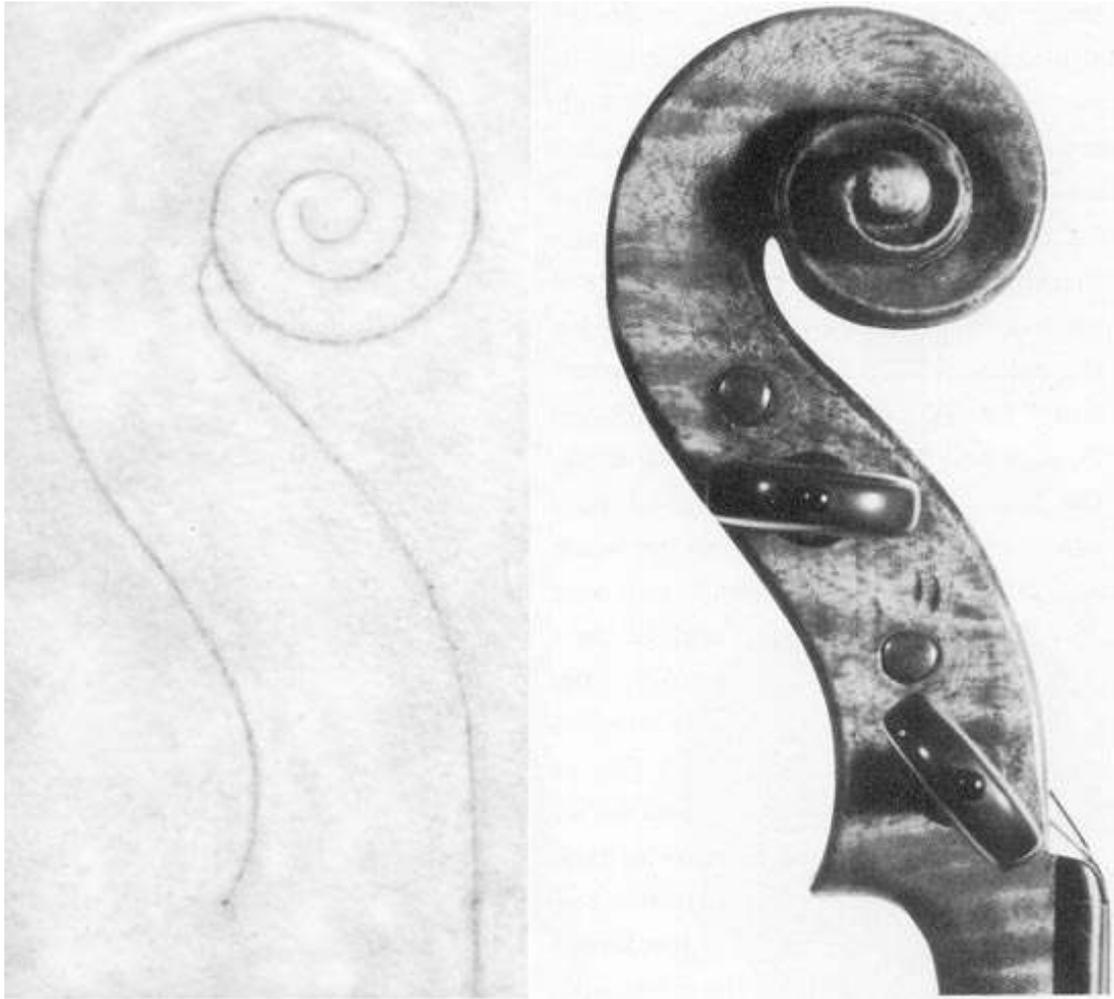


Рис. 7 А. Страдивари: рисунок скрипичной головки, выполненный серебряным карандашом. Городской музей Кремоны.

Рис. 8 А. Страдивари: головка скрипки “Cremonese”, 1715. Городской музей Кремоны.

Все рисунки, модели, чертежи и шаблоны кривизны, относящиеся к одному инструменту, Страдивари помечал одной и той же буквой алфавита и хранил их вместе в одном пакете. Все эти буквы всегда сделаны рукой самого Антонио Страдивари, тогда как различные аннотации в других местах, которые представляют и сегодня большой интерес, выполнены иногда Антонио, а иногда его сыновьями, но под наблюдением отца. Еще, чтобы избежать путаницы в определении вспомогательного материала к конкретной модели инструмента, Страдивари использовал не просто буквы, а характеристики модели. Так, например, буквы PG могли обозначать *prima grande* (первая большая); буквы SL, *seconda lunga* (вторая длинная); буквы P, S, T и Q соответственно *prima*, *seconda*, *terza e quarta* (первая, вторая, третья и четвертая) модели; буква B, *forma buono* (хорошая модель); буквы MB, *modello buono* (хорошая модель). Подтверждение сказанному, т.е. соответствие слов буквам, можно найти в записях сыновей Страдивари на некоторых моделях для шеек мандолин, где мы читаем: *misure del manicho del mandolino della forma nuova F.N.* (размеры шейки

мандолины, новая форма); *misure del manicho della mandolao della seconda forma, S.F.* (размеры шейки мандолины, вторая форма); *misure del manicho della mandolao della terza forma, T.F.* (размеры шейки мандолины, третья форма). К такому же заключению можно прийти и прочитав записи на трех шаблонах виолончели и контрабаса, на которых аббревиатуры MO. BO. означают *modello buono* (хорошая модель), как если бы они были записаны полными словами; или просто буквы BO и B, которые тоже всегда означают *buono* (хорошая). Эти аббревиатуры помогают нам определиться с хронологией создания определенных моделей, т.к. не все они помечены датой.

История сохранения этого материала интересна сама по себе. Эта коллекция была собрана сеньором Cozio после смерти сыновей Страдивари и закрытия их мастерской. От этого коллекционера материал перешел во владения различных скрипичных мастеров. Многие были потеряны, кое-что сохранилось в Городском музее Кремоны. Особенно ценны сохранившиеся квинты кривизны сводов и формы виолончелей. Некоторые пакеты потеряли много информации, а, например, для контральто и тенор Медичи сохранились практически все.

Используя оставшийся материал и сохранившиеся инструменты, я воссоздал некоторые потерянные формы, например, форму «B» для виолончелей.

Чтобы получить точную форму какого-нибудь инструмента, на основе которого он был построен, нужно взять лист толстого прозрачного целлулоида, вырезать в центре отверстие в форме восьмерки, соответствующей своду деки, положить его на нижнюю деку инструмента и острым концом гвоздя очертить контур, следуя по внешнему краю уса. Этот контур точно воспроизводит форму, использованную для построения инструмента, поскольку внешний край уса всегда точно соответствует внутреннему краю обечаек (при сборке инструмента лучше всего применять внутреннюю форму, которая использовалась в Италии). С помощью этой системы мы избегаем всякой деформации, являющейся следствием изнашивания, к которому неизбежно подвергались края инструмента.



*Рис. 9 Андреа Амати: скрипка, 1460.*



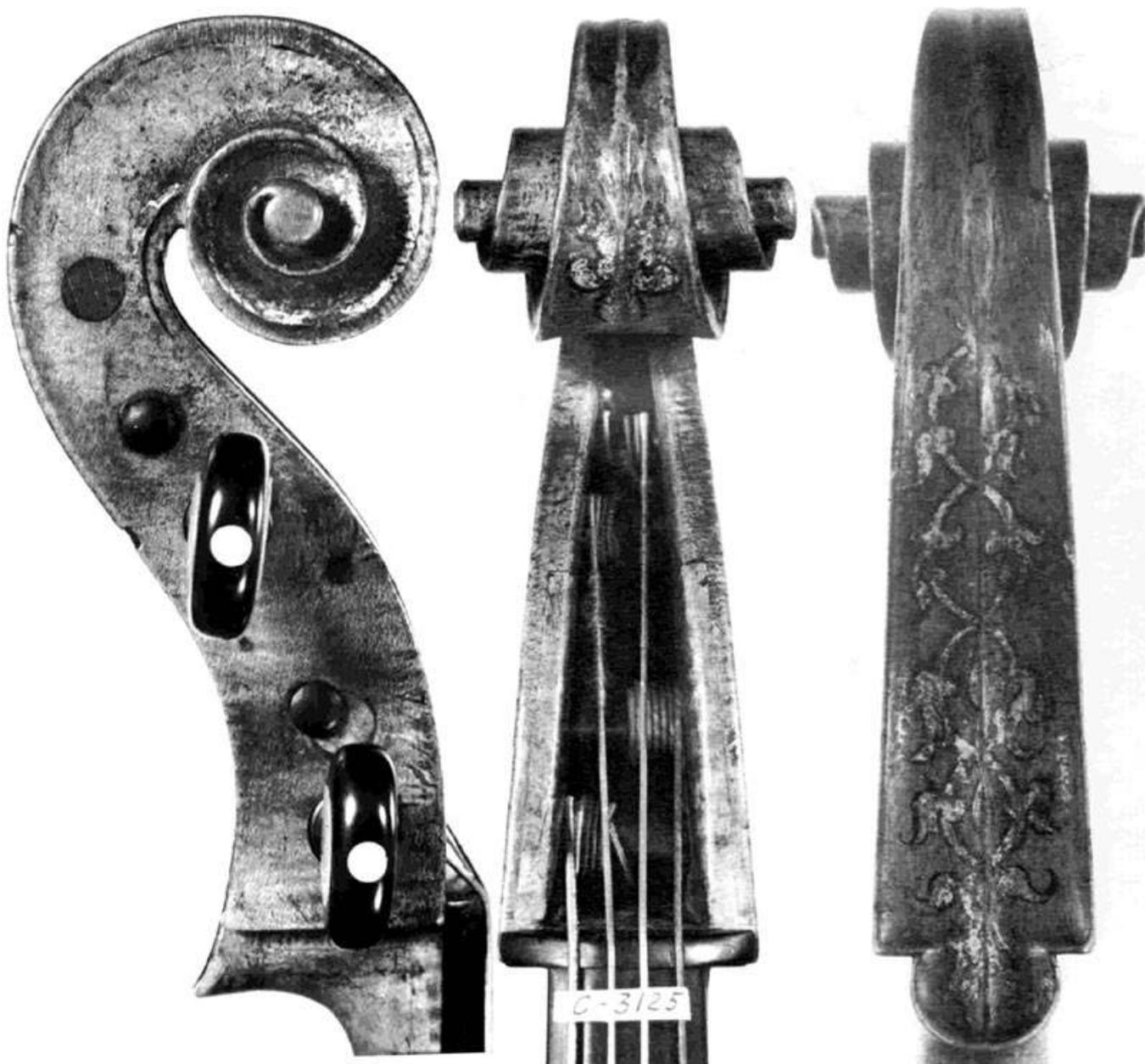
*Рис. 10* Андреа Амати: алт.



*Рис. 11 и 12 Андреа Амати: голова и эфы альты.*



*Рис. 13 Андреа Аматти: Королевская виолончель.*



*Рис. 14. Андреа Амати: головка виолончели, 1566, сделанной для французского короля Карла IX.*

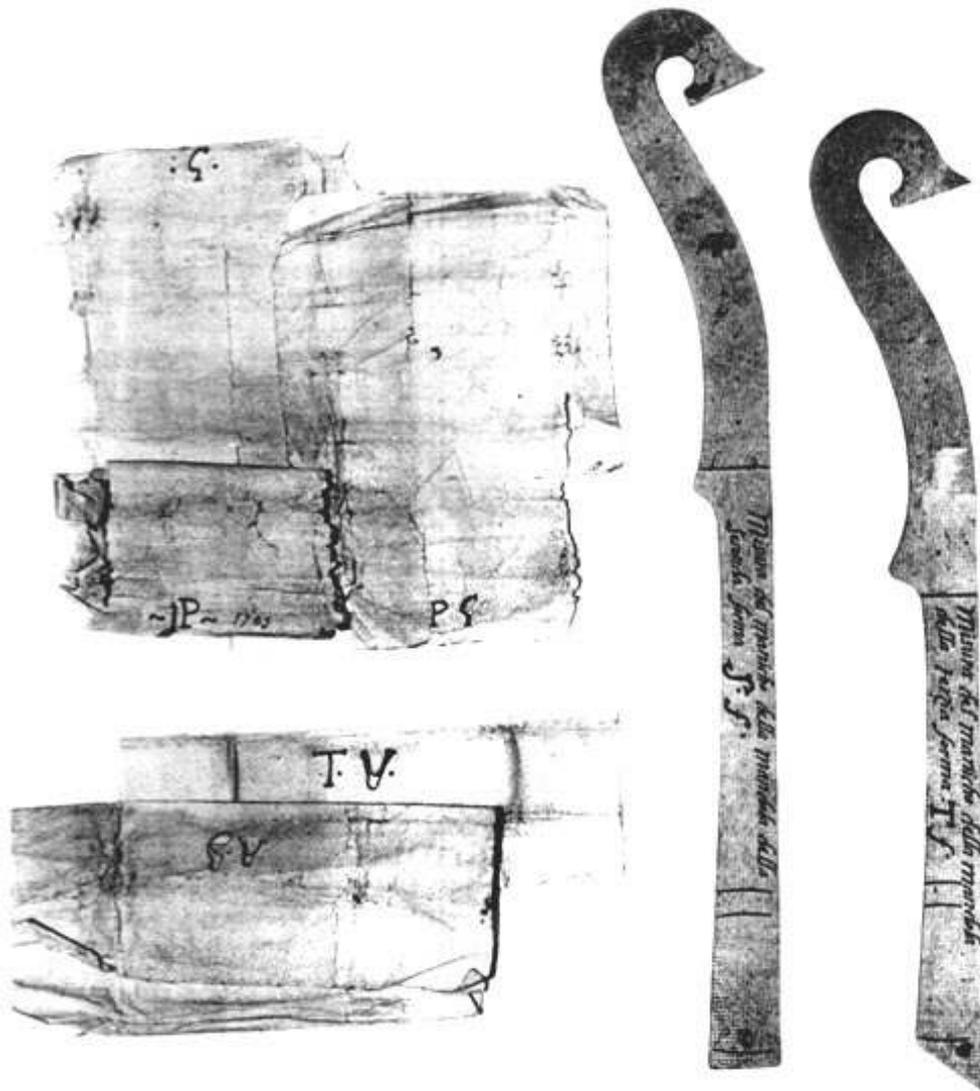


Рис. 15 А. Страдивари: конверты для хранения маленьких шаблонов, помеченные буквами модели.

Рис. 16 А. Страдивари: шаблоны шеек для мандолин второй и третьей моделей.



*Рис. 17. А.Страдивари: альт тенор Медичи, 1690.*



*Рис. 17а,б,с А.Страдивари: детали тенорового альты Медичи, 1690.*

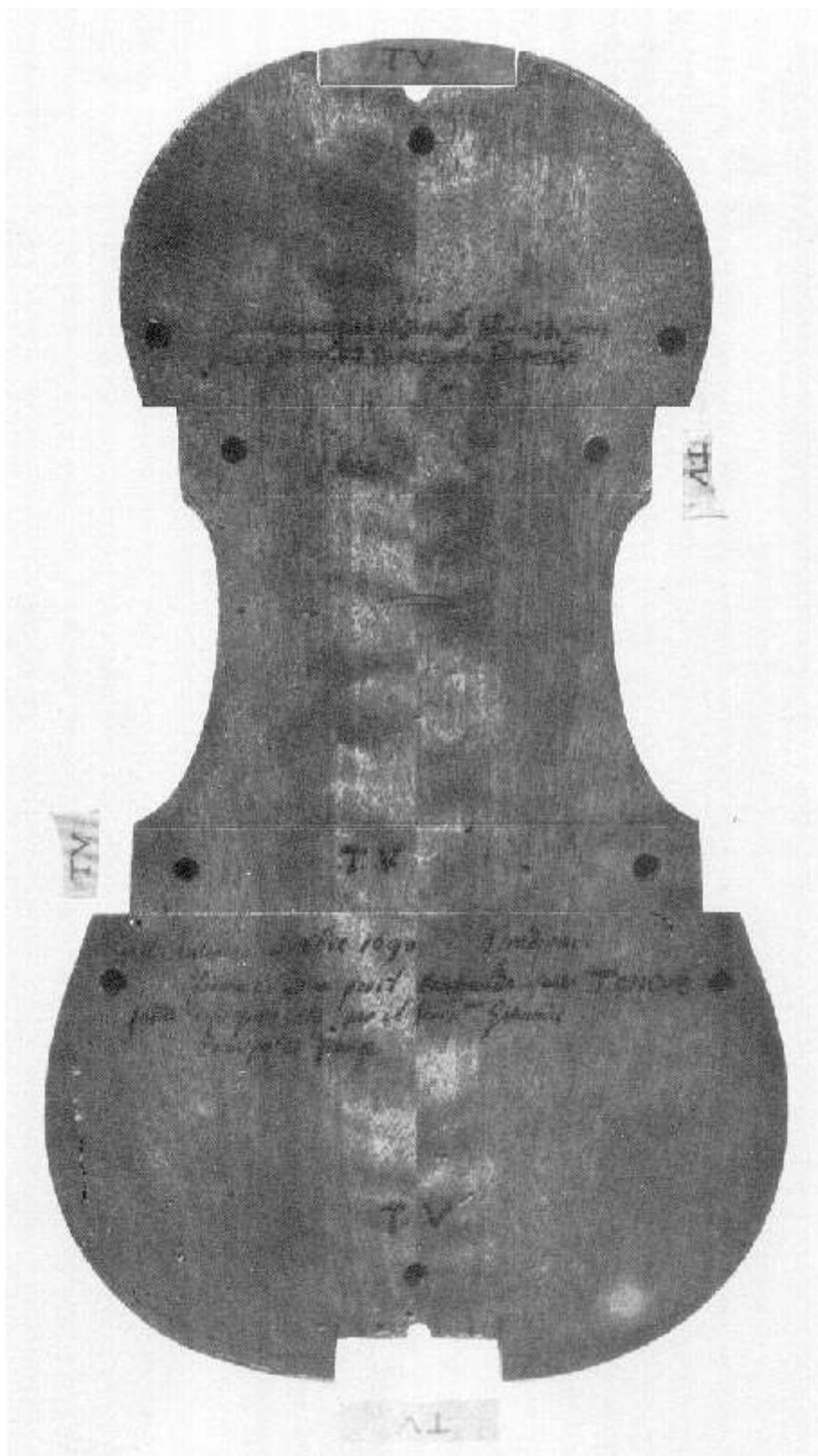
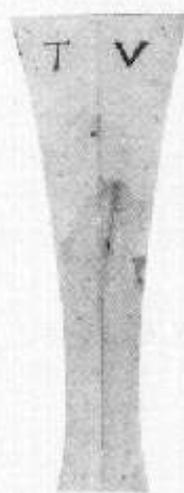
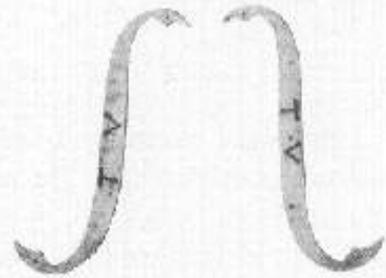
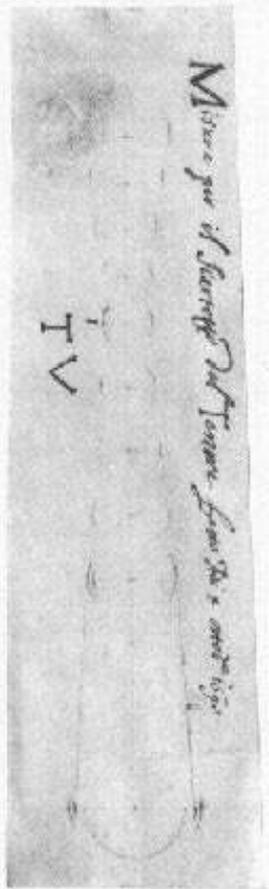
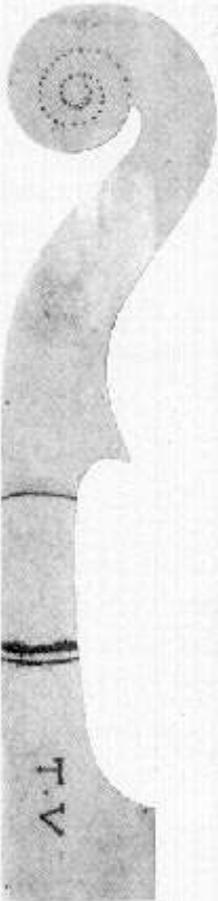
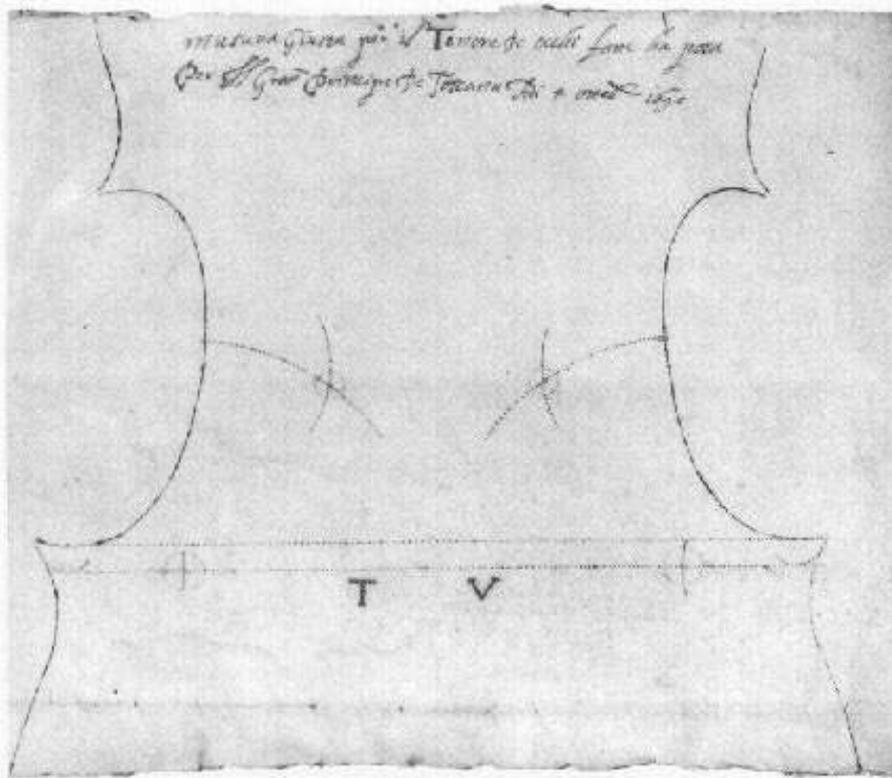


Рис. 18 и 19. А. Страдивари: форма и рисунки с шаблонами альты тенор Медичи.



## ПОДЛИННЫЕ МОДЕЛИ, ДОШЕДШИЕ ДО НАС И ИХ РАЗМЕРЫ

### НЕДАТИРОВАННЫЕ МОДЕЛИ ДЛЯ СКРИПОК

Все эти модели относятся к периоду до 1689 года. Модели, помеченные буквами «МВ» и «S». Обе эти модели имеют характеристики Николо Амати и были использованы для построения первых скрипок Страдивари, которые сейчас известны как «Аматизе». Эти буквы обозначают *modello buono* (хорошая модель) и *seconda* (вторая) и эти формы должны относиться к первой и второй моделям, построенные Мастером.

Модели, помеченные буквами «Р», «Т» и «Q», соответственно *prima* для скрипки большого размера, *terza* для нормального размера и *quarta* для скрипки размером 7/8. Они представляют собой однородную серию, показывающую решительный отход от модели Амати.

### ДАТИРОВАННЫЕ СКРИПИЧНЫЕ МОДЕЛИ.

Они открывают зрелый период Страдивари и использовались для большинства скрипок в течение длительного творчества Страдивари. Модель «Р» 1705 года заменила недатированную модель «Р», которая с этого года уже больше не использовалась. И здесь буква «Р» опять обозначает *prima* (первая), не смотря на то, что в 1703 уже была создана вторая модель, которая заменила модель *Аматизе* «S».

### НЕДАТИРОВАННАЯ МОДЕЛЬ «G» (БОЛЬШАЯ)

Наикрупнейшая модель Страдивари, которую мастер использовал после 1710 года.

### АЛЬТЫ-КОНТРАЛЬТО

Нам известны только две модели: первая датируется 1672 годом, а вторая – 1690.

### АЛЬТЫ-ТЕНОРЫ

Известна только одна модель 1690 года.

### БАССЕТЫ И ВИОЛОНЧЕЛИ

Ни одна форма не сохранилась до наших времен. По буквам на некоторых шаблонах, хранящихся в музее Кремоны, мы знаем о следующих моделях:

Первая модель, помеченная буквой «Р», была для конструирования большой бассеты (*grandi bassetti*) первого периода творчества Страдивари.

Венецианская виолончель 1696 года. Эта модель – слегка модифицированная модель «Р» и использовалась Страдивари только до 1700 года.

С 1700 года мастер, возможно, использовал форму «Т».

Модель «В» *buono* (хорошая) служила для создания виолончелей обычного размера, возможно с 1709 года до 1725-26.

По модели «Q», *quarta* (четвертая) для маленьких виолончелей, был сделан (на сколько нам известно) только один инструмент в 1726 году.

Модель «F.N.» *forma nuova* (новая модель) , возможно 1730.

#### ТАБЛИЦА РАЗМЕРОВ ДЛЯ СКРИПОК

Эти размеры были взяты из форм, включая верхний и нижний клоцы. Поэтому они показывают нам размеры внутренних частей корпуса инструментов, но только без обечаек, сводов деки и дна. Мы понимаем, что из-за смены влажности воздуха размеры могут меняться, то уменьшаясь, то увеличиваясь. Таким образом, погрешность нашего измерения не превышает + - 1,5 мм на каждые 200 мм.

<i>Маркировка</i>	<i>Длина</i>	<i>Ширина сверху</i>	<i>Талия</i>	<i>Ширина внизу</i>
MB	343	155.5	101,5	193,2
S	346	157	103,9	196,2
P	346	161	102	196
T	340	151	98	190
Q	331	145	96	183
PG 1689	348	161	106	200
SL 1691	350	154,5	100	195,5
B 1692 удл.	353.5	154,5	103,2	194,8
B 1692 укор.	347.5	154,5	103,5	195,5
S 1703	345	155	98,5	195
P 1705	348	161	103	200
G	354	161,5	103,8	201