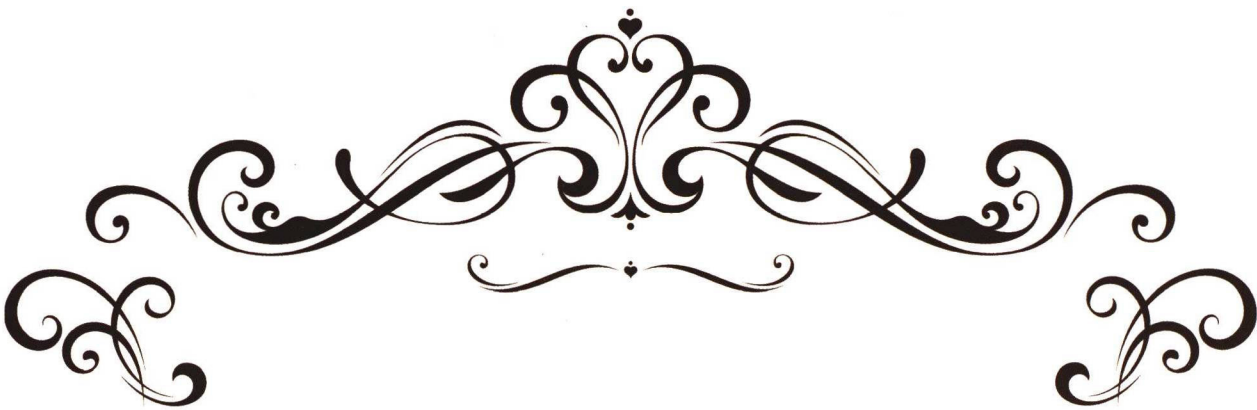


本书是教育部人文社科研究规划基金项目“意大利近代都灵学派古弦乐器鉴定学研究”（18YJA760057）的成果



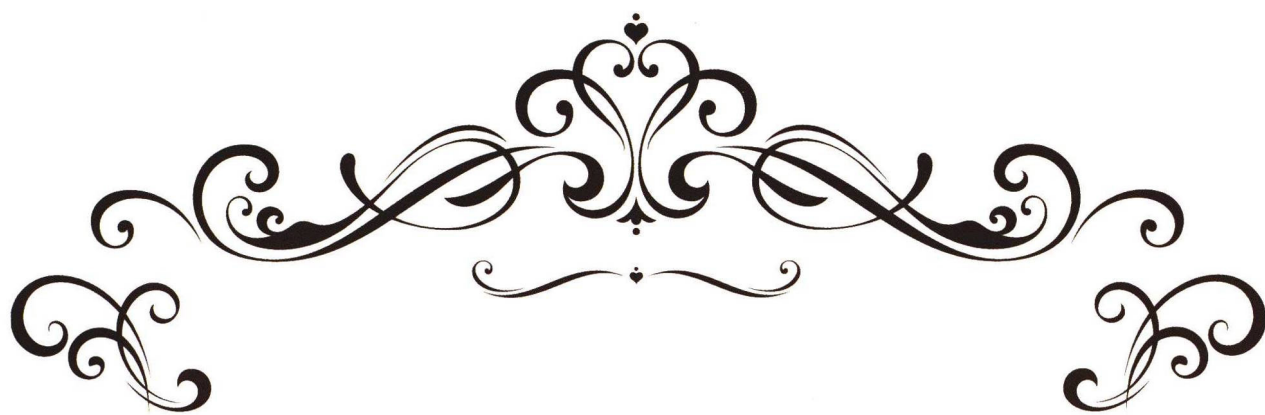
意大利近代都灵学派弦乐器研究



王凯平 罗佳怡 著

策划编辑：彭中军  
责任编辑：史永霞  
封面设计：孢子





# 意大利近代都灵学派弦乐器研究



王凯平 罗佳怡 著



华中科技大学出版社

<http://press.hust.edu.cn>

中国·武汉

此为试读, 需要完整PDF请访问: [www.ertongbook.com](http://www.ertongbook.com)

## 内 容 简 介

本书围绕意大利近代都灵弦乐器制作学派的历史及人物编写,共设有六个章节。内容主要包含古代都灵学派综述、近代都灵学派的起源与发展历史、古代与近代都灵学派的杰出代表人物及其作品等。

本书致力于研究近代都灵学派的学术价值,在对各国不同历史时期发现的古文献进行归纳梳理的基础上,搭建以近代都灵学派为主干的意大利古弦乐器学派的传承树脉络,并运用以最新科技手段取得的具体数据参数与高辨识度的细节特征,制定更加严谨的古弦乐器鉴定标准,为各学派古弦乐器研究机制提供借鉴与参考。

## 图书在版编目(CIP)数据

意大利近代都灵学派弦乐器研究 / 王凯平,罗佳怡著. — 武汉:华中科技大学出版社,2023.3  
ISBN 978-7-5680-9138-1

I. ①意… II. ①王… ②罗… III. ①弦乐器—研究—意大利—近代 IV. ①J622

中国国家版本馆 CIP 数据核字 (2023) 第 041835 号

## 意大利近代都灵学派弦乐器研究

Yidali Jindai Duling Xuepai Xianyueqi Yanjiu

王凯平 罗佳怡 著

策划编辑:彭中军

责任编辑:史永霞

封面设计:抱子

责任监印:朱玢

出版发行:华中科技大学出版社(中国·武汉)

电话:(027)81321913

武汉市东湖新技术开发区华工科技园

邮编:430223

录排:武汉创易图文工作室

印刷:武汉市洪林印务有限公司

开本:787 mm × 1092 mm 1/8

印张:71

字数:1063 千字

版次:2023 年 3 月第 1 版第 1 次印刷

定价:990.00 元



本书若有印装质量问题,请向出版社营销中心调换  
全国免费服务热线:400-6679-118 竭诚为您服务  
版权所有 侵权必究

## 前言

意大利古弦乐器诞生于16世纪,在17—18世纪达到迄今无法逾越的历史巅峰。近代都灵学派是古弦乐器发源地意大利的重要学派之一,由于战争、瘟疫、经济、政治等历史原因,意大利各学派在1780年之后相继没落,大量艺术品文物、模具遭到破坏,重要琴漆配方、数据相继失传。这一历史时期发生的种种变故和鉴定理论认定标准的模糊认知,以及界定古代学派与近代学派的分水岭的困难、以传承树脉络为理论依据的缺失、诸多古弦乐器的真伪在鉴定中产生的争议,足以使学术界进行深思与探讨。

本书致力于研究近代都灵学派的学术价值,通过对古文献的归纳梳理,搭建以近代都灵学派为主干的意大利古弦乐器学派传承树脉络;运用最新科技手段,对都灵学派的古弦乐器进行深度剖析;用具体的数据参数和高辨识度的细节特征,制定更加严谨的鉴定标准,从而提升甄别作品真伪的可靠性,为学术界搭建多样化、丰富的理论平台,积累更多专业、可靠的数据,同时也有助于为存世的其他学派古弦乐器研究机制提供借鉴与参考。

就应用价值而言,意大利古弦乐器属人类物质文化遗产的文化艺术品范畴,其不但具有收藏价值,更具有极高的演奏与投资价值。随着国际艺术品市场的快速发展和进步,珍稀的古弦乐器作为文化的载体,逐渐脱离了单纯学术与精神层面需求而步入了商业化与信息化时代。古弦乐器具有良好的国际口碑和抵御通货膨胀功能,任何时代的音乐家、收藏家、博物馆基金会都在竭力寻找古琴的真迹。经济价值与使用价值的特殊优势,使得这些独特的文物收藏品具备了更多产生投资收益的经济功能。

综上所述,为近代都灵学派古弦乐器的研究工作,搭建一座规模较大、学术价值较高的理论桥梁,建立相关鉴定数据库,既是研究乐器本身前世今生的需要,也是我国古弦乐器研究学界进一步发展的需要。

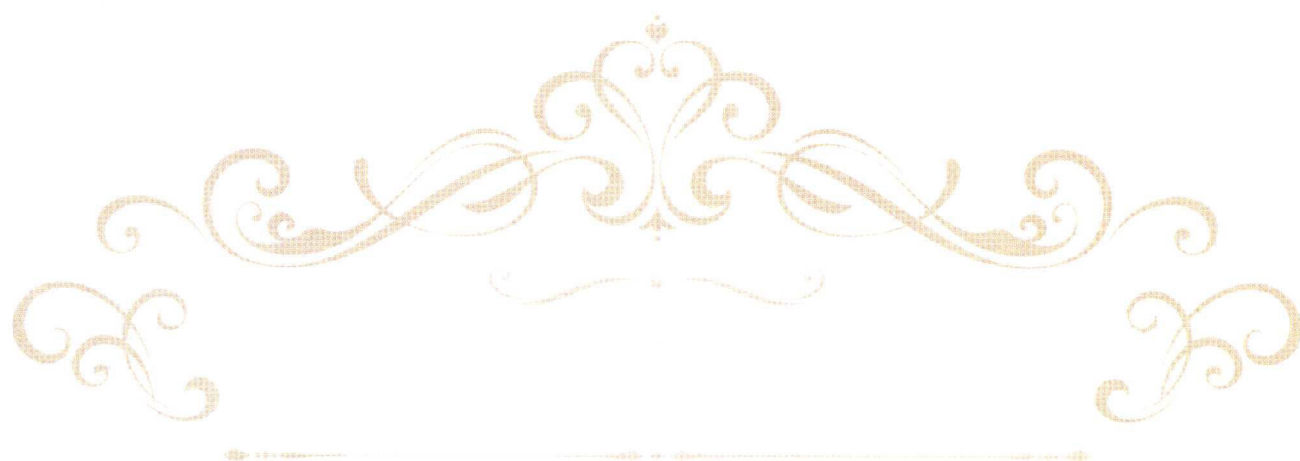
王凯平 罗佳怡

# 目 录

|                            |     |
|----------------------------|-----|
| 第一章 都灵学派的前身                | 1   |
| 第一节 古代都灵学派的起源              | 2   |
| 第二节 古代都灵学派的代表人物            | 3   |
| 第三节 都灵时期的乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼     | 8   |
| 第二章 古代都灵学派的代表人物及其作品        | 10  |
| 1. 恩里克·卡特纳                 | 11  |
| 2. 法布里奇奥·森达                | 21  |
| 3. 乔弗雷多·卡帕                 | 26  |
| 4. 乔万尼·弗朗西斯科·塞洛尼亚托         | 50  |
| 5. 乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼           | 57  |
| 6. 斯皮里图斯·索尔萨那              | 61  |
| 7. 乔万尼·巴蒂斯塔·杰诺瓦            | 66  |
| 第三章 近代都灵学派的崛起              | 73  |
| 第一节 近代都灵学派的时代背景            | 74  |
| 1. 衰落的萨沃伊王朝                | 74  |
| 2. 法国统治下的都灵音乐界（1780—1815年） | 77  |
| 3. 复国后的休养生息                | 78  |
| 4. 都灵音乐界的复苏（1815—1848年）    | 80  |
| 5. 统一后的意大利政局               | 81  |
| 6. 黑暗时代的都灵音乐界（1848—1870年）  | 82  |
| 7. 步入新世纪的意大利               | 83  |
| 8. 面临转型的都灵音乐界（1870—1960年）  | 84  |
| 第二节 近代都灵学派的发展              | 86  |
| 一、世纪之交的弦乐器制作师们             | 86  |
| 二、近代都灵学派早期的弦乐器制作师们         | 87  |
| 1. 乔万尼·弗朗西斯科·普莱森达          | 87  |
| 2. 朱塞佩·罗卡                  | 88  |
| 3. 瓜达尼尼家族的第三代              | 89  |
| 三、近代都灵学派早期弦乐器文化的传播         | 90  |
| 四、近代都灵学派中期的弦乐器制作师们         | 91  |
| 五、近代都灵学派后期的弦乐器制作师们         | 92  |
| 第三节 法国对近代都灵学派的影响           | 97  |
| 1. 雷特家族                    | 98  |
| 2. 丹尼斯家族                   | 102 |
| 3. 列奥波德·诺里尔                | 104 |
| 4. 约瑟夫·卡洛特                 | 105 |



|                            |   |     |
|----------------------------|---|-----|
| 第四节 瓜达尼尼家族的兴衰              | / | 106 |
| 一、18世纪的瓜达尼尼家族              | / | 107 |
| 1. 乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼的制作风格      | / | 109 |
| 2. 盖塔诺·瓜达尼尼一世              | / | 111 |
| 3. 卡洛·瓜达尼尼                 | / | 111 |
| 二、19世纪的瓜达尼尼家族              | / | 112 |
| 1. 盖塔诺·瓜达尼尼二世              | / | 112 |
| 2. 费利斯·瓜达尼尼                | / | 113 |
| 3. 安东尼奥·瓜达尼尼               | / | 114 |
| 三、20世纪的瓜达尼尼家族              | / | 115 |
| 1. 弗朗西斯科·瓜达尼尼与朱塞佩·盖塔诺·瓜达尼尼 | / | 115 |
| 2. 保罗·洛伦佐·瓜达尼尼             | / | 116 |
| 第四章 近代都灵学派早期的代表人物及其作品      | / | 117 |
| 1. 乔万尼·弗朗西斯科·普莱森达          | / | 118 |
| 2. 亚历山德罗·迪斯皮涅              | / | 161 |
| 3. 盖塔诺·瓜达尼尼二世              | / | 171 |
| 4. 皮耶·帕什艾尔                 | / | 177 |
| 5. 朱塞佩·罗卡                  | / | 185 |
| 第五章 近代都灵学派中期的代表人物及其作品      | / | 221 |
| 1. 维涅德托·乔弗雷多·里纳尔迪          | / | 222 |
| 2. 安东尼奥·瓜达尼尼               | / | 229 |
| 3. 恩里科·克劳多维奥·梅莱卡里          | / | 232 |
| 4. 恩里科·马恺蒂                 | / | 245 |
| 5. 罗曼诺·马伦戈·里纳尔迪            | / | 285 |
| 6. 卡洛·朱塞佩·奥登               | / | 294 |
| 7. 安尼拔·法格尼奥拉               | / | 324 |
| 第六章 近代都灵学派后期的代表人物及其作品      | / | 377 |
| 1. 弗朗西斯科·瓜达尼尼              | / | 378 |
| 2. 乔治·加蒂                   | / | 383 |
| 3. 朱塞佩·佩鲁兹                 | / | 410 |
| 4. 卡洛·布鲁诺                  | / | 414 |
| 5. 卡洛·巴达莱罗                 | / | 418 |
| 6. 艾瓦西奥·埃米利奥·古艾拉           | / | 421 |
| 7. 埃杜阿尔多·维托里奥·马恺蒂          | / | 452 |
| 8. 路易吉·阿佐拉                 | / | 455 |
| 9. 里卡尔多·吉诺韦塞               | / | 471 |
| 10. 皮特罗·加里诺蒂               | / | 493 |
| 11. 安赛默·库莱托                | / | 506 |
| 12. 恩里克·迪莱洛                | / | 524 |
| 13. 普林尼奥·米凯蒂               | / | 531 |
| 14. 保罗·瓜达尼尼                | / | 544 |
| 15. 安尼拔洛托·法格尼奥拉            | / | 549 |
| 16. 阿尔纳多·莫拉诺               | / | 552 |
| 17. 达里奥·维尔涅                | / | 555 |



## 第一章 都灵学派的前身





## 第一节 古代都灵学派的起源

皮埃蒙特省位于意大利东北部,与法国接壤,首府城市是都灵。由于地缘关系,皮埃蒙特弦乐器制作的艺术传统深受法国学派的影响。18世纪,一连串的社会政治事件不仅仅改写了世界的历史、重塑了欧洲的版图,同时也影响了制琴行业的发展。都灵的弦乐器制作学派可以大致被分为三个时期:第一个时期,从17世纪中期到18世纪晚期,被称为古代时期;第二个时期,从19世纪早期到20世纪第二次世界大战结束,被称为近代时期;第三个时期,从20世纪中叶开始延续至今,称之为现代时期。

皮埃蒙特省及周边地区自11世纪起就被萨沃伊王朝(House of Savoy)统治,但在1553年法国军队入侵后,转而成为法国波旁王朝的盟友。作为政治联姻,法国亨利四世把女儿克里斯蒂娜·玛丽(Christine Marie)公主嫁给了萨沃伊公爵维特·阿玛迪厄斯一世(Victor Amadeus I),克里斯蒂娜·玛丽在她丈夫去世后摄政。在这期间,克里斯蒂娜·玛丽为皮埃特蒙的艺术文化生活带来巨大的法式影响。其宫廷乐师几乎都是来自巴黎的法国音乐家,而这些乐师所携带的乐器基本也出自法国或北方弗莱芒学派制琴师之手。伴随而来的,这些乐器在1660—1800年间给古代都灵学派的发展带来了深远的影响。

古代都灵学派由17世纪中期来自德国的弦乐器制作大师恩里克·卡特纳(Enrico Catenar)创立。



Enrico Catenar 小提琴 琴颈与背板相接处

恩里克·卡特纳的制作技术和方式并非来自当时最盛行的克莱蒙纳(Cremona)学派,而是具有浓厚的德国及弗莱芒学派风格。正如今天看到的,体现在与欧洲北部弦乐器制作学派如出一辙的制琴方法上,卡特纳的作品在背板边缘有沟槽,用于嵌入弦乐器的侧板;琴颈的底部延伸为琴身的一部分,而非作为外接的独立木块固定在琴身主体上。

也就是说,卡特纳并未采用意大利传统学派擅长的内模制作法来打造他的乐器。根据史料的记载,恩里克·卡特纳大约从1650年间开始在都灵制琴,现保存下来的乐器相当少。其制作方式与风格对于当时的都灵学派影响很大,以至于其后百年间都灵地区的弦乐器制作师们似乎只固定于传承这一种制琴方式。

尽管也有少数都灵弦乐器制作师在寻求探索其他不同的技术与方法,但直到18世纪中后期,乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼(Giovanni Battista Guadagnini)的到来,这样的状况才发生了根本性的转变。

可以说,乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼带来意大利本土学派的传统内模制作方式,重新树立了都灵学派制作方式的标准。



Enrico Catenar 小提琴 正面



Enrico Catenar 小提琴 背面

## 第二节 古代都灵学派的代表人物

得益于萨沃伊家族的统治,皮埃蒙特省与近邻法国有着紧密的政治和文化联系。因此,在探究了现存许多17—18世纪来自皮埃蒙特的古代弦乐器作品都展现出了明显迥异于传统意大利风格的制作方式之后,我们再观察这些明显带有其他欧洲多元化学派构造特征的乐器作品时,也就不足为奇了。关于早期的都灵地区弦乐器制作者,比较有代表性的是:擅长制作大提琴的安德烈·加托(Andrea Gatto),活跃于1665—1679年;法布里奇奥·森达(Fabrizio Senta),活跃于1650—1675年,其作品通常在C腰呈现出较窄的角度;乔万尼·弗朗西斯科·塞洛尼亚托(Giovanni Francesco Celoniato),活跃于1676—1751年,其作品拥有极强辨识度的倾斜度较高的F孔。



法布里奇奥·森达 晚期作品 小提琴





乔万尼·弗朗西斯科·塞洛尼亚托  
1734 年小提琴 琴头



乔万尼·弗朗西斯科·塞洛尼亚托  
小提琴 正面



乔万尼·弗朗西斯科·塞洛尼亚托  
小提琴 背面

此外,定居在首府都灵以外的泛皮埃蒙特省其他城市的,如史宾瑞托·索尔萨那(Spirito Sorsana),活跃于 1720—1740 年。



史宾瑞托·索尔萨那  
小提琴 琴头



史宾瑞托·索尔萨那  
小提琴 正面



史宾瑞托·索尔萨那  
小提琴 背面

这些早期弦乐器制作大师的技术风格偏向北欧的弗兰德学派,作品真迹现在已较难遇见。尽管使用的制作方法不同,但从作品呈现出的风格来说,这些大师们的创作在某种程度上也受到了意大利克莱蒙纳传统的阿玛蒂家族风格的影响,但他们与阿玛蒂家族作品最大的不同之处在于琴型设计上都略显浮夸,具体体现在:作品的琴角修长而优雅,琴头的旋涡偏大且手工极富随意性;琴型整体圆润,特别是琴身中部;琴的弧度高而饱满;琴的油漆精细,但颜色仅仅局限于金棕色的色系范围。



史宾瑞托·索尔萨那 1725 年小提琴 琴箱内部标签

而该时期公认的行业翘楚，大名鼎鼎的乔弗雷多·卡帕，将工作室安置在距离都灵以南 60 英里(1 英里 =1.609 公里)的小镇萨卢佐。

学术界一致认可的一种说法是，进入 18 世纪后都灵学派最著名的弦乐器制作师首推乔弗雷多·卡帕。前辈卡特纳的作品对卡帕的艺术创作有很大的影响。

关于对乔弗雷多·卡帕的认知，为什么他被称作“都灵学派早期最有才华的制造者”之一？他的作品如何成为科齐奥·萨拉布伯爵的最爱？正如美国费城的提琴历史学者菲利普·卡斯在《都灵的小弦乐器制作艺术(1650—1770)》一文中所详述的那样，都灵提琴学派的起源，与其地处皮埃蒙特省的历史条件密不可分，因为三十年战争(1618—1648 年)的关系，流落了大量来自北方德国的制琴师。

乔弗雷多·卡帕的出身颇为神秘，我们无从得知他的技术启蒙与师承来源。下图中的这把小提琴，琴箱内部有一个原始标签，标签上的文字意为“乔弗雷多·卡帕 1693 年制作于萨卢佐”。尽管我们从都灵市政厅的档案馆里并没有找到乔弗雷多·卡帕的出生证明，但这并不妨碍我们把他认定为古代都灵提琴学派最著名的代表人物。



乔弗雷多·卡帕  
小提琴 背面



乔弗雷多·卡帕  
小提琴 侧面

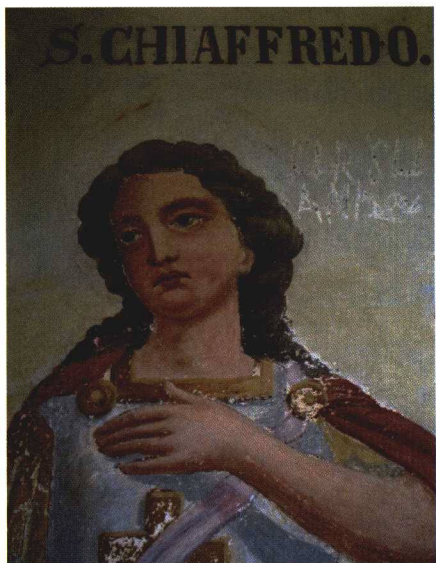


乔弗雷多·卡帕 小提琴 正面



卡帕是一名高产的弦乐器制作师,进入成熟期后,他放弃了源自卡特纳的制作模式,在风格上更加接近于古代克莱蒙纳学派。其琴型弧度深邃,琴头设计大胆。尽管工艺上不如克莱蒙纳阿玛蒂家族作品的收放自如,但琴的形态却比他在都灵的前辈们更经典。其作品的油漆精致,漆色有时偏红。当今依然留存了不少卡帕制作的小提琴和数把高品质的大提琴。

就在古代都灵提琴学派的诞生与探索之时,让我们把目光转向同时期伦巴第地区的克莱蒙纳。作为意大利弦乐器制作艺术的圣地,这里正值星光璀璨之时。弦乐器制作三大家族的影响无处不在:阿玛蒂家族的落日余晖犹存;如日中天的安东尼奥·斯特拉迪瓦里开创了自己全新的制作风格;瓜乃里家族三代同框,正值传承交接。尽管我们从现存的乔弗雷多·卡帕作品上,看到了与阿玛蒂家族的传统风格有着强烈的相似特征,但我们没有直接的证据来证明他们之间是否存在过师承与来往。而两者创作手法的局部差异,是当今我们用于辨认的唯一方法。



Fresco of San Chiaffredo, the Patron Saint of Saluzzo, in a votive chapel, Oncino. Image: Wikimedia Commons

后世提琴学者费德里科·萨基与律师奥拉齐奥·罗吉洛在19世纪末的一次萨卢佐档案整理中,发现了卡帕1717年的死亡记录。直到1890年,才成功地在该镇教区的旧登记簿中找到了与古代都灵学派弦乐器制作大师有关的所有日期,乔弗雷多·卡帕生于1653年,于1717年8月6日死于萨卢佐。《亡灵登记》,第五卷,139页,大教堂档案)

当代提琴专家菲利普·卡斯还发现了卡帕的遗嘱,这是在卡帕1717年去世前几天写的。一个有趣的细节是,卡帕的名字被拼成了 Chiaffredo(而不是 Gioffredo),这是萨卢佐守护神的名字。同时,卡帕也被列入萨卢佐的税收记录中,这说明他住在圣贝尔纳多教区。

由于17世纪末爆发的西班牙王位继承战争(1696—1713年)引起了欧洲政局的一系列动荡,法国军队对皮埃蒙特发动了入侵,大约在1696年,卡帕离开了萨卢佐,向南前往蒙多维镇(其大提琴作品上有一个原始的

卡帕标签,标注了1697年制作于蒙多维)。

在这一段处于战争的岁月里,卡帕的行踪无人知晓。1706年法国军队对都灵发起了围攻,使得该城遭到了极大的破坏,而这一年的人口普查中也没有任何关于卡帕的记录。然而,法律的纳税文件证实了他在1707年回到萨卢佐。

众所周知,琴箱内部的标签与其内容,是一位古代制琴大师曾存在于这个世界上的最直接、最真实的证明。而标签的真伪,往往也是后世对于古弦乐器判断其来源出处的重要依据之一。对于皮埃蒙特地区的古代都灵提琴学派弦乐器制作大师的各类弦乐器的鉴别,最大的难题莫过于琴身内部标签的缺失。历史上有诸多因素造成了这种现象,比如有的琴商为了牟取更高的利润,将弦乐器内部的原作者标签移除或者伪造贴入一张更知名的其他制作大师标签,甚至从其他被损毁的名贵乐器中提取一张字迹完好的真迹标签;或者各国买家为了避税而撕掉原始标签等行为。例如乔弗雷多·卡帕的制作手法与作品特征近似阿玛蒂家族风格,为获取更高的售价,在后世无数次的交易行为中,现今存世的乔弗雷多·卡帕作品大多被贴上了阿玛蒂的标签。更有趣的是,在一把卡帕制作的小提琴内部,我们发现了一张贴了安德烈·瓜乃里1701年的假标签,尽管后者早已于1698年去世。

在这里面,比较有代表性的是盖塔诺·普格纳尼,一位活跃于18世纪下半叶的都灵小提琴家、教师和作曲家。在当时,弦乐器的交易一般都是由音乐家和制琴师促成的,而不是由专业的琴商



来进行,普格纳尼很可能负责更改卡帕小提琴的一些标签。然而,在普格纳尼活跃的时候,许多卡帕的标签以及与他同时代的都灵其他制琴大师的原始标签很可能已经被改变了。

伟大的意大利小提琴家尼科洛·帕格尼尼在 1823 年 6 月写给他的朋友路易吉·格尔米的信中谈到了卡帕标签的问题:你的阿玛蒂不是阿玛蒂,而是萨卢佐的卡帕;普格纳尼把所有卡帕的标签都改成了阿玛蒂,你不会找到任何带有他名字的卡帕小提琴。

意大利两百年前最著名的收藏家、贵族科齐奥·萨拉布伯爵在自己的回忆录中提到过:“到目前为止,可能再也找不到任何带有原始标签的卡帕弦乐器。他的大量作品,尤其是最好和最古老的乐器,都贴上了阿玛蒂的标签,并以此出售(尤其是卖给外国人)。”

然而,到了 18 世纪末,确实存在带有假的卡帕标签被归于卡帕的真迹中。这可能至少有一部分原因是那时各国的买家对卡帕作品的认可度越来越高。

萨拉布伯爵写道,卡帕是阿玛蒂小提琴的最佳模仿者之一,卡帕的弦乐器“受到了极大的重视,尤其是荷兰人和英国人,他们为这些乐器支付了高价”。同时还指出,卡帕的作品得到了最杰出的小提琴演奏家乔万尼·巴蒂斯塔·维奥蒂的推崇:“其本人与他的众多学生,都在使用与寻找卡帕弦乐器作品的真迹!”

在萨拉布伯爵收藏的诸多弦乐器中,卡帕制作的弦乐器作品占有重要地位。得自萨拉布伯爵的遗产记录,1775 年 2 月的一份文件上列出了 7 把属于伯爵的卡帕小提琴,并交由那个时代最顶尖的弦乐器制作大师乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼进行修复;在 1779 年 5 月签订的一份合同中,瓜达尼尼同意为伯爵修复并出售一把卡帕小提琴,价格为 90 金币。这封文件让我们对卡帕乐器在那个时代的商业价值有了一些了解,横向对比,文件同时提到的 1 把古代米兰提琴学派鼻祖格兰西诺制作的小提琴,售价是 20 金币,1 把黄金时期斯特拉迪瓦里小提琴的售价约值 120 金币。

另一份标注日期为 1777 年 5 月的萨拉布伯爵藏品清单,证实了除阿玛蒂和斯特拉迪瓦里等最珍稀的藏品之外,萨拉布伯爵对卡帕弦乐器作品的重视程度几乎与历史上其他几位重要巅峰大师一样。



普格纳尼肖像 现存于伦敦皇家音乐学院博物馆

|                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| [Kept] by Bergonzi in his shop. Two-piece back with damaged edges. Otherwise intact; year 1731.                   | 120 |
| [Kept] by Bergonzi in his shop. Intact one-piece back. The best of the year 1733.                                 | 140 |
| [Kept] by Bergonzi in his shop. Intact one-piece back; year 1735                                                  | 130 |
| [Kept] by Bergonzi in his shop. [...] back; year [...]                                                            | 130 |
| One made by Grancino is kept by Guadagnini                                                                        | 20  |
| [Kept] by Cappa in his shop. Intact one-piece back. A crack on the top. Long neck (kept by Guadagnini)            | 100 |
| [Kept] by Cappa in his shop. Intact one-piece back.. High arching. Label by Antonio and Girloamo Amati; year 1699 | 140 |
| [Kept] by Cappa in his shop. One-piece back, with large cracks. (Kept by Guadagnini)                              | 120 |
| [Kept] by Guadagnini in his shop. Two-piece back. Label of Antonio Amati                                          | 120 |
| One-piece back. Red varnish [...]; year 1772                                                                      | 40  |
| One-piece back. Light varnish                                                                                     | 60  |
| 116 new and not yet set up instruments of Guadagnini                                                              |     |
| 2 new and unvarnished                                                                                             |     |
| In the shop. [...] 10 varnished cellos made by Guadagnini                                                         | 200 |
| 6 two-piece back, with dark varnish.                                                                              |     |
| Another unvarnished instrument with missing neck.                                                                 |     |

TURIN FROM BOCH. MAY 18, 1777. EXTRACT FROM MY BOOK:

|                         |    |     |
|-------------------------|----|-----|
| Amati                   | 1  | 300 |
| Stradivari, large model | 1  | 400 |
| Stradivari, large model | 1  | 260 |
| " , medium model        | 1  | 160 |
| " , small model         | 1  | 150 |
| Cappa                   | 1  | 160 |
| Cappa                   | 1  | 130 |
| "                       | 1  | 100 |
| " , intact with arching | 1  | 150 |
| Bergonzi                | 1  | 200 |
| "                       | 1  | 130 |
| "                       | 1  | 140 |
| "                       | 1  | 120 |
| "                       | 1  | 120 |
| Guadagnini              | 1  | 160 |
| "                       | 1  | 70  |
| "                       | 1  | 60  |
| "                       | 2  | 300 |
| Made in 1776            | 14 |     |
| Made in 1777            | 33 |     |
| [...] m. 10 from Guad   | 1  |     |

萨拉布伯爵藏品清单(部分) 1775(左)与 1777(右)

在对卡帕的弦乐器作品进行比较研究的时候,我们可以发现卡帕在努力呈现外观特征上的阿玛蒂美学与其他同时期都灵学派制琴大师风格元素相融合的统一。其作品是皮埃蒙特悠久而辉煌的弦乐器艺术史上的一个亮点,他制作的弦乐器本身就是一件精美的艺术品,同时也是一件被历代音乐家们所认可的顶尖乐器,具有极高的演奏价值。



### 第三节 都灵时期的乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼

意大利皮埃蒙特省是1701—1714年西班牙继承战争中的获益者,在这场战争中赢得了萨丁王国。这里的公爵宫廷管弦乐团早在16世纪就成立了,后来在1714年变成皇家教堂乐团。

在1718年经过重组之后,皇家教堂乐团成为欧洲最负盛名的管弦乐团。乐团的成员大都来自一所与之背景相关联的弦乐专修学校。该学校最初是由乔万尼·巴蒂斯塔·索密斯(Giovanni Battista Somis,1686—1763年)建立,不久由前文提到的那位在当时最出名的小提琴演奏大师、教育家盖塔诺·普格纳尼接手。可能是该乐团运作有方的原因,这所学校走出的第一期毕业生大多成为音乐史上拥有国际知名度的弦乐演奏家。而随后在1740年开张的皇家剧院音乐厅,也给予了都灵本土的音乐家们必要的生存土壤和众多就业机会。

也许就是这种音乐和文化的生命力吸引了伟大的弦乐器制作大师乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼(Giovanni Battista Guadagnini)。在经历了皮亚琴察、克莱蒙纳、米兰、帕尔马等多个时期的辗转之后,在1771年,瓜达尼尼来到都灵,并在这里度过了他的余生。

在都灵,瓜达尼尼遇见了一位热爱收藏弦乐器的年轻贵族——科齐奥·萨拉布伯爵。从1773年12月到1777年5月的这几年间,瓜达尼尼成为萨拉布伯爵的专属制琴师。

也正是在此期间,乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼制作了50多把弦乐器,这里面包含了他所有各时期作品中最为优秀的几件代表作。因此,在都灵的这一段时期也被后世公认为是瓜达尼尼的黄金时期。而萨拉布伯爵是其职业发展中的赞助者与投资人。

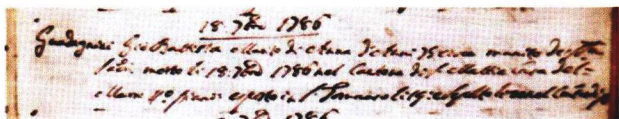
1775—1776年,萨拉布伯爵收藏了一些来自古代克莱蒙纳学派的古弦乐器,这其中包括了安东尼奥·斯特拉迪瓦里的小提琴,还得到了一些阿玛蒂家族、卡洛·贝贡齐使用过的图纸、制琴工具和模具,这给瓜达尼尼提供了可以近距离接触、研究这些前辈制琴大师们作品的绝佳机会。

因此,这一时期他所制作的小提琴的外形特征与斯特拉迪瓦里的作品非常相似,尤其体现在F孔的形状上。此外,指板的弧度也是一致的,四根琴弦在琴马处的宽度也为33~34mm,只有琴头还保持着他一直以来的个人特色。在这一时期他还制作了小尺寸中提琴,身长约40cm,四根琴弦在琴马处的宽度大约为37mm。

这个时期瓜达尼尼的作品特点是弧度较平,漆色深且粗犷,但这些琴在音质方面的表现却非常出色。他对斯特拉迪瓦里制琴方法与风格的熟练掌握,使他在都灵期间制作的乐器明显区别于其他都灵学派弦乐器制作家的作品。

在乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼的一生中,留下了数量非常可观的艺术作品,这点与他父亲洛伦佐只留下寥寥几件作品形成了鲜明对比。他用不懈的勤奋,付出了大量的精力,制作出了数量惊人的小提琴、中提琴和大提琴作品,每一件作品都充满着其独特的风格。但早期的演奏家和音乐学家却很少有人欣赏瓜达尼尼,甚至把他的作品归为二流作品类。

尽管在瓜达尼尼生活的那个时代除意大利以外其他北欧国家早就有琴商开始从事弦乐器交易,并形成了不小的市场规模,但由于瓜达尼尼此时的名气并不大,因此大部分作品都是在皮埃蒙特周边的地区流传。



“后瓜达尼尼时代”综述——古代与近代的交接点

1786年11月18日,一代宗师、18世纪杰出的弦乐器制作大师乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼在都灵去世,享年75岁。第二天,他的遗体被安葬在圣·托马斯教堂,并于11月20日下葬。

乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼是这座城市有史以来影响最为深远的弦乐器制作大师,他的离去被视为18世纪意大利弦乐器艺术的最后一抹落日余晖。

百年来,关于乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼的著作有很多,他的传记也成为学术界研究和深入学习的课题。他生活在弦乐器艺术活跃但又艰难的外部环境下,尽管那时所处的社会生活环境不太稳定,但他在都灵度过的最后十五年却是他一生中最具创造力的时期。

在瓜达尼尼来到都灵之前,皮埃蒙特地区还从未出现过如此重要的弦乐器大师。法布里奇奥·森达、安德列·加托、乔万尼·弗朗西斯科·塞洛尼亚托、恩里克·卡特纳等制作大师的昙花一现,能够成为古代都灵弦乐器学派曾经存在过的见证。

尽管18世纪末的都灵在弦乐器艺术领域一直很活跃,但还是没有达到其他意大利学派的同等水平。这里拥有过自己的本土学派和技术理念,但遗憾的是,因缺乏有效的传承机制,以致曾经的制作技艺消失在历史的长河里。

与后来近代学派的开端与发展趋势做横向对比,古代与近代都灵学派之间似乎并没有可供考证的直接联系。所以,即使乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼的历史地位非常重要,但学术界无法将他认定为古代都灵学派的没落与近代都灵学派的兴起这段空白期承前启后的关键人物。尽管他的直接继承者——家族第二代以及后面的数代子孙都成为行业中的翘楚,但近代都灵学派的真正创始人却毫无疑问是乔万尼·弗朗西斯科·普莱森达与朱塞佩·罗卡。

乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼去世的35年后,都灵学派的下一代天才们在特定的历史环境中发展形成了自己的弦乐器创作风格。

近代都灵学派可以被分为四个独立的时期。

第一个时期是乔万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼离世后,皮埃蒙特地区经历了来自法国军事上的入侵与文化领域的渗透等多方面影响,其中,一些来自法国的弦乐器制作师在都灵较为活跃的时期。

第二个时期是乔万尼·弗朗西斯科·普莱森达与朱塞佩·罗卡逐渐成为近代都灵学派弦乐器艺术的标杆与领袖,他们创作的弦乐器精美绝伦,备受国内外宫廷贵族与一流音乐家们的追捧。

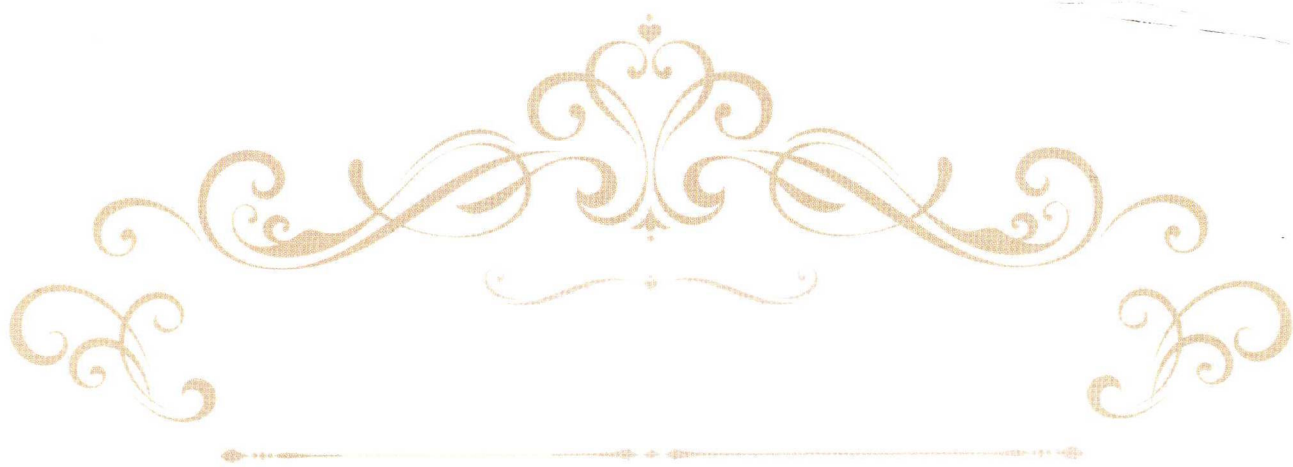
与此同时,瓜达尼尼家族的子孙们依然在延续这个姓氏的荣光,这个时期都灵的弦乐器艺术进入了百花齐放的时代。

第三个时期是在19世纪中叶,这是一个相对萧条的时期。迫于艰难的外部环境与生存的经济压力,整个都灵弦乐器制造业的经济来源,主要以从事与古代意大利各学派名贵弦乐器相关的商业活动为主,而不是创造新的弦乐器。

第四个时期从19世纪中后期开始一直到第二次世界大战结束。在这一时期,马恺蒂、奥登、法格尼奥拉等才华横溢的新一代弦乐器制造大师陆续登上历史舞台,整个弦乐器艺术行业焕发了新的生机,重新蓬勃发展了起来。

为了搭建历史真实存在的弦乐器艺术史传承树,使各个时段的变化与传承发展更加一目了然,我们有必要将上述每一个时期都置于历史、社会和文化背景中,并具体分析背景中的事件是如何影响他们在这—长时期内的生活和工作进程的。

下面我们将各时期的内容分为多个不同的板块来进行详细阐述。



## 第二章 古代都灵学派的代表人物及其作品

