

Bachelor-Thesis

Am Studiengang Musikinstrumentenbau

Studienrichtung Zupfinstrumentenbau

**Der Instrumentenbauer Giovanni Battista Fabricatore
und seine Zeit
am Beispiel einer Gitarre von 1800
(Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1957.433.)**

Vorgelegt von Jakob Biehler

Matrikelnummer: 39989

Eingereicht am 24.07.2023

ANGEWANDTE KUNST SCHNEEBERG

Fakultät der Westsächsischen Hochschule Zwickau

Eingangsvermerke der Prüferinnen/Prüfer:

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	3
1.1	THEMA	4
1.2	FRAGESTELLUNG	4
1.3	ZIELSETZUNG	4
1.4	METHODIK.....	5
1.4.1	<i>Begründung der Methodik</i>	5
2	GESCHICHTLICHE EINFÜHRUNG	6
2.1	DIE BAROCKGITARRE	6
2.2	DIE 6-SAITIGE GITARRE.....	8
2.3	VERÄNDERUNGEN IM GITARRENBAU IN ITALIEN	10
2.3.1	<i>Schalloch</i>	11
2.3.2	<i>Das Griffbrett über der Decke</i>	11
2.3.3	<i>Bünde</i>	11
2.3.4	<i>Saiten-Mensur</i>	12
2.3.5	<i>Steg</i>	15
2.3.6	<i>Korpus und Zargenhöhe</i>	15
2.3.7	<i>Hölzer</i>	15
2.4	NEAPEL UM 1800.....	16
3	DIE DYNASTIE FABRICATORE.....	18
3.1	URSPRUNG UND GESCHICHTE	18
3.2	BEDEUTENDSTE MITGLIEDER.....	18
3.3	KONSTRUKTIVE MERKMALE DER GITARREN DER FABRICATOIRES UND NEAPELS	22
3.3.1	<i>Papier</i>	22
3.3.2	<i>Hals-Nagel</i>	23
3.3.3	<i>Kupferlack unter Horn bzw. Schildpatt</i>	24
3.3.4	<i>Beleistung</i>	24
3.3.5	<i>Hals-Kopf-Verbindung</i>	25
3.3.6	<i>Lack</i>	25
3.3.7	<i>Schmaler Hals</i>	25
4	GITARRE G. B. FABRICATORE 1800 (BASEL, INV.-NR. 1957.433.)	26
4.1	MAßE.....	26
4.2	ZOLLMAßANALYSE.....	27
4.3	MATERIALIEN.....	28
4.4	BESCHREIBUNG DER GITARRE G. B. FABRICATORE 1800.....	29
4.4.1	<i>Decke</i>	34
4.4.2	<i>Beleistung</i>	35
4.4.3	<i>Boden und Zargen</i>	37
4.4.4	<i>Hals</i>	40

4.4.5	Das Griffbrett	42
4.4.6	Steg	43
4.4.7	Intarsien	44
4.4.8	Der Zettel	44
4.5	LUMINESZENZ-UNTERSUCHUNG MIT UV-LICHT	45
4.5.1	Decke	45
4.5.2	Boden	50
4.5.3	Zargen	52
4.5.4	Hals und Kopf	53
4.5.5	Griffbrett	54
4.5.6	Kopf	55
4.5.7	Zettel	56
4.6	PROPORTIONSANALYSE	57
4.7	UMRISSVERGLEICH	61
4.8	DENDROCHRONOLOGISCHE UNTERSUCHUNG	65
4.9	PROVENIENZ	65
5	STILANALYSE	66
5.1	INTARSIEN	67
5.2	DER STEG	75
5.3	DER ZETTEL	77
5.4	KOPFFORM	78
6	FAZIT	79
6.1	ANALYSEN	79
6.2	STILISTISCHE UND GESCHICHTLICHE EINORDNUNG UND DER STELLENWERT G. B. FABRICATORES	81
6.3	AUSBlick	82
	BIBLIOGRAPHIE	83
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	86
	TABELLENVERZEICHNIS	89
	ANHANG	90
	ANLAGE 1: FRANZ SALES KANDLER: MUSIKSTAND VON NEAPEL. IN: CAECILIA VI (1827), S. 235-296	90
	ANLAGE 2: TSURATA, MAKOTO: RESEARCH ON FABRICATORE FAMILY, HTTP://WWW.CRANE.GR.JP/RESEARCH_ON_FABRICATORE_FAMILY/E_INDEX.HTML	95
	SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG	103

1 Einleitung

Der Ausgangspunkt für diese Arbeit war das Bestreben, die Entwicklung der Gitarre besser zu verstehen. Vielfach beginnt selbige Mitte des 19. Jahrhunderts mit der klassischen Konzertgitarre und Torres als deren „Erfinder“. Die umfassenden Weiterentwicklungen, die zur Zeit Torres‘ in Spanien passierten, sind unbestritten. Jedoch passierten schon lange vor Torres entscheidende Entwicklungen, welche nicht außer Acht gelassen werden können. Des Weiteren fehlt von der Barockgitarre zur Konzertgitarre ein entscheidendes Bindeglied. Dieses Bindeglied soll in dieser Arbeit beleuchtet werden, mit dem Augenmerk auf Italien. Insbesondere Neapel war um 1800 eines der wichtigsten Zentren des europäischen Gitarrenbaus.

Es bot sich mir schließlich die Möglichkeit, über das Historische Museum Basel Zugang zu einer Gitarre von Giovanni Battista Fabricatore zu bekommen. Da G. B. Fabricatore als einer der bedeutendsten Vertreter des neapolitanischen Instrumentenbaus gilt, war dies eine sehr gute Gelegenheit.

Im Laufe der Recherche verdeutlichte sich immer mehr, welche spannende Zeit ich mir vorgenommen hatte. Einerseits vollzog sich um 1800 u. a. ein entscheidender Wandel in der Konstruktion des Instruments: der Wechsel von der 5-chörigen zur 6-saitigen Gitarre. Andererseits geschah dieser Wandel vor dem Hintergrund des Wechsels vom spätbarocken zum klassizistischen Zeitalter. Die Konsequenzen, die dies für die Gestaltung und auch die Musik der Gitarren hatte, war ein weiterer interessanter Aspekt, den es zu untersuchen galt. Nicht zuletzt war es auch eine sehr interessante, Respekt einflößende Erfahrung, ein solch altes, bedeutendes Instrument zu untersuchen.

Hierfür danke ich vielmals dem Historischen Museum Basel und Fr. Isabel Münzner und Hr. Wolfgang Loescher. Des Weiteren danke ich den Betreuern dieser Arbeit Prof. Dr. Andreas Michel und Prof. Dr. Enrico Weller. Für die dendrochronologische Untersuchung der Decke des Instruments danke ich Dr. Björn Günther von der TU Dresden.

1.1 Thema

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem neapolitanischen Instrumentenbauer Giovanni Battista Fabricatore (ca. 1750 – ca. 1815) und anderen Vertretern der Fabricatores, sowie dem Gitarrenbau in Neapel um das Jahr 1800, eingebettet in die Entwicklung der Gitarre vom Barock bis zum Klassizismus. Das Kernstück ist eine Gitarre von G. B. Fabricatore aus dem Jahre 1800 aus der Sammlung des Historischen Museums Basel (Inventarnummer 1957.433).¹

1.2 Fragestellung

Es sollen folgende Fragen untersucht werden:

1. Welche Bedeutung hatte der süditalienische Gitarrenbau und die Fabricatores für die Entwicklung der Gitarre?
2. Ist die Gitarre von G. B. Fabricatore 1800 (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.) als authentisch anzusehen und wie ist ihr Stellenwert?
3. Wo ist die Gitarre stilistisch und kulturhistorisch einzuordnen?

1.3 Zielsetzung

Die Ziele dieser Arbeit sind:

1. Eine Einschätzung der Bedeutung des süditalienischen Gitarrenbaus und des Werks der Fabricatores für den europäischen Gitarrenbau zu geben
2. Das vorliegende Instrument auf seine Authentizität zu untersuchen
3. Quellen und Informationen zu sammeln um zukünftige Arbeiten und Restaurierungen zu unterstützen
4. Eine detaillierte Dokumentation mit möglichst vielen Informationen zu erstellen

¹ Im Folgenden aufgeführt als: *Basel, Inv.-Nr. 1957.433.*

1.4 Methodik

1. Untersuchung des Instruments im Historischen Museum Basel
 - Fotografische Dokumentation
 - Abnehmen aller wichtigen Maße
2. Literaturrecherche
3. Dendrochronologische Analyse
4. Lumineszenz-Untersuchung mit UV-Licht
5. Zollmaßanalyse
6. Proportionsanalyse
7. Umriss-Vergleich
8. Stilanalyse zur Einordnung des Instruments

1.4.1 Begründung der Methodik

Die Gitarre in Basel als Gegenstand dieser Arbeit stellt die einzige Primärquelle dar und die Fotos und Maße sind Grundlage für alle weiteren Untersuchungen. Folglich ist Ihre Untersuchung vor Ort der wichtigste Teil der Methodik.

Die Literaturrecherche dient zur ersten Sondierung des Themas und zur theoretischen und historischen Untermauerung der Arbeit.

Die dendrochronologische Untersuchung liefert Erkenntnisse über das Alter des Deckenholzes, was ein wichtiges Argument bei der Beurteilung der Authentizität der Gitarre darstellt.

Die Lumineszenz-Untersuchung dient zur Identifizierung von Materialien und Manipulationen am Instrument und liefert dadurch ebenfalls wichtige Erkenntnisse.

Die Ergebnisse aus der Zollmaßanalyse, der Proportionsanalyse, dem Umrissvergleich und der Stilanalyse werden Vergleichsinstrumenten gegenübergestellt und fließen in die Beurteilung der Authentizität und der kulturhistorischen Bedeutung und Einordnung des Instruments ein.

2 Geschichtliche Einführung

Im folgenden Abschnitt soll der Gitarrenbau in Italien in der Zeit um 1800 behandelt werden. Um die Entwicklung des Instruments in diesem Zeitraum besser verständlich zu machen, wird hinführend auch die vorangegangene Geschichte der Gitarre kurz behandelt.

2.1 Die Barockgitarre

Die Barockgitarre oder 5-chörige Gitarre (ital. *chitarra spagnuola*) ist laut ikonografischen Quellen seit Ende des 15. Jahrhunderts in Italien nachweisbar.² Wie einerseits die italienische Bezeichnung zeigt, war sie noch früher in Spanien bekannt und wurde von dort nach Italien eingeführt.³ Da bekanntermaßen kaum Instrumente aus dieser frühen Zeit erhalten sind, bilden neben den ikonografischen, die literarischen Quellen eine wichtige Grundlage. Die Tatsache, dass die früheste Literatur (s. u.) ausschließlich aus Spanien stammt, spricht ebenfalls für die These des spanischen Ursprungs dieses Instruments.

Hier ist u.a. Miguel de Fuenllana (ca. 1525 – zw. 1590-1606) mit „*Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra. En el qual se cotienen muchas y diversas obras*“ (1554) zu nennen.⁴

Fuenllana beschreibt hier lediglich eine „*vihuela de Quatro Ordenes, Que Dizgen Guitarra*“, also eine Gitarre mit vier Chören. Jedoch finden wir in dem gleichen Werk auch die früheste bekannte Literatur für eine „*vihuela de cinco ordenes*“ (1554), also ein 5-chöriges Saiteninstrument. Er nennt hierfür Intervalle für eine Stimmung (angefangen vom 5. Chor: Quart – Quart – gr. Terz – Quart), welche den heute gebräuchlichsten Intervallen zwischen den ersten fünf Saiten der Gitarre entsprechen. Er gibt jedoch keine Tonhöhe für die Stimmung an.⁵

Juan Bermudos (ca. 1510 – ca. 1565) *El libro llamado Declaración de instrumentos musicales* (1555) stellt eine weitere wichtige Quelle dar. Sein Werk ist die früheste bekannte Quelle, die eine Unterscheidung zwischen der Vihuela und der Gitarre macht. Er beschreibt eine 4-chörige Gitarre, die kleiner als die Vihuela sei.

Des Weiteren beschreibt er eine „*guitarra de cinco ordenes*“, welche sich aus der 4-chörigen Gitarre entwickeln lasse, indem man eine fünfte, einzelne Saite im Abstand einer Quart zum vorher ersten Chor hinzufüge. Dies würde folglich in einer um eine Quart höheren Stimmung resultieren, als eine

² Vgl. Thomas F. Heck u.a., *Guitar*, Oxford 2001, S. 8.

³ Júlio Ribeiro Alves, *The History of the Guitar*, Huntington 2015, S. 46.

⁴ Vgl. Heck u. a. 2001, S. 8.

⁵ Miguel de Fuenllana, *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra. En el qual se cotienen muchas y diversas obras. Sevilla 1554*, Genf 1981.

Gitarre mit einem zusätzlichen Chor unterhalb des vierten Chors.⁶ Bermudis (1555) ist außerdem die früheste bekannte Quelle, in der eine „*Guitara grande*“ mit sechs Chören erwähnt ist. Diese stellt einen wichtigen Schritt bei der Entwicklung der 6-saitigen Gitarre da.

Als Ursprung der 5-chörigen Gitarre gilt schließlich Spanien. Es wurde aber Italien noch im 16. Jahrhundert sehr einflussreich und wichtige Innovationen was Spieltechniken und Notation angeht vollzogen sich dort. Oder wie es Lorimer (1987) ausdrückte: „[...] *die Barockgitarre wurde in Spanien geboren, wuchs in Italien auf und kam in Frankreich zur Blüte.*“⁷

So stammt die früheste bekannte Notation für explizit 5-chörige Gitarre von 1580 aus Italien und beinhaltet Werke mit 5-stimmigen Akkorden von Komponisten wie Luca Marenzio (1553–1599) und Orazio Vecchi (1550–1605). Eine weitere italienische Entwicklung ist die *Alfabeto*-Notation für Akkorde, welche bald die Tabulaturen ersetzte und sich bald weithin als Standard durchgesetzt hatte.

Ein populärer Einsatz für die 5-chörige Gitarre im Barockzeitalter war das ganze 17. Jahrhundert hindurch auch die Begleitung von Arien in Opern. Hierzu sind eine Vielzahl von Werken überliefert, u.a. von Claudio Monteverdi (1527-1643), Girolamo Alessandro Frescobaldi (1583-1643) und Carlo Milanuzzi (1590-1647). Viele wichtige Komponisten für die Gitarre dieser Zeit kamen aus Italien, deren Kompositionen sich in ganz Europa verbreiteten. Hier ist vor allem Arcangelo Corelli (1653-1713) zu nennen, dessen Einfluss bis ins 20. Jahrhundert reicht.⁸ Ein früher Bericht von 1771 von Charles Burney:

*„Naples . . . A little before Christmas, musicians of this sort [itinerant street musicians] come from Calabria to Naples, and their music is wholly different from this: they usually sing with a guitar and violin, not on the shoulder, but hanging down. Paesiello had introduced some of this music into his comic opera, which was now in run. Signer Piccini promised to procure me some of these wild national melodies.“*⁹

Wie dieses Dokument zeigt, vollzog sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem aufgekommenen Empfindsamen Stil auch eine Veränderung der Gitarre, welcher u. a. mehr als zuvor eine begleitende Funktion für den Gesang zukam. Dabei wurden Akkorde arpeggiert, wodurch den Basssaiten größere Bedeutung verliehen wurde. Gleichzeitig führte dies auch zum Verlangen nach einem volleren Klang.¹⁰ Ein erster Versuch dies zu erreichen, war es, den fünften und vierten Chor statt mit zwei identischen Saiten, mit jeweils einer tiefoktavierten Saite zu versehen. Die daraus resultierende Stimmung war: A/a – d/d' – g/g – b/b – e'.¹¹ Die weitere Entwicklung führte aus verschiedenen Gründen zu sechs Einzelsaiten.

⁶ Vgl. Juan Bermudo, *Libro llamando declaración de instrumentos musicales. Osuna 1555*, Nachdruck, Kassel 1957, S. 75.

⁷ Michael Lorimer, *Salvador Codex No.4, Vol.1: The Manuscripts*, Santa Barbara 1987, S. 89.

⁸ Alves, S. 54.

⁹ Charles Burney, *An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*, London 1771, S. 255.

¹⁰ Alves, S. 68.

¹¹ Heck u. a. 2001, S. 15.

2.2 Die 6-saitige Gitarre

Die Hinwendung zu sechs einzelnen Saiten statt der fünf Chöre der Barockgitarre vollzog sich allmählich und in ganz Europa an verschiedenen Orten, möglicherweise unabhängig voneinander. So sind aus Spanien die frühesten 6-chörigen Gitarren bekannt: von Francisco Sanguino aus Sevilla gibt es ein solches Instrument aus dem Jahr 1759. Aus dieser Zeit ist auch bekannt, dass von Gitarristen begonnen wurde, doppelchörige Instrumente nur mit einzelnen Saiten zu bespannen.¹²

5-saitige Gitarren waren eher selten, aber kamen in der Übergangszeit durchaus vor. Ein Beispiel ist eine Gitarre von G.B. Fabricatore von 1792.¹⁴ Diese 5-Saitigen Gitarren wurden oft im Nachgang zu sechssaitigen Gitarren umgebaut. Hierfür ist eine Gitarre von Gioacchino Trotto aus dem Jahr 1792 ein Beispiel (Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 555).¹³ Die derzeit ältesten erhaltenen sechssaitigen Gitarren stammen beide aus Neapel, erbaut im Jahre 1785: eine von Antonio Vinaccia¹⁴ und eine zweite von G. B. Fabricatore.¹⁵

Ein weiterer interessanter Aspekt ist, dass die Gitarre in Italien, insbesondere im Süden, Ende des 19. Jahrhunderts als „*Chitarra francese*“ bekannt war. Dies belegen verschiedene literarische Quellen: die früheste bekannte Quelle stammt von Francesco Conti und trägt den Titel: „*L'accordo della Mandola el'istesso della Chitarra alia francese scola del Leutino, osm Mandolino alia Genovese*“ (ca. 1770-80). Daraus geht hervor, dass die *Chitarra francese* sechs Saiten aufwies, mit der Stimmung E – a – d – g – h – e.¹⁶ Ein weiteres Beispiel aus dem Jahre 1799 ist: „*Un lema consei variazioni per chitarra francese*“ von Gregorio Trentin.¹⁷

Dies stellt nochmals die teilweise vertretene Annahme in Frage, die sechste Saite sei eine italienische Erfindung. Vielmehr untermauert es die These, dass es an verschiedenen Orten in Europa unabhängig voneinander zu dieser Entwicklung kam.

Es soll versucht werden, diese Entwicklung zu erklären. Einerseits wurden ganz neue Anforderungen an die Spieler, an die Instrumente und ihren Klang zu gestellt (*Empfindsamer Stil*). Damit einher gingen aber auch höhere Anforderungen an die Intonation. Dem konnte man mit einzelnen Saiten leichter gerecht werden. Zum einen lassen sich einzelne Saiten intonieren. Und selbst wenn es zu Veränderungen der Stimmung kommt, hat man weniger auffallende Schwebungen, als das bei identisch gestimmten Doppelchören der Fall ist.

¹² James Tyler und Paul Sparks, *The guitar and its music*, Oxford 2002, S. 218.

¹³ Andreas Michel und Philipp Neumann, *Gitarren 17. bis 19. Jahrhundert: Katalog*, Wettin-Löbejün 2016, S. 86.

¹⁴ Giovanni Accornero, Ivan Epicoco, und Eraldo Guerci, *La chitarra: Quattro Secoli di Capolavori, The Guitar: Four Centuries of Masterpieces*, Torino 2008, S. 29.

¹⁵ Tyler und Sparks, S. 219.

¹⁶ Tyler und Sparks, S. 219.

¹⁷ Tyler und Sparks, S. 242.

Der bedeutende neapolitanische Gitarrist Fernando Carulli (1770-1841) beschreibt dies im Jahr 1813 wie folgt:

“Die bisher hergestellten Gitarren waren von einer äußerst großen Form. Ihre Saitenlänge war zu lang, was es unmöglich machte, sie auf die Tonhöhe anderer Instrumente zu stimmen. Ihre sehr dünnen Saiten waren instabil, das Instrument klang blechern und es wurde ein unangenehmer und armseliger Klang erzeugt. Heutzutage sind die Gitarren kleiner; sie haben einen Diapason, der ihre Harmonisierung mit anderen Instrumenten erleichtert; sie werden mit Saiten in derselben Stärke wie die einer Violine ausgestattet, aus denen sehr angenehme und ausreichend laute Klänge erzeugt werden können, um die Stimme oder das harmonischste Instrument zu begleiten.”¹⁸

Andererseits wurde diese Entwicklung auch durch die aufkommenden Saiten mit Umwicklungen aus Metall begünstigt. Nun war es besser möglich, mit tieferen Stimmungen einen volleren Klang mit mehr Bassanteil zu erzeugen. Erst möglich gemacht haben schließlich die mit Metall umsponnenen Saiten dann auch die sechste Saite, welche tiefer gestimmt war, als die Gitarrensaiten zuvor.¹⁹

Die Akzeptanz der neuartigen Saiten war anfangs nicht bei allen Spielern vorhanden. Jedoch überzeugten die neuen vielfältigen Möglichkeiten, welche den Weg für neue Spieltechniken und Stile, sowie für immer zahlreichere Kompositionen ebnete. Das früheste Werk explizit für sechssaitige Gitarre ist Antonio Ballesteros „*Obra para guitarra de seis órdenes*“ von 1780 und es folgten insbesondere in Italien unzählige weitere. Als sehr bedeutend gilt auch „*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*“ (1799) des neapolitanischen Gitarristen Federico Moretti. Er entwickelte darin die Notation wesentlich weiter und unterschied erstmals zwischen Melodie und Begleitung, erkennbar an den Notenhälsen (nach oben für Melodie, nach unten für Begleitung). Es ist das erste Lehrwerk u. a. für sechssaitige Gitarre²⁰

Angestoßen und befördert durch diese Weiterentwicklungen des Instruments erfolgte ab dem Jahr 1800 eine richtiggehende Blütezeit der Gitarre, was im Französischen zum Neologismus „*Guitaromanie*“ führte. Musikalisch vollzog sich diese Entwicklung vor allem in Paris und Wien. Für den Bau von Gitarren spielte Neapel aber weiterhin eine Wichtige Rolle.²¹

¹⁸ Fernando Carulli, *Première suite à la Méthode de guitare ou lyre, ou Méthode pour apprendre à accompagner le chant*, Paris 1813, S. 2.

¹⁹ Alves, S. 70.

²⁰ Alves, S. 71.

²¹ Christopher Page, Paul Sparks, und James Westbrook, *The great vogue for the guitar in Western Europe: 1800-1840*, Woodbridge 2023, S. 46.

2.3 Veränderungen im Gitarrenbau in Italien

Während die Entwicklung der Anzahl der Saiten relativ langsam und schrittweise vor sich ging, vollzogen sich in der Zeit um 1800 in Italien und in ganz Europa eine Vielzahl anderer wichtiger Veränderungen im Gitarrenbau, ausgehend von der Barockgitarre hin zur romantischen Gitarre. Diese Veränderungen sind bis heute entweder erhalten geblieben oder waren ein Schritt hin zu dem, was wir heute als klassische Konzertgitarre kennen. In diesem Abschnitt wurden des Öfteren aus Ermangelung an schriftlichen Quellen eine Vielzahl von Fotografien von Instrumenten ausgewertet, um die Entwicklung beschreiben zu können.

Page u. a. (2023) fassen viele der Veränderungen treffend zusammen. Weiter unten werden die verschiedenen Elemente nochmals ausführlicher behandelt.

“It is important to recognise, however, that changes in the disposition of the strings account for only part of the transformation that the Italian craftsmen effected at this time. Other new and salient features included changes in the proportions of the body (including a shallower body depth), the abandonment of the rose, a position for the bridge further towards the fingerboard (generally leading to a decrease in string length), the introduction of a raised and extended fingerboard with fixed, not ligature, frets (eventually establishing the octave twelfth-fret position at the junction with the body), the change from a tie bridge to a pin bridge (save in most of Spain), the stringing (number and type of strings) and the pitch.”²²

Generell lassen sich viele der Veränderungen in den Wechsel vom barocken hin zum klassizistischen Zeitalter einordnen. Die Ästhetik des Barocks ist geprägt von der reichen, vielschichtigen, teils überladenen Verzierung, welche im Klassizismus zur Einfachheit und Klarheit reduziert wird. Diese Reduktion wirkt sich nicht nur auf die Gestaltung, sondern auch auf die Konstruktion der Instrumente aus: die Veränderung der Stegschweife und der Kopfform, die Konstruktion des Korpus aus ein- oder zweiteiligen Böden und Zargen statt aus einzelnen Spänen und das Weglassen der Rosette. Aber auch die einsetzende Vereinheitlichung der Saitenmessungen und die Verringerung der Saitenzahl sind in dieser Entwicklung zu sehen.

²² Page, Sparks, und Westbrook, S. 51.

2.3.1 Schalloch

Das Schalloch der Barockgitarre war lange Zeit mit kunstvoll gestalteten Rosetten versehen. Meist waren diese mehrstufig, sehr komplex und aus Papier gestaltet. Sie verschlossen damit das Schalloch größtenteils und waren ein deutliches Stilmerkmal dieser Zeit. Gleichzeitig beeinflusste die Rosette auch die akustische Funktion der Barockgitarre: wie man aus der musikalischen Akustik weiß, werden über das Schalloch vor allem die tieferen Frequenzen abgestrahlt. Gleichzeitig hemmt das in der Gitarre quasi gefangene Luftvolumen die Decke am Schwingen. All dies verstärkte die sehr perkussive, Höhen-lastige Klangcharakteristik der Gitarre zur Zeit des Barocks. Die weitere Entwicklung der Gitarre während des 18. Jahrhunderts führte dazu, dass die Rosette weggelassen wurde und in der Regel lediglich eine Verzierung um das Schalloch blieb.

2.3.2 Das Griffbrett über der Decke

Bei der Barockgitarre und bei den Gitarren bis ins erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hinein sehen wir in Italien Gitarren, bei denen das Griffbrett in einer Ebene mit der Decke verläuft. Die Decke geht oftmals über den Korpusübergang hinaus und reicht ein Stück weit in die Halsmensur in Richtung des Kopfs hinein. Das Griffbrett endet also schon an diesem Punkt und die Bünde sitzen auf der Decke. Diese Konstruktion hat Ähnlichkeit mit der des Lautenbaus und wurde vermutlich von dort übernommen. Ab ca. 1810 kommen Instrumente auf, bei denen das Griffbrett immer noch auf Deckenniveau und in die Decke eingelassen ist. Die nächste Stufe in dieser Entwicklung ist, dass das Griffbrett nicht mehr in die Decke eingelassen ist, sondern auf diese aufgeleimt ist. Dies erübrigt den schwierigen Arbeitsschritt, das Griffbrett in die Decke einzulassen.

2.3.3 Bünde

Bei der Barockgitarre finden sich, wie bei der Laute, Bünde aus Darm, welche um den Hals gebunden werden. Die Bünde ab dem Korpusübergang bestehen meist aus Ebenholz, Knochen oder Elfenbein und sind auf die Decke aufgeleimt. Dies hielt sich noch ca. bis Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Aufkommen von mit Metall umwickelten Saiten in dieser Zeit machte es notwendig, Alternativen zu suchen, da die Darmbünde den Metallsaiten nicht sehr lange standhielten. So wurden Zeitweise auf dem ganzen Hals Bünde aus Ebenholz, Knochen oder Elfenbein aufgeleimt. Bis schließlich Bünde aus Metall entwickelt wurden, welche in Schlitze im Griffbrett eingesetzt wurden.

2.3.4 Saiten-Mensur

Die neapolitanischen Gitarren um 1800 hatten meist kurze Saiten-Mensuren zwischen 590 und 640 mm. Dies stellte eine Veränderung gegenüber der Zeit davor und der Barockgitarre dar: hier existieren Extremfälle, mit Mensuren von bis zu 741 mm. Es fällt jedoch auf, dass die auch die Vielfalt noch größer war, so kamen auch Mensuren von 500 mm vor. Auch innerhalb des Werkes von G. B. Fabricatore gibt es keine Konsistenz was diesen Aspekt angeht. Ab ca. den 1810er Jahren zeigt sich wieder eine Verlängerung der Mensuren. Insbesondere Gennaro Fabricatore baute immer längere Mensuren, bis hin zu Einzelfällen von 679 mm.²³

Bei der Betrachtung der Mensuren stehen wir vor einigen Problemen:

- Wir verwenden heute die Maßeinheit Millimeter, welche bekanntlich damals nicht existierte. Daher erfolgte unten auch die Umrechnung in das damals in Neapel verwendete Zollmaß (näheres s. *Zollmaßanalyse*).
- Es ist oftmals nicht bekannt, in welcher Stimmung die Gitarren gespielt wurden. So gab es beispielsweise auch Terzgitarren, die wesentlich kleiner waren. Gleichzeitig gab es sogenannte „Damen-“ oder „Frauenzimmertarren“, welche kleiner gebaut waren, sodass die Unterscheidung oft schwer fällt.
- Die Maße wurden nicht alle selber genommen, Ungenauigkeiten müssen somit hingenommen werden.
- Mögliche Modifizierungen an den Instrumenten entziehen sich ebenfalls unserer Kenntnis

Trotz all dieser Variablen lassen sich tendenzielle Aussagen machen und Schlüsse daraus ziehen.

²³ Page, Sparks, und Westbrook, S. 174.

Gitarre	Mensur [Ist in mm]	Jahr	Once²⁴	Soll
Ferdinando Gagliano Neapel 1774	635	1774	28 5/6	634,7
G. B. Fabricatore 1785	630	1785	26 2/3	631
Antonio Vinaccia 1787	637	1787	28 11/12	636,5
Gennaro Fabricatore 1790	650	1790	29 1/2	649,4
G. B. Fabricatore 1792	631	1792	28 2/3	631
Gioacchino Trotto 1792	602	1792	27 1/3	601,9
Giuseppe Filano 1794	604	1794	27 1/2	605,4
G. B. Fabricatore 1794	632	1794	28 2/3	631
G. B. Fabricatore 1795	632	1795	28 2/3	631
G. B. Fabricatore 1796	643	1796	29 1/4	643,9
G. B. Fabricatore 1800	625	1800	28 1/3	623,7
Gaetano de Grado Neapel 1807	645	1807	29 1/3	645,7
Gennaro Fabricatore 1809	675	1809	30 2/3	675,1
Gennaro Fabricatore 1813	652	1813	29 2/3	653,1
Luigi Filano 1819	650	1819	29 1/2	649,4
Gennaro Fabricatore 1820	656	1820	29 3/4	654,9
Gennaro Fabricatore 1822	666	1822	30 1/4	665,9
Gennaro Fabricatore 1826	646	1826	29 1/3	645,7
Gennaro Fabricatore 1829	646	1829	29 1/3	645,7
Gennaro Fabricatore 1830	650	1830	29 1/2	649,4
Pietro Valenzano Neapel 1830	652	1830	29 2/3	653,1
Gennaro Fabricatore 1831	648	1831	29 1/2	649,4
Luigi Filano 1831	654	1831	29 2/3	653,1
Gaetano Vinaccia 1835	630	1835	28 2/3	631
Pasquale Vinaccia 1880 Neapel	671	1880	30 1/2	671,4

Tabelle 1: Vergleich von Saiten-Mensuren (chronologisch)

²⁴ Für Neapel gilt: 1 Palmo = 264,1577 mm; 1 Once (= 1/12 Palmo) = 22,013

Die Messuren der Gitarren bewegen sich zwischen $27 \frac{1}{3}$ und $30 \frac{2}{3}$ Once.

Für die Theorie der Mensurberechnung bei historischen Gitarren liegen nur sehr wenige Quellen vor. Für eine »Gitarre im Kammerton« sollte nach Johann Traugott Lehmann, dem Verfasser einer frühen Gitarrenschule, die Mensur maximal »2 Fuss Rheinisch, oder 26 $\frac{1}{2}$ Zoll Leipziger« betragen, das entspräche 62,5 bzw. 62,4 cm.²⁵ Die Gitarre Fabricatore 1800 (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.) entspricht bemerkenswerter Weise genau dieser Forderung.

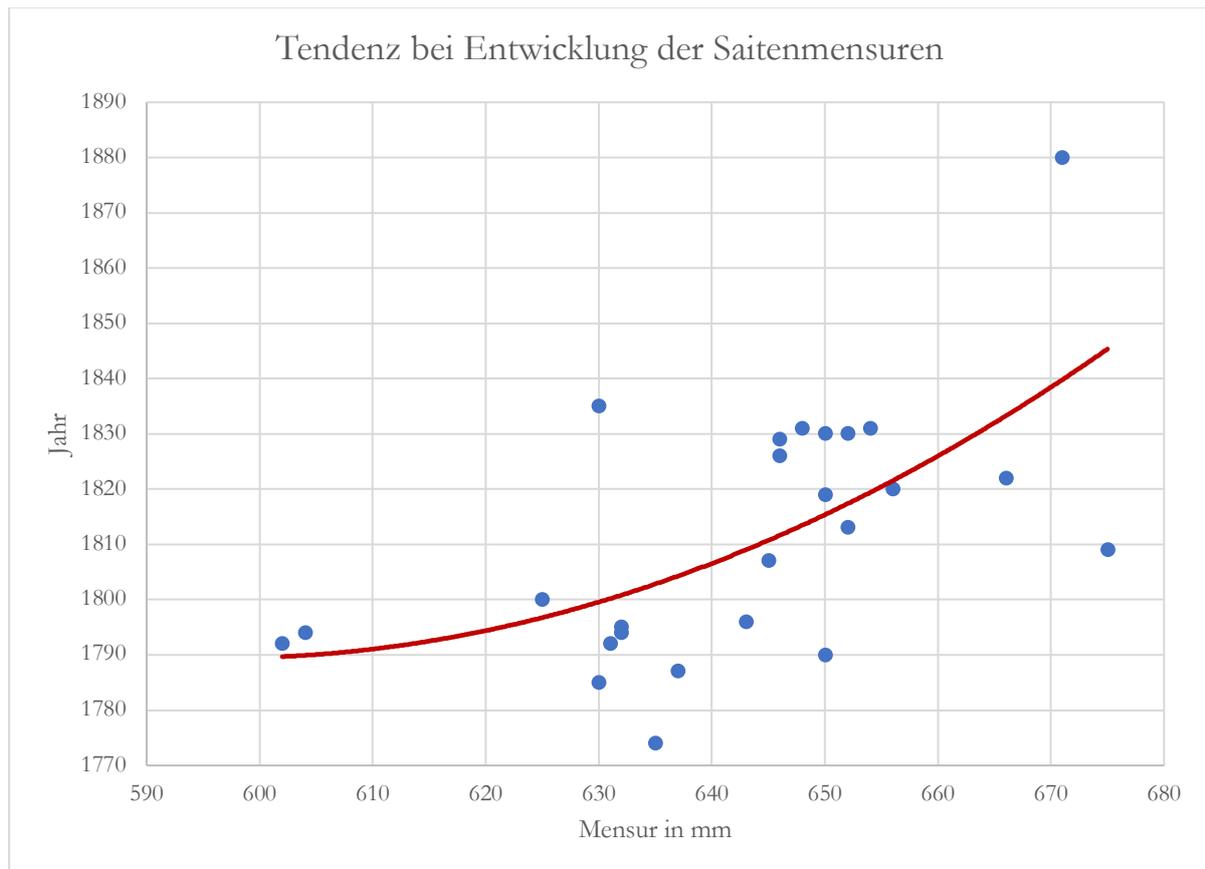


Abbildung 1: Entwicklung der Saiten-Mensuren

Die statistische Auswertung oben hat keinen repräsentativen Charakter, jedoch lässt sich damit die oben beschriebene Tendenz veranschaulichen, dass die Messuren sich vom Ende des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts verlängerten. Auch die Ansammlung um 650 mm zeigt schon, dass dieses Maß immer wichtiger wurde.

²⁵ Andreas Michel, *Gitarren in Sachsen und Thüringen bis 1850. Quellen · Dokumentationen · Kommentare*, Leipzig 2022. S. 64 und 243

2.3.5 Steg

Der Steg der Barockgitarre und der Gitarren bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein war ein Knüpfsteg, ähnlich dem der Laute. Er besitzt keine Stegeinlage, über die die Saiten liefen und deren Länge (Mensur) somit begrenzt wurde. Die Saiten wurden festgeknüpft und die Schlaufe der Saite bildete die Begrenzung. Ab dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kam eine Stegkonstruktion auf, bei der die Saiten durch eine Stegeinlage aus Knochen oder Elfenbein begrenzt wurden und durch Stecker, welche durch Bohrungen durch den Steg und die Decke gehalten wurden. Diese Konstruktion verdrängte in Italien den Knüpfsteg jedoch lange Zeit nicht vollständig, sodass beide Arten vorkamen.²⁶

2.3.6 Korpus und Zargenhöhe

Der Korpus der Barockgitarre setzte sich meist aus einem stark gewölbten Boden aus mehreren Spänen und Zargen zusammen. Insgesamt führte diese Konstruktion zu einem recht großen Volumen, jedoch wirkte sie sich auch stark auf die Spielhaltung aus. Bei den romantischen Gitarren sehen wir Instrumente mit einteiligen oder zweiteiligen Böden, welche schwächer gewölbt waren, wobei diese über Querbalken und den Zargenkranz gespannt wurde.

2.3.7 Hölzer

Im 18. Jahrhundert wurde noch oft Zypresse für Boden und Zargen verwendet. Laut de Ridder & Sinier (2010) soll Ahorn oftmals den teureren Instrumenten und vor allem für Streichinstrumente vorbehalten gewesen sein.²⁷ Bei späteren Instrumenten scheint zunehmend Ahorn verwendet worden sein, dies spiegelt sich zumindest in den erhaltenen Instrumenten wider, insbesondere bei Gennaro Fabricatore. Eine Erklärung könnte sein, dass reicher gestaltete Instrumente schon immer eher erhalten blieben, als einfachere. Eine andere Erklärung für diese Entwicklung ist, dass durch die zunehmende Bedeutung und Beliebtheit der Gitarre auch ihre Wertschätzung zunahm und damit die Preise stiegen, was hochwertigere Materialien ermöglichte. Auch fällt auf, dass bei italienischen Instrumenten, kaum Palisander verwendet wurde, im Gegensatz zu spanischen und englischen Instrumenten der Zeit. Dies könnte einerseits damit zu erklären sein, dass Ahorn und Fichte sich seit Jahrhunderten im Geigenbau zum Goldstandard entwickelt hatten. Und da der italienische Geigenbau schon damals hohes Ansehen genoss, beeinflusste dies auch den Gitarrenbau.²⁸

²⁶ Page, Sparks, und Westbrook, S. 51.

²⁷ Françoise de Ridder und Daniel Sinier, *The Romantic Guitar: French or Italian Influence*, Paris 2010 S. 4.

²⁸ de Ridder und Sinier, S. 4.

Andererseits könnte es mit der Verfügbarkeit von tropischen Hölzern zu erklären sein. Italiens kolonialer und politischer Einfluss und somit seine Handelsbeziehungen konzentrierten sich auf den Mittelmeerraum, während Spanien und England sich stark nach Westen (u. a. Lateinamerika) orientierten. Im Mittelmeerraum kommt im Gegensatz zu Lateinamerika kein Palisander vor.

2.4 Neapel um 1800

Neapel war um das Jahr 1800 eine der Metropolen Europas. Nach London und Paris war sie die drittgrößte Stadt und ein Zentrum der Gitarrenkultur, dies sowohl was die Musik und Spieler, als auch den Bau anging. Laut Tyler & Sparks galt Neapel zu dieser Zeit als bedeutendste Stadt für den Gitarrenbau.²⁹

Es gab aber auch große Armut und Elend und viele sog. „*lazzaroni*“ (sehr armer Teil der Bevölkerung), zu denen oft auch Gitarristen und Gitarrenbauer gehörten. Bei all dem war Neapel aber auch ein sehr beliebtes Tourismusziel. Die Touristen wiederum waren wichtige Kunden für Neapels Instrumentenbauer.³⁰

Zeitgenössische Zeugnisse dieses Tourismus sind zum einen der schon zitierte Bericht von Charles Burney aus dem Jahre 1777, in der er die Gitarrenkultur Neapels lebhaft beschreibt.³¹ Zum andern ist die Ausgabe von 1827 der Zeitschrift „*Caecilia*“ zu nennen. Sie ist eine wertvolle zeitgenössische Quelle und es geht daraus bildhaft hervor, wie lebendig und vielfältig das kulturelle Leben in Neapel war. Der Autor F. S. Kandler beschreibt u. a. große Theater, einige der bedeutendsten Opernhäuser Europas und Konzerte, welche für ein reichhaltiges kulturelles Angebot sorgten. Außerdem schildert er auch eine Begegnung mit Gitarren Gennaro Fabricatores (siehe auch S. 20).³²

Mitverantwortlich für die florierende Gitarrenkultur waren auch die bedeutenden in Neapel ansässigen Gitarristen Anfang des 19. Jahrhunderts: Die Brüder Federico und Luigi Moretti, Fernando Carulli und zeitweise Mauro Giuliani, um nur einige zu nennen.³³

Mauro Giuliani (1781-1829) war einer der wichtigsten Gitarristen und Komponist in der Zeit ab 1800 und erlangte in ganz Europa großen Einfluss und Erfolg. Er hinterließ ein Erbe von 150 Kompositionen, darunter Stücke für Solo-Gitarre, Duette, Trios, Quartette, Quintette, Gesang und

²⁹ Tyler und Sparks, S. 242.

³⁰ Page, Sparks, und Westbrook, S. 50–51.

³¹ Burney, S. 255.

³² Franz Sales Kandler, *Musikstand von Neapel*, in: *Caecilia VI* (1827), S. 235-296

³³ Tyler und Sparks, S. 243.

Gitarre (oder Klavier) sowie Gitarre und Flöte oder Violine. Auch verfasste er pädagogisches Material, das von Generationen von Gitarristen genutzt wurde. Seine Beiträge zum Repertoire der Gitarre haben ihn zu einer der wichtigsten Persönlichkeiten in der Geschichte der klassischen Gitarrenmusik gemacht.³⁴ U. a. über ihn fanden die Gitarren von Gennaro Fabricatore weite Verbreitung in Europa und beeinflussten viele andere Gitarrenbauer. Hier ist z. B. J. G. Stauffer zu nennen, bei dem es klare Bezüge zu Fabricatore zu finden gibt.³⁵

Mit zunehmenden wirtschaftlichen Problemen und Armut nahm um 1810 die Abwanderung nach Norden von immer mehr jungen, talentierten Gitarristen zu. Während die genannten Musiker wie Moretti, Carulli, Giuliani und Giuseppe Anelli nach Wien und Paris auswanderten,³⁶ war dies den Gitarrenbauern nur schwer möglich. Die einsetzende Industrialisierung führte dazu, dass immer mehr Instrumente in Manufakturen hergestellt wurden und dadurch die Qualität abnahm. Auch nördlich der Alpen vollzog sich ein Wandel, da ab dem Höhepunkt der ‚*Guitaromanie*‘ um 1820 die Zither vor allem in der Volksmusik an Bedeutung gewinnt und die Gitarre teilweise verdrängt. In der Folge spricht man ein Stück weit von einem Rückgang der Gitarrenkultur.

³⁴ Marco V. Bazzotti, *The Guitar in Italy in the Nineteenth Century*, Rom 2022, S. 11.

³⁵ Page, Sparks, und Westbrook, S. 189.

³⁶ Tyler und Sparks, S. 241.

3 Die Dynastie Fabricatore

3.1 Ursprung und Geschichte

Über die Fabricatores finden sich wenige Informationen. Nach Lütgendorff (1922) gelte es nicht einmal als sicher, dass es sich um eine Familie handle. Es sei vorstellbar, dass es sich vielmehr um eine Art Marke gehandelt hat, unter der verschiedene Instrumentenbauer ihre Instrumente verkauften. Möglicherweise gab es auch verwandtschaftliche Verbindungen zur Instrumentenbauer-Familie der Vinaccia.³⁷ Dem widersprechend handle es sich laut Accornero u. a. (2008) bei den Fabricatores um eine Familie.³⁸ Man ist geneigt, Accornero aufgrund seiner wesentlich neueren Publikation Glauben zu schenken, jedoch lässt der Umfang seiner Ausführungen und eine fehlende Begründung seiner These Zweifel aufkommen. Laut Page u. a. (2023) existierten in Neapel insgesamt 195 Instrumentenbauer mit dem Namen Fabricatore, was die unübersichtliche Situation erklären mag.³⁹ Es scheint am wahrscheinlichsten, dass es zuerst die Familien mit dem Namen gab und in der Folge der Name auch von anderen Instrumentenbauern genutzt wurde.

Um den genauen Sachverhalt und die Familienverhältnisse abschließend aufzuklären, wäre es von Vorteil, Zugang zu Archiven in Neapel zu erhalten. Dies gelang leider nicht.

Zur Herkunft des Namens lässt sich sagen, dass das italienische Wort für Hersteller, Erbauer oder auch Erfinder „*Fabbricatore*“ lautet. Bis heute existieren beide Schreibweisen als Nachnamen und sind vor allem in Italien und den USA verbreitet.⁴⁰

3.2 Bedeutendste Mitglieder

Wie schon angedeutet, herrscht wenig Klarheit über die Verwandtschaftsverhältnisse der Fabricatores. Im Folgenden werden die Informationen ausgewertet, welche verfügbar sind.

Giovanni Battista gilt nach Accornero als Gründer der Familie Fabricatore.⁴¹ Vannes (1999) und Lütgendorff hingegen bezeichnen ihn als Sohn von *Vincenzo*, der ebenfalls Instrumente baute.⁴² Es existieren keine gesicherten Lebensdaten von Giovanni Battista, er lebte zwischen ~1750 – ~1815. Das früheste Instrument von ihm stammt aus dem Jahr 1777. Das Ende seines Schaffens lässt sich schwer feststellen, da er um 1800 anfang, mit seinem Sohn *Raffaele* zu arbeiten. Auf den Zetteln der

³⁷ Vgl. Willibald Leo von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart Band II*, Frankfurt a. M. 1922, S. 127.

³⁸ Vgl. Accornero, Epicoco, und Guerci, S. 29.

³⁹ Vgl. Page, Sparks, und Westbrook, S. 50.

⁴⁰ *Karte des Nachnamens Fabbricatore*, <https://nachnamen.net/nachname-fabbricatore>, [14.07.2023].

⁴¹ Accornero, Epicoco, und Guerci, S. 29.

⁴² René Vannes, *Dictionnaire Universel des Luthiers*, Brüssel 1999, S. 99.

Gitarren aus dieser Zeit sind Giovanni Battista und Raffaele gemeinsam genannt (*Gio: Battista Fabricatore e Figlio Raff.*). Raffaele verwendete offenbar den Zettel auch nach Giovanni Battistas Tod weiter.



Abbildung 2: Zettel von G. B. und Sohn Raffaele 1819.

Vincenzo ist vermutlich als Stammvater der Instrumentenbauer Fabricatore zu sehen. Bei Vannes wird er außerdem als Vater von *Gennaro I* und *Pietro* bezeichnet. Seine Instrumente seien weniger reich verziert als die der anderen Fabricatores.⁴³ Von Vincenzo ist zum heutigen Kenntnisstand nur ein Instrument von 1770 erhalten.

Gennaro I wird bei Vannes (1999) als Sohn von Giovanni Battista bezeichnet. Lütgendorff widerspricht sich diesbezüglich selbst, indem er einerseits Giovanni Battista, andererseits Vincenzo als Vater Gennaros bezeichnet. Einer dritten Variante zufolge, sei Gennaro I der Neffe von Giovanni Battista.⁴⁴ Gennaro II wird bei Vannes als Bruder von Gennaro I angenommen. Wahrscheinlicher ist, und dies entspricht auch Lütgendorff, war Gennaro II der Sohn Gennaros I. Es steht jedenfalls fest, dass Gennaro I Schüler von Giovanni Battista war. Dies lässt sich auch u. a. an Instrumenten anhand von Stilelementen zeigen.

Die Unterscheidung der Instrumente der beiden Gennaros fällt schwer, da auf den Zetteln nicht erkennbar ist, welcher der beiden der Erbauer ist. Es sind mehr Instrumente erhalten, als von allen anderen Vertretern der Fabricatores. Es gibt Hinweise, dass die Gennaros Instrumente von anderen Erbauern ankauften, um diese mit eigenen Zetteln zu versehen. Unter anderem Tsuruta äußert die Vermutung, dass mit Luigi Filano eine solche Zusammenarbeit bestanden haben könne. Er beruft

⁴³ Vgl. Lütgendorff, S. 127.

⁴⁴ Page, Sparks, und Westbrook, S. 50.

sich auf Untersuchungen von Instrumenten von Gennaro Fabricatore und Luigi Filano, welche aus der gleichen Zeit stammend, große Ähnlichkeit aufwiesen. Außerdem waren viele der neapolitanischen Instrumentenbauer quasi Tür an Tür in einem Viertel angesiedelt, was eine Zusammenarbeit noch erleichtert habe.⁴⁵ Im Laufe der Zeit finden sich verschiedene Adressen in erhaltenen Instrumenten: Strada S. Giacomo 37, 26 und 42, sowie Strada Toledo 297. Zumindest zweitweise wurde offenbar an mehreren Adressen gleichzeitig produziert. Dies geht auch aus dem schon erwähnten Bericht F. S. Kanders in der Zeitschrift *Caecilia* hervor:

„Unter den wenigen Gitarrefabrikanten zeichnen sich die beiden Gennaro aus. Der bessere unter ihnen ist der, welcher in der Strada S. Giacomo Nr. 42. seine Werkstätte hat. Ich begab mich öfters zu ihm, um den Gehalt seiner Instrumente zu prüfen; aber niemals fand ich nur ein einziges vollkommen fertig, indem, wie er sagt, nur auf Bestellung gearbeitet wird. Ich ersuchte sodann den Meister, er wolle mir nach und nach einige fertige in meine Wohnung bringen lassen, worin er denn meinem Wunsche willfahrte. Unter 6 Instrumenten, die mir solchergestalt zu Gesichte kamen, fand sich indess nicht Eines, welches den altakreditirten Ruf der Neapolitaner Gitarren gerechtfertiget hätte.“⁴⁶

Kandler zeigt uns, es gab mindestens zwei Instrumentenbauer an verschiedenen Adressen mit dem Namen Gennaro, was sich auch anhand von Instrumenten beweisen lässt. Auch wenn der Name Fabricatore oben nicht genannt ist, können wir aufgrund der Adresse davon ausgehen, dass es sich um die Fabricatores handelte. Auch erfahren wir einerseits, dass die Instrumentenbauer einen sehr guten Ruf genossen und die Auftragslage vorteilhaft für sie war. Andererseits zeigt sich Kandler wenig begeistert von den gelieferten Gitarren und lässt Gennaro in keinem sehr guten Lichte erscheinen. Dies könnten seiner Zeit schon Anzeichen der schon beschriebenen zunehmenden Massenproduktion minderwertigerer Instrumente und dem sich ankündigenden Niedergang der Gitarrenkultur in Neapel gewesen sein. Die genauen Ursachen für diese Beurteilung Kanders bleiben im Dunkeln. Das obenstehende Zitat zeigt auch, dass die Fabricatores explizit als Gitarrenbauer bezeichnet werden. Dies ist keine Selbstverständlichkeit zu der Zeit. Zumal Sie auch Streichinstrumente und zahlreiche Mandolinen herstellten. Laut Westbrook (2005) sei die Bezeichnung „*luntai*“ (altes italienisches Wort für Instrumentenbauer, auch Lauten- oder Geigenbauer) oder „*fabbricatore d'instrumenti*“ (Hersteller von Instrumenten) verbreitet gewesen. Gennaros Arbeiten übertreffen mit ihren reichen Verzierungen die Instrumente der anderen Fabricatores. Auch waren es die Gennaros, welche Instrumente für die bedeutendsten Musiker der Zeit bauten: ein Instrument von 1809 für Mauro Giuliani⁴⁷ und eines von 1826 für Nicolò Paganini.⁴⁸

⁴⁵ Tsuruta, Makato, http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_LuigiFilano.html [11.07.2023]

⁴⁶ Kandler, *Musikstand von Neapel*, in: *Caecilia IV*, S. 291.

⁴⁷ Tyler und Sparks, S. 191.

⁴⁸ Accornero, Epicoco, und Guerci, S. 44.

Über *Pietro* ist laut Lütgendorff am wenigsten bekannt. Es sind nur wenige Gitarren und Mandolinen von ihm erhalten.

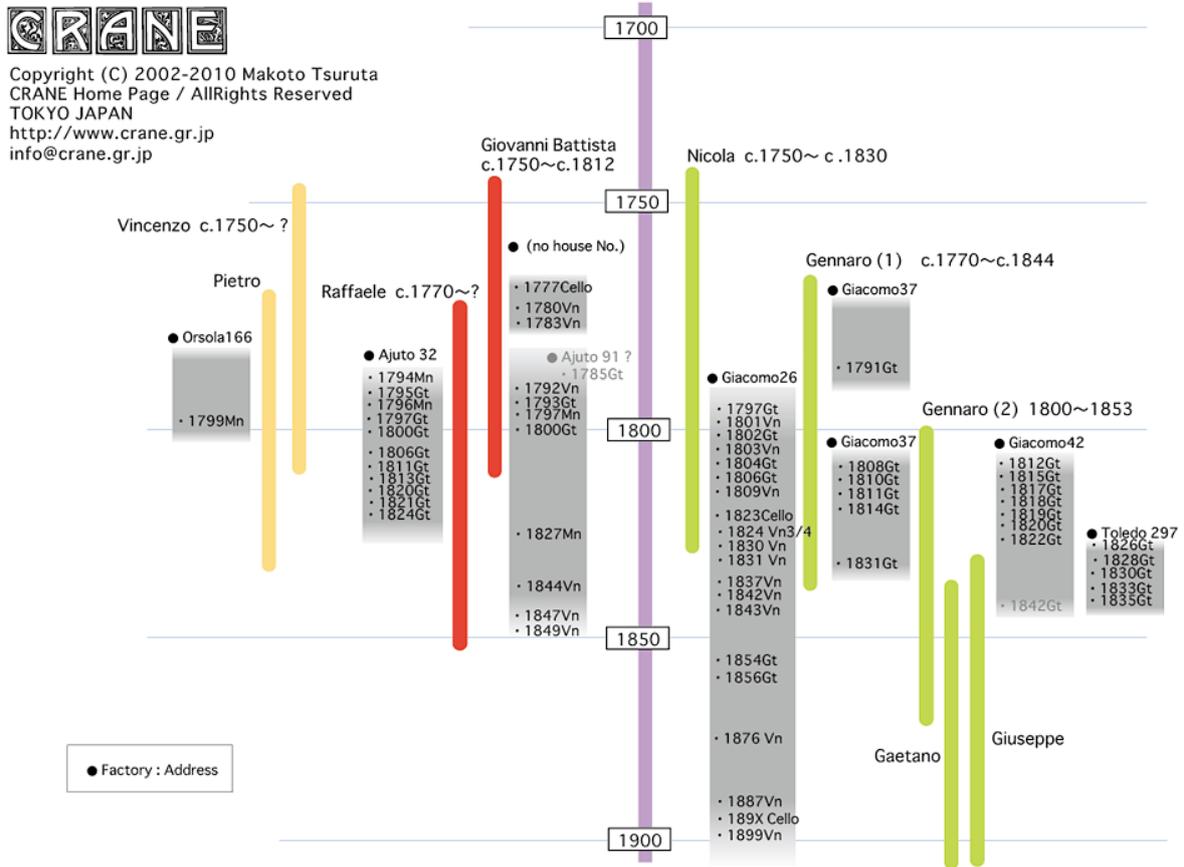


Abbildung 3: Stammbaum der Fabricatores

Die Abbildung oben zeigt den Stammbaum der Fabricatores nach dem japanischen Gitarrenbauer Makoto Tsuruta. Sie erscheinen sehr plausibel. Er erstellte eine sehr umfangreiche Sammlung an Informationen und Bildern zu den Fabricatores. Allerdings lassen sich die genauen Verhältnisse, wie sie oben aufgeführt sind, nicht unabhängig überprüfen. Trotzdem stellt Tsuruta eine wertvolle und seltene Quelle dar, insbesondere auch aufgrund seiner umfangreichen Auflistung von Instrumenten (s. Anhang S. 100).

3.3 Konstruktive Merkmale der Gitarren der Fabricatores und Neapels

In diesem Kapitel sollen typische konstruktive Merkmale der Fabricatores festgestellt werden. Dafür wurden die Merkmale der Gitarre von 1800 von G. B. Fabricatore (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.) mit möglichst vielen anderen Instrumenten Fabricatores und auch von Zeitgenossen verglichen. Dabei wurde vor allem auf Dokumentationen (Fotografien, Beschreibungen) von Instrumenten aus Privatbesitz, sowie aus Sammlungen von Museen zurückgegriffen. Die konstruktiven Merkmale zweifelsfrei und nur den Fabricatores zuzuordnen ist nicht immer möglich. Daher werden teilweise auch die Merkmale des neapolitanischen Gitarrenbaus im Allgemeinen behandelt. Und auch dabei ist nicht immer zweifelsfrei festzustellen, ob es sich um genuin neapolitanische Merkmale handelt oder ob diese aus anderen Regionen oder Ländern stammen.

3.3.1 Papier

Schon beim ersten Blick in das Instrument von 1800 (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.) fällt auf, dass der gesamte Boden und die Zargen von innen mit Papier ausgekleidet sind. Die Bodenbalken sind dabei ausgespart und zwischen den Auslagen des Bodens sichtbar. Das Papier wurde mit einem Glutin-Leim aufgebracht.⁴⁹ Auch die Verbindung zu den Zargen wird durch Papier stabilisiert, da keine Reifchen verwendet wurden. Dies ist bei G. B. Fabricatore aber auch bei vielen neapolitanischen Zeitgenossen eine oft verwendete Technik. Sie stammt aus dem Mandolinen- bzw. dem Lautenbau, dort ist die Verstärkung der Leimfugen zwischen den einzelnen Spänen der Muschel üblich. Die Verbindung zur Decke ist bei der vorliegenden Gitarre ohne Reifchen realisiert, die Decke ist ohne weitere Sicherung auf den Zargenkranz geleimt, was ebenfalls eine Praxis aus dem Lautenbau darstellt. Die Verwendung von Papier lässt nur eine Reihenfolge beim Aufleimen der Platten auf den Zargenkranz zu: der Boden muss als erstes aufgeleimt werden, um noch im gesamten Korpus das Papier auslegen zu können. Erst dann kann die Decke aufgeleimt werden.

Auch in Englischen Gitarren findet sich Papier. Allerdings ist einerseits nicht sicher, ob es sich hier um Maßnahmen einer Restaurierung handelt. Andererseits findet sich lediglich auf der Innenseite der Zargen Papier.⁵⁰ Die Papiertechnik scheint im Lauf der Zeit aber immer weniger Verwendung zu finden, dieser Eindruck entsteht zumindest bei der Betrachtung der noch erhaltenen Instrumente. Bei den Arbeiten Gennaros I und II und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts finden sich kaum noch Instrumente mit Papierauslagen.

⁴⁹ Rovetta u. a., *The golden age of the Neapolitan lutherie (1750–1800): new insights on the varnishes and decorations of ten historic mandolins*, in: *Applied Physics* 118 (2015), S. 8.

⁵⁰ James Westbrook, *Guitar Making in Nineteenth-Century London: Louis Panormo and his Contemporaries*, Cambridge 2012, S. 523–24.

3.3.2 Hals-Nagel

Die Verwendung von Nägeln und auch Schrauben zur Stabilisierung der Verbindung zwischen Hals und Korpus ist seit langer Zeit üblich, im historischen Instrumentenbau bis heute. Bei Frignani (2011) ist eine Gitarre von G. B. Fabricatore dokumentiert, welche einen Nagel aufweist.⁵¹ Bei der vorliegenden Gitarre aus der Basler Sammlung ist der Kopf eines Nagels von innen durchs Schallloch am Oberklotz zu sehen.

Im Gegensatz zu der Verwendung von Nägeln, welche in Italien im 19. Jahrhundert noch weithin üblich war, sehen wird auf Röntgenaufnahmen englischer Gitarren, dass stattdessen Schrauben Verwendung fanden.⁵²



Abbildung 4: Innenansicht Oberklotz

⁵¹ Frignani und Geigenbaumuseum Mittenwald, *Ästhetik und Klang: Gitarren des 19. Jahrhunderts aus Italien und Mittenwald*, 62.

⁵² Westbrook 2012, S. 52–53.

3.3.3 Kupferlack unter Horn bzw. Schildpatt

Eine gängige Praxis bei der Verwendung von Schildpatt oder Horn war es, das Material mit Goldfolie zu hinterlegen, um die Transluzenz zu verstärken und damit das Material und seine Textur noch stärker zur Geltung zu bringen. Bei der Gitarre von 1800 (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.) wurde statt Goldfolie ein Lack verwendet, welcher mit Kupfer versehen wurde. Dies stellt eine preiswerte Alternative zur sonst üblichen Technik dar. Damit wurde damals vermutlich ein ähnliches Ergebnis erreicht. Jedoch oxidiert Kupfer mit der Zeit und es bildet sich Grünspan, welcher mit seiner grünen Farbe durch das Horn und vor allem durch das Schildpatt hindurch scheint. Diese Technik ist typisch für G. B. Fabricatore.⁵³

3.3.4 Beleistung

Die Beleistung der Basler Gitarre besteht aus drei Querbalken. Dies war bei Fabricatore und in Neapel weithin die Praxis. Bei Westbrook (2012) findet sich eine Abbildung, auf der noch ein zusätzlicher Querbalken im Oberbug zu sehen ist. Fächerbeleistungen finden sich zu dieser Zeit lediglich in Spanien und England.

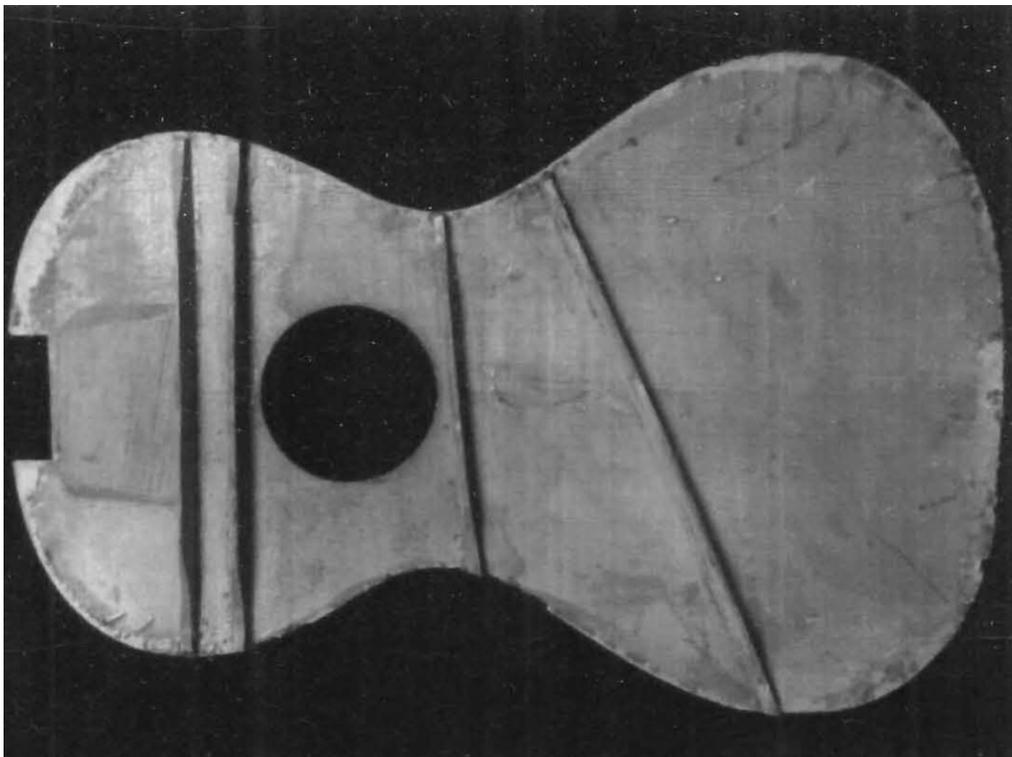


Abbildung 5: Innenansicht Decke G. B. Fabricatore 1806

⁵³ Page, Sparks, und Westbrook, S. 47.

3.3.5 Hals-Kopf-Verbindung

Die Verbindung zwischen Kopf und Hals ist mit einem V-förmigen Zapfen (V-Anschäfter) realisiert. Im Vergleich zu anderen Erbauern ist der Zapfen äußerst klein gehalten. Dieses Merkmal scheint spezifisch auf Fabricatore-Gitarren zuzutreffen.



Abbildung 6: Hals-Kopfverbindungen (von rechts): G. B. Fabricatore, Manuel Gutierrez Sevilla, Mathias Neuner Mittenwald, Panormo, Lacôte

3.3.6 Lack

Für Boden und Zargen verwendeten die Fabricatores Schellack. Farblich variiert der Lack von goldgelb bis dunkel braun, wie es bei dem Vorliegenden Instrument der Fall ist. Vor allem bei Instrumenten aus preiswerten Hölzern wie Zypresse wählte man sehr dunklen Lack. Die Decke wurde meistens nicht mit Lack behandelt, jedoch lassen sich über die verwendeten Substanzen wenige Informationen finden. Vermutlich handelt es sich um eine Art Wachs. Diese Vorgehensweise war in Neapel sehr verbreitet.

3.3.7 Schmäler Hals

Laut Page u. a. seien um 1800 besonders die Hälse spanischer aber auch französischer Gitarren recht breite gewesen, während die italienischen sowie insbesondere Stauffers Instrumente sehr schmale Hälse besessen hätten. Dies hatte besonders für Giuliani und seine Spieltechnik große Bedeutung, da er seinen Daumen nutzte, um von oben die sechste Saite zu greifen. Dionisio Aguado und andere spanische Spieler hingegen setzten diese Technik nicht in ihren Kompositionen voraus.⁵⁴

⁵⁴ Page, Sparks, und Westbrook, S. 42.

4 Gitarre G. B. Fabricatore 1800 (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.)

4.1 Maße

Die Maße wurden nicht im damals üblichen Zollmaß, sondern in mm abgenommen. Im nächsten Abschnitt erfolgten die Umrechnung und Analyse des Zollmaßes.

Maß	mm
Gesamtlänge	884
Korpuslänge	438
Breite Unterbug (UB)	275
Breite Mittelbug (MB)	164
Breite Oberbug (OB)	215
Mensur:	625
Halsmensur	290
Deckenmensur	335
Hals:	
Breite Sattel	45,3
Saitenabstand	39
Breite 12. Bund	54
Stärke 1. Bund	16
Stärke 9. Bund	19
Steg:	
Länge Knüpfblock	88
Breite Knüpfblock	9
Länge mit Schweifen	207
Breite	14,5
Saitenabstand	60
Kopf:	
Länge	162
Breite unten	46,5
Breite oben	65,4
Winkel	20°
Zargenhöhen:	
Oberklotz	48,7
OB	52,1
MB	58,2
UB	68,1
Unterklotz	73,1
Durchmesser Schalloch	78,9
Deckenstärke (Schalloch)	3,1-3,2
Breite Intarsien	10

Tabelle 2: Maße G. B. Fabricatore 1800

4.2 Zollmaßanalyse

Die Maßanalyse geht von dem um 1800 in Neapel gebräuchlichen Palmo (= 12 Once) aus.⁵⁵

Danach gilt:	1 Palmo	=	264,1577 mm
	1 Once (= 1/12 Palmo)	=	22,013 mm

Das Ergebnis der Maßanalyse lässt auf die Verwendung dieses historischen Fußmaßes schließen.

Wichtige konstitutive Maße, insbesondere die untere Korpusbreite (= 12 1/2 Once), die obere Korpusbreite (9 3/4 Once), die Korpuslänge (= 20 Once) sowie eine Reihe weitere Maße lassen sich plausibel - bei Toleranzen unter 1% - im neapolitanischen Palmo darstellen.

Maß	Ist in mm	Palmo / Once	Soll in mm
Gesamtlänge	903	41	902,5
Korpuslänge	438	20	440,3
Breite Unterbug (UB)	275	12 1/2	275,2
Breite Mittelbug (MB)	164	7 1/2	165,1
Breite Oberbug (OB)	215	9 3/4	214,6
Mensur	Verm. 624	28 1/2	627,4
Halsmensur	310	14	308,2
Deckenmensur	317	14 1/2	319,2
Breite Hals Sattel	45,3	2	44,0
Breite an 12. Bund	54	2 1/2	55
Stärke Hals 1. Bund	16	3/4	16,5
Stärke Hals 9. Bund	19	5/6	18,3
Länge Kopf			
Breite Kopf Unten	46,5	2 1/6	47,7
Breite Kopf oben	65,4	3	66,0
Zargenhöhen:			
Oberklotz	48,7	2 1/6	47,7
OB	52,1	2 1/3	51,4
MB	58,2	2 2/3	58,7
UB	68,1	3 1/6	69,7
Unterklotz	73,1	3 1/3	73,4
Durchmesser Schallloch	78,9	3 1/2	77

Tabelle 3: Tabelle Zollmaßanalyse

⁵⁵ Siehe: Georg von Vega: *Natürliches Mass-, Gewichts- und Münzsystem*, Wien 1803.
Gustav Wagner & Friedrich Anton Strackerjan: *Compendium der Münz-, Maass-, Gewichts- und Wechselcours-Verhältnisse sämtlicher Staaten und Handelsstädte der Erde*, Leipzig 1855, S. 89
vgl. <http://www.zeno.org/Pierer-1857/A/Neapel> [01.06.2023]

4.3 Materialien

Bauteil	Material
Decke	Fichte
Boden & Zargen	Zypresse oder glatter Ahorn, vollständig mit Papier ausgekleidet
Leisten	Fichte
Hals Kern	Fichte
Halsrückseite belegt mit	Schildpatt-Imitat, vermutlich Horn, Knochen
Kopf belegt mit	Schildpatt
Griffbrett	Rand aus Knochen, Fläche aus Kitt drin Perlmutter eingelegt
Bünde:	Nr. 1-10 Metall, 11 fehlt, 12-15 Ebenholz
Steg	Schwarz gefärbtes hellbraunes Holz, vermutlich Obstholz, Schildpatt
Randeinlagen Decke & Griffbrett	Knochen und Ebenholz
Intarsien um Decke und Schalloch herum, auf Griffbrett und Kopf	Perlmutter, Kitt aus Schellack
Endknopf	Knochen
Zargenstoß	Trapezförmige Einlage aus dunklem Holz, vermutlich Ebenholz
Lack	Auf Decke Wachs o.ä., Boden und Zargen brauner Schellack
Obersattel	Knochen
Anzahl der Saiten	6
Wirbel	6 Wirbel aus dunkel gebeiztem Holz

Tabelle 4: Materialien G. B. Fabricatore 1800 (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.)

4.4 Beschreibung der Gitarre G. B. Fabricatore 1800

Wenn man das Alter des vorliegenden Instruments bedenkt, ist der generelle Zustand als gut zu bewerten. Es ist aber nicht spielbar und lediglich zu Ausstellungszwecken mit einer Schaubesaitung versehen.



Abbildung 7: Frontansicht



Abbildung 8: Rückansicht



Abbildung 9: Seitenansicht 1



Abbildung 10: Seitenansicht 2



Abbildung 11: Details Decke Oberbug



Abbildung 12: Oberbug Boden, Zäpfchen mit Schraube



Abbildung 13: Details Unterbug



Abbildung 14: Zettel



Abbildung 15: Kopfvorderseite



Abbildung 16: Kopfrückseite



Abbildung 17: Griffbrett

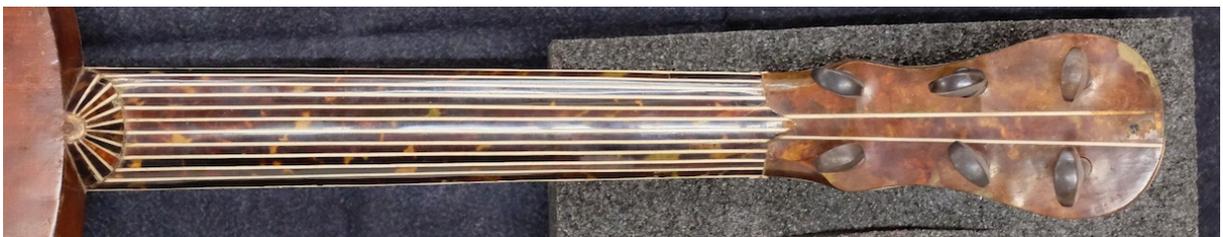


Abbildung 18: Hals Rückseite

4.4.1 Decke

Die Decke aus Fichtenholz, ist aus zwei fein und gleichmäßig gewachsenem, spiegelbildlich mittig gefügten Hälften gefertigt. Auf der Decke befinden sich keine Risse. Lediglich die Mittelfuge der beiden Deckenhälften öffnet sich vom Schalloch ausgehend auf einer Länge von ca. 20 mm zum Oberbug hin und auf ca. 72 mm zum Steg hin. Außerdem finden sich einige Druckstellen und Spielspuren.

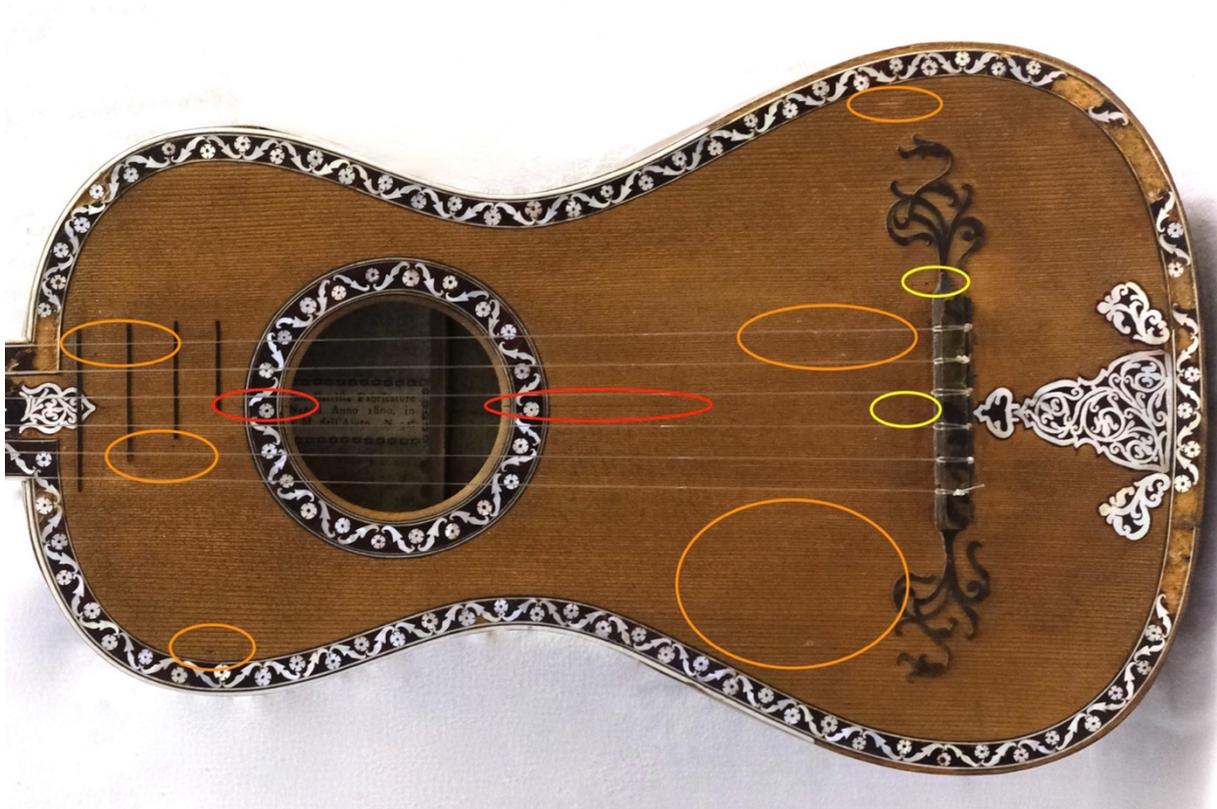


Abbildung 19: Schadenskartierung Decke: orange: Druckstellen; rot: offene Deckenfuge; gelb: Ausrisse am Steg

Die Oberfläche der Decke, vermutlich mit einem Wachs behandelt, ist nahezu überall gleichmäßig im Farbton. Lediglich vor dem Steg gibt es eine leichte dunkle, seitlich und hinter dem Steg eine helle Verfärbung, welche sowohl unter Tageslicht, wie auch unter UV-Licht nur schwach zu erkennen sind. Vor und unter dem rechten Stegflügel gibt es zwei Ausrisse in der Decke, welche geleimt wurden. Näheres in Abschnitt ‚Steg‘. Es gibt keine Hinweise auf eine nachträgliche Überarbeitung der Oberfläche der Decke. Insgesamt lässt der Zustand der Decke auf keinen sehr intensiven Gebrauch des Instruments schließen.



Abbildung 20: Abgelöste Decke Oberbug

Beim Ausleuchten des Korpus‘ wird sichtbar, dass sich die Decke an mehreren Stellen von den Zargen gelöst hat. Da keinerlei Reifchen verwendet wurden, scheint dies nicht verwunderlich.

4.4.2 Beleistung

Die Beleistung der Decke besteht aus drei Querbalken. Der obere befinden sich im Oberbug und verläuft im rechten Winkel zur Mittelachse. Der zweite befindet sich unter dem Schallloch und verläuft in einem Winkel von 6° zur Mittelachse. Der vierte Querbalken sitzt vor dem Steg und ist um 24° zur Mittelachse gedreht. Der Boden ist mit vier Querbalken versehen. Mehrere Balken haben sich am Rand abgelöst, unter anderem zwei Bodenbalken und auf der Decke vor dem Steg.

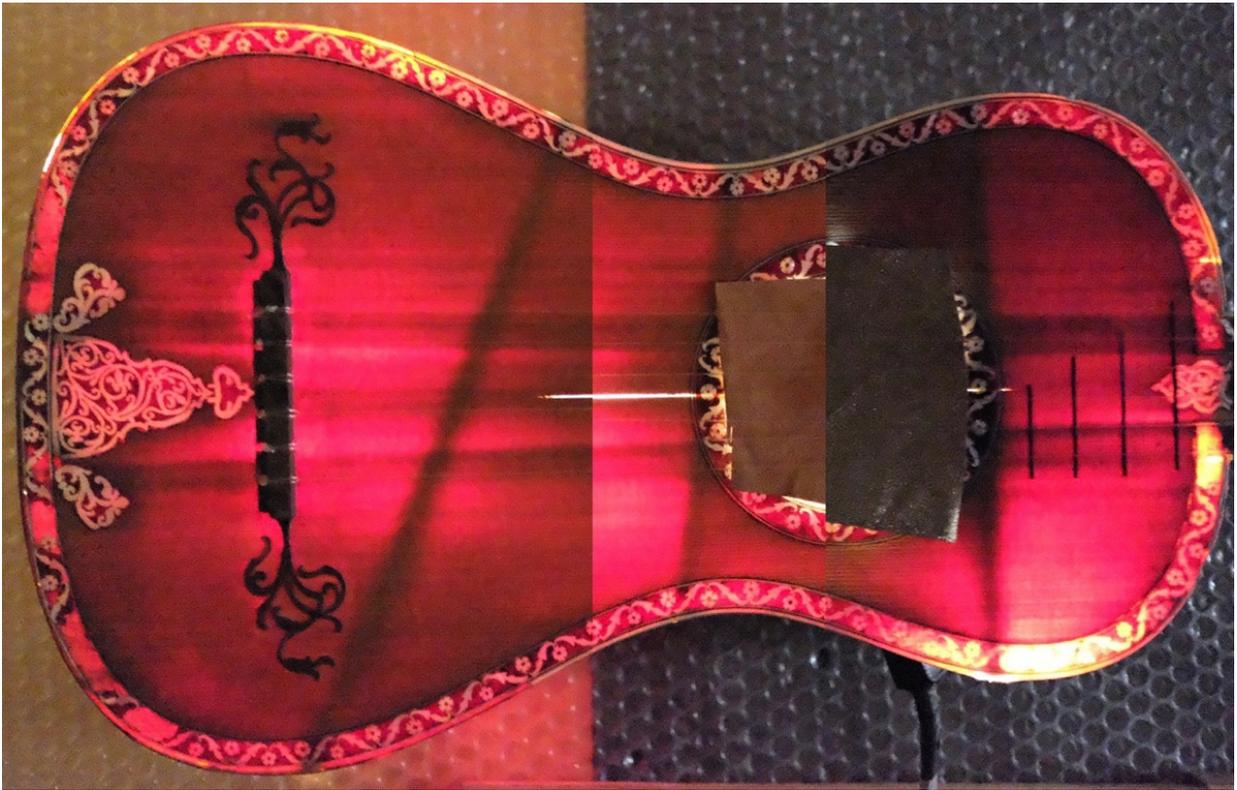


Abbildung 21: Durchleuchtete Decke



Abbildung 22: Innenansicht Balken 1



Abbildung 23: Innenansicht Balken 2

4.4.3 Boden und Zargen

Der Boden ist einteilig und aus an der Diskantseite fladerig auslaufender Zypresse oder glattem Ahorn gefertigt. Die Zargen bestehen aus dem gleichen Holz wie der Boden. Die recht dunkle Lackierung erschwert die Identifizierung des Holzes, jedoch gibt es einige Indizien, die für Zypresse sprächen. Einerseits ist durch den Lack die Textur des Holzes mit recht klar abgegrenzten Früh- und Spätholzzonen zu erkennen. Andererseits zeigt der Vergleich mit anderen italienischen Instrumenten aus der Zeit, dass immer wieder Zargen und Boden aus Zypressenholz gefertigt wurden: Instrumente von G. B. Fabricatore aus den Jahren 1794 und 1792,⁵⁶ sowie eines von Giuseppe Marconcini aus dem Jahr 1803.⁵⁷ Bei all diesen Instrumenten wurde ähnlich dunkler Lack verwendet, während dies bei Instrumenten aus Ahorn kaum zu finden ist.



Abbildung 24: Bodenholz Textur

Von innen sind Zargen und Boden mit Papier ausgekleidet, dabei sind die Querbalken des Bodens ausgespart. Auf Reifchen wurde verzichtet, hier dient das Papier als Verstärkung. Es fällt auf, dass auf den Zargen ein weißes, und auf dem Boden ein hellbraunes, gröberes Papier verwendet wurde. Dies stellt ein typisches Merkmal neapolitanischer Gitarren aus dieser Zeit dar.

⁵⁶ Accornero, Epicoco, und Guerci, S. 29.

⁵⁷ Lorenzo Frignani, *Ästhetik und Klang: Gitarren des 19. Jahrhunderts aus Italien und Mittenwald*, Modena 2011, S. 65.



Abbildung 25: Papierauslage innen

Der dunkelbraune Lack weist Kratzer und Druckstellen auf und ist an den Rändern durch den Gebrauch größtenteils abgetragen. Der Boden besitzt einen ca. 60 mm langen Längsriss, welcher auf der Diskantseite vom unteren Rand, vermutlich entlang des Unterklotzes verläuft. Der Riss wurde nicht geleimt, sondern mit einer Art Kitt geschlossen. Des Weiteren gibt es im Unterbug am Rand eine Abplatzung ca. von der Größe eines 20 Cent Stücks.



Abbildung 26: Schadensbild Boden

Neben Abnutzungspuren an den Rändern, welche nicht durch Randeinlagen geschützt sind, fällt auf, dass der Boden in Längsrichtung leichte Wellen aufweist. Dabei fällt der Boden zwischen den drei Querbalken ein und es zeichnen sich diese leicht nach außen ab.



Abbildung 27: Eingefallener Boden zwischen den Leisten

4.4.4 Hals

Der Kern des Halses ist höchstwahrscheinlich aus Fichtenholz gefertigt. Dies wurde neben Weidenholz oftmals verwendet.⁵⁸ Durch fehlende Teile der Intarsien des Griffbretts kann man das Holz und seine für Fichtenholz typischen Früh- und Spätholzzonen erkennen.



Abbildung 28: Fehlstelle Griffbrett, Textur Halsmaterial

Die Rückseite des Halses ist vermutlich mit einem Schildpatt-Imitat bedeckt, einem gefärbten Horn. Dies war spätestens seit dem 18. Jahrhundert eine Praxis, um einen Ersatz für das teure Schildpatt zu schaffen.⁵⁹ Dies entspricht auch der Aussage von Wolfgang Löscher, Restaurator am Historischen Museum Basel. Horn hat eine glattere Oberfläche und wirkt transparenter. Die Oberfläche des Schildpatts auf dem Kopf ist dagegen leicht schuppig und es wirkt leicht opak. Auch ist es sehr schwer vorstellbar, für den Hals Schildpatt von fast 300 mm Länge zu beschaffen.

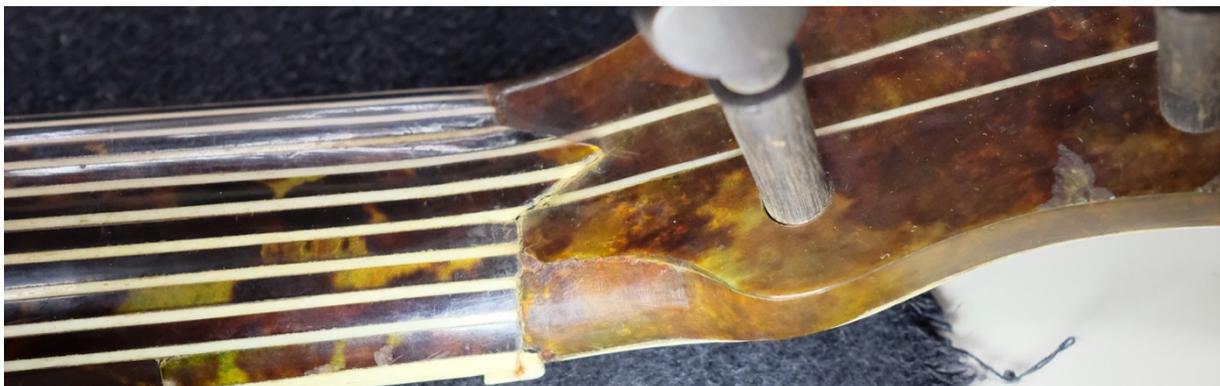


Abbildung 29: Übergang Hals - Kopf

⁵⁸ Frignani, S. 62.

⁵⁹ Heinrich Kühn, *Handbuch für Kammacher, Horn- und Beinarbeiter*, Weimar 1841, S. 265.

In das Horn sind Streifen aus Knochen eingelassen, welcher an seiner porigen Struktur zu erkennen ist. Durch das Horn scheint es an vielen Stellen grünlich hervor, was durch den mit Kupfer versehenen Schellack zu erklären ist.⁶⁰ Am Halsfuß gibt es eine Stelle, wo offenbar eine Metallfolie hinterlegt wurde, diese Stelle tritt deutlich hervor. Dies könnte bei einer Reparatur geschehen sein.

Der Kopf ist mit sechs Wirbeln versehen, welche aus einem dunkel gefärbten Holz mit Augen aus Perlmutter zur Vorderseite hin gefertigt sind.

Der größte Schaden am Hals ist wohl der abgelöste Halsfuß. Dadurch ist der Halswinkel stark verändert und eine spielbare Saitenlage unmöglich. Eine vom Boden her durch den Halsfuß getriebene Schraube könnte ein unglücklicher Reparaturversuch für diesen Schaden gewesen sein, welcher offenbar nicht standgehalten hat. Auch gibt es im Bereich des 11. Bundes eine Fehlstelle im Griffbrett, welche im Zuge dieser Reparatur entstanden sein könnte.



Abbildung 30: Halsfuß

⁶⁰ Page, Sparks, und Westbrook, S. 47.

4.4.5 Das Griffbrett

Das Griffbrett besteht lediglich aus einem Rand aus Knochen und den auch um die Decke und das Schallloch verlaufenden Intarsien aus Perlmutter, eingelegt in einen Kitt aus Schellack. Dabei fehlen an mehreren Stellen Teile. Zwischen Bund 10 und 11 fällt auf, dass das Motiv, welches sich von der Decke her in den Hals erstreckt, plötzlich abbricht und zwei unpassende, rautenförmige Teile aus Perlmutter eingesetzt sind. Das Motiv dieser Ergänzung taucht am ganzen Instrument nirgends wieder auf. Die Bünde 1 – 10 aus Metall sind eingelassen, haben eine Breite von 1 mm und weisen einen rechteckigen Querschnitt auf. Bund 11 fehlt, die Bünde 12 – 15 aus Ebenholz sind auf die Decke geleimt. Offenbar wurden die Bünde 1 – 7 versetzt und möglicherweise ausgetauscht.

Der Obersattel aus Knochen weist einen ungewöhnlichen L-förmigen Querschnitt auf, welcher praktisch die Mensur verkürzt. Dies könnte einen Versuch darstellen, die Intonation zu verbessern und in Zusammenhang mit der Versetzung der Bünde stehen. Außerdem wurde auch höchstwahrscheinlich der Steg versetzt, was den Sachverhalt weiter verkompliziert. Es kann in jedem Fall gesagt werden, dass die Gitarre in ihrem jetzigen Zustand weit weg von einer brauchbaren Intonation ist.



Abbildung 31: Versetzte Bünde

4.4.6 Steg

Der Steg besteht aus einem Querriegel aus einem schwarz gefärbten Holz, vermutlich aus einem Obstholz. Die Saiten sind an den Knüpfblock geknüpft, die Begrenzung der schwingenden Saite bildet die Schlaufe der Saite selbst. Die Durchgänge für die Saiten sind nicht als Bohrungen realisiert, sondern als Nuten, welche bis auf die Decke reichen. Der Knüpfblock ist mit Schildpatt belegt und es schließt sich eine Art Wulst an ihn an. Die Riegelschweife bestehen aus Schildpatt.



Abbildung 32: Steg Draufsicht

Vor dem Steg ist eine dunkle Verfärbung, um den Steg herum eine leichte Aufhellung der Decke zu sehen. Dies könnten Hinweise auf eine Reparatur oder Versetzung des Steges sein. Außerdem lässt sich auf der Diskantseite unter der Spitze des Steges ein geleimter Ausriss erkennen, welcher unter dem Steg hindurch läuft und bei einer Ablösung des Steges entstanden sein könnte.



Abbildung 33: Steg Detail

4.4.7 Intarsien

Die gesamte Decke, das Griffbrett und der Kopf sind mit einer sog. *falschen* Intarsie aus Perlmutterelementen und einem roten Kitt eingerahmt. Falsch, da es sich eigentlich um keine Intarsie, also Einlegearbeit handelt. Die Perlmutterelemente werden an der gewünschten Stelle platziert und dann wird der Raum um sie herum mit dem roten Kitt gefüllt. Dieser besteht aus Schellack, welcher zum Auftragen vermutlich geschmolzen wurde.⁶¹ Um die Decke und das Griffbrett ist nach außen hin außerdem noch ein ca. 2 mm breiter Rand aus Knochen ca. auf halbe Deckenstärke eingelassen. An einigen Stellen am unteren Deckenrand und auf dem Griffbrett fehlen Teile der Intarsien.



Abbildung 34: Fehlstellen Intarsien

4.4.8 Der Zettel

Der Zettel im Innern des Instruments ist sehr sauber und weist keinerlei Schäden auf.

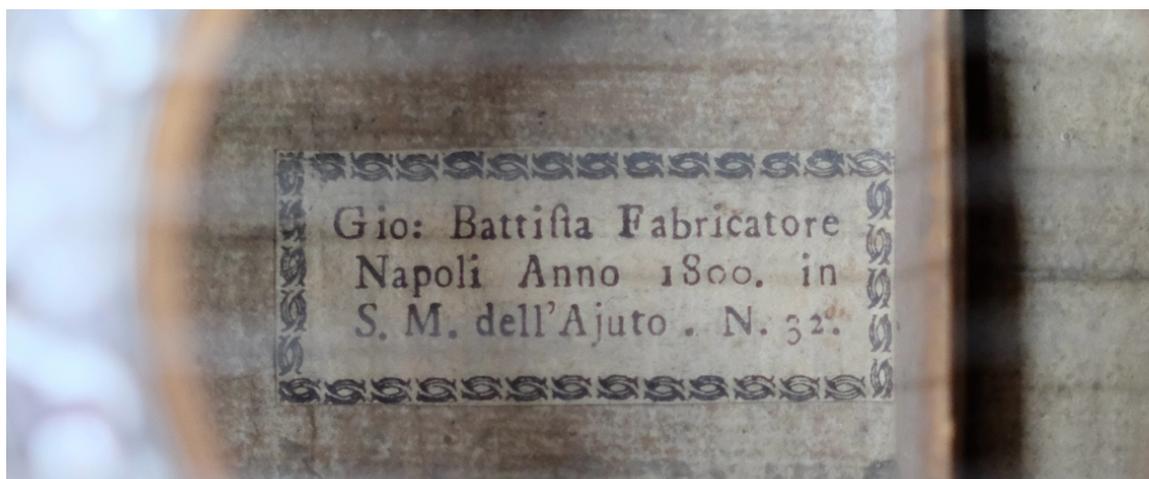


Abbildung 35: Zettel innen

⁶¹ Rovetta u. a., S. 8.

4.5 Lumineszenz-Untersuchung mit UV-Licht

Mit der Lumineszenz-Untersuchung mit langwelliger UV-Strahlung (366 nm) lassen sich unterschiedliche Stoffe durch ihre verschiedenfarbige Fluoreszenz voneinander unterscheiden. Diese Methode wird u. a. auch verwendet, um Edelsteine zu identifizieren.

4.5.1 Decke

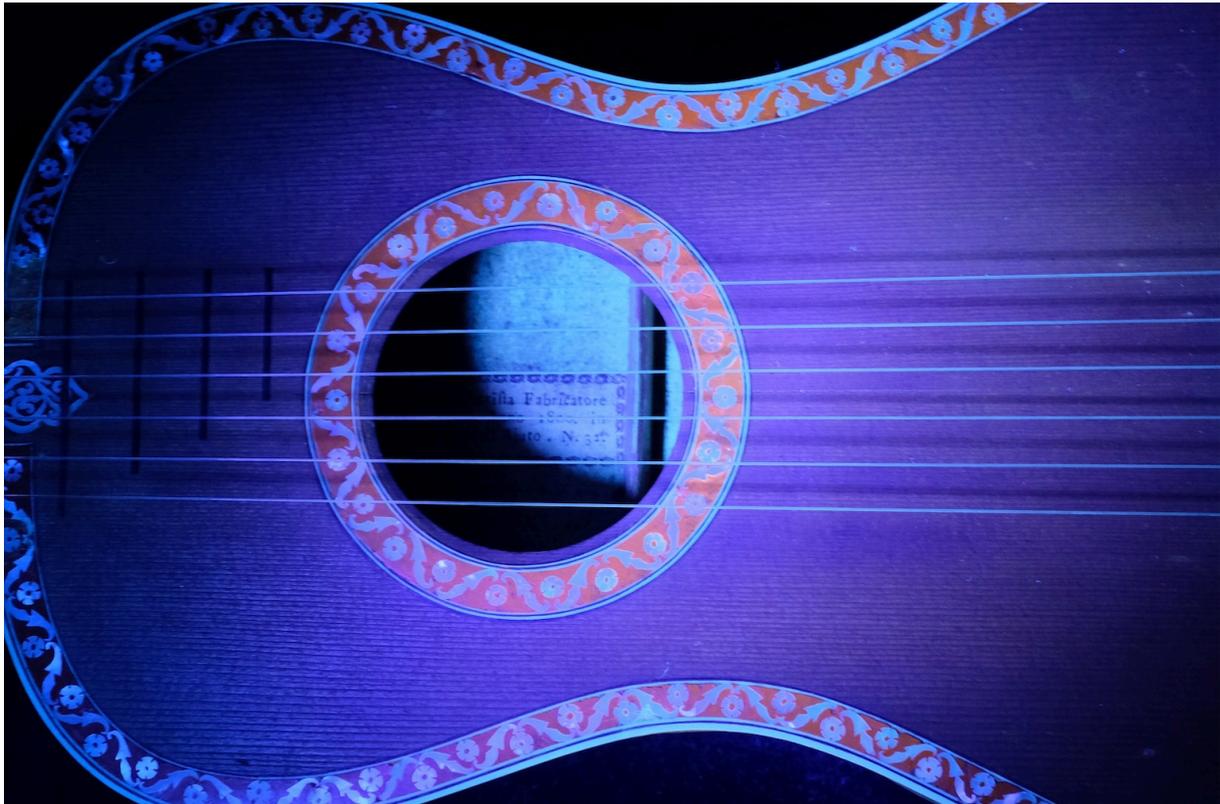


Abbildung 36: Decke unter UV-Licht 1

Die Decke weist eine flächige, größtenteils gleichmäßig blau-violette Farbe auf, auch die Intarsien haben auf der Decke keine sichtbaren Unregelmäßigkeiten.



Abbildung 37: Decke unter UV-Licht 2

Am Hals-Korpus-Übergang fallen mehrere kleine grünlich fluoreszierende Flecken um den 12. Bund herum auf. Die Flecken sind unter Tageslicht nur schwach zu erkennen und sind nur an dieser Stelle zu finden. Sie stehen im Kontrast zur sonstigen Sauberkeit auf der Decke. Es ist gut vorstellbar, dass es sich hier um Leimflecken handelt, welche nachträglich entstanden und im Zusammenhang mit einer Reparatur stehen könnten. Hier käme am ehesten die Halsverbindung in Frage, da es hierfür noch andere Hinweise gibt.

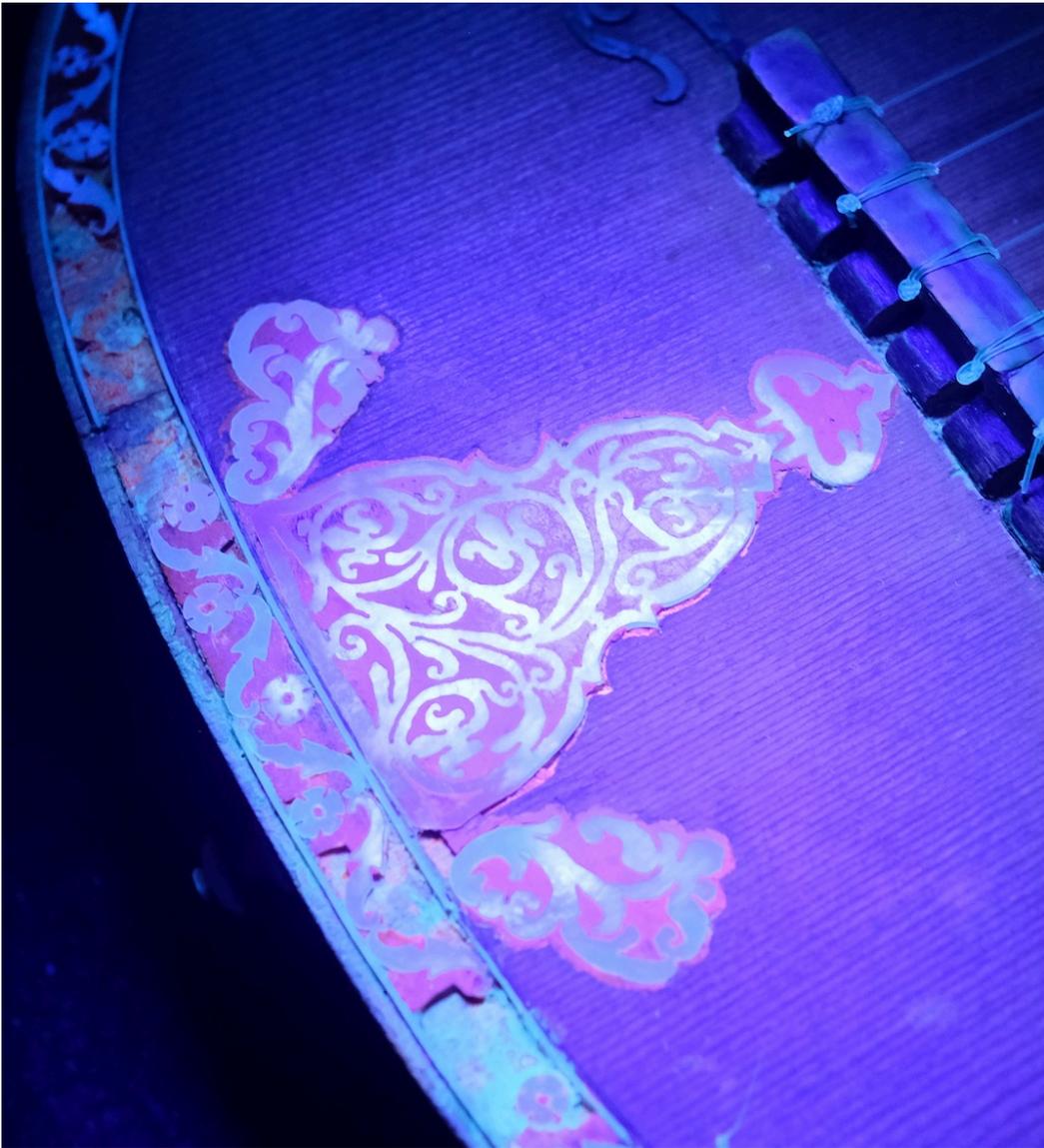


Abbildung 38: Decke unter UV-Licht 3

Um die Intarsie unterhalb des Stegs fällt eine leuchtend pinke Fluoreszenz auf, welche wesentlich greller leuchtet, als der im Innern der Intarsie verwendete Kitt. Dies spricht dafür, dass hier ein anderer Stoff verwendet wurde, als im Innern. Hinter dem Steg fällt eine grünlich leuchtende Färbung auf, möglicherweise handelt es sich um Leimreste. Der gleiche Farbton findet sich auf den Flächen am Rand, welche an den Stellen zutage tritt, an denen die Intarsie am Rand der Decke fehlt.

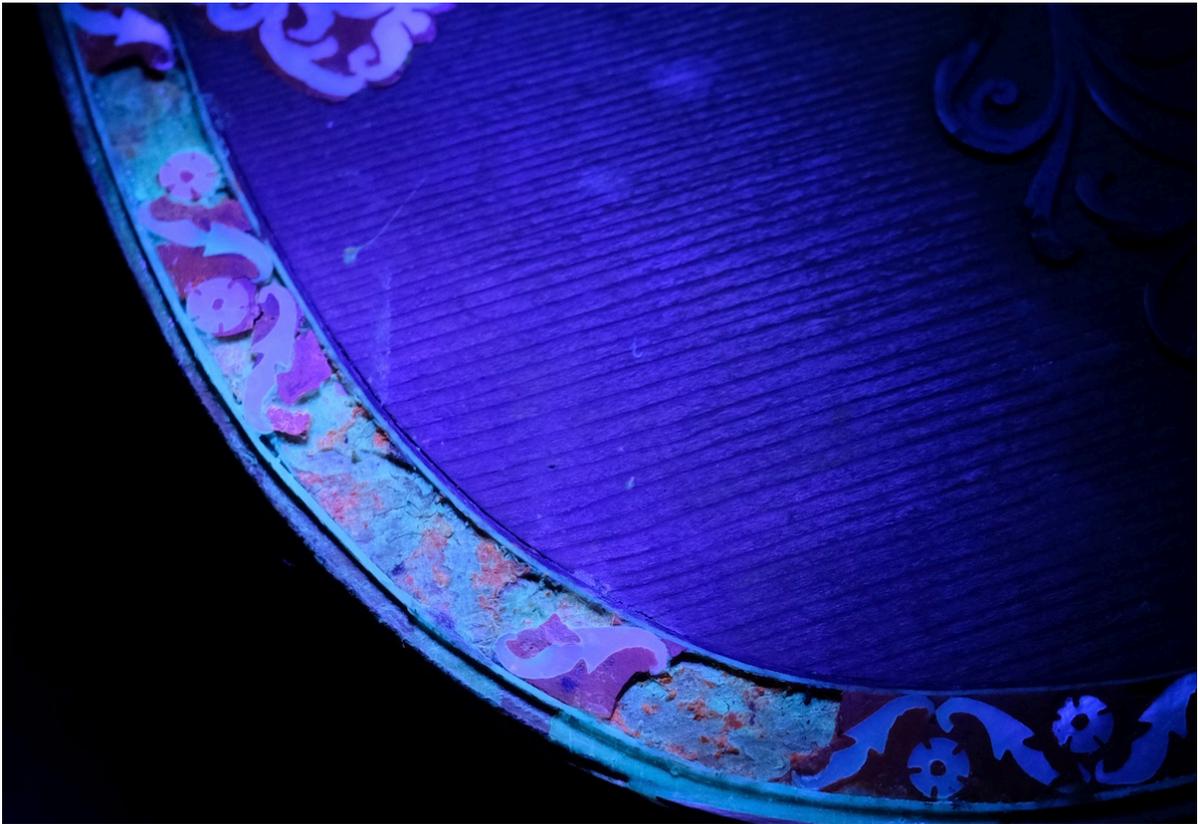


Abbildung 39: Decke unter UV-Licht 4

An diesem Ausschnitt lassen sich an den Fehlstellen wieder Reste eines Stoffes erkennen, der in der gleichen grellen pinken Farbe leuchtet, wie um die Intarsie unterhalb des Stegs. Dies deckt sich mit den Untersuchungen von Rovetta u. a. (2015), bei denen u. a. eine Mandoline von G. B. Fabricatore von 1789 mit der Elektronenstrahlmikroanalyse untersucht wurde, um die verwendeten Materialien zu identifizieren. Danach besteht die Obere Kittmasse, welche die Perlmutterelemente einfasst, lediglich aus organischem Material (hauptsächlich Schellack), während die untere Schicht, vermutlich als eine Art Grundierung verwendet, sich hauptsächlich aus anorganischem Material wie Calciumsulfat (Gips) zusammensetzt.⁶² Des Weiteren sind rechts unterhalb des Stegs zwei hellere Flecken zu erkennen, vermutlich handelt es sich hier wieder um Leimflecken.

⁶² Rovetta u. a., S. 10–11.



Abbildung 40: Steg unter UV-Licht 1

Auf der Decke fällt um den Steg ein leichter, heller Schatten auf. Dies spricht entweder dafür, dass der Steg aufgeleimt wurde, bevor die Decke eine Oberflächenbehandlung erhielt. Dies ist beim Bau von Barockgitarren, sowie beim Lautenbau weithin die Praxis, da der Steg schon beim Bau der Decke aufgeleimt werden muss, weil das Schallloch durch die Rosette verschlossen ist. Dadurch fällt es schwer, die Decke auch um den Steg gleichmäßig zu behandeln. Es fällt auf, dass die hellere Färbung lediglich um den Mittelteil zu erkennen ist. Dies ist damit zu erklären, dass die Seitenteile in Rankenform erst nach der Oberflächenbehandlung auf die Decke geleimt wurden.

Eine weitere Erklärung könnte sein, dass der Steg bei einer Reparatur oder Restaurierung versetzt, oder zumindest wieder aufgeleimt wurde.

Auf dem Steg ist das Schildpatt sowohl auf dem Knüpfblock, als auch auf den Ranken zu erkennen.

4.5.2 Boden

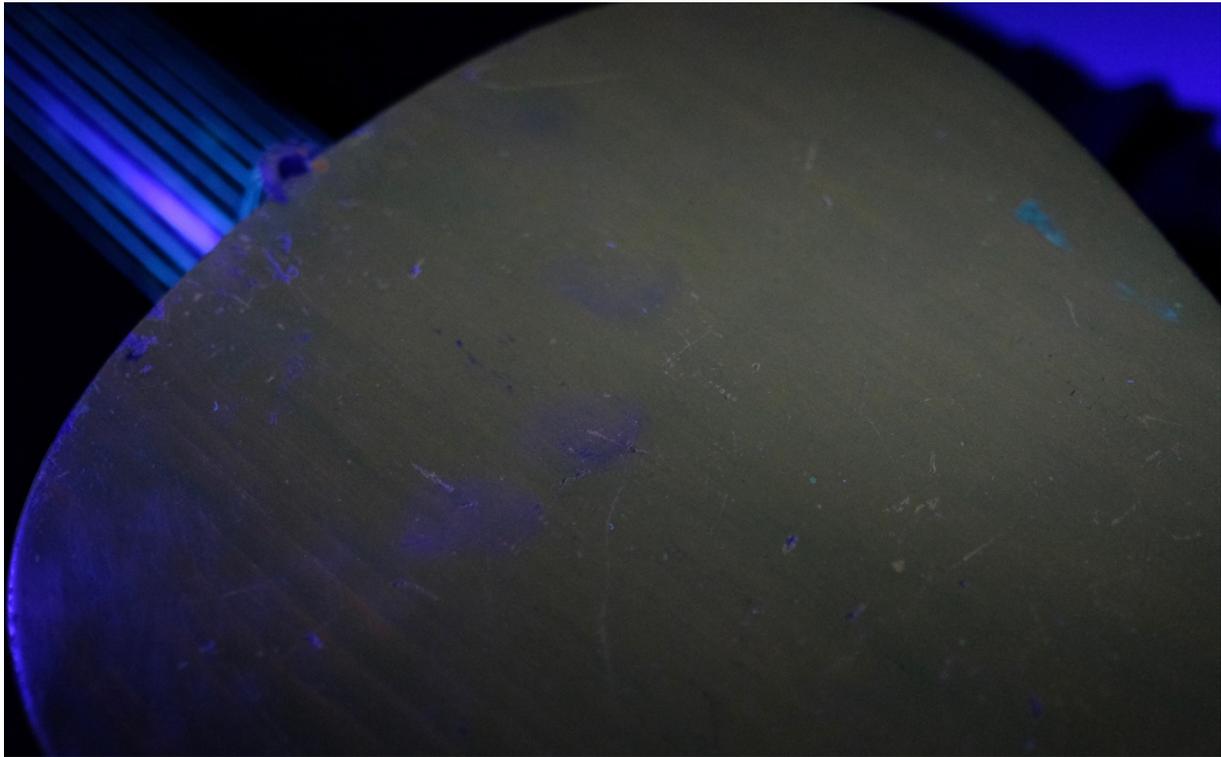


Abbildung 41: Bodenansicht unter UV-Licht mit Fingerabdrücken

Der Boden zeigt eine deutliche orangene Farbe, wodurch sich auf Schellack schließen lässt. Auffallend sind zum einen vier große Fingerabdrücke. Zum anderen findet sich auf dem Bild oben links ein grünlicher Fleck, welcher bei Tageslicht nur in der Reflektion auf der Lackoberfläche zu sehen ist. Hier handelt es sich vermutlich wieder um einen Leimfleck.

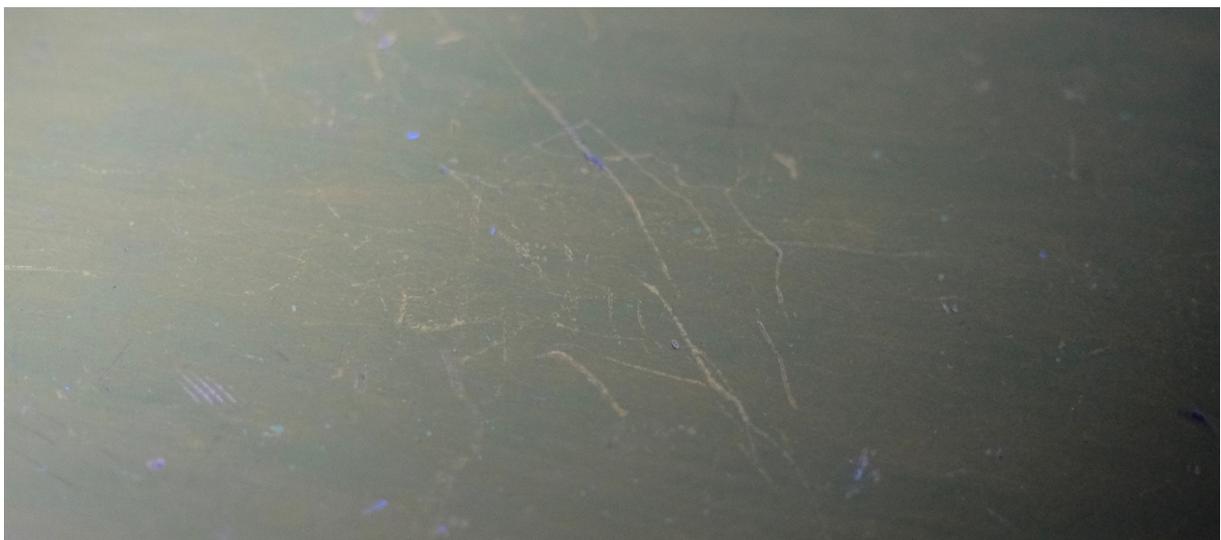


Abbildung 42: Kratzer auf der Lackoberfläche des Bodens unter UV-Licht

Auf dem Boden finden sich altersbedingt viele Kratzer in der Lackoberfläche. Es fällt auf, dass die Kratzer heller leuchten, als die restliche Oberfläche. Dies lässt entweder auf einen anderen Lack in den unteren Schichten, oder auf eine oberflächliche Veränderung des Lacks durch Umwelteinflüsse im Laufe der Zeit schließen. Teilweise leuchten die Kratzer violett, hier reichen diese bis auf das Holz, welches violett fluoresziert. Dies zeigt sich auch an der Abplatzung und den abgenutzten Rändern am Rand des Bodens im Unterbugs links.

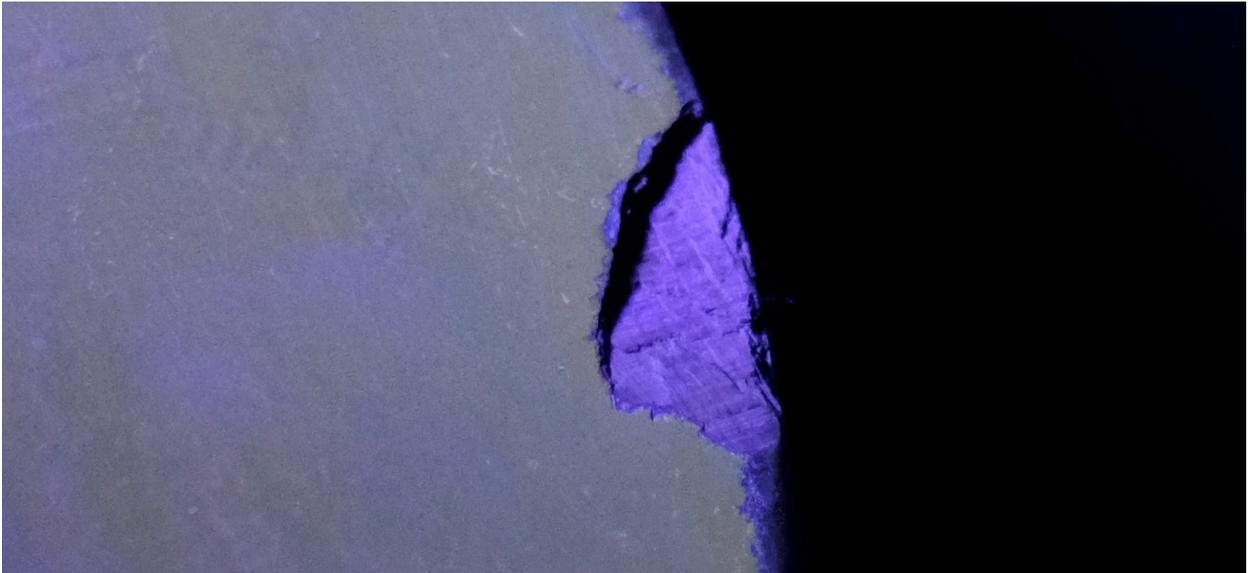


Abbildung 43: Abplatzung und Abgenutzter Bodenrand

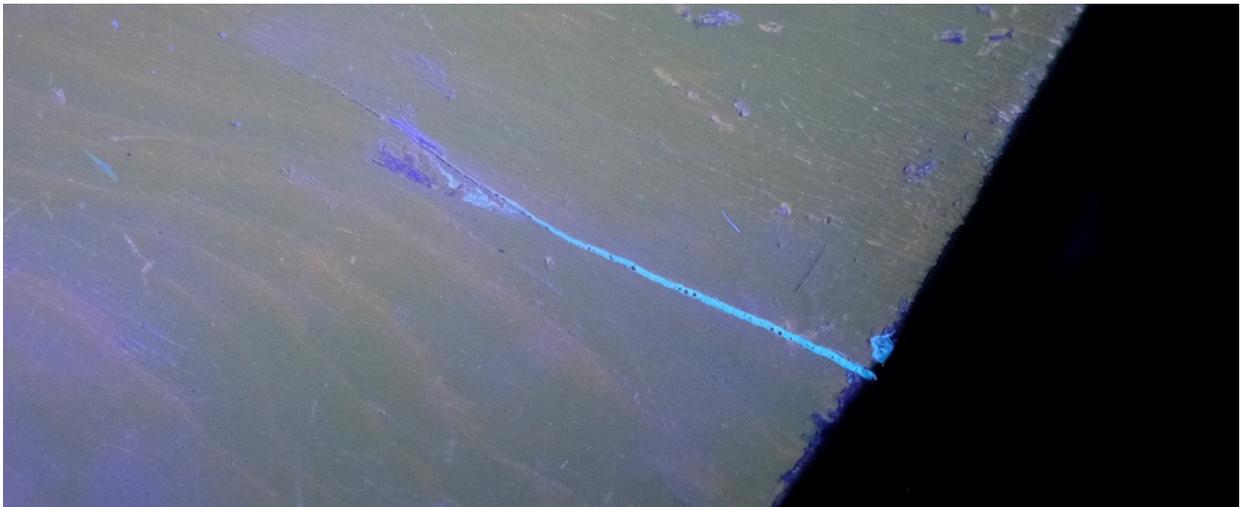


Abbildung 44: Riss mit Kitt am unteren Ende des Bodens

Vom unteren Rand ausgehend weist der Boden einen mit Kitt gefüllten Riss auf. Die grünliche Farbe erinnert an die Farbe der mutmaßlichen Leimreste. Es wurde kein Lack auf die Stelle aufgetragen und auch unter Tageslicht ist der Kitt farblich deutlich zu erkennen.

4.5.3 Zargen

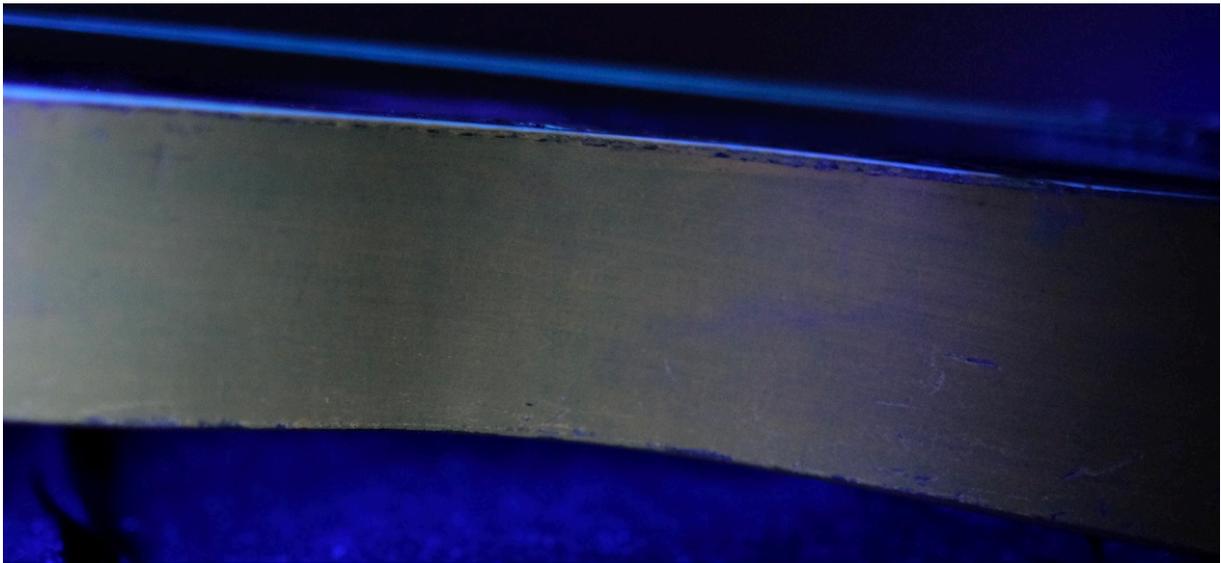


Abbildung 45: Zargen unter UV-Licht Mittelbug

Die Zargen weisen die gleiche orangene Fluoreszenz wie der Boden auf, demnach ist anzunehmen, dass es sich um den gleichen Lack handelt. Es sind wieder einzelne Flecken und viele Kratzer zu erkennen.

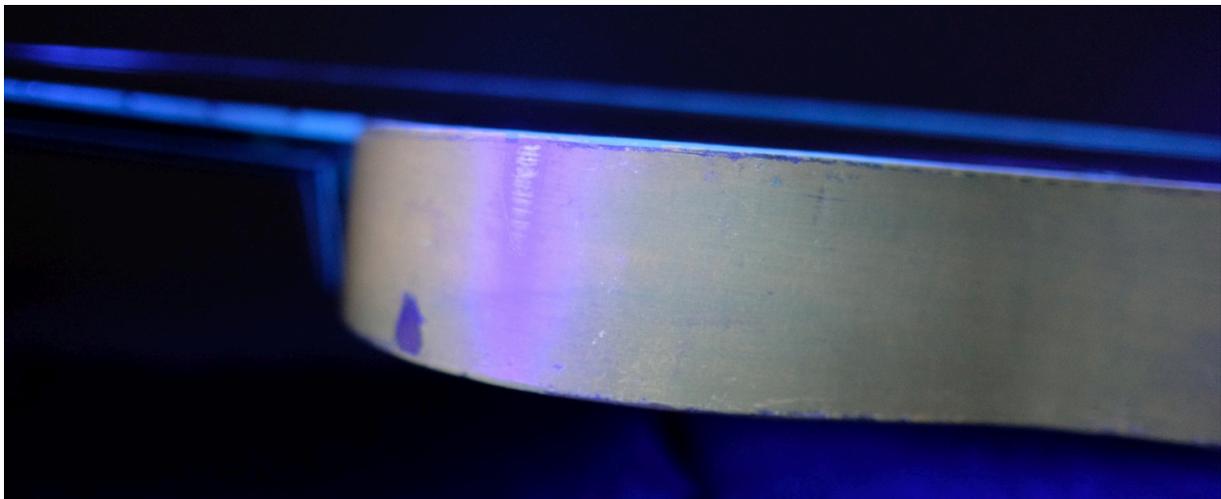


Abbildung 46: Zargen unter UV-Licht Oberbug

4.5.4 Hals und Kopf

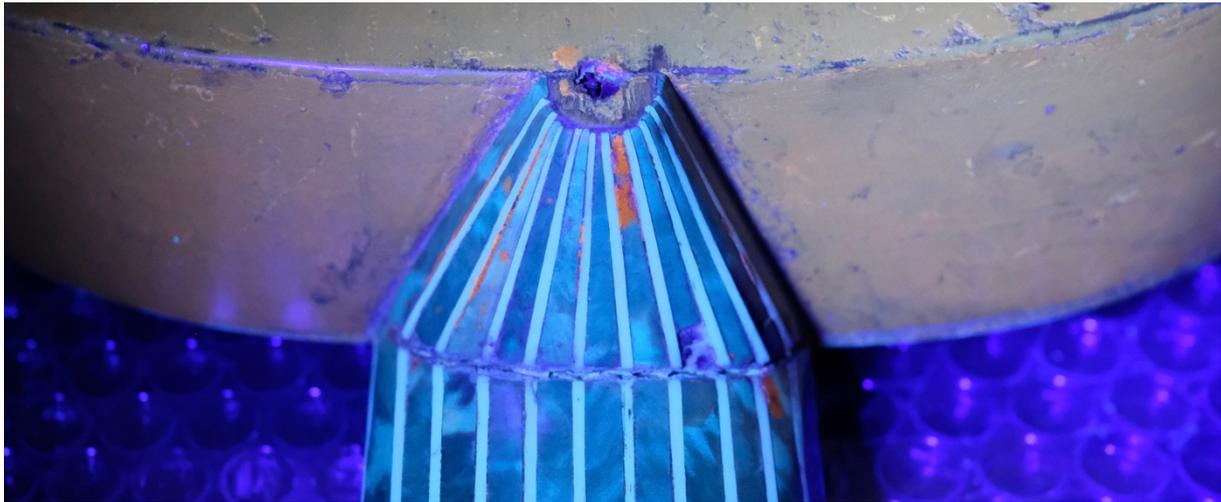


Abbildung 47: Halsfuß unter UV-Licht

Es fällt auf, dass am Anschluss zum Korpus, zwischen Hals und Halsfuß, sowie an der Hals-Kopf-Verbindung violette Fugen zu sehen sind. Kontrastierend dazu, sind zwischen zwei Segmenten des Kegelförmigen Halsfußes, sowie auch am Kopf leuchtend pinke Fugen zu sehen. Außerdem sieht man an der Hals-Kopf-Verbindung einen deutlichen farblichen Unterschied zwischen dem mit Horn belegten Hals und dem Schildpatt am Kopf.

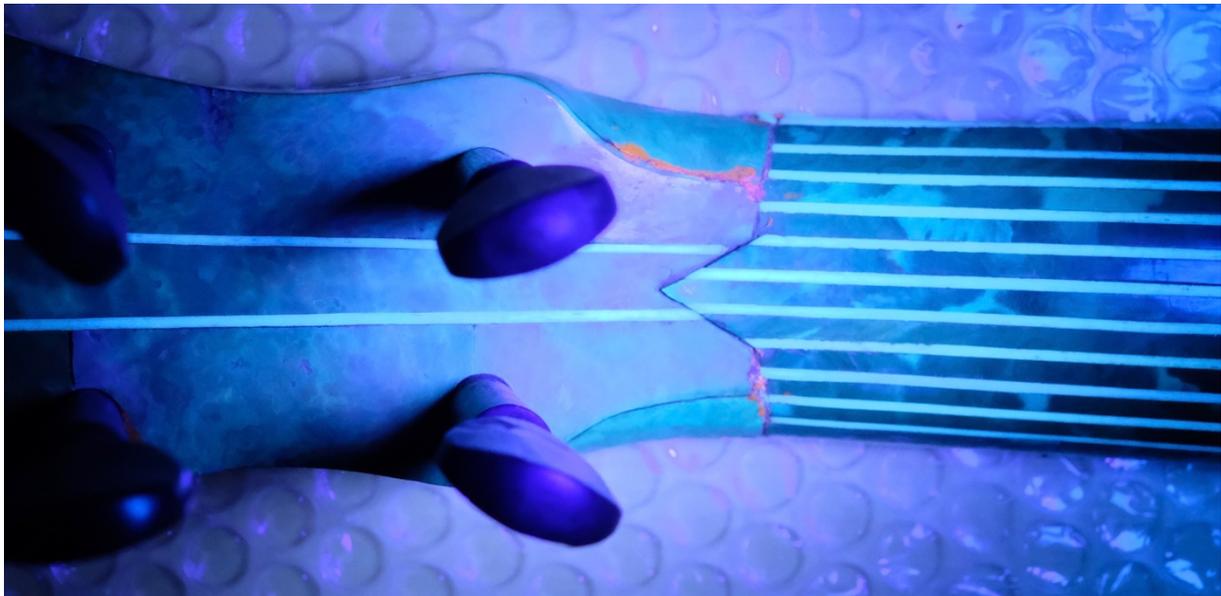


Abbildung 48: Übergang Hal- Kopf unter UV-Licht

4.5.5 Griffbrett

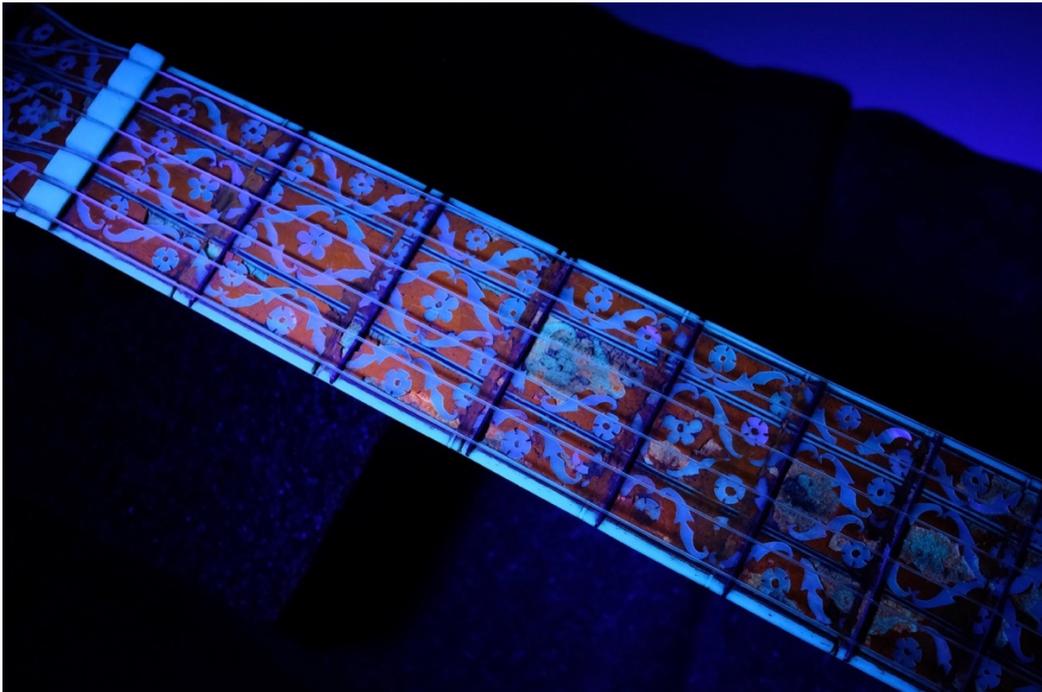


Abbildung 49: Griffbrett unter UV-Licht

Die Intarsien des Griffbretts weisen die gleiche Farbe auf, wie die auf der Decke. An den Fehlstellen leuchten auch wieder vermutlich Reste einer Grundierung orange hervor. Wie auch unter Tageslicht gut sichtbar, wurden die Bünde versetzt. Dies ist auch unter UV-Licht zu erkennen, da das Material, mit welchem die Bundschlitze verschlossen wurden, dunkler fluoresziert. Des Weiteren fällt am Korpusübergang ein etwas anderer Farbton des Kitts auf und zwar an der Stelle, wo die Rhomben aus Perlmutter eingelegt sind.

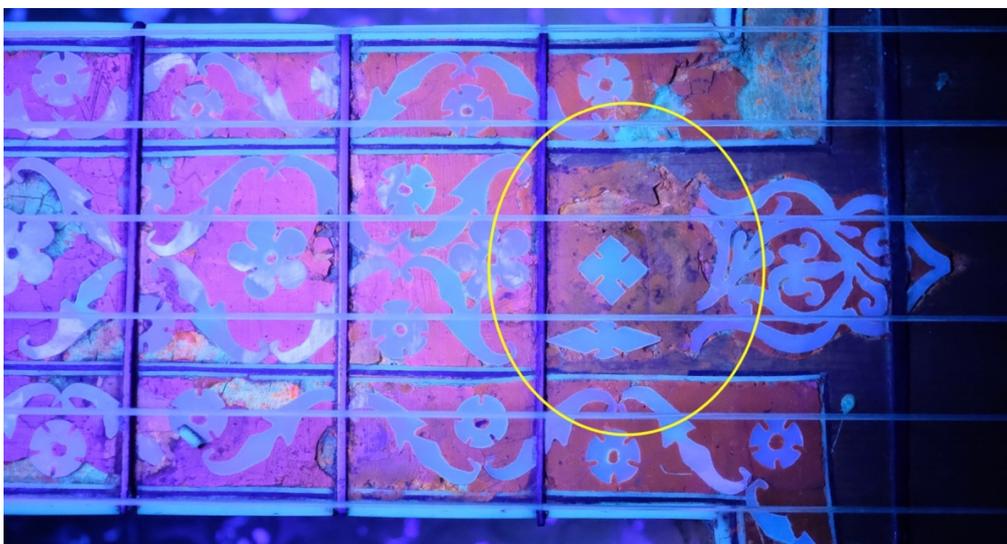


Abbildung 50: Fehlstelle Griffbrett unter UV-Licht

4.5.6 Kopf



Abbildung 51: Kopf unter UV-Licht

Die Vorderseite des Kopfes weist die gleiche Farbe, wie der Rest der Intarsien auf. Das Schildpatt zwischen den Intarsienbändern fluoresziert wie auf den anderen Flächen auf der Rückseite des Kopfes und am Steg.



Abbildung 52: Rückseite Kopf unter UV-Licht

Auf der Rückseite sieht man an den Fehlstellen des Schildpatt das darunter liegende Material violett leuchten. Außerdem fallen zwei Stellen auf, die leuchtend pink fluoreszieren.

4.5.7 Zettel



Abbildung 53: Zettel unter UV-Licht

Auf dem Zettel fällt in der oberen linken Ecke eine grünliche Verfärbung auf, welche durch Nachbearbeitung des Fotos noch besser sichtbar gemacht wurde. Dies lässt aber vorerst noch keine konkreten Schlüsse zu. Die Bewertung des Zettels kann hier nicht erfolgen, da dies, um dem wichtigen Thema gerecht zu werden, den Rahmen dieser Arbeit übersteigen würde.



Abbildung 54: Zettel unter UV-Licht nachbearbeitet

4.6 Proportionsanalyse

Die Proportionsanalyse lässt keinen in sich geschlossenen Entwurf ermitteln. Ein Maßgrund für einen divisiven Entwurf lässt sich ebenfalls nicht erkennen.⁶³



Abbildung 55: Proportionsanalyse Korpus

Proportionen	Ist	
Kbu : Kl	0,628	5 : 8
Kbo : Kbu	0,782	4 : 5
Kbm : Kbu ⁶⁴	0,596	3 : 5
Lage obere Korpusbreite	0,829	5 : 6
Lage mittlere Korpusbreite	0,584	7 : 12
Lage untere Korpusbreite	0,212	3 : 14
Lage Schalllochmittelpunkt	0,685	8 : 12
Lage Steg	0,221	2 : 9

Tabelle 5: Proportionsanalyse

Aus dem Quadrat über der maximalen Korpusbreite lässt sich die Lage der oberen Korpusbreite ableiten. Obere, mittlere und untere Korpusbreite stehen im Verhältnis 4 : 3 : 5. Die Breitendifferenzen stehen tendenziell äquidistant zueinander.

⁶³ Vgl. Herbert Heyde, *Proportionsanalyse der Gitarre "Trotto", um 1790, Leipzig Musikinstrumenten-Museum der Universität, Inv.-Nr. 555*, Leipzig 1986, S. 112.

⁶⁴ Kbu: Korpusbreite unten; Kbo: Kurpusbreite oben; Kbm: Korpusbreite mitte; Kl: Korpuslänge

Die Anlage folgt einfachen Grundproportionen:

Korpuslänge und (maximale) Korpusbreite stehen im Verhältnis von 8 : 5, in der klassischen Proportionstheorie *Supertripartiens quintas* genannt. Dies ist ein Wert, der für neapolitanische Gitarren aus der Zeit um 1800 charakteristisch ist und der dann vor allem bei sächsischen Gitarren, die nach diesen Vorbildern gefertigt wurden, auftritt:⁶⁵

Datum	Erbauer	Instrument	Kb : Kl ⁶⁶	Proportion
1804	Otto	Gotha, Stiftung Friedenstein	0,621	5/8
1840	Sachsen	Leipzig, Inv.-Nr. 4748	0,625	5/8
1810	Bindernagel	München, Deutsches Museum	0,625	5/8
1841	Sachsen	Leipzig, Inv.-Nr. 3234	0,625	5/8
1811	Knössing	Köln, Stadtmuseum	0,626	5/8
1815	Koch	Markneukirchen	0,626	5/8
1792	Trotto	Leipzig, Inv.-Nr. 555	0,630	5/8
1803	Otto	Goethe Nationalmuseum Weimar	0,630	5/8

Abbildung 56: Vergleichende Proportionsanalyse

⁶⁵ Siehe: Andreas Michel, *Gitarren in Sachsen und Thüringen bis 1850, Quellen · Dokumentationen · Kommentare*, Leipzig 2018.

⁶⁶ Korpusbreite : Korpuslänge

Diese Proportion markiert zugleich eine Abkehr von den "schlanken" Umrissen bei Barockgitarren:



Abbildung 57: Anonym um 1650
(Leipzig, Inv.-Nr. 533)



Abbildung 58: Railich um 1700
(Leipzig, Inv.-Nr. 636.)



Abbildung 59: Leblanc, Mirecourt
1780.



Abbildung 60: G. B. Fabricatore
1800, (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.)

8 : 15

4 : 7

3 : 5

5 : 8

Das Schallloch liegt relativ "hoch": Der Schalllochmittelpunkt liegt bei $\frac{2}{3}$ der Korpuslänge. Der untere Schalllochrand befindet sich auf Höhe der minimalen Korpusbreite. Der klassische Idealwert läge bei $\frac{8}{13}$, d.h. im goldenen Schnitt:



Abbildung 61: Schalllochposition G. B. Fabricatore (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.)

Schalllochmittelpunkt

bei $\frac{2}{3}$ Kl



Abbildung 62: Schalllochposition verändert

Schalllochmittelpunkt

bei $\frac{8}{13}$ Kl

4.7 Umrissvergleich

Im Folgenden sollen die Umrissse verschiedener Gitarren von G. B. Fabricatore, Antonio Vinaccia, Gioacchino Trotto und Giuseppe Filano (alle aus Neapel) verglichen werden. Dazu wurden die Umrissse und Schalllöcher abgezeichnet und übereinandergelegt. Für den Vergleich wurde immer die Korpuslänge gleichgesetzt, da nicht immer Maße vorlagen und weil es in erster Linie um die Proportionen, den Formverlauf und somit den Charakter der Instrumente gehen soll.

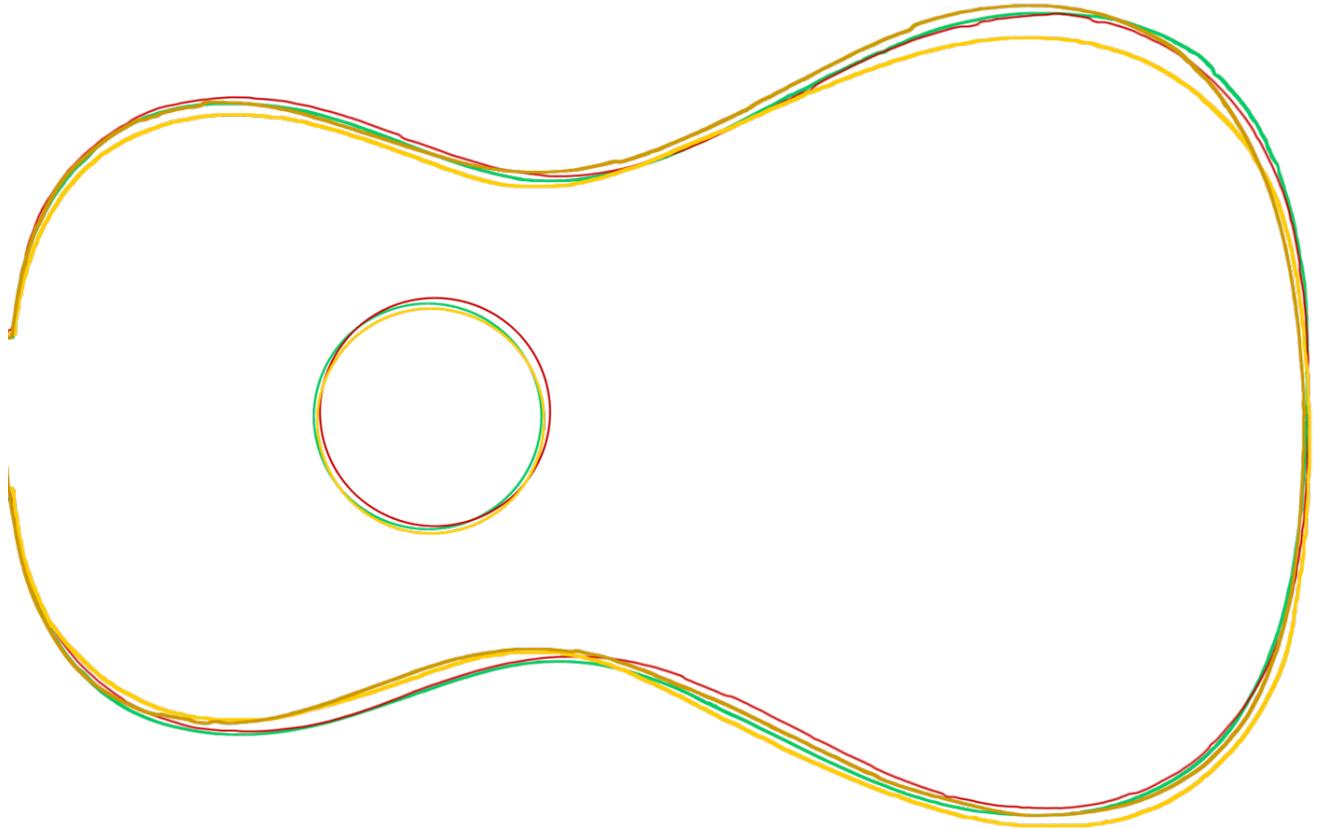


Abbildung 63: Umrissse übereinandergelegt von G. B. Fabricatore 1792, 1796, 1798, 1800

Beim Vergleich von Umrissen Fabricatores aus dem Jahrzehnt vor der Gitarre von 1800 (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.) fällt eine deutliche Übereinstimmung zum einen der Umrissse und insbesondere der Lage der Schalllöcher auf. Wie damals weithin üblich arbeitete auch G. B. Fabricatore ohne Zuhilfenahme von Außen- oder Innenformen.⁶⁷ Vor diesem Hintergrund erscheinen die sichtbaren Abweichungen recht gering. Im Folgenden wird der Umriss von 1800 als Vergleich herangezogen, stellvertretend für viele Jahre von Fabricatores Schaffen.

⁶⁷ Frignani, S. 60.

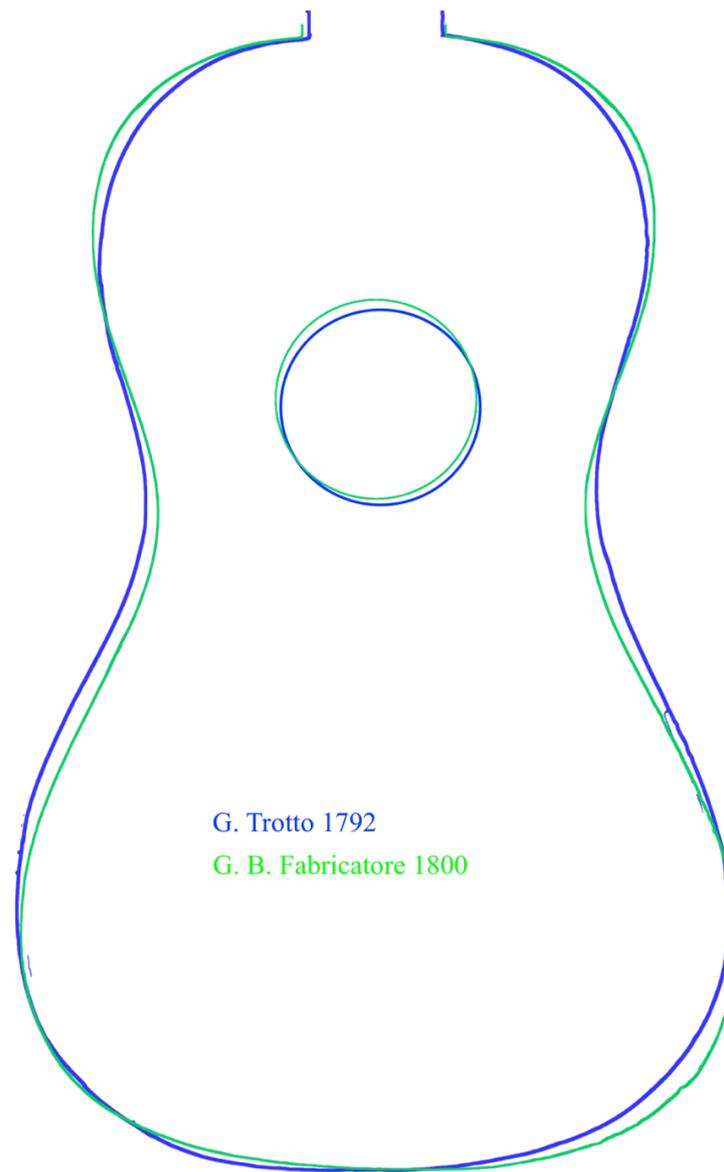


Abbildung 64: Umrissvergleich G. B. Fabricatore 1800 und G. Trotto 1792

Der Vergleich zu G. Trottos Gitarre aus dem Jahr 1792 (Leipzig, Inv.-Nr. 555) ist interessant, da über den Erbauer und seine Herkunft nichts bekannt ist.⁶⁸ Es fällt auf, dass die Gitarre von Trotto noch eine breitere, flacher geschwungene Taille aufweist, ähnlich einer Barockgitarre. Die Proportionen der Breiten und Länge zueinander und Lage und Durchmesser des Schallochs sind nahezu identisch zu Fabricatore. In Anbetracht dessen, dass die Gitarre von Trotto sich charakteristisch recht deutlich unterscheidet von den vier Gitarren G. B. Fabricatores aus den 1790er Jahren, die oben verglichen wurden, ist es unwahrscheinlich, dass eine direkte Verbindung zwischen beiden Erbauern besteht.

⁶⁸ Michel und Neumann, S. 86.

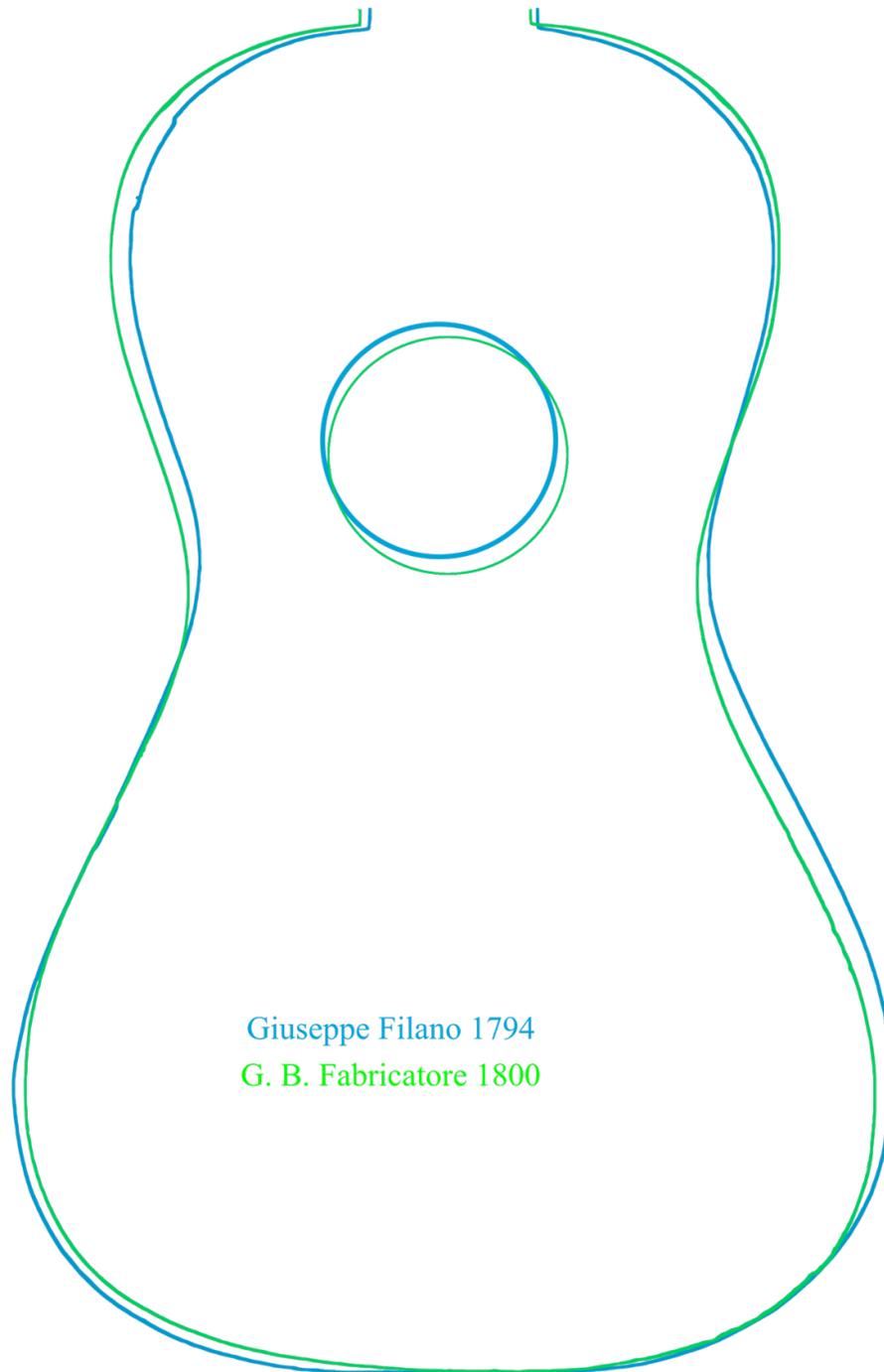


Abbildung 65: Umrissvergleich G. B. Fabricatore 1800 und Giuseppe Filano 1794

Bei diesem Vergleich ist eine Ähnlichkeit des Charakters der Umrissform und -Verläufe auffallend. Auch Lage und Durchmesser des Schallochs sind ähnlich. Bei Filano ist jedoch das Verhältnis Unterbugbreite : Oberbugbreite ein anderes.

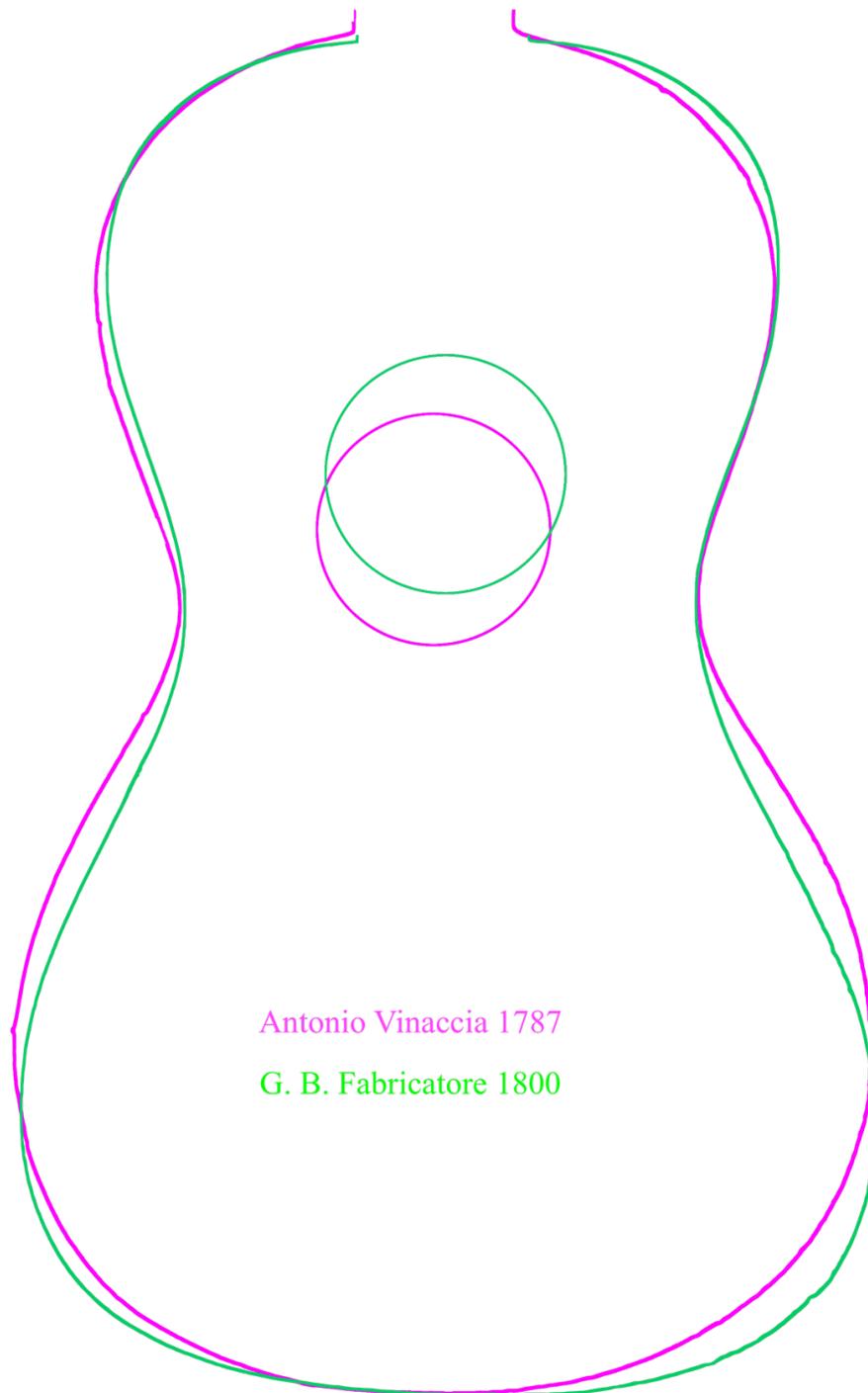


Abbildung 66: Umrissvergleich zwischen G. B. Fabricatore 1800 und Antonio Vinaccia 1787

Beim Vergleich mit Antonio Vinaccia fallen größere Unterschiede auf. Vinaccias Umriss besitzt einen für damals schon fast modernen Charakter. Sein Unterbug ist deutlich runder und weniger birnenförmig. Das Schalldoch sitzt wesentlich tiefer.

4.8 Dendrochronologische Untersuchung

Bei der dendrochronologischen Untersuchung durch Dr. Björn Günther von der TU Dresden konnten insgesamt 101 Jahrringe erfasst werden, dabei 99 auf der Bassseite und 97 auf der Diskantseite. „Der Wuchszeitraum der Decke konnte auf die Jahre 1686 bis 1786 datiert werden. Damit wäre der „Terminus post quem“ das Jahr 1786.“⁶⁹

Diese Angabe widerspricht also nicht dem angegebenen Baujahr 1800 auf dem Instrumentenzettel.

4.9 Provenienz

Die Gitarre Inv.-Nr. 1957.433. gehört heute zur Sammlung des Historischen Museums Basel. Sie gelangte 1957 als Schenkung der Schola Cantorum Basiliensis (SCB) in die Sammlung des Museums. Die SCB erhielt sie wiederum aus dem Nachlass des ab 1914 in Zürich ansässigen Geigenbauers Albert Riemeyer (1860 – 1938).⁷⁰ Weiteres konnte nicht in Erfahrung gebracht werden. Es ist ein weit verbreitetes Problem, dass die Provenienz von Gitarren aus der Zeit vor 1900 nur bis an das Ende des 19 Jahrhunderts nachgewiesen werden kann, da sie dann oftmals in privaten Sammlungen landeten und katalogisiert wurden.

⁶⁹ Schriftliche Angaben von Dr. Björn Günther, TU Dresden an den Verfasser vom 10.05.2023

⁷⁰ Hans Boltshauser, *Die Geigenbauer der Schweiz*, Degersheim 1969. S. 82

5 Stilanalyse

Die Arbeiten der Fabricatores fallen in die Übergangszeit zwischen Barock und Klassizismus. Die beiden Gitarren unten stehen exemplarisch für die beiden Zeitalter und sollen in den Abschnitten weiter unten als Anhaltspunkte dienen, um die Gitarre von 1800 (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.) und die Veränderungen, welche sich in der Zeit um 1800 vollzogen, einzuordnen.



Abbildung 67: *Giordano Sellas* 1639



Abbildung 68: *Jacob August Otto*, Jena 1803, Goethe-Nationalmuseum Weimar.

Allgemein lässt sich sagen, dass es eine klare Tendenz während des Übergangs vom Barock zum Klassizismus gibt. In allen Bereichen führt die Entwicklung vom reich verzierten, teilweise überladenen Stil zur Reduktion auf das Wesentliche, zur Einfachheit. Winkelmanns „*Edle Einfalt und stille Größe*“⁷¹ steht sinnbildlich für die sich damals anbahnende Stilepoche des Klassizismus. Die beiden Instrumente oben illustrieren diesen Wandel, wobei der Steg der Gitarre von Otto nicht original ist.

5.1 Intarsien



Abbildung 69: Draufsicht der Decke mit Intarsien

Rund um die Decke und das Schalloch eingelegt sehen wir ein Bandmotiv aus Perlmutterelementen eingelegt in einen rotbraunen Kitt, welches beidseitig durch einen jeweils ca. 0,7mm weiß-schwarzen Spahn und nach außen hin mit einem 2 mm breiten Rand aus Knochen eingefasst wird.

Das Band setzt sich aus zwei Elementen zusammen. Das erste ist ein rundes Blumen- bzw. Rosettenmotiv, welches fünfgeteilt ist und eine kreisförmige Öffnung in der Mitte aufweist. Das zweite Motiv ist ein stilisiertes einzelnes Stiel- oder Rankenmotiv, welches nicht symmetrisch ist.

⁷¹ Johann Joachim Winkelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden/Leipzig 1756.

Die Bänder laufen nicht in eine Richtung, sondern sind richtungslos.⁷² Dabei mäandern die Rankenmotive um die Rosetten, welche leicht aus der Mitte des Bandes abwechselnd zu einer Seite hin versetzt sind.



Abbildung 70: Details Intarsien im Oberbug



Abbildung 71: Details Intarsien Rand und Schalloch

Das Bandmotiv unten aus einer Kirche in Verona weist eine gewisse Ähnlichkeit zum Motiv der Gitarre auf. Meyer (1927) Beschreibt es als Blumen- oder Rosettenband, welches mit Stielen oder Ranken verbunden ist.

Es fällt auf, dass die Rankenteile in exakt der gleichen Art und Weise bei vielen anderen Instrumenten auch von anderen Erbauern verwendet wurden. So z. B. auch bei der Gitarre von Gioacchino Trotto (1792) aus der Sammlung des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig (Inv.-Nr. 555) und von Giuseppe Filano von 1794 (s. u.).

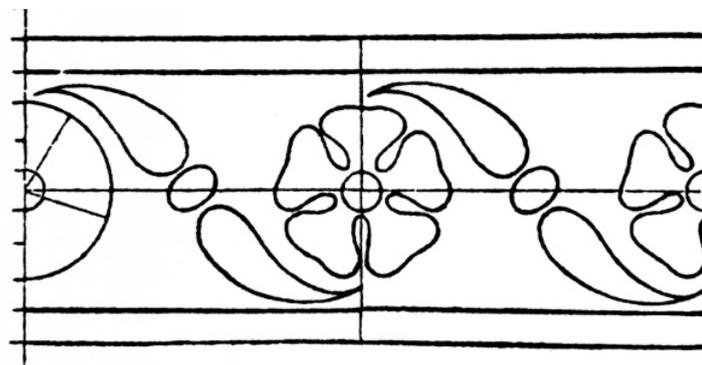


Abbildung 72: Intarsienbordiüre aus Sta. Maria in Organo in Verona 1499

⁷² Franz Sales Meyer, *Handbuch der Ornamentik*, Berlin 1997, S. 160.



Abbildung 73: Motive der Intarsien am Rand



Abbildung 74: Ähnliche Motive G. Filano 1794

Die wiederkehrenden Motive der Perlmutter-Intarsien in gleicher Machart deuten auf Arbeitsteilung hin, d. h. es gab spezialisierte Hersteller von Perlmutterteilen, bei denen die Teile eingekauft wurden. Beim Vergleich dieser beiden Gitarren fällt die große Ähnlichkeit auf, bis hin zu den identischen Spanmotiven, welche die Intarsien einfassen.



Abbildung 75: Intarsie unterhalb des Stegs



Abbildung 76: Intarsie am Korpusübergang

Die Intarsien am Korpusübergang und über dem Unterklotz setzen sich aus komplexen Rankenmotiven zusammen, wobei im mittleren Element alle Ranken miteinander verwachsen sind. Diese mittleren Teile wurden aus einem einzigen Stück Perlmutter gefertigt. Auffallend ist der Gegensatz zwischen der symmetrischen äußeren Form und der asymmetrischen Anordnung im Innern. Dies kann als Bezug zum Stil des Rokokos gedeutet werden. Im Gegensatz zum früheren Barockzeitalter zeichnet sich das Rokoko u. a. durch wiederkehrende Asymmetrie aus. Die Ranken im Innern enden entweder in Voluten oder stilisierten Lilien. Diese sitzen an auffallend eingerollten Stielen, welche die Lilienblüten fast umschließen. Neben der großen Intarsie unterhalb des Stegs sitzen symmetrisch zueinander zwei kleinere Intarsien, ebenfalls mit Rankenmotiven, jedoch keinen Lilienmotiven an den Enden (andere Blüte?). An der Spitze der großen Intarsie befindet sich eine weitere kleine symmetrische Intarsie in Form eines Spitzbogens. Heyde (1986) zufolge zeigen diese zwiebelförmigen Formen der Intarsien einen klaren Bezug zur islamischen Kunst, in welcher der Spitzbogen sehr präsent sei. Über Italien sei dieses Stilelement zu Instrumentenbauern nördlich der Alpen gelangt und sei später weiter zu einer Herzform stilisiert worden.⁷³

⁷³ Vgl. Heyde, S. 214.



Abbildung 77: Intarsie G. Filano 1794 (Quelle: Accornero 2008, S. 127)



Abbildung 78: G.B. Fabricatore 1796 Austin Marie Collection



Abbildung 79: Giocchino Trotto, (Leipzig, Inv.-Nr. 555)



Abbildung 80: Gennaro Fabricatore 1809 „Mauro Giuliani“

Diese Art der beiden Intarsien oben bilden ein typisches Merkmal der neapolitanischen Gitarren und Mandolinen in der Zeit des Barocks und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Sie wurden meist mittig unterhalb des Stegs platziert.



Abbildung 81: Hals und Kopf

Das Randmotiv um den Korpus und das Schalloch läuft vom Korpusrand nahtlos auf dem Griffbrett weiter. Das Motiv hat ca. die Breite eines Viertels des Griffbretts und es wird auf die gesamte Fläche übertragen, indem es von den Rändern jeweils einmal gespiegelt wird. Somit läuft das Band viermal nebeneinander das Griffbrett entlang. Durch die mehrfache Spiegelung des Motivs entsteht in der Fläche ein reizvoller neuer Effekt, der an ein dreifaches Flechtband (s. u.) erinnert, wenn man das Griffbrett als Ganzes sieht. Die mäandernden Rankenelemente bilden Rhomben, welche die Rosetten umschließen. In den Rhomben auf der Mittellinie erscheinen als neue Elemente fünfblättrige Blumenmotive, im Gegensatz zu den Rosettenmotiven an den anderen Stellen.

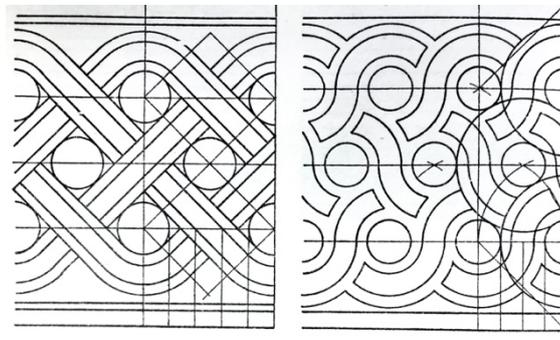


Abbildung 82: Antike Flechtbänder

Auf dem Kopf wird dieses Muster weitergeführt, mit dem Unterschied, dass die äußeren beiden mäandernden Rankenelemente hier parallel verlaufen und somit nur noch auf der Mittellinie des Kopfes Rhomben entstehen, welche die Blumenmotive umschließen.



Abbildung 83: Kopf mit Bandmotiv

Das Bandmotiv wird wieder als Rand um den Kopf geführt und zwischen dem doppelten Band in der Mitte und dem am Rand ist Schildpatt eingelassen. Umrahmt wird der Kopf, wie Korpus und Griffbrett, außen wieder mit schwarz-weißen Spänen und Knochen.



Abbildung 84: Griffbrett mit Bandmotiv und Feblstelle

Unterhalb des zehnten Bundes, vor dem Korpusrand fallen zwei Rhomben aus Perlmutter auf, welche nirgendwo sonst am Instrument wiederkehren. Sie wirken stilistisch wie Fremdkörper. Die Intarsie am Korpusübergang scheint quasi abzubrechen und der Kitt an dieser Stelle weißt eine dunklere Farbe auf. Es ist anzunehmen, dass an dieser Stelle eine Ergänzung erfolgt ist. Möglicherweise im Zusammenhang mit einer Reparatur an der Halsverbindung.

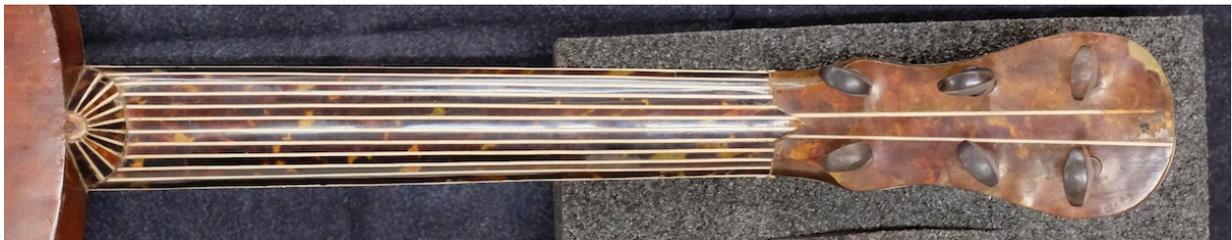


Abbildung 85: Halsrückseite mit Streifenmuster

Auf der Halsrückseite sehen wir ein typisches Streifenmuster ausgeführt in Schildpatt-Imitat und Knochen. Auf dem Kopf werden zwei Linien aus Knochen weitergeführt, die Rückseite ist mit Schildpatt bedeckt. Auf dem kegelförmigen Halsfuß wird das Motiv des Halses weitergeführt.

Die ganze Gestaltung der Intarsienarbeiten auf Decke, Griffbrett und Kopf stehen noch stark unter dem Einfluss des Spätbarocks. Jedoch ist im Vergleich mit dem Instrument von Sellas auch schon eine deutliche Reduktion der Anzahl und Komplexität der Ornamente zu erkennen. Auch das Herstellungsverfahren der *falschen* Intarsien stellt gegenüber einer echten Intarsie eine Vereinfachung dar, dazu kommt auch eine Minderung des Wertes der verwendeten Materialien (Kitt gegenüber Edelhölzern, Elfenbein o. ä.).

5.2 Der Steg



Abbildung 86: Steg Draufsicht

Der Steg besteht aus einem Querriegel, an dem die Saiten festgeknüpft sind. Der Knüpfblock ist etwas schmaler als der übrige Steg, hinter dem Steg schließt sich eine Art Wulst an. Seitlich läuft der Querriegel spitz aus, wobei die Spitzen etwas aus der Mitte, etwa auf einem Drittel der Stegbreite in Richtung Schallloch sitzen. An die Spitzen angesetzt befinden sich ausladende, verschlungene Rankenelemente aus Schildpatt. Diese Ranken beginnen jeweils mit einem Stiel und teilen sich dann in drei, wobei der größere Teil der Ranken nach oben strebt. Die Ranken verlaufen in sehr geschwungenen, runden Formen, jedoch mit einer Ausnahme: der oberste der drei Stiele bildet einen auffallenden Knick aus, dieser Stiel endet auch als einziger in einem stilisierten Blütenkelch, ähnlich der Lilien in den Perlmutterintarsien unterhalb des Stegs. Die anderen Ranken enden entweder in Voluten oder in schmalen Blättern. Die beiden Rankenelemente rechts und links des Steges sind weitgehend symmetrisch zueinander ausgeführt.

Auch der Steg steht stilistisch am Übergang zwischen Barock und Klassizismus. Die ornamentierten Stegschweife entsprechen prinzipiell dem barocken Stil, jedoch schon in einer vereinfachten Form. So beschränkt sich das Rankenmotiv auf einen recht kleinen Bereich rechts und links des Steges, während im Barock sich die Ranken weiter über die Decke ausbreiten und komplexere Verläufe zeigen. Die Stegschweife der Gitarre von Sellas, wie auch die vieler anderer Barockgitarren wirken nach außen eher geschlossen und sie orientieren sich oftmals deutlich gen Schallloch. Die Stegschweife der vorliegenden Gitarre sind nach außen offener und orientieren sich vor allem zu den Seiten hin und nur leicht gen Schallloch. Auch lässt sich zum Klassizismus hin beobachten, dass die Stege und auch ihre Schweife oftmals insgesamt massiver und weniger fein ausgeführt sind.

Ein typisches Beispiel eines klassizistischen Stegs gehört zu der Gitarre von Gioacchino Trotto aus der Sammlung der Universität Leipzig.



Abbildung 87: Steg Giorno Sellas 1639



Abbildung 88: Steg G. B. Fabricatore 1800 (Basel, Imp.-Nr. 1957.433.)

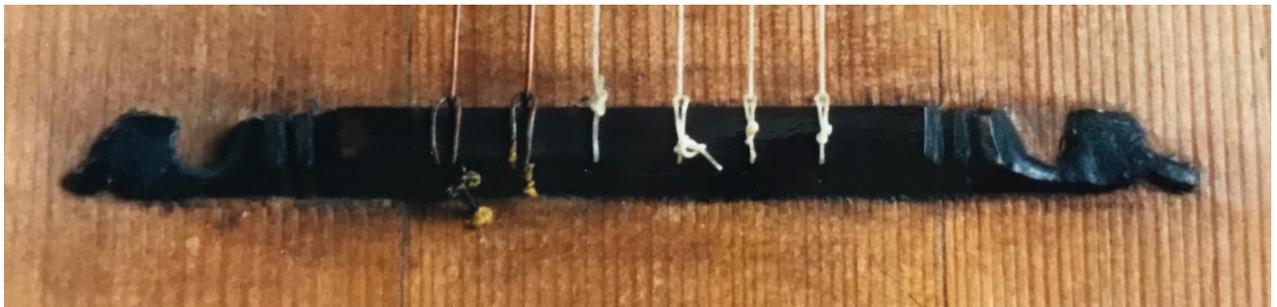


Abbildung 89: Steg G. Trotto

5.3 Der Zettel

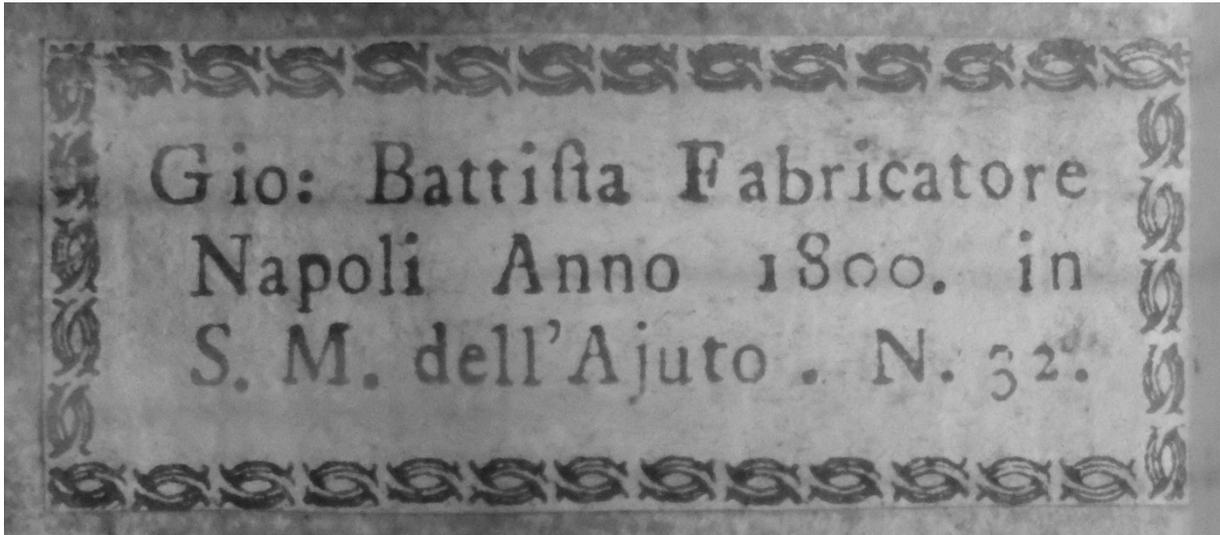


Abbildung 90: Nahaufnahme Zettel

Der Zettel ist mit einem Band aus einzelnen Elementen umrandet, welche zwei gebogene Stengel darstellen könnten, zwischen denen sich eine linsenförmige Öffnung bildet. In der Reihe gesehen, könnte der Eindruck entstehen, dass die Stengel jeweils weiterlaufen und so etwas wie eine Kordel bilden. Die Unterbrechungen zwischen den Elementen stören diesen Eindruck jedoch. Die Aufschrift des Zettels ist in einer Schrift mit Serifen gedruckt und es gibt keine handschriftlichen Elemente.

5.4 Kopfform



Abbildung 91: Kopf G. B. Fabricatore 1800



Abbildung 92: Umriß G. B. Fabricatore 1800



Abbildung 93: Kopf G. Sellas 1639

Der Kopf hat eine achtförmige Kontur und die Wirbel der dritten und vierten, sowie der ersten und sechsten Saite sitzen genau auf Höhe der beiden seitlichen Schwünge des Kopfes. Auch wenn das Verhältnis von Länge zu Breite ein anderes ist, stellt der Kopf eine Spiegelung der Korpusform dar. Dies ist ein perfektes Beispiel für den aufkommenden Klassizismus: die Form der vormals komplexen, gezackten Köpfe der Barockgitarren wird reduziert, zur Einfachheit geführt, indem die Korpusform gespiegelt wird. Statt des barocken Kopfes, dessen eckige Form an keiner Stelle des Instruments wieder aufgegriffen werden kann, geschieht dies hier mit der Korpusform. Das Ergebnis ist ein zeitloser Entwurf, der durch seine Ruhe, Einfachheit und Harmonie selbst nach mehr als 250 Jahren überzeugt.

Die Weiterführung des Ornaments hingegen ist ein Barockes Element des vorliegenden Instruments, welches sich in Italien noch länger hielt als in im übrigen Europa. Die Gitarre von Otto weist beispielsweise keinerlei Ornamente mehr auf.

6 Fazit

6.1 Analysen

Die genaue Betrachtung und Untersuchung der vorliegenden Gitarre mit verschiedenen Mitteln lieferte einerseits viele Einblicke in den neapolitanischen und speziell den Gitarrenbau der Fabricatores. Andererseits kann die Authentizität des Instruments bewertet werden.

Die verwendeten Materialien entsprechen den von G. B. Fabricatore und der Region Neapel typischen Materialien. Die Bauweise der Decke, der Beleistung aus drei Querbalken war neben der Beleistung mit vier Querbalken (zwei im Oberbug) typisch für G. B. Fabricatore. Auch die Herstellung der Intarsien und die dafür verwendeten Materialien decken sich mit anderen Instrumenten G. B. Fabricatores und anderen Erbauern Neapels. Die Bauweise von Boden und Zargen weist die typische Verwendung von Papier im Innern auf, lediglich der Zettel wirft die Frage auf, wie er über mehr als 220 Jahre so sauber und gut erhalten bleiben konnte. Eine Möglichkeit wäre, dass der Zettel bei einer frühen restauratorischen Maßnahme erneuert wurde, was teilweise praktiziert wurde. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass das Instrument die meiste Zeit in einem geschlossenen Behälter aufbewahrt wurde, zumal es, nach dem Zustand der Decke zu urteilen, wenig gespielt wurde. Auch der bei der Lumineszenz-Untersuchung sichtbare grüne Fleck in der rechten oberen Ecke des Zettels ist kein eindeutiges Indiz. Stilistisch entspricht der Zettel den Vergleichszetteln. Die Frage nach seiner Authentizität lässt sich demnach nicht abschließend beantworten.

Die UV-Lumineszenz-Untersuchung des Instruments liefert Informationen über mögliche Reparaturen oder Modifikationen. In erster Linie ist hier der Steg zu nennen, wo in Zusammenhang der bei Tageslicht sichtbaren Ausrisse unter dem Steg von einer Versetzung des Stegs ausgegangen werden kann. Die Untersuchung des Halses bestätigt die Vermutung, dass neben Schildpatt ein anderes Material für den Hals verwendet wurde. Dies stellt eine Information dar, welche bisher in der Literatur nicht zu finden ist. Auch von einer Reparatur am Halsfuß, sowie einer Versetzung der Bünde kann ausgegangen werden.

Die Betrachtung des Zettels wurde in dieser Arbeit bewusst kurzgehalten, da es ihren Rahmen übersteigen würde, diesem wichtigen Thema gerecht zu werden. Es ist aber grundsätzlich anzumerken, dass Instrumentenzettel als Nachweis der Authentizität aus heutiger Sicht sehr kritisch zu sehen sind. Es haben sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts aus verschiedenen Gründen eine große Anzahl von nachgebildeten, nicht originalen Zetteln im Instrumentenbau verbreitet. Unter anderem sind umfassende Veröffentlichungen erschienen (z. B. auch von Lütgendorff),

welche Zettel enthielten und als Vorlage genutzt wurden. Jedenfalls stehen die Angaben auf dem Zettel in keinem Widerspruch zu den übrigen Untersuchungen.

Die Zollmaßanalyse spricht für die Verwendung eines in Neapel typischen Zollmaßes und widerspricht somit nicht der Ortsangabe auf dem Instrumentenzettel.

Die Proportionsanalyse weist zwar auf keinen divisiven Entwurf hin, dennoch besitzt der Korpus die für neapolitanische Gitarren typischen Verhältnisse. Dies steht ebenfalls nicht der Ortsangabe auf dem Zettel entgegen und kann als Bestätigung angesehen werden.

Beim Umrissvergleich konnte gezeigt werden, dass der Umriss, die Schallochposition und sein Durchmesser sehr genau den vier Vergleichsinstrumenten aus dem Jahrzehnt davor entsprechen. Auch eine Abgrenzung zu Zeitgenossen G. B. Fabricatores konnte gezeigt werden.

Die Dendrochronologische Untersuchung ergibt für den jüngsten erfassten Jahrring das Jahr 1786, was folglich keinen Widerspruch zum Baujahr auf dem Zettel darstellt.

Zur Provenienz ließen sich leider wenige Informationen finden. Eine Anfrage an das Archiv der Schola Cantorum Basiliensis blieb bis zur Fertigstellung der Arbeit leider unbeantwortet.

Die Stilanalyse zeigt das Vorkommen typischer stilistischer Merkmale der neapolitanischen Gitarren der Zeit um 1800 und insbesondere der Gitarren der Fabricatores:

- Die verwendeten Ranken- und Rosettenmotive und ihre Anordnung in den Intarsien am Rand, die Farbe des verwendeten Kitts und insbesondere die stilistisch islamisch geprägten Intarsien mittig unterhalb des Stegs
- Der Steg mit geknüpften Saiten und den Riegelschweifen in Rankenform
- Die Kopfform

Die kulturhistorische Einordnung gelang ebenfalls und es ließen sich typische Merkmale aus dem Barock und dem Klassizismus in einer interessanten Verbindung an der Gitarre beobachten.

Die aufgeführten Analysen und deren Ergebnisse lassen es zu, die Authentizität der Gitarre G. B. Fabricatore (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.) anzunehmen.

6.2 Stilistische und geschichtliche Einordnung und der Stellenwert G. B. Fabricatores

Die Zeit, in der G. B. Fabricatore und die erwähnten Zeitgenossen lebten, ist geprägt von umfassenden Transformationen auf mehreren Ebenen. Innerhalb nur einer Instrumentenbauerbiografie vollzogen sich so umfassende Veränderungen, wie es in heutiger Zeit im Gitarrenbau kaum vorstellbar scheint. Innerhalb weniger Jahrzehnte entwickelte sich aus der 5-chörigen Barockgitarre mit ihrer langgestreckten Form und dem ihr eigenen Klangcharakter die Romantische Gitarre mit sechs einzelnen Saiten, einem erhabenen Griffbrett mit Metallbünden und vielen anderen Neuerungen, wie im Kapitel „Veränderungen im Gitarrenbau“ beschrieben. Dies gleicht einer Revolution des Instruments, vergleichbar mit beispielsweise der Elektrifizierung der Gitarre im 20. Jahrhundert. Und ebenso wie selbige, hatten die Veränderungen des Instruments um 1800 großen Einfluss auf die Musik und vice versa. Die ab 1790 einsetzende *Guitaromanie* könnte man folglich als Ursache *und* Wirkung der Weiterentwicklung der Gitarre betrachten. Die Früchte dieser Epoche sind neben den Innovationen im Gitarrenbau uns bis heute in unzähligen Kompositionen, Lehrwerken und immer noch gebräuchlichen Spieltechniken erhalten.

Auch stilistisch findet eine Transformation statt: aus dem Spätbarock entwickelt sie der Klassizismus. Dies äußert sich, wie schon beschrieben, in einer Beruhigung der Form und der Reduktion auf verschiedenen Ebenen. G. B. Fabricatore veranschaulicht diesen Übergang zwischen beiden Stilepochen auf faszinierende Weise und setzt viele Impulse, durch welche noch viele Generationen nach ihm geprägt wurden. Einerseits sind dies ästhetische Impulse, andererseits konstruktive. Durch die prominenten Gitarristen der Zeit in Umlauf gebracht hatte G. B. Fabricatore und durch ihn spätere Vertreter wie Gennaro I & II und andere Neapolitaner starken Einfluss auf den Gitarrenbau in ganz Europa. Die berühmten Arbeiten Stauffers und die Entwicklung der Gitarre sind ohne die Fabricatores nicht vorstellbar. Damit kommt G. B. Fabricatore ein sehr großer Stellenwert zu, welchem die Wissenschaft bisher nicht gerecht wurde. Diese Arbeit soll ein Versuch sein, ein kleines Stück dazu beizutragen, dies zu ändern.

6.3 Ausblick

Es konnte die Zielstellung der Arbeit weitgehend erreicht werden und die Entwicklung der Gitarre und Neapels und der Einfluss der Fabricatores dazu herausgearbeitet werden. Vor allem konnten detaillierte Informationen zusammengetragen und aus dem Instrument von 1800 gezogen werden, welche für zukünftige Arbeiten, Nachbauten und Restaurierungen hilfreich sein können.

Jedoch gibt es noch viele Bereiche, die weiterhin im Dunkel liegen: genauere Verhältnisse im Stammbaum der Fabricatores, mögliche Verbindungen zur Familie Vinaccia und Produktionsbedingungen, unter denen in Neapel produziert wurde. Ein ganzes Gebiet für sich wäre die detaillierte Untersuchung der Instrumentenzettel der Zeit um 1800 mithilfe von spezialisierten Methoden.

Schließlich wäre eine gute Voraussetzung für weiterführende Untersuchungen, Röntgen- und MRT-Aufnahmen anzufertigen, sowie mit der in dieser Arbeit angewandten Methodik weitere Instrumente detailliert zu dokumentieren um eine bessere Materialbasis zu erlangen.

Bibliographie

- Accornero, Giovanni; Epicoco, Ivan; Guerci, Eraldo: *La Chitarra: Quattro Secoli di Capolavori, The Guitar: Four Centuries of Masterpieces*, Torino 2008.
- Alves, Júlio Ribeiro: *The History of the Guitar*, Marshall University Huntington 2015.
- Antonioni, Giovanni: *Dizionario dei costruttori di strumenti a pizzico in Italia dal XV al XX secolo*, Cremona 1996.
- Bermudo, Juan: *Libro llamando declaración de instrumentos musicales*, Nachdruck, Kassel 1957.
- Bernabei, Mauro; Bontadi, Jarno; Sisto, Luigi: *Dendrochronological analysis of bowed and plucked instruments from the San Pietro a Majella Conservatory, Naples*, in: *Archaeometry* 1 (2023), S. 151–64.
- Boltshauser, Hans: *Die Geigenbauer der Schweiz*, Degersheim 1969.
- Burney, Charles: *An Eighteenth-Century Musical Tour in France and Italy*, London 1771.
- Carulli, Ferdinando: *Première suite à la Méthode de guitare ou lyre, ou Méthode pour apprendre à accompagner le chant*, Paris 1813.
- Coelho, Victor: *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge 2003.
- Dausend, Gerd-Michael: *Die Gitarre im 16. bis 18. Jahrhundert*, Düsseldorf 1992.
- Fetherolf, Bob: *The Guitar Story*, Washington 2014.
- Frignani, Lorenzo, Geigenbaumuseum Mittenwald (Hrsg.): *Ästhetik und Klang: Gitarren des 19. Jahrhunderts aus Italien und Mittenwald*, Modena 2011.
- Fuenllana, Miguel de: *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra. En el qual se cotienen muchas y diversas obras Sevilla 1554*, Genf 1981.
- Giuliani, Nicola: *Mauro Giuliani: guitar virtuoso: his early life and final decline*, Italien 2005.
- Grunfeld, Frederic: *The Art and Times of the Guitar*, New York 1969.
- Hackl, Stefan: *Die Gitarre in Österreich: von Abate Costa bis Zykan*, Innsbruck 2011.
- Heck, Thomas F: *The Birth of the Classic Guitar and Its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*, Yale 1970.
- Heck, Thomas F., Turnbull, Harvey; Sparks, Paul; Tyler, James; Bacon, Tony; Timofeyev, Oleg V.; Kubik, Gerhard: *Guitar*, Oxford, 2001.
- Heyde, Herbert: *Musikinstrumentenbau: 15. - 19. Jh.; Kunst - Handwerk – Entwurf*, Leipzig 1986.

- Hofmann, Erik Pierre; Mougin, Pascal; Hackl, Stefan; Albert, Benoît: *Stauffer & Co: la guitare viennoise au XIXe siècle*, Germolles-sur-Grosne 2012.
- Kandler, Franz Sales: *Musikstand von Neapel*, in: *Caecilia VI* (1827), S. 235-296.
- Kühn, Heinrich: *Handbuch für Kammacher, Horn- und Beinarbeiter*, Weimar 1841.
- Lorimer, Michael: *Salvador Codex No.4, Vol.1: The Manuscripts*, Santa Barbara 1987.
- Lütgendorff, Willibald Leo von: *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1922.
- Meyer, Franz Sales: *Handbuch der Ornamentik*, Berlin 1997.
- Michel, Andreas; Neumann, Philipp: *Gitarren 17. bis 19. Jahrhundert: Katalog*, Instrumentarium Lipsiense, Wettin-Löbejün 2016.
- Michel, Andreas: *Gitarren in Sachsen und Thüringen bis 1850, Quellen · Dokumentationen · Kommentare*, Leipzig 2018.
- nachnamen.net: *Karte des Nachnamens Fabricatore*, online unter: <https://nachnamen.net/nachname-fabricatore>, zugegriffen 14. Juni 2023.
- Page, Christopher; Sparks, Paul; Westbrook, James (Hrsg.): *The great vogue for the guitar in Western Europe: 1800-1840*, Woodbridge 2023.
- Quintavalla, Martino; Federico, Gabrielli; Claudio, Canevari: *The Acoustics of Traditional Italian Mandolins and Their Relation with Soundboard Wood Properties*, in: *International Journal of Wood Culture XII* (2022), S. 1–18.
- Rettelbusch, Ernst: *Stilhandbuch: Ornamentik, Möbel, Innenausbau: von den ältesten Zeiten bis zum Jugendstil*, Stuttgart 1986.
- Ridder, Françoise de; Sinier, Daniel: *The Romantic Guitar: French or Italian Influence*, Paris 2010.
- Rovetta, T.; C. Canevari; L. Festa; M. Licchelli; S. Prati; M. Malagodi: *The golden age of the Neapolitan lutherie (1750–1800): new insights on the varnishes and decorations of ten historic mandolins*, in: *Applied Physics 118* (2015), S 7–16.
- Tsurata, Makoto: *Research on Fabricatore family*, online unter: http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_index.html, zugegriffen 02. Juni 2023.
- Turnbull, Harvey: *The Guitar: From the Renaissance to the Present Day*, Westport 2006.
- Tyler, James; Sparks, Paul: *The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era*, Oxford 2002.

V. Bazzotti, Marco: *The Guitar in Italy in the Nineteenth Century*, Rom 2022.

Vannes, René: *Dictionnaire Universel des Luthiers*, Bruxelles 1999.

Vega, Georg von: *Natürliches Mass-, Gewichts- und Münzsystem*, Wien 1803.

Wagner, Gustav; Strackerjan, Friedrich Anton: *Compendium der Münz-, Maass-, Gewichts- und Wechselcours-Verhältnisse sämtlicher Staaten und Handelsstädte der Erde*, Leipzig 1855.

Westbrook, James: *Guitar Making in Nineteenth-Century London: Louis Panormo and his Contemporaries*, University of Cambridge 2012.

Winkelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden/Leipzig 1756.

Zeno.org: „Neapel“, online unter: <http://www.zeno.org/Pierer-1857/A/Neapel>. zugegriffen 01.06.2023.

Zuth, Josef: *Handbuch der Laute und Gitarre*, Hildesheim 2013.

Abbildungsverzeichnis

Wenn nicht anders angegeben sind alle Abbildungen und Tabellen vom Autor selbst erstellt.

Abbildung 1: Entwicklung der Saiten-Mensuren	14
Abbildung 2: Zettel von G. B. und Sohn Raffaele 1819. (Quelle: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1200066119)	19
Abbildung 3: Stammbaum der Fabricatores (Quelle: http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_index.html)	21
Abbildung 4: Innenansicht Oberklotz	23
Abbildung 5: Innenansicht Decke G. B. Fabricatore 1806 (Westbrook 2012, 56).....	24
Abbildung 6: Hals-Kopfverbindungen (von rechts): G. B. Fabricatore, Manuel Gutierrez Sevilla, Mathias Neuner Mittenwald, Panormo, Lacôte (Sparks et. Al. 2023, 42)	25
Abbildung 7: Frontansicht.....	29
Abbildung 8: Rückansicht.....	29
Abbildung 9: Seitenansicht 1	30
Abbildung 10: Seitenansicht 2.....	30
Abbildung 11: Details Decke Oberbug	31
Abbildung 12: Oberbug Boden, Zäpfchen mit Schraube.....	31
Abbildung 13: Details Unterbug.....	32
Abbildung 14: Zettel.....	32
Abbildung 15: Kopfvorderseite	33
Abbildung 16: Kopfrückseite	33
Abbildung 17: Griffbrett.....	33
Abbildung 18: Hals Rückseite	33
Abbildung 19: Schadenskartierung Decke: orange: Druckstellen; rot: offene Deckenfuge; gelb: Ausrisse am Steg.....	34
Abbildung 20: Abgelöste Decke Oberbug.....	35
Abbildung 21: Durchleuchtete Decke	36

Abbildung 22: Innenansicht Balken 1.....	36
Abbildung 23: Innenansicht Balken 2.....	36
Abbildung 24: Bodenholz Textur.....	37
Abbildung 25: Papierauslage innen.....	38
Abbildung 26: Schadensbild Boden.....	38
Abbildung 27: Eingefallener Boden zwischen den Leisten.....	39
Abbildung 28: Fehlstelle Griffbrett, Textur Halsmaterial.....	40
Abbildung 29: Übergang Hals - Kopf.....	40
Abbildung 30: Halsfuß.....	41
Abbildung 31: Versetzte Bündel.....	42
Abbildung 32: Steg Draufsicht.....	43
Abbildung 33: Steg Detail.....	43
Abbildung 34: Fehlstellen Intarsien.....	44
Abbildung 35: Zettel innen.....	44
Abbildung 36: Decke unter UV-Licht 1.....	45
Abbildung 37: Decke unter UV-Licht 2.....	46
Abbildung 38: Decke unter UV-Licht 3.....	47
Abbildung 39: Decke unter UV-Licht 4.....	48
Abbildung 40: Steg unter UV-Licht 1.....	49
Abbildung 41: Bodenansicht unter UV-Licht mit Fingerabdrücken.....	50
Abbildung 42: Kratzer auf der Lackoberfläche des Bodens unter UV-Licht.....	50
Abbildung 43: Abplatzung und Abgenutzter Bodenrand.....	51
Abbildung 44: Riss mit Kitt am unteren Ende des Bodens.....	51
Abbildung 45: Zargen unter UV-Licht Mittelbug.....	52
Abbildung 46: Zargen unter UV-Licht Oberbug.....	52
Abbildung 47: Halsfuß unter UV-Licht.....	53
Abbildung 48: Übergang Hal- Kopf unter UV-Licht.....	53

Abbildung 49: Griffbrett unter UV-Licht	54
Abbildung 50: Fehlstelle Griffbrett unter UV-Licht	54
Abbildung 51: Kopf unter UV-Licht.....	55
Abbildung 52: Rückseite Kopf unter UV-Licht.....	55
Abbildung 53: Zettel unter UV-Licht.....	56
Abbildung 54: Zettel unter UV-Licht nachbearbeitet.....	56
Abbildung 55: Proportionsanalyse Korpus.....	57
Abbildung 56: Vergleichende Proportionsanalyse.....	58
<i>Abbildung 57: Anonym um 1650 (Leipzig, Inv.-Nr. 533) (Quelle: Michel & Neumann, 2016. S. 34).....</i>	<i>59</i>
Abbildung 58: Railich um 1700 (Leipzig, Inv.-Nr. 636.) (Quelle: Michel & Neumann, 2016. S. 24).	59
Abbildung 59: Leblanc, Mirecourt 1780. (Quelle: Michel & Neumann 2016, S. 53)	59
Abbildung 60: G. B. Fabricatore 1800,(Basel, Inv.-Nr. 1957.433.).....	59
Abbildung 61: Schalllochposition G. B. Fabricatore (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.).....	60
Abbildung 62: Schalllochposition verändert.....	60
Abbildung 63: Umrisse übereinandergelegt von G. B. Fabricatore 1792, 1796, 1798, 1800	61
Abbildung 64: Umrissvergleich G. B. Fabricatore 1800 und G. Trotto 1792.....	62
Abbildung 65: Umrissvergleich G. B. Fabricatore 1800 und Giuseppe Filano 1794.....	63
Abbildung 66: Umrissvergleich zwischen G. B. Fabricatore 1800 und Antonio Vinaccia 1787.....	64
Abbildung 67: Giorgo Sellas 1639 (Quelle: Accornero et. Al 2008. S. 108).....	66
Abbildung 68: Jacob August Otto, Jena 1803, Goethe-Nationalmuseum Weimar.....	66
Abbildung 69: Draufsicht der Decke mit Intarsien	67
Abbildung 70: Details Intarsien im Oberbug	68
Abbildung 71: Details Intarsien Rand und Schallloch	68
Abbildung 72: Intarsienbordüre aus Sta. Maria in Organo in Verona 1499 (Meyer 1927, S. 160).....	68
Abbildung 73: Motive der Intarsien am Rand.....	69
Abbildung 74: Ähnliche Motive G. Filano 1794 (Quelle: Accornero 2008. S. 126).....	69
Abbildung 75: Intarsie unterhalb des Stegs.....	70

Abbildung 76: Intarsie am Korpusübergang	70
Abbildung 77: Intarsie G. Filano 1794 (Quelle: Accornero 2008. S. 127)	71
Abbildung 78: G.B. Fabricatore 1796 Austin Marie Collection (Quelle: https://austinmarieguitars.com/guitar/1796-giovanni-battista-fabricatore/)	71
Abbildung 79: Gioacchino Trotto, (Leipzig, Inv.-Nr. 555) (Quelle: Michel & Neumann S. 87)	71
Abbildung 80: Gennaro Fabricatore 1809 „Mauro Giuliani“ (Quelle: Accornero 2008. S. 157)	71
Abbildung 81: Hals und Kopf	72
Abbildung 82: Antike Flechtbänder (Meyer 1927, S.155).....	72
Abbildung 83: Kopf mit Bandmotiv	73
Abbildung 84: Griffbrett mit Bandmotiv und Fehlstelle	73
Abbildung 85: Halsrückseite mit Streifenmuster	74
Abbildung 86: Steg Draufsicht.....	75
Abbildung 87: Steg Giorgio Sellas 1639 (Quelle Accornero 2008. S. 109)	76
Abbildung 88: Steg G. B. Fabricatore 1800 (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.)	76
Abbildung 89: Steg G. Trotto (Quelle: Michel & Neumann 2016. S.87)	76
Abbildung 90: Nahaufnahme Zettel	77
Abbildung 91: Kopf G. B. Fabricatore 1800	78
Abbildung 92: Umriss G. B. Fabricatore 1800.....	78
Abbildung 93: Kopf G. Sellas 1639 (Quelle: Accornero 2008. S. 108)	78

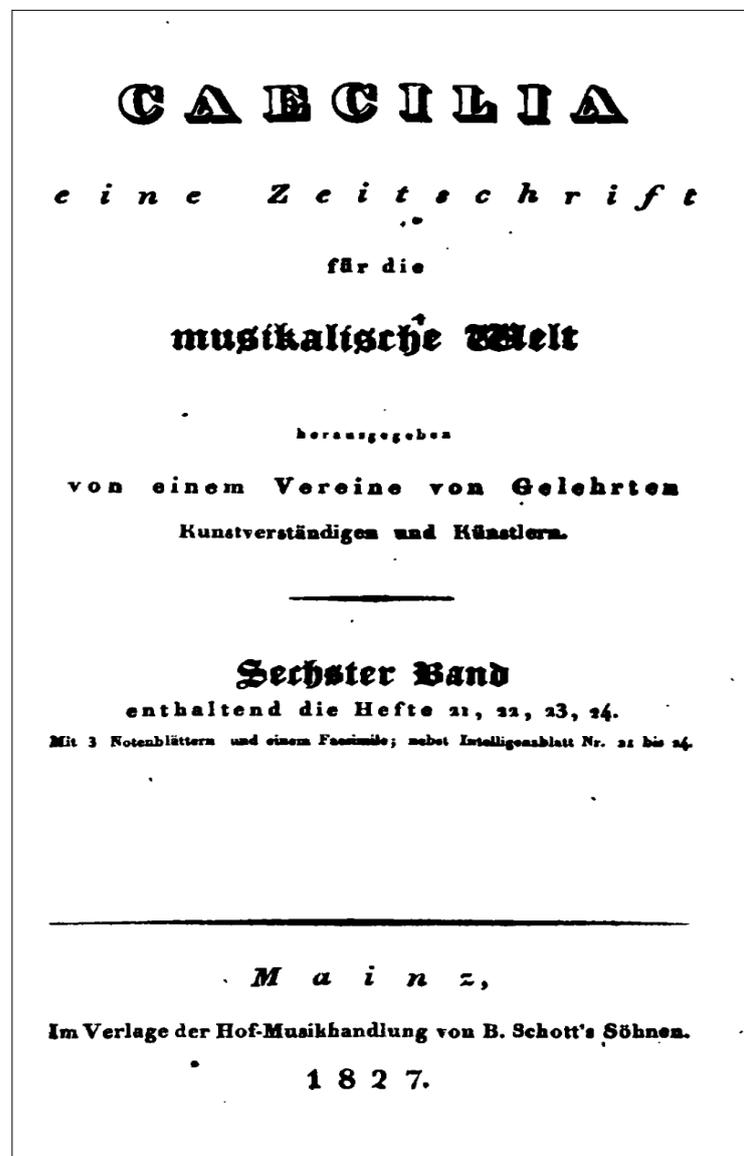
Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Vergleich von Saiten-Mensuren (chronologisch).....	13
Tabelle 2: Maße G. B. Fabricatore 1800.....	26
Tabelle 3: Tabelle Zollmaßanalyse	27
Tabelle 4: Materialien G. B. Fabricatore (Basel, Inv.-Nr. 1957.433.).....	28
Tabelle 5: Proportionsanalyse	57

Anhang

Anlage 1: Franz Sales Kandler: Musikstand von Neapel. In: *Caecilia VI* (1827), S. 235-296

Der Wiener Musikschriftsteller Franz Sales Kandler (1792-1831) bereiste 1827 Italien, wo er zur italienischen Musikgeschichte Archivstudien betrieb. Er verfasste über seine Beobachtungen des Musiklebens zahlreiche Berichte. Das in Mainz herausgegebene Periodikum "*Caecilia / eine Zeitschrift für die musikalische Welt*" veröffentlichte in ihrem sechsten Band 1827 einen längeren Artikel von Kandler über das Musikleben in Neapel, in dem auch auf die neapolitanischen Gitarrenbauer der Fabricatores eingegangen wurde. Diese Quelle wurde in der vorliegenden Literatur bislang noch nicht berücksichtigt.



Musikstand von Neapel.

Les Italiens sont bien plus remarquables par ce qu'ils ont été, et par ce qu'ils pourraient être, que, par ce qu'ils sont maintenant.

STARR. (Corinne.)

Die Frage, ob die Musik mehr auf das innere, oder mehr auf das äussere Leben des Menschen wirken soll, würde den Gegenstand einer interessanten Untersuchung geben. Dass die Anmuth des äusserlichen Daseyns allein von der Kunst abhängt, durch sie hervorgebracht werde, lässt sich selbst da nicht läugnen, wo die Natur mit verschwenderischer Hand ihre Wohlthaten ausgegossen hat. Deshalb war es zu allen Zeiten für die in der Wissenschaft Höherstehenden eine Aufgabe, das reiche Feld der Kunst möglichst zu veredeln, um die schönsten Früchte für die bessere Bildung zu gewinnen, und damit das Leben auf eine höhere Potenz zu steigern.

Wenn in unsern Tagen nicht selten der äussere Glanz, auf Kosten des inneren Gehaltes, zum Theil auf eine ungebührliche Art zugenommen hat, wenn die Opernmeister der neuesten Zeit (wir berücksichtigen, wie natürlich, hier vor allem die italienischen,) die Grundpfeiler der Wahrheit und des Charakters oft absichtlich hintansetzend, dem Sinnenkitzel durch die höchste Steigerung der affizierendsten Sensationen huldigen, und die dämonische Laune so mancher hartgesottener Sünder immer

nen mir gleichsam die Vorzüge der Instrumente jener vorhergenannten Meister, wiewohl in schwächerer Potenz, in sich zu vereinigen; jedenfalls verdienen sie den dritten Platz unter den Fabrikaten Neapels. *Hedrig* hat seine Werkstatt in der *Contrada larga, Monte Calvario*; er ist dormalen auf Reisen in Deutschland, und hat indessen seinen Bruder zur Geschäftsleitung substituir.

Ein anderer nicht zu übergehender Meister ist *Romano*, ein zweiter Schüler des *Molitor*. Er arbeitet aber ohne Gesellen, sein Absatz ist daher beschränkt, so wie sein Name noch etwas obskur; er wohnt in der *Contr. S. Liborio alla Carità*.

Man hat mir ferner einen gewissen *De Paolo*, (einen Palermitaner) *Ulrich*, *Giosuè*, *Ant. Sussito* als Klaviermacher genannt. Ich fand jedoch bei dem ersten bloß Meubles, Spiegel, und einige zu Orgel-Reparaturen nöthige Werkzeuge und Utensilien; erkannte in dem zweiten ebenfalls einen Meublemacher (Ebenisten), aber zugleich auch einen Pfuscher, der wohlfeile Instrumente von Wien kommen lässt, daran schnitzelt und pinselt, und die sogestaltete Waare als eigene verkauft. *Festa* aus Capua ist unbedeutend, und *Sussito* vor Kurzem zu Grunde gegangen.

Im Ganzen mögen bei 18 Meister in Neapel befindlich seyn; indess sind alle, die erstgenannten ausgenommen, von geringem Kaliber, und verdienen nicht einmal Erwähnung. Die Neapolitaner stehen also unseren Deutschen weit nach, so wie sich ihr Absatz selten über die Grenzen des Königreiches beider Sizilien erstreckt.

im Jahr 1826.

291

Der einzige hier existirende, als mittelmässig geschilderte Orgelbauer, bekannt unter dem Namen *Don Francesco*, erregte mein Interesse nicht, um dessen persönliche Bekanntschaft zu machen. Er soll indess vollauf zu thun haben.

Unter den Violinmachern sind die 3 *Gagliani*: *Nicola*, (in der *Calata dell' Ospidaletto*) *Antonio*, (*Sedile di Porto*) und *Giovanni*, (*Fontana Medina*) nächst *Rafaele Trappani* (*Strada S. Arniello*) die besten. Diese Instrumente haben jedoch keine bemerkbaren Vorzüge in irgend einer Hinsicht, und gleichen sich auch an Gestalt wie ein Ei dem andern. Meister *Trappani* ist ein geschickter Mechaniker, der aber gegenwärtig seine ganze Aufmerksamkeit auf die Vervollkommnung eines erfundenen *Mobile perpetuum* gerichtet hat.

Unter den wenigen Gitarrefabrikanten zeichnen sich die beiden *Gennaro* aus. Der bessere unter ihnen ist der, welcher in der *Strada S. Giacomo* Nr. 42. seine Werkstätte hat. Ich begab mich öfters zu ihm, um den Gehalt seiner Instrumente zu prüfen; aber niemals fand ich nur ein einziges vollkommen fertig, indem, wie er sagt, nur auf Bestellung gearbeitet wird. Ich ersuchte sodann den Meister, er wolle mir nach und nach einige fertige in meine Wohnung bringen lassen, worin er denn meinem Wunsche willfahrte. Unter 6 Instrumenten, die mir solchergestalt zu Gesichte kamen, fand sich indess nicht Eines, welches den altakkreditirten Ruf der Neapolitaner Gitarren gerechtfertiget hätte. — *Gaetano*

Vinacci ist ein Meister subalterner Klasse, die übrigen stehen sämmtlich unter der Mittelmässigkeit.

Unter den Blasinstrumentenmachern hat den ersten Ruf *Cristoforo Custodi* (*Contrada S. Caterina in Chiaja*.) Sämmtliche Blasinstrumente, besonders Fagotte, sind hier von vorzüglicher Güte, und werden selbst von den hierlandes stationirten österreichischen Regimentern gesucht. *Custodi's* Flöten und Clarinette stehen aber jenen des *Panormo* (*Strada S. Bartolomeo*) nach, welcher Meister als der vorzüglichste in Neapel gerühmt wird. — Unter den wenigen übrigen derlei Fabrikanten verdient *Andrea Windbocher* (*a' banchi nuovi a S. Chiara*) wegen seiner sonoren Flöten und *Piccolo's* Erwähnung.

Zum Schlusse muss ich noch des einzigen hier ansässigen Harfenmachers (eines Schweizers) erwähnen, welcher, da dies Instrument hier fast gar nicht kultivirt ist, sich eben nicht im Wohlstande befindet.

Endlich, nachdem Alles, was nach meiner Ueberzeugung zur Erörterung geeignet ist, im genauesten Detail untersucht und besprochen, und sonach der Musikstand Neapels, wie er vorliegt, nach allen seinen Beziehungen ersichtlich gemacht worden ist, will ich noch den Manen der

abgeschiedenen grossen Tonsetzer dieser Schule ein kleines Opfer damit bringen, dass ich ihrer namentlich, mit Hinzufügung der richtigen, auf genauer Erhebung beruhenden Geburts-

Anlage 2: Tsurata, Makoto: Research on Fabricatore family, http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_index.html



Copyright (C)2003,2010 Makoto Tsurata / CRANE Home Page / AllRights Reserved
<http://www.crane.gr.jp>
 TOKYO / JAPAN

(2) Fabricatore factories(ateliers) - history and location

■ Conservative and true artisans, Giovanni Battista family

Giovanni Family
Ateliers : Ajuto 32 and Ajuto 91

● Giovanni Battista was a stringed instrument manufacturer in Naples. Many literatures mention about him, and many of his instruments exist and the quality is high. The instruments are displayed in the key museums all over the world. The son Raffaele made sophisticated and motivated instruments as you see in his 1813 guitar. However, in number, his instruments are much fewer than those of Gennaro family made in their golden age.

Guitar : Giovanni Battista Fabricatore1806

Gio:Battista Fabricatore
 Napoli Anno 1806. in
 S. M. dell' Ajuto. N. 32.

● Giovanni Battista was a stringed instrument manufacturer in Naples. Many literatures mention about him, and many of his instruments exist and the quality is high. The instruments are displayed in the key museums all over the world. The son Raffaele made sophisticated and motivated instruments as you see in his 1813 guitar. However, in number, his instruments are much fewer than those of Gennaro family made in their golden age.

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_Giovanni_family.html

Seite 1 von 7



CRANE : Research on Fabricatore Family

11.07.23, 14:41



The Italian words "e Figlio Raff" on the 1813 guitar label mean "and the son Raffaele (made by Giovanni Battista Fabricatore and his son Raffaele)".

Guitar : Raffaele Fabricatore 1813

Gio:Battista Fabricatore
 e Figlio Raff. fecit Neapoli
 1813 in S. M. a dell' Ajuto
 Num. 32.

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_Giovanni_family.html

Seite 2 von 7



CRANE



It shows not only his father G.B.Fabricatore's fame but their definite father-son relationship. I've been looking for another example made by Raffaele, but haven't found yet. Please advise me, if you have any information.

In 1813, the father was already very old. A label mentioning both this famous father and the son is attached to the guitar. On guitar labels, both(a father and the son) names have been mentioned customarily from old days until now. Comparing with the father's 1806 guitar, the 1813 guitar has different shape although there are a few common structural points. I came to a conclusion that the 1813 guitar was made by the son only, not a collaboration.

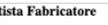
Raffaele's instruments haven't been found as many as his father's. It's partly because only few people notice the meaning of the labels, even if some of them may have been found. Giovanni Battista and Raffaele's atelier didn't move often. They were manufacturing together in their atelier at Ajuto 32. It is interesting that they used different labels between the father and the son, although they manufactured in the same place and period.



CRANE

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_Giovanni_family.html

Seite 3 von 7



CRANE : Research on Fabricatore Family

11.07.23, 14:41

Giovanni Battista Fabricatore

- 17XX : Viola, Gio Battista Fabricatore fecit An 17 in S. M. dell' Ajuto Napoli / eBay USA[*web] +2006991
- 1777 : Cello, No house number. / eBay USA,eBAY Germany [*web],Shop[*14] +2006991
- 1780 : Mandoline, YALE Univ. collection Acc#4555 [*web] +20050501
- 1780 : Violin, S. M. dell' Ajuto(No house No.), eBay [*web] +20041117
- 1781 : Quinte, YALE Univ. collection Acc#4555 [*web] +20050501
- 1781 : Accorde Strings Mandolin / [*19] +20050501
- 1783 : Violin, (S.M.dell' Ajuto) / Private collection in JAPAN [*collections] +20030829
- 1784 : Mandolin / RENE VANNES [*6]
- 1785 : Guitar, fretings (Ajuto91) / DE MANDOLINE EN DE GUITAAR, [*7]
- 1785 : Cello, No house No., eBay(USA and Germany / Jan, 2005) / [*web] +20050501
- 1785 : Violin, No house No., eBay Germany / Jan, 2005 / [*web] +20050501
- 1785 : Guitar, fretings, (house number:32) / Private collection in England [*collections] +20030829
- 1785 : Mandoline / Museo Strozzesco di Milano[*1]
- 1777 : Mandolino tenore / Museo Strozzesco di Milano [*1]
- 1788 : Mandolino / Museo di Budapest [*1]
- 1787 : Viola, Gio Battista Fabricatore fecit An 1787, in S.M. dell' Ajuto Napoli S. M. dell' Ajuto / Private collection in JAPAN [*collections] +20040726
- 1789 : Mandoline / Sotheby's 1980 [*12]
- 1789 : Mandolino, decorated (Ajuto) Museo di Basilica? [*1]
- 1790 : Mandoline / PHILLIPS 1989 [*13]
- 1791 : Guitar 6 strings, Decorated (S.M. del Ajuto) Musikhistoriska[*1]
- 1791 : Guitar 6 strings, decorated (S.M. del Ajuto) / Web and Book[*web] ,[*19]
- 1792 : Mandoline / Norinberga [*1]
- 1792 : Scourne Guitar, 11 fret joint, MOP, NO house No. / Sweden, Nydahl Collection [*167] +20031206
- 1792 : Violin / eBay USA[*web] +2006991
- 1793 : Mandoline / Web (cite-musique.fr) [*web]
- 1793 : Label only, (S.M. del Ajuto32) / Encyclopedia of violin-makers Volume I: PAUL HAMLIN [*3]
- 1793 : - (S.M. del Ajuto32) / Die geigen und lautenmacher [*2]
- 1793 : Guitar 6 strings, Paper lined,6-flower position mark on finger board. S.M. dell' Ajuto. Napoli. / [*18] +20101001

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_Giovanni_family.html

Seite 4 von 7

CRANE : Research on Fabricatore Family 11.07.23, 14:41

1794 : Guitar,Decoated / (Seller: La Finarte in Milano) [*1]

1794 : Mandolin 4course (Ajuto32) / DE MANDOLINE EN DE GUITAAR [*7]

1795 : Guitar Ajuto 32 / Museo Sforresco di Milano [*1]

1796 : Mandolin, (Curt Sachs - catalogue) / RENE VANNES [*6]

1796 : Guitar Ajuto32 / (1796 in Christie's2001) [*17] +20041117

1796 : Violin, Ajuto No house No. / Me.KJ (Germany) [*18] +20050501

1796 : Mandoline, (4course) S.M. dell' Ajuto. N. 32 / Mr.G.H private collection [*18] +20081028

1797 : Guitar / Musicali di Roma, DE MANDOLINE EN DE GUITAAR, [*1] +10]

1797 : Mandolino / Sotheby's 1988 [*1]

1797 : Lyrta Guitar, 6 strings, Decoated (Ajuto32) / Museo di Basilea [*1]

1797 : Cello / (France: player) [*18] +20041117

1797 : Mandolin Decoated model, S. M. dell' Ajuto. N. 31(maybe 32) / Shop - si (USA) [*14] +20070903

1798 : 6-string guitar G. B. Fabricatore, 1798 / MUSEUM, OREGON, Phoenix (AMIS-web) [*web]

1798 :6-string guitar Ajuto. N.32 Decoated model, Long and narrow body, zebra neck, paper lining, unique pattern label. / Shop(Australia) [*14] +20050501

1799 : Guitar, decoated [*web] +20041117

1799 : Guitar G.B.Fabricatore 1799, long and narrow body / [*19] +20050501

1800 : Guitar, 6 strings (Ajuto32) Decoated / Museo di Basilea [*1]

1800 : Guitar, 6 strings (Ajuto32) Decoated / (*18 to *14) +20101001

1805 : Apollo guitar / Musikfreunde de Vienne [*1]

1806 : Lyrta Guitar 6 strings / Web (cite-musique.fr) [*web]

1806 : Guitar, 6 strings (Ajuto32) / Private collection in TOKYO [*collections]

1807 : Guitar, decoated / Sotheby's 1978 London[*1], [*12]

1807 : Guitar, 6paper lining, 6 strings (Ajuto32) /Italia/Player's [*18] +20041117

1809 : Violin,Ajuto 32 / eBay Germany[*web] +20060901

1811 : Label only , S. M. dell' Ajuto32 / WILLIAM HENLEY [*4]

1811 : Guitar, 6 strings, Decoated model (S.M. dell' Ajuto32) / [*14 Musical Instruments Dealer] +20040726

1811 : Violin, Full size (S. M. dell' Ajuto) / eBay USA 2002 [*web]

1811 : Guitar, 6 strings (Ajuto32), remodelled from Germany and Wien [*18] +20041117

1811 : Guitar, 6 strings (Ajuto32), Paper lining / from Germany and Italy [*18] +20041117

1811 : Guitar, 6 strings (Ajuto32), 6string guitar,decoated model, Tortoise shell (bridge, mutache,purling),one piece flamed walnut back. / Thailand Mr.N [*18] +20050501

(c.1811) : 3/4 Size Bass Violin , 4 strings, Bass Glimb shaped body, flat back / Shop(NY/USA) [*14] +20050501

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_FamilyE_Giovanni_family.html Seite 5 von 7

CRANE : Research on Fabricatore Family 11.07.23, 14:41

Back

Copyright 2003, 2010 CRANE Home Page / AllRights Reserved Since 1995

Back to CRANE INDEX PAGE

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_FamilyE_Giovanni_family.html Seite 7 von 7

CRANE : Research on Fabricatore Family 11.07.23, 14:41

1814 : Guitar, 6strings: Gio: Battista Fabricatore e Figlio Raff fecit Neapoli 1814 in S a M a dell' Ajuto Num.32 / Shop(Australia) [*14] +20050501

1820 : Guitar, 6 strings (Ajuto32), 17 frets, Turip label , Gennaio made? / 8 Aug 2008, [*16] +20081028

1824 : Guitar, Trapezoid (Ajuto32), e Figlio Raff / S.Cecilia in Roma [*1]

1824 : Guitar, dimezzata, e Figlio Raff / Museo strumentale antico [*16] +20030829

1827 : Mandolin, 4course fittings, 23 maple ribs, thin finger board, Machine pegs, Silver emblem on head, unique label (tulip pattern) / London Mr.TT [*16] +20050501

1844 : Violin / eBay Germany [*web] +20060901

1847 : Violin : G.B.Fabricatore Via 1847 Violin, Label: Gio.Battista fabricatore fecit An.1847 S.M.dell' Ajuto. Napoli / eBay Germany(May,2005) [*web] +20050501

1849 : Violin ,1843? / eBay Germany [*web] +20060901

Raffaele Fabricatore

1813 : Guitar, 6 strings (Ajuto32), e Figlio Raff / Private Collection in TOKYO [*collections]

1814 : Guitar, 6 strings (May be le Figlio Raff) , Paper Lining / on Web (Me.K) [*web], [*18] +20031206, +20041117

1814 : Guitar, 6strings: Gio: Battista Fabricatore e Figlio Raff fecit Neapoli 1814 in S a M a dell' Ajuto Num.32 / Shop(Australia) [*14] +20050501

1820 : Guitar6 strings - Label " Gio: Battista Fabricatore e Figlio Raff. fecit Neapoli 1820 in S.M. dell' Ajuto Num.32. / at eBay Germany Oct.11,2003 [*web] +20031206

1821 : Lyrta Guitar (Ajuto32) / Museo Teatrale alla Scala [*1]

1824 : Guitar, Trapezoid (Ajuto32), e Figlio Raff / S.Cecilia in Roma [*1]

1824 : Guitar, dimezzata, e Figlio Raff / Museo strumentale antico [*16] +20030829

XXXX Battista and Raffaele Fabricatore: archlate (6 choirs, 8buss strings / Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Museo Strumentale : ROMA, Lazio Web-CIBACIM [*web]

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_FamilyE_Giovanni_family.html Seite 6 von 7



Copyright (C)2003 Makoto Tsunoda / CRANE Home Page / AllRights Reserved
<http://www.crane.gr.jp>
 TOKYO / JAPAN

(1) Fabricatore family tree (summarized)

■ Giovanni Family, Gennaro Family, and Vincenzo Family

Giovanni Family

Giovanni Battista Fabricatore

He manufactured various stringed instruments from 5-course guitars, 6-string guitars, Lyre(Lyra) guitar, mandolins, and double-course mandoline style to violins. He was a renowned manufacturer not only in Naples but internationally. Mandolins he made were various; Genoa style mandolin, mandolino, etc. He was born in about 1750 (another literature say 1745) and died in 1824 or later. There exists an instrument with a label of "Ajuto 91" where it seems he had an atelier. Later he manufactured with his son at Ajute 32.

The son's name is Raffaele. An literature says they made the 1824 guitar together, however, it is more convincing that it was made only by the son considering the father's age, although the label mentions two names on it. Many museums in the world possess and display Giovanni Battista's instruments. The number of existing instruments is more than those of other manufacturers in the same period. This time, I confirmed twenty-eight instruments.

Raffaele Fabricatore

A manufacturer in Naples. This time I've found that he was Giovanni Battista's son. I found, on the other hand, Gennaro I was Giovanni Battista Fabricatore's pupil, not the son.

Also confirmed his atelier was at S.M. dell' Ajuto 32. It was said that the 1821 guitar was the existing oldest one, however, I've confirmed a guitar with 1813 label is existing. Observing the condition, his technique had reached high level by early 1800's. Some labels haven't been deciphered, so, it seems that there may be more of the son's works although they are generally

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_3Family_tree.html

Seite 1 von 4

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_3Family_tree.html

Seite 3 von 4

recognized as the father's. There is no precise record about the year of Raffaele's birth and death, however, I suppose it should be Ca. 1770 - ?, guessing from his father's age. There is no record of the family after Raffaele.

November 2004 : When did Giovanni Battista Fabricatore die?

Now I'm making a following consideration on the change of label design on the instruments manufactured by Giovanni and his son from 1783 through 1814. Giovanni had at least six label designs in his life. We can see the pattern on the edge of the label changed. The patterns assumed to be made in his later years are gradually resembling his son's pattern. (Please refer to the pictures)

Their Labels

At present, the last label mentioning Giovanni's name only, I mean the one which is not collaborating with his son, is on 1811 instrument. From the above information, I assume that Giovanni Battista Fabricatore died around 1812. There is another vision which says it's 1815. We might be able to find the exact date by looking into family registers in Naples.

Gennaro Family

Gennaro Fabricatore (I and II)

I checked about forty Gennaro family's instruments. Basically, Gennaro I and Gennaro II used one label design together. Gennaro family had four factories at least. It is said that the factories had moved many times, however, I see a possibility that some were operated at the same time. Please see the chart "**FABRICATORE FACTORIES**". Gennaro (I and II) used two kinds of labels: a big one with a portrait of a woman playing the guitar, and a small one which is generally used for a violin.

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_3Family_tree.html

Seite 2 von 4

http://www.crane.gr.jp/Research_on_Fabricatore_Family/E_3Family_tree.html

Seite 4 von 4

The big label : for the instruments mass-produced at the factories
The small label : for the instruments made by Gennaro himself privately, as a luthier

November 2004 : "Fabricatore" brand continued until the beginning of 20th century

I've found a few instruments which have a label of Gennaro Fabricatore manufactured in the 1890s on them. Especially, the 1899 violin has a small-sized individual label of Gennaro. It's different from the big labels which are often seen on Gennaro's mass-produce instruments. The small label indicates that "Fabricatore" instruments were being manufactured until the end of 19th century as an individual brand at least. I'm not sure whether the factory still existed then. Their family tree shows that it is likely that Gennaro himself had died by then and his descendants were manufacturing, however, there is a high possibility that "Fabricatore" brand continued until 20th century if the 1899 violin is not the last one.

Vincenzo Family

Vincenzo Fabricatore

There is few records about Vincenzo, but it is said that he was making lutes and guitars in Naples in late 18th century. The year of his birth is supposed to be around 1750, but the year of death is unknown. I haven't confirmed if any of his instruments still exists.

Pietro Fabricatore

He is known as Vincenzo's son and seemed to be known as a manufacturer of mandolins and

guitars in 18th century. The atelier was on Orsola street 166 in Naples. An instrument and the label of 1799 have been confirmed. And a Mandole (probably, a mandolino) with a 1790 label also exists.

[Back](#)

||||||| Copyright CRANE Home Page / AllRights Reserved Since 1995 |||||||

[Back to CRANE INDEX PAGE](#)

CRANE - Research on Fabricatore Family 11.07.23, 14:39


Copyright ©2003 Mikiko Tsutsui / CRANE Home Page / AllRights Reserved
 http://www.crane.gr.jp
 TOKYO / JAPAN

(3) Fabricatore family's instruments - notable features and tendency

□@

■ Paper was used in the guitars

This time I found that a special common technique was used between Giovanni Battista family and Gennaro family. As a tendency in early 1800's, I found three guitars have paper inside. There is no guarantee that this is the standard method, but using paper is a notable fact. Giovanni Battista pasted paper inside the back boards and the whole side boards. At first, I thought they used paper to repair. But, observing the son Raffaele's guitar and Gennaro's, now I have confidence that using paper is their original specification.

□@

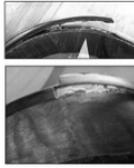
Enlarged photos of the instruments (parts paper is used)

Giovanni

http://www.crane.gr.jp/research_on_fabricatore_family/02_Paper_used_01.html Seite 1 von 4

CRANE - Research on Fabricatore Family 11.07.23, 14:39


Copyright ©2003 Mikiko Tsutsui / CRANE Home Page

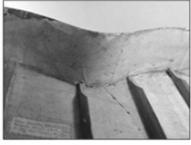
Gennaro Fabricatore 1833

□@

We see paper tapes in the Raffaele's guitar, which look like fastening the back board and the side ribs. The father Giovanni Battista's guitar and the son Raffaele's have two common structures: (1) there is no lining on the back boards and the side boards, and (2) the boards are very thin (1mm). In those days mandolins generally have paper inside. As Fabricatore family is famous for production of lutes, guitars, and mandolins, I suppose that they use paper for their instruments as routine. The effective use of paper gives a special strength to thin board.

http://www.crane.gr.jp/research_on_fabricatore_family/05_Paper_used_04.html Seite 4 von 4

CRANE - Research on Fabricatore Family 11.07.23, 14:39

Gio Battista Fabricatore 1806

Raffaele

http://www.crane.gr.jp/research_on_fabricatore_family/02_Paper_used_01.html Seite 2 von 4

CRANE - Research on Fabricatore Family 11.07.23, 14:39

Giovanni Battista's 1806 guitar also has paper. And it is embossed with a letter, "s" or "f" at the bottom of the back board (near the end block). There is a trace that it was embossed after attaching the paper, and it seemed to be done on purpose.

On the other hand, regarding Gennaro family, Gennaro Fabricatore's Terz guitar with 1833 label has paper tapes inserted between the side board and the jacobanda belt on the side board. It is also original specification because paper is used throughout the instrument including not-damaged parts.

Fabricatore family was manufacturing paper from 18th to 19th century. According to Francesca's research, Nicola played a key role in manufacturing instruments and managing a papermill as the founder. The research says "In 1820, he had already possessed a papermill and sold scores with Nicola Ricci brand. In 1825, they moved to Toledo Street 172. Gennaro I moved the guitar factory and the papermill to Toledo Street 297 and there they sold instruments as well as scores."

As I confirmed that no instrument was produced at Toledo Street 297 before 1825, it proves that the guitar factory was moved in 1825 as same as the papermill's move. In other words, Gennaro I was an entrepreneur running paper business, publishing and printing business, and manufacturing and selling guitars. There exists a large number of instruments with "Gennaro Fabricatore" labels. I suppose that they ordered guitar production (one of their departments) from outside manufacturers and attached "Gennaro Fabricatore" labels to the finished products, just as the other leading instrument brands did at that period.

Gennaro I had four sons: Gennaro II, Giuseppe, and Giovanni and Nicola. The series of music business was succeeded from Gennaro I to the sons, and to the grand children. The paper business seemed to be continued by the grand sons, Giuseppe Fabricatore and Gaetano Fabricatore, until the end of 19th century (cf. the family tree).

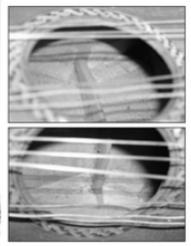
As you see, Gennaro family managed the large-scale business from early 1800's through end 1880's. On the other hand, Giovanni Battista family came to an end with the son Raffaele. Giovanni Battista and his son Raffaele were gradually decreasing manufacturing quantity after 1800's.

Guitar made with Paper lining Update!!

1798 Gaetano Vinaccia <0000181>

http://www.crane.gr.jp/research_on_fabricatore_family/05_Paper_used_04.html Seite 5 von 4

CRANE - Research on Fabricatore Family 11.07.23, 14:39

Raffaele Fabricatore 1813

Gennaro (I and II)

http://www.crane.gr.jp/research_on_fabricatore_family/02_Paper_used_01.html Seite 3 von 4

CRANE - Research on Fabricatore Family 11.07.23, 14:39

Label: Gaetano Vinaccia fecit: Neapoli 1798 Nella Rua Catalana . Private collection (France)

1785 G.B.Fabricatore <0000180>
 Label: Giovanni Battista Fabricatore Fecit in Neapoli Anno 1785 S.M. dell Ajuto N.32. Private collection (England)

1779 Gaetano Vinaccia <0000179>
 Label: Gaetano Vinaccia fecit Neapoli Strada Rua Catalana Num.85 Anno 1779 . From web site at <http://home.houston.tx.com/verrett/erg/evolution.htm>

Back

■■■■■■ Copyright CRANE Home Page / AllRights Reserved Since 1995 ■■■■■■

□@

 [Back to CRANE INDEX PAGE](#)

http://www.crane.gr.jp/research_on_fabricatore_family/05_Paper_used_04.html Seite 6 von 4



Copyright (C)2003,2010 Makoto Tsuneta / CRANE Home Page / AllRights Reserved
http://www.crane.gr.jp
TOKYO / JAPAN

(2) Fabricatore factories(ateliers) - history and location

■ **Gennaro factories' rational production system by mass production**

Gennaro Family
Ateliers/Factories : **Giacomo37, Giacomo26, Giacomo42, and Toledo297**

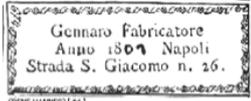
● **Factories for mass production**

Guessing from the family tree I made this time, they had several factories for mass production. It seems that they let the other manufacturers make instruments and sold them with Gennaro Fabricatore's labels, just as Lacote did. In Fabricatore relatives, Gennaro family was prospering from about 1800. It is likely that the brothers took part in the production in the same factory .

● **No clear difference on labels between Gennaro I and Gennaro II**

As they produced for two generations, many labels mention "Gennaro Fabricatore" . We have to judge who, the father or the son, made which instrument with the year and the style. However, I suppose that most instruments were ordered from outside manufacturers, while they themselves didn't make a lot. In that period, "Gennaro Fabricatore" was a brand just as "Lacote" and "Martin", so, there was no need to distinguish labels (Gennaro I or Gennaro II).

Seite 1 von 9



→ **1807 or 1809**

(DENE VANNES) [44]

Gennaro Fabricatore
Anno 1809 Napoli
Strada S. Giacomo n. 26.



#BAY Auction Feb, 2005 : Violin

Gennaro Fabricatore
Anno 1837 Napoli
Strada S. Giacomo n. 26.

● **Gennaro himself produced custom-made instruments.**

The 1837 violin has a small label mentioning "Giacomo 26". Similar small labels are seen on a few other instruments made by Gennaro, although the labels cannot tell who made, Gennaro I or II .I've concluded that the big label is used for instruments mass-produced or ordered from outside manufacturers; and the small one is for instruments made by himself when he received orders personally.

● **Supposing from the number of existing instruments, Gennaro produced a great many instruments in that period. Most of Gennaro family's guitars are closely resemble in body size, string length, and arabesque. The 1826 large-sized guitar and the 1833 Terz guitar are exceptional string length examples(664mm and 545mm).**

Seite 3 von 9





Gennaro Fabricatore
Anno 1833
Strada, Toledo N. 297
Napoli

● **A literature says that Gennaro I's factory was at Giacomo37 from 1773, moved to Giacomo26 in about 1793, and moved back to Giacomo37 in 1802 . But, an instrument was actually manufactured at Giacomo26 between 1804 and 1809, while another one at Giacomo37 in 1808. Moreover, the 1837 violin has a label of "Giacomo 26". It means the atelier at Giacomo 26 , which might be small, continued to exist and were operated with the other factories in parallel.**

In addition, it looks that none of Fabricatore family's ateliers(factory) was operated around 1845 and later. After the middle of 18th century, the audience's interest shifted to louder-sounded instruments as a piano or a wind instrument. The change in music taste may be a cause of guitar music declining.

Seite 2 von 9



L = 650mm

Gennaro Fabricatore
Anno 1826
Strada, Toledo N. 297
Napoli



L = 545mm

Gennaro Fabricatore
Anno 1833
Strada, Toledo N. 297
Napoli

Seite 4 von 9

Added a postscript November 2004

• Fabricatore's last guitar :
My study at this point shows that the last guitar which has "Fabricatore" label was manufactured in 1854. I haven't confirmed existence of a guitar made after the year, while some violins and cellos are found.
Please wait for my next report. Appreciate your patience.

Gennaro Fabricatore (I and II)

- 1789: Mandolino / Sotheby's 1980 New York . Dizionario dei costruttori ... [*1] [*12]
- 1790: Mandorone bicorne/ Web (cite-musique.fr). Dizionario dei costruttori ... [*web] [*1]
- 1791 :Guitar,Decolated, 6 strings, Giacomo37[*web] +2004117
- 1793?: Guitar, 6strings Mahogany ribs and back,String length 647mm, Label: Gennaro Fabricatore Neapoli 1797? S.Giacomo n°37, Small label(May be private label) / [*web] +20040726
- 1794 :Guitar, 6 strings, Leaf arabesque (Like a 1818) Gementmuseum in Den Haag in Holland [*16] +2004117
- 1797: Lyra Guitar, 6strings Giacomo26 / Museo Civico di Modena [*1]
- 1800: Lyra Guitar / Sotheby's 1980 New York, Dizionario dei costruttori ... [*1] [*12]
- 1801: Violin, S.Giacomo a.26, Small label (May be private label) / eBay auction May, 2003 [*web] +20030829
- 1801 : Guitar, simple model, long and narrow body. [*19] +20050501
- 1801 : Violin, No purfling (Top replaced?), Dark brown varnish, 1801(97), Label Gennaro Fabricatore Anno 1801 Napoli Strada S.Giacomo n.26 [*web] +20070903

- 1815:Guitar, 6 strings fiction peg/ Sotheby's 2000 London [*13]
- 1815: Guitar, 6 strings / Shop-T.G.S [*web]
- 1815: Guitar, 6 strings / 1 piece back,flath fingerboard,Jettonshell arabesque,Label-Gennaro Fabricatore Anno 1815 Napoli Strada S.Giacomo n.42 [*18 Ms.BZ] +20070903
- 1816 : Label only, Giacomo42 /WILLIAM HENLEY [*4]
- 1817: Guitar, 6 strings, Giacomo42 / Sotheby's 1977 London [*1] .[*12]
- 1817: 1817-Guitar, recent body , 6 strings /Musse Instrumental, Brussels (The Look of Music) [*15]
- 1818: Guitar, 6 strings / Book [*9]
- 1818: Lyra Guitar, 6 strings, Giacomo42 / web (cite-musique.fr) [*web]
- 1819: Guitar, 6 strings, Giacomo42 /Private collection, JAPAN [*collections]
- 1819 : Violin,Giacomo n.26/eBAY Germany [*web] +20060901
- 1819 : Guitar, wide area arabesque, Some remodelled, Giacomo n.42/Shop (TOKYO) [*14] +20060901
- 1819 : Violin, eBay USA Auction in March,2008 [*web] +20081028
- 1819 : Guitar, 6 strings, Simple model, paper lining, Gennaro Fabricatore Anno 1819 Napoli Strada S.Giacomo n.42/ AS [*18] +20101001
- 1820: Guitar, 6 strings, Giacomo42/RENE VANNES [*6]
- 1820 : Label only, Giacomo42 / Encyclopedia of violin-makers Volume 1 [*3]
- 1820 : Giacomo42 / Die geigen und lautenmacher [*2]
- 1820 : Guitar [*19] +20050501
- 1820 : Violin,Giacomo n.26/eBAY Germany [*web] +20060901
- 1821 : Guitar, slotted head, VR machine pegs, Giacomo n.42 /eBAY Germany [*web]+20060901
- 1821: Guitar, 6 strings, that belonged to Giuseppe Martini (Istituto Mazziniano, Museo del Risorgimento, GENOVA Liguria (Web-CIDMCM) [*web]
- 1822: Guitar, 6 strings, Giacomo42 / Book [*7]
- 1822: Guitar, 6 strings / on web Edinburgh (music.ed.ac.uk) [*web]
- 1822: Guitar, 6 strings / Web (M&K) [*web]
- 1822 : Guitar, 6 strings, Giacomo42 [*18] +2004117
- 1822 : Guitar, decorated model [*19] +20050501
- 1823 : Cello /eBAY [*web] +20041117
- 1823 : Cello, Cello, dark red varnish,, S.Giacomo n. 26 / Aug 2008, Yahoo auction [*web] +20081028
- 1823 : Guitar, 6 strings, S.Giacomo n.42 Decolated model, 1 piece back, concert pick guard, flath fingerboard,M.O.P purfling, (12 May 2008 [*16] Museum (USA) +20081028
- 1824: Guitar, 6 strings / Mr.D [*web]
- 1824 : Violin, 3/4 size, Giacomo n.26/eBAY USA Auction in Nov 2007 [*web] +20081028

- 1802 : Small guitar,full moon body, head replaced/slotted machine. String length 381mm, 6 strings, Giacomo26 [*18] +20101001
- 1803 : Guitar,Head remodelled to slotted , 6 strings, Giacomo26/Germany [*18] +2004117
- 1803 : Violin,Giacomo n. 26/eBAY Germany [*web] +20060901
- 1803 : Violin, Light brown varnish, Book match back, stamp "2007" on back, Label:Gennaro Fabricatore Anno 1803 Napoli Strada S.Giacomo n.26 [*web] +20070903
- 1804: Guitar, 6strings Giacomo26 / Private collection on web. (M&K) [*web]
- 1804 : Guitar, 6 strings,Giacomo(No house No.)/Wien Player [*18] +2004117
- 1805 : Label only (Encyclopedia of violin-makers Volume 1) [*3]
- 1806: Lyra Guitar Giacomo26 / Book [*7]
- 1806: Lyra Guitar / Dizionario dei costruttori ... [*1]
- 1806: Guitar, FAN fingerboard, little arabesque,Zebra neck, Giacomo n: 26/MT [*14] +20060901
- 1807: Violin, S. Giacomo n.26, eBay auction US, April,2005 [*web] +20050501
- 1808: Guitar, 6strings, Teardrop Giacomo37 / Dizionario dei costruttori ... [*1]
- 1808 : Violin,Giacomo26/eBAY [*web] +2004117
- 1808: Violin, S. Giacomo n.26, eBay auction US, Jan,2005 [*web] +20050501
- 1808 : Violin,Giacomo/eBAY Germany [*web] +20060901
- 1809: Guitar / Orfello Bignami collection(Bologna) [*1]
- 1809: Label only, Giacomo26,1807 or 1809, Small label(May be private label)/ RENE VANNES [*6]
- 1809: Violin: Giacomo26, Label? /eBAY auction US, Oct.12,2003 US\$710 [*web] +20031206
- 1809 : Lyra Guitar, 6strings, 23frets / Modena [*18] +20081028
- 1810: Guitar, 6strings, Teardrop / Book, Renato Mecchi collection [*1] [*9]
- 1810 : Mandolin decouze: Wooden friction pegs, no rosetta in soundhall /eBAY LIVE Auction in Oct,2007, Bloomsbury Auctions (Italia) [*web] +20081028
- 1811: Lyra Guitar, 6 strings (Strada S.Giacomo) / Museo del Conservatorio di Firenze [*1]
- 1811: Guitar, 6 strings, Giacomo37/ Dizionario dei costruttori ... [*1]
- 1812?: Guitar, 6 strings, Giacomo42 /shop [*14]
- 1812: Violin, Strada S. Giacomo n. 26. /eBAY US and Germany, Feb,2005 [*web] +20050501
- 1812 : Guitar, 6 strings S.Giacomo n.42 Simple 18th style model, thick fingerboard, Maple 1 piece back, neck/heel/head veneered with rosewood. /eBAY Germany Auction in Oct,2007[*web] +20081028
- 1814 :Guitar, 6 strings / shop [*14]
- 1814 : Guitar, 6 strings, Simple model, Zebra neck. Gennaro Fabricatore Anno 1814 Napoli Strada S.Giacomo /MPM[*16] +20101001
- 1815: Guitar, 6 strings, Giacomo42 / PHILLIPS [*1] [*13]

- 1826 : Label only, Toledo / WILLIAM HENLEY [*4]
- 1826: Guitar, 6 strings, BigBody 650mm, Toledo297 /Private Collection in JAPAN [*collections]
- 1826: Guitar, 6 strings / Mr.V [*web]
- 1827 : Guitar, 6 strings, Simple model,Trined label,Strada Toledo N297 [*18] +20101001
- 1828 : 6string guitn, Decorated model,ebony veneer on neck, side belt, purfling, unique helical mustache,zone piece flamed walnut back. Strada Toledo N297 [*19] +20050501
- 1828: Guitar, 6 strings / 1 piece back,thin fingerboard,Label:GENNARO FABRICATORE Anno 1828 Strada Toledo n 297 Napoli [*web , *14 Canada] +20070903
- 1828 :Guitar 6 strings, Toledo e297, Decolated model. Head and bridge are replaced. Flath fingerboard, 1 piece back, M.O.P purfling. /eBAY USA Auction in Oct 2007 [*web] +20081028
- 1829 : Viola,Giacomo N.26/eBAY Germany, eBay USA [*web] +20060901
- 1830: Guitar, 6 strings, decorated, 6is-linePeg, Toledo297/ Private Collection in UK (M&J) [*collections]
- 1830 : Guitar, decorated model , inline machine peg [*19] +20050501
- 1830 : Violin,Giacomo n.26/eBAY USA [*web] +20060901
- 1830: Violin:Label:Gennaro Fabricatore Anno 1830 Napoli Strada S.Giacomo n.26 /eBAY USA&YahooJAPAN Auction [*web] [*web] +20070903
- 1830 : Violin, 4/4 size, Giacomo n.26/eBAY USA Auction in Aug 2008 [*web] +20081028
- 1831: Guitar, 6 strings, Giacomo37 / A.Tacchi collection: Bologna [*1]
- 1831: Violin:Label:Gennaro Fabricatore Anno 1831 Napoli Strada S.Giacomo n.26 /eBAY Germany [*web] +20070903
- 1833:TeetGuitar,6 strings, 545mm , Toledo297 / Private Collection in JAPAN [*collections]
- 1835: Guitar, 6 strings, decorated, 6is-linePeg, Toledo297 / eBay auction and japans guitar shop KUROSAWA [*web], [*collections]
- 1836: Guitar / Museo di Stoccarda [*1]
- 1836 : Guitar Toledo297 / RENE VANNES(misprint) [*6]
- 1837 : Violin, Giacomo26, Small label (May be private label) / eBay auction Feb. 2003 [*web]
- 1841 : Guitar / RENE VANNES [*6]
- 1842 : Violin, Book matched back, Strada S. Giacomo n.26 [*18] +20101001
- 1843 : Violin,Giacomo26/eBAY [*web] +2004117
- 1843: Violin:Book match back, Yellow varnish, Label:Gennaro Fabricatore Anno 1843 Napoli Strada S.Giacomo n.26 /eBAY USA [*web] +20070903
- 1844 :Guitar, Giacomo26, Zebra neck (like a 1806 G.B.Fabricatore guitar) / eBay auction in Germany EUR1310 Sep,20,2003 [*web] +20031206
- 1856 : Violin, Book matched back, Label:Gennaro Fabricatore Anno 1856 Napoli Strada S.Giacomo n. 26 [*web] +20070903
- 1869: Violin, Small label (May be private label) , No house number / eBay auction June, 2003 [*web] +20030829
- 1876 : Violin, Label : GENNARO FABRICATORE ANNO 1876 NAPOLI STRADA S. GIACOMO n. 26. / eBay auction Germany Dec.6.2003[*web] +20031206

1887 : Violin,Giacomo26/Korea: Player [*18] +20041117
 1887 : Violin,Giacomo n.26/eBAY Germany [*web] +20060901
 1890 : Violin,356mm/Shop(YOKOHAMA JAPAN) [*web] +20060901
 189X : Cello, Giacomo26, Skinners auction , Boston Oct 19th lot 22. [*web] +20031206
 1899 : Violin,Giacomo26/eBAY [*web] +20041117

18XX : Vn.,No Year , No hous number, eBay auction US, Oct.15.2003 US \$566.57 The Description: "Gennaro Fabricatore Anno 18..Napoli Strada S. Giacomo No." [*web] +20031206
 1779 : 6strings Guitar , MJ Stamp Mauro Giuliani Guitar? The label Description: "Gennaro Fabricatore Anno 1779 Napoli Strada S. Giacomo No.37" [*web] +20040726

[Back](#)

||||||| Copyright 2003, 2010 CRANE Home Page / AllRights Reserved Since 1995 ||||||||

[Back to CRANE INDEX PAGE](#)



Copyright (C)2003 Makoto Tsuruta / CRANE Home Page / AllRights Reserved
http://www.crane.gr.jp
TOKYO / JAPAN

(2) Fabricatore factories(ateliers) - history and location

Information of manufacturers : Luigi Filano

Here I report about Luigi Filano. He was from a mandolin and guitar manufacturing family occurred in 1760's in Naples. He worked actively in early 1800's and there exists some instruments made around 1820. His atelier was on Speranzella Street.

Luigi Filano
Napoli Anno 1832
Strada Speranzella
No.110

Compare design of the labels below.



(RENE Y ANNES)

Luigi Filano
Napoli Anno 1832
Strada Speranzella
No.110

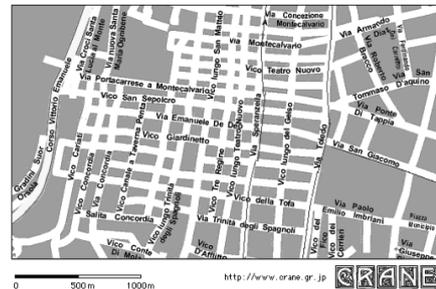
Gennaro Fabricatore
Anno 1833
Strada, Toledo N. 297
Napoli



(C) Makoto Tsuruta / CRANE HomePage

You may notice that Luigi Filano's label is similar to Gennaro's. "Strada Speranzella" on the label means "Speranzella Street" in English. The map shows that Speranzella Street is behind Toledo Street. And Giacomo Street is nearby, too. It may be possible that Gennaro

Fabricatore and Luigi Filano supported each other, or have some kind of cooperation. What do you think?



[Back](#)

||||||| Copyright CRANE Home Page / AllRights Reserved Since 1995 ||||||||

[Back to CRANE INDEX PAGE](#)



Copyright (C)2003 Makoto Tsuruta / CRANE Home Page / AllRights Reserved
http://www.crane.gr.jp
TOKYO / JAPAN

(2) Fabricatore factories(ateliers) - history and location

■ Vincenzo family's Atelier

Vincenzo Fabricatore
Atelier : unknown

Pietro Fabricatore
Atelier : Abita sooto al ponte di Chiaja / accosto alla Chiesa di S. O'rsola 166



Vincenzo Fabricatore
No record to confirm atelier's location

Pietro Fabricatore

1790: Label only, Napoli / Encyclopedia of violin-makers Volume 1 [*5]
1799: Label only, Chief dis.Ortola 166 / Encyclopedia of violin-makers Volume 1 [*5]
1890: Violin(3/4 size), like a 1790 hand written label, Pietro Fabricatore Fece Napoli Anno 1890, No house number / eBay Italia[*web] +20066961

[Back](#)

||||||| Copyright CRANE Home Page / AllRights Reserved Since 1995 |||||||

[Back to CRANE INDEX PAGE](#)

Selbstständigkeitserklärung

Zur Bachelor-Thesis mit dem Thema:

*„Der Instrumentenbauer Giovanni Batista Fabricatore
und seine Zeit am Beispiel einer Gitarre von 1800
(Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1957.433.)“*

Ich, Jakob Biehler, erkläre gegenüber der Fakultät Angewandte Kunst Schneeberg (AKS/WHZ), dass ich die vorliegende interdisziplinäre Projektarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt habe.

Die vorliegende Arbeit ist frei von Plagiaten. Alle Ausführungen, die wörtlich oder inhaltlich (sinngemäß) aus anderen Quellen entnommen sind, habe ich als solche eindeutig kenntlich gemacht und nachgewiesen.

Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder vor mir noch von jemand anderen als Prüfungsleistung (d.h. weder an der AKS/WHZ noch anderorts) eingereicht und ist auch noch nicht veröffentlicht worden.

Jakob Biehler

19. Juli 2023, Bernau im Schwarzwald