

LE COMPOSIZIONI PER MANDOLINO DELLA «COLLEZIONE GIMO» DI UPPSALA

Marco Giacintucci

doi: 10.7359/762-2015-giac

Nel *corpus* della musica strumentale italiana del secolo XVIII, ed in special modo della letteratura per mandolino, fondamentale rilevanza assume una silloge conservata in Svezia, che, in ragione di una sorprendente ricchezza di documentazione riguardo al mandolino napoletano, non è riscontrabile neppure negli archivi e nelle biblioteche italiane; tale raccolta, un *unicum* del genere, assai nota agli specialisti del settore, è conosciuta come *Collezione Gimo*, ed è a tutt'oggi conservata presso la Biblioteca universitaria di Uppsala.

1. PREMESA: L'ITALIA, NAPOLI, L'EUROPA NEL SECOLO XVIII: BREVE RICOGNIZIONE MUSICALE

Questa sera nelle strade [di Napoli] due uomini cantavano alternandosi; una di queste canzoni napoletane era accompagnata da un violino e da un [calascione]. Il canto era rumoroso e volgare ma gli accompagnamenti erano ammirabili e ben eseguiti. Le parti affidate al violino ed al [calascione] accompagnavano senza sosta il canto con i suoi ritornelli.¹

Era quanto scriveva Charles Burney, nel suo *Viaggio musicale in Italia*; infatti è noto quanto sviluppata e attiva fosse, l'attività culturale italiana nel panorama del secolo XVIII; infatti, come ci informa ancora Burney, presso le capitali europee era abitudine imitare il gusto musicale italiano, sia nell'opera che nella musica sacra:

¹ Fubini 2013², 269; Burney 1773.

Alla sera ascoltai due drammi musicali, al Théâtre Italien: il canto era certamente la parte peggiore della rappresentazione. Benchè i compositori francesi moderni seguano i modelli italiani per imitarne tutti gli effetti, difficilmente riescono a trasmettere un'impressione favorevole all'ascoltatore, per il fatto che le musiche sono mal eseguite e mal capite. E anche se i cantanti si slanciano ora persino nei pezzi di bravura, li eseguono talmente male che chi è abituato al vero canto italiano può apprezzarne soltanto le parole e l'azione scenica.²

Di particolare rilievo musicale era l'attività nella città di Napoli; in quel tempo, infatti, la capitale partenopea costituiva, di fatto, un polo di eccellenza e una meta d'attrazione per i musicisti di tutta Europa, i quali consideravano momento indispensabile della propria formazione un periodo di studio presso una delle istituzioni musicali cittadine.

1.1. *La migrazione musicale dei maestri mandolinisti*

Per converso, nella seconda metà del secolo XVIII, apice della sua grandiosa parabola aurea, Napoli assistette altresì, fino alla fine dell'età napoleonica, ad un opposto flusso migratorio di insigni musicisti verso le principali capitali europee, particolarmente verso Parigi, che, inevitabilmente, ne stava per raccogliere l'eredità, transitandola nel nuovo secolo; tali maestri contribuirono non poco alla formazione di un gusto internazionale di ispirazione italiana, che tanto favore incontrava presso il pubblico e presso gli stessi specialisti.

Lo strabiliante successo in ambito europeo di tali musicisti, in parte, è dovuto a quel gusto «mediterraneo» di cui erano interpreti, che, alle orecchie del pubblico transalpino in genere, risultava «esotico», alla moda, legato a contesti lontani e ricchi di fascino; tutto ciò grazie anche ad un nuovo strumento, il *mandolino*, che, sviluppatosi come strumento principe nel Regno delle Due Sicilie³ e subito diffuso nell'ambiente elegante delle corti e dei salotti, interpretava appieno queste istanze, e si imponeva come *status* di una certa classe sociale, aristocratica e nobiliare; non è un caso, infatti, che i discepoli dilettanti di musica dei principali maestri italiani – tra cui, i più noti, Giovanni Battista Gervasio, Gabriele Leone, Giovanni Fouchetti, Pietro Denisi – appartennero tutti ad importanti famiglie della nobiltà europea.

² Fubini 2013², 23; Burney 1773.

³ U. Orlandi - S. Franzoni (a cura di), *Gervasio, Sonate (I-VI)*, Bologna, Ut Orpheus, 2001-2002, III.

1.2. *Il mandolino nella «Collezione Gimo»*

La *Collezione Gimo* contiene opere di numerosi compositori mandolinisti, tra i quali Giovanni Battista Gervasio, Emanuele Barbella, Domenico Caudioso, Carlo Cecere, Giuseppe Giuliano, Gioacchino Cocchi, Gaspare Gabellone e Vito Ugolino; la raccolta, come vedremo, fu messa insieme da un giovane svedese, Jean Lefebure, che, avendo intrapreso il classico *Grand tour* in Italia, riservò particolare attenzione alla musica strumentale italiana, mostrando spiccato favore per il mandolino, il nuovo strumento che, da Napoli, si era imposto nel gusto europeo del tempo.

Lefebure reperì infatti, acquistandoli presso copisti, numerosi manoscritti originali, in particolar modo relativi al mandolino, strumento che aveva avuto modo di apprezzare tramite l'incontro con Giovanni Battista Gervasio, e che, probabilmente, praticava per diletto.

La raccolta *Gimo*, sorprendentemente ricca di composizioni per mandolino, in svariate combinazioni strumentali, va, per concludere, a configurarsi come la fonte principale per chi voglia accostarsi alla letteratura musicale mandolinistica del secolo XVII.

2. LA «COLLEZIONE GIMO»

2.1. *Il «Grand tour»*

Anche la Svezia, nel periodo tra i secoli XVII e XIX, non fu immune al fascino per l'Italia: era infatti costume che mercanti, studiosi, viaggiatori in genere, si accingessero ad un viaggio di formazione attraverso le principali città italiane, quali Milano, Bologna, Firenze, Venezia, Roma, Napoli etc.; uno di questi turisti scandinavi fu Jean Henri Lefebure.

Appartenente ad una importante famiglia ugonotta immigrata a Stoccolma nel XVII secolo⁴, egli era figlio di un ricco mercante di cui portava il nome⁵; nel 1758, ventiduenne⁶, sotto la guida di Bengt Ferrner⁷, versatile

⁴ Forsstrand 1917, 84-104.

⁵ *Ivi*, 96-104; Davidsson 1963, 11.

⁶ Nato nel 1736, morto nel 1805, in Davidsson 1963, 11, o nel 1804, in Forsstrand 1917, 103-104; Adlerbeth 1805.

⁷ Lindberg 1956.

studioso e astronomo presso l'università di Uppsala, intraprese un *Grand tour* europeo ben organizzato in Danimarca, Germania, Olanda, Inghilterra, Austria, Boemia, e, in special modo, in Francia e in Italia.

I due svedesi annotarono con gran dovizia di particolari le loro esperienze di viaggio, che, unitamente alla corrispondenza prodotta, confluirono in un diario ora conservato nella Royal Library di Stoccolma⁸; il tomo, vergato principalmente da Ferrner, copre il periodo compreso tra il 14 agosto 1758 e il 28 febbraio 1762; molteplici i nuclei tematici di tali memorie, notevoli non solo per le accurate descrizioni geografico-antropologiche delle vie di comunicazione, dei luoghi visitati e degli usi e costumi locali, ma soprattutto per interessanti riflessioni di ordine culturale: Lefebure e Ferrner offrono al lettore testimonianza unica sulle istanze della vita culturale, infatti, di quelle grandi città e di quelle importanti istituzioni che, lungo il tragitto, ebbero modo di conoscere⁹.

Per quanto è oggetto di nostro interesse, Bengt Ferrner era un grande amante della musica e assiduo frequentatore di teatro; trasmise questo interesse al suo giovane discepolo, che finì per condividere con lui la sua passione; infatti, nel diario, ampio spazio è vieppiù dato alle relazioni su rappresentazioni d'opera, spettacoli teatrali e concerti, e frequenti sono le annotazioni su amicizie intercorse con artisti o prime donne delle compagnie d'opera; la vita culturale dei due visitatori scandinavi, attraverso queste pagine, si articola così in una rete di relazioni galanti, sullo sfondo di salotti e accademie private che spesso essi stessi favorivano, stipendiando musicisti e cantanti per serate musicali¹⁰.

Lefebure e Ferrner erano in particolar modo attratti dalla musica italiana, che ebbero modo di seguire anche nei soggiorni transalpini, sia a Londra che a Parigi; qui infatti, presso il Théâtre Italien, ascoltarono più volte la celebre cantante Piccinelli che, ad opinione dell'astronomo svedese,

ha fatto più lei per predisporre favorevolmente i francesi verso la musica italiana che tutte le opere sulla musica italiana pubblicate negli anni seguenti.¹¹

⁸ Ms. M 239; Melanderhelm 1811, 434.

⁹ Giacintucci 2015.

¹⁰ Lindberg 1956, LXXIII-LXXXII.

¹¹ *Ivi*, 388; Davidsson 1963, 13.

2.2. Viaggio musicale in Italia

Del diario di Lefebure e Ferrner, l'ultimo dei volumi superstiti riguarda i loro soggiorni italiani a Genova, Torino e Milano; ma degli accadimenti dopo il 28 febbraio 1762, essendo perduta la parte relativa a questo periodo¹², è possibile raccogliere testimonianza unicamente dall'epistolario di Ferrner¹³, che tuttavia, anche se non contiene alcun riferimento interessante di natura musicale, ci informa altresì del percorso sostenuto dai due svedesi: essi furono a Genova dal 29 gennaio fino al 12 febbraio, a Torino dal 14 fino al 23 febbraio, a Milano dal 24 febbraio fino al primo marzo; transitarono, il 10 aprile, da Roma alla volta di Napoli, dove risiedettero per più di un mese; da Napoli, da cui proviene una missiva datata 1 maggio, tornarono poi, alla data del 25 maggio, a Roma, dove probabilmente rimasero per diversi mesi; alla data del 6 settembre furono a Pistoia e, con molta probabilità, a Firenze; dal 26 dicembre 1762 all'8 gennaio 1763 furono a Bologna; soggiornarono poi a Venezia, dall'11 febbraio al 17 marzo¹⁴.

In data successiva a quest'ultima non esistono ulteriori testimonianze della permanenza di Ferrner e Lefebure in Italia; infatti nel giugno del 1763 erano a Vienna, e nel novembre dello stesso anno erano già sulla via del ritorno per Stoccolma¹⁵.

I diari superstiti tuttavia, nelle ultime pagine¹⁶, ci offrono utili dettagli musicali: a Torino pare che Lefebure e Ferrner abbiano quotidianamente frequentato teatri, «la sera all'opera, come d'abitudine»¹⁷; a Milano i due viaggiatori, appena arrivati in città, subito si diressero verso il teatro¹⁸; a Genova assisterono all'*Artaserse*,

opera [...] di altro genere rispetto a quella eseguita al teatro francese. [...] l'eunuco Potensa, che era a Londra, Galeotti al violoncello, Phillipino al violino erano particolarmente piacevoli.¹⁹

¹² Davidsson 1963, 11.

¹³ Stockholm, Library of the Royal Swedish Academy of Science; Uppsala, Universitetbiblioteker, ms. G 21.

¹⁴ Davidsson 1963, 12.

¹⁵ *Svenska Mercurius* (December 1763), 925.

¹⁶ Lindberg 1956, 540-547.

¹⁷ *Ivi*, 544.

¹⁸ *Ivi*, 545.

¹⁹ *Ivi*, 540.

Ancora a Genova, Ferrner e Lefebure organizzarono un concerto presso la loro dimora, con gli stessi Antonio Galeotti²⁰,

Phillipino «e un altro violino che non era così bravo. Per il quale pagammo 7 zecchini».²¹

Per quanto riguarda la «vita musicale» dei due viaggiatori scandinavi nelle altre città d'Italia, non abbiamo informazioni; tuttavia utili particolari, sebbene lacunosi, possono essere desunti da alcune annotazioni sulla musica della *Collezione Gimo*²².

2.3. L'acquisizione della «Collezione Gimo»

Non sappiamo se l'interesse di Lefebure per la musica fosse circoscritto esclusivamente alla frequenza di concerti e di opere, o se fosse legato ad una qualsiasi pratica strumentale; non esiste documentazione in proposito, ma non è azzardato ipotizzare che Lefebure fosse interessato al mandolino, in virtù del cospicuo numero di composizioni ad esso dedicate nella raccolta che andava quotidianamente collezionando; tale interesse appare confermato da specifiche annotazioni sui manoscritti, come, ad esempio, le iscrizioni «Nova» o «P:^{mo} N:^{vo}», indicanti recentissima fattura o/o acquisizione degli stessi²³; il fatto che tali dettagli siano stati posti, con mano omogenea, in special modo sui lavori per mandolino, e in particolare su taluni lavori di Emanuele Barbella²⁴, Domenico Caudioso²⁵ e Giovanni Battista Gervasio²⁶, e su una trisonata non per mandolino, ma di un mandolinista, quale Francesco (Ciccio) Lecce²⁷, lasciano intendere infatti che questo strumento, praticato anche da dilettanti nell'ambito di quel clima ispirato al «gusto italiano» cui si è già accennato, era probabilmente appannaggio anche del giovane svedese.

²⁰ Antonio Galeotti, violoncellista e compositore; la sua opera è presente nella *Collezione Gimo* con due trisonate: Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nrr. 89-90; Davidsson 1963, 13.

²¹ Lindberg 1956, 540.

²² *Ivi*, 13.

²³ Davidsson 1963, 20.

²⁴ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nrr. 12, 13, 15, 20 e 21; Davidsson 1963, 20.

²⁵ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nr. 58; Davidsson 1963, 20.

²⁶ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nrr. 141-143, 145, 147, 149 e 150; Davidsson 1963, 20.

²⁷ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nr. 173; Davidsson 1963, 20.

In ogni caso, Lefebure volle acquisire, come memoria del proprio viaggio, una personale biblioteca musicale, reperendo soprattutto in Italia una gran mole di partiture della più disparata natura, ma con prevalenza assoluta di testi italiani; a giudicare dalle annotazioni sulle partiture, egli acquistò materiale in particolar modo a Napoli e a Venezia, dove verosimilmente l'attività musicale, attestata dalla presenza di vere e proprie «scuole», era più attiva che altrove; ma non mancano manoscritti acquistati a Roma e in altre città, o ricevuti in dono²⁸; la *Collezione Gimo* include anche lavori non direttamente acquisiti in Italia, bensì da qui inviati a Lefebure dopo il suo ritorno in Svezia, frutto di probabili accordi al tempo del viaggio²⁹.

I testi musicali a tutt'oggi superstiti in *Gimo*, in prevalenza parti singole, ma anche sporadiche partiture, appartengono al formato del quaderno a fogli cuciti; una volta messa insieme, nella sua forma più o meno completa, l'intera raccolta fu poi catalogata in prima istanza mentre Lefebure era ancora in Italia, e quindi recapitata in Svezia, probabilmente a Stoccolma, a quel tempo sede della sua famiglia³⁰.

2.4. I copisti

La fonte principale di approvvigionamento per la *Collezione Gimo* fu, per Lefebure, quella dei cosiddetti «copisti», professionisti di gran rilevanza per la diffusione scritta della musica altresì rappresentata nel secolo XVIII; essi erano sempre presenti all'esterno dei teatri, o, durante gli intervalli, nei ridotti degli stessi, dove fornivano agli spettatori copie delle più popolari arie e *ouvertures* ascoltate o alla moda, e anche di brani di musica da camera assai noti all'epoca³¹.

I copisti, in realtà, rappresentavano una vera e propria classe di *scribae* in grado di fare fronte alla crescente richiesta, da parte del pubblico, di partiture musicali, soprattutto relative al successo dell'opera italiana del secolo XVIII; alla crescente popolarità di quest'ultima, alle cui rappresentazioni aveva luogo un'affluenza a tutt'oggi impensabile, non corrispondeva in realtà un altrettanto florido sistema editoriale; delle opere rappresentate quasi nulla infatti circolava, tranne i rari manoscritti e le copie orchestra-

²⁸ Davidsson 1963, 15.

²⁹ *Ivi*, 22.

³⁰ *Ivi*, 15.

³¹ Per una disamina della figura del «copista»: Davidsson 1963, 14.

li, inutili per il grande pubblico, e limitate, peraltro, al ristretto numero degli esecutori; ciò motiverebbe il fatto che di cantate o musica scenica non sia sopravvissuta abbondante documentazione; le uniche composizioni a trovare realizzazione a stampa, e con grande successo, erano le raccolte strumentali, quali le sonate solistiche o per insieme da camera; spiccano inoltre per diffusione le opere didattiche, come i metodi ed i manuali per strumenti musicali, destinati spesso ai colti dilettanti, a testimonianza della diffusione, al tempo, della «pratica» musicale persino entro un contesto di non professionisti.

Questi editori *in nuce*, in un'epoca in cui il diritto d'autore non era concepito in modo così ossessivo come oggi, vivevano di questa modesta attività lavorando principalmente per facoltosi stranieri, interessati, così come Lefebure, a collezionare una propria biblioteca di musica³².

Ovviamente vi erano anche copisti improvvisati o di scarsa padronanza tecnico-teorica, che trascrivevano spesso in modo affrettato o semplificato, distorcendo il messaggio dell'opera originale; infatti, come ci informa, nel 1720, Benedetto Marcello,

i Copisti [...] Venderanno a' forestieri, che desiderassero, buone arie d'opera... riducendo la maggior parte dell'arie dell'opera in canzon da battello [...].³³

Anche Charles Burney non si esprime in modo lusinghiero verso questi «proletari» musicali, che spesso erano molto insistenti nell'offerta delle loro copie:

Fui tormentato dai copisti l'intera serata; essi cominciarono a guardarmi come un avido ed indiscriminato acquirente di qualsivoglia spazzatura essi potessero offrire;³⁴

ma è lo stesso viaggiatore inglese a dover ammettere, successivamente, che era cosa di fatto impossibile ottenere nuove composizioni, se non da costoro:

Dal momento che non esistono negozi musicali a Vienna, il metodo migliore per procurarsi nuove composizioni è di ricorrere ai copisti; considerando ogni viaggiatore inglese un «milord», aspettandosi un regalo in queste occasioni, come considerevole per ogni brano, come se fosse stato composto espressamente per lui.³⁵

³² Lee 1907, 159.

³³ Marcello 1720 (1887), 110; Wolf 1937, 144.

³⁴ Burney 1773, 124.

³⁵ *Ivi*, 121; Gericke 1960, 13; Hanslick 1889.

È Burney a fornirci ulteriori dettagli su questi amanuensi:

Certamente li [a Venezia], come in Turchia, l'attività di copista fornisce lavoro a così tanta gente, che sarebbe crudele sperare di togliere loro l'attività, proprio perché questa professione sembra più attiva e remunerativa che ogni altra.³⁶

Stamane venne da noi il Dr. Cirillo [...] Intraprese per me parecchie ricerche e mi procurò delle musiche napoletane popolari che mi parvero, quando ieri le esaminai, assai singolari, del tutto diverse da ciò che io conosco, sia nella melodia sia nella modulazione.³⁷

Lefebure si avvale certamente di queste figure: nella *Collezione Gimo*, infatti, anche se non sussistono copie firmate, sono ravvisabili alcune grafie di copisti, riconducibili, in alcuni casi, all'ambito veneziano e a quello partenopeo; tra queste spicca, per raffronto con quella del manoscritto de *L'Egiziana. Dramma giocoso. Musica Del Sig.^{re} Mattia Vento*, la mano di un noto copista veneziano, «Don Giuseppe Baldan Copista di musica a San Gio. Grisostomo Venezia»³⁸.

2.5. Storia della «Collezione Gimo»

Abbiamo già accennato al fatto che il giovane Lefebure avesse recapitato in Svezia, negli ultimi mesi dell'anno 1762 direttamente dall'Italia, gran parte della sua cospicua collezione musicale raccolta durante il viaggio, e che poi avesse fatto ritorno, nel 1763, a casa; nel 1764, l'anno dopo il suo rimpatrio, suo padre acquistò una tenuta nella provincia di Uppland, chiamata *Gimo*; la selezione di musica del giovane Lefebure fu ivi successivamente preservata come parte della biblioteca familiare, assumendone, da quel momento, il toponimo³⁹.

La collezione musicale fu scarsamente utilizzata, a giudicare dal grado di conservazione, fino al 1935, quando la casa *Gimo* fu venduta e la sua biblioteca affidata ad un antiquario di Stoccolma, un tal Eric Osterlund; la

³⁶ Burney 1773, 124.

³⁷ Fubini 2013², 270.

³⁸ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 17870; Uppsala, Universitetsbiblioteket, *Collezione Gimo*, nr. 304; Davidsson 1963, 14.

³⁹ Davidsson 1963, 15.

Collezione fu da questi generosamente affidata a Gustaf Brun, dell'università di Uppsala, che ebbe modo di compiere le prime annotazioni su di essa:

La raccolta era parte della biblioteca di casa Gimo, che fu acquistata dall'antiquario Eric Osterlund, dal momento che la considerava senza valore di mercato. Quando lo informai del gran valore che aveva, egli comunque rifiutò di accettare qualsiasi compenso per essa;⁴⁰

nel 1951 la raccolta fu donata alla Biblioteca universitaria dell'ateneo di Uppsala, dove essa è a tutt'oggi conservata⁴¹.

2.6. *Il «Catalogo Gimo»*

Il primo ordine della *Collezione Gimo*, «*Catálogo di musica mandata à casa*», redatto in loco e recapitato in Svezia insieme all'intera raccolta, riporta l'*incipit* di ogni opera presente nell'antologia, seguito dal nome del compositore e dalle parole iniziali dei brani vocali; a volte sono presenti anche indicazioni più tecniche.

Il catalogo segue un criterio sistematico, ed è organizzato in sezioni: (a) *musica vocale*: «Arie di vari Autori»; (b) *musica strumentale*: «Duetti è sonate Dè vari autori», «Trij dè Vari Autori», «Sinfonie Di Vari Autori», «Concerti», «Quintetti Del Signor Zingaretti» etc.⁴².

2.7. *Le annotazioni*

Le partiture della *Collezione Gimo* sono in genere costituite da fogli legati insieme, sulla cui intestazione campeggia il titolo della composizione ed il relativo autore; non mancano tuttavia alcuni frontespizj di una certa qualità artistica: alcuni manoscritti recano infatti dei bozzetti acquerellati di pregevole mano, mentre altri si distinguono per la ricca eleborazione, ad inchiostro, dell'intestazione⁴³.

Le parti conservate in *Gimo* altresì, come già detto, recano a volte preziose annotazioni sulla data e luogo di raccolta, sulla qualità delle stesse, e sui dedicatari; rare sono le indicazioni riguardanti gli autori delle musiche; le copie relative ad arie d'opera e ad *ouvertures* contemplano annotazioni che

⁴⁰ Vretblad 1937.

⁴¹ Davidsson 1963, 16.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nr. 142.

lasciano supporre che la loro acquisizione fosse contestuale alla loro effettiva rappresentazione, fornendo, nel contempo, utili dettagli circa i teatri presso i quali le opere furono allestite; le note delle varie partiture, inoltre, come si è detto, spesso ci ragguagliano sul viaggio stesso di Lefebure e Ferrner, in special modo riguardo al periodo 1762-1763, non illustrato dal diario.

Alcune copie di musica strumentale, inoltre, recano esplicita cronologia, quali, ad esempio, il concerto⁴⁴ per mandolino di Carlo Cecere, e una sonata⁴⁵ per mandolino di Giovanni Battista Gervasio, recanti entrambi la datazione «1762»; altre annotazioni invece, come le iscrizioni «Nova» o «P:^{mo} N:^{vo}» apposte su alcuni manoscritti, indicano che il brano in questione fosse estremamente recente in quanto alla sua composizione; le diciture «Buona», o «Migliore», poste di solito nell'angolo destro superiore del manoscritto, apportano invece una valutazione di merito circa il valore di particolari lavori⁴⁶.

Assai interessanti poi le annotazioni che riguardano lo stesso Lefebure: sulle quattro sonate per violoncello di Gaetano Chiabrano⁴⁷ è apposta la nota «Ste quatro Sonate le Tien Il Cauallier»; dell'intera *Collezione Gimo*, l'unica partitura ad ospitare una dedica, per giunta relativa allo stesso committente, è una sonata per mandolino⁴⁸ di Giovanni Battista Gervasio, «Composta per Divertimento del Ecc:^{mo} Sig:^r Cauallier Lefebure»; come si è detto nel § 1., in cui si è ipotizzato un eventuale incontro tra Gervasio stesso e i mecenati svedesi, nonostante la grafia della dedica si riveli altresì diversa da quella usata per «Lefebure», intestatario della stessa⁴⁹, la composizione fu presumibilmente eseguita (forse da Gervasio stesso) in qualche salotto alla presenza di Lefebure, al tempo del suo soggiorno napoletano (aprile-maggio 1762).

2.8. Autori e musicisti rappresentati

Tra le opere rappresentate in *Gimo*, gran rilevanza hanno, come già detto, quelle riconducibili alla maggiori «scuole» italiane del periodo, la veneziana e la napoletana.

⁴⁴ *Ivi*, nr. 60; Davidsson 1963, 20.

⁴⁵ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nr. 142; appare da rettificare una affermazione in Davidsson 1963, 20, in cui la composizione viene definita «concerto».

⁴⁶ Davidsson 1963, 20.

⁴⁷ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nrr. 62, 65, 69 e 71.

⁴⁸ *Ivi*, nr. 145.

⁴⁹ Davidsson 1963, 20.

Circa la prima, l'autore maggiormente rappresentato appare Baldassarre Galuppi; molte sue opere in *Gimo* trovano concordanze in altre fonti italiane; ad esempio, l'oratorio *La caduta di Adamo*⁵⁰, conosciuto anche come *Adamo caduto* e *Adamo ed Eva*⁵¹, è anche conservato nella Biblioteca Nazionale a Torino e nella Biblioteca Nazionale Marciana a Venezia⁵².

Non mancano, in linea minoritaria, i nomi di Quirino Gasparini, Andrea Giubilei⁵³, Florian Leopold Gassman e Carlo della Torre Tassis⁵⁴, allievo di Tartini; altri, come Lorenzo Minuti⁵⁵, Antonio Biscogli, Giovanni Ciurache, Pasquale Chirichielli, etc., sono conosciuti soltanto per essere presenti nella raccolta svedese⁵⁶.

Fra le opere in *Gimo* di autori di scuola napoletana, trovano grande spessore arie ed *ouvertures* di eccelsi compositori, quali Giovanni Battista Pergolesi, Leonardo Leo, Johann Adolph Hasse, Niccolò Jommelli, Tommaso Traetta, David Perez, Giovanni Francesco di Majo, Nicola Logroscino, Pasquale Cafaro, Egidio Duni, Gaetano Latilla, Johann Christian Bach, Giuseppe Sarti, Mattia Vento, Nicola Piccinni, Pietro Guglielmi, Tommaso Prota, Salvatore Perillo e Giuseppe Millico⁵⁷; nella raccolta sono presenti anche numerose opere strumentali dedicate al mandolino napoletano di autori dello stesso ambito, quali, tra gli altri, Emanuele Barbella, Carlo Cecere, Giovanni Battista Gervasio (cf. *infra*).

Non mancano, inoltre, nomi di compositori non riconducibili *in toto* ad una determinata scuola; tra questi, nell'ottica del presente contributo, è utile citare quello di Francesco Lecce⁵⁸, autore di musiche dedicate al mandolino, ma in *Gimo* presente con una trisonata per altro organico⁵⁹.

2.9. *Contenuto musicale della «Collezione Gimo»*

La *Collezione Gimo* contiene lavori di compositori italiani attivi nel XVIII secolo, in specialmodo relativi agli anni in cui Lefebure viaggiò in Italia; i

⁵⁰ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nr. 91.

⁵¹ Salvioli 1903, 37; Piovano 1907, 13-14.

⁵² Venezia Biblioteca Nazionale Marciana, mss. It. IV-1021 e It-704; Davidsson 1963, 18.

⁵³ Eitner 1904, IV, 269.

⁵⁴ Burney 1773, 100; Eitner 1904, IX, 431; Fubini 2013², 145-146 e 155-170.

⁵⁵ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nr. 307.

⁵⁶ Davidsson 1963, 16-17.

⁵⁷ *Ivi*, 19.

⁵⁸ Eitner 1904, VI, 96.

⁵⁹ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nr. 173.

manoscritti raccolti comprendono, ovviamente, composizioni sia vocali che strumentali⁶⁰.

La musica vocale si articola in circa ottanta arie di opere serie quanto buffe, oltre che in alcune cantate e in un oratorio; ma la gran parte della *Collezione Gimo* consiste in musica strumentale, principalmente da camera, per diversi strumenti; sono ulteriormente presenti circa cinquanta *ouvertures* di scuola napoletana.

Ma a predominare, come consuetudine dell'epoca, è la sonata «a tre», presente in *Gimo* in circa 140 titoli; le triosonate sono quasi tutte destinate, oltre al basso continuo, a due violini, e, in misura minore, a due flauti o al violino e flauto; altre peculiarità sono rappresentate da sonate per due violoncelli o per due mandolini (cf. *infra*).

Sia la sonata che il concerto per strumento solista sono altresì ben diffusi; gli strumenti interessati sono il violino, il flauto e il violoncello, il mandolino; interessanti, tra questi, un concerto di Prota per flauto, un concerto per violino di Pietro Nardini, quattro concerti per violino o flauto di Giuseppe Tartini, due dei quali inediti⁶¹, due concerti di Baldassarre Galuppi per due violini, violetta e basso, e alcune «lezioni» per contrabbasso di Emmanuele Sipurini, virtuoso violoncellista che Lefebure ebbe modo di ascoltare in un suo concerto a Londra⁶²; per quanto concerne gli strumento a tastiera, la *Collezione Gimo* contiene un unico lavoro per clavicembalo, composta nel 1762 da Carlo della Torre Tassis⁶³; risultano perdute opere di J.A. Hasse, di Baldassarre Galuppi, di J.C. Bach, di Nicolò Sabatino e di Giovanni Battista Pergolesi⁶⁴.

Nella *Collezione Gimo* discorso a parte merita il mandolino.

2.10. Il mandolino nella «Collezione Gimo»

Abbiamo già avuto modo di ipotizzare un forte interesse di Lefebure per il mandolino, strumento che probabilmente egli stesso praticava, e in cui era stato probabilmente incoraggiato dal compositore Gervasio; in ogni caso, e presumibilmente in ragione di ciò, la raccolta *Gimo* è sorprendentemen-

⁶⁰ Davidsson 1963, 16-18.

⁶¹ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nrr. 292 e 294.

⁶² *Ivi*, nr. 290; Lindberg 1956, 218; Davidsson 1963, 22.

⁶³ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nr. 295; Burney 1773, 126 e 136; Eitner 1904, IX, 431; Davidsson 1963, 17.

⁶⁴ Davidsson 1963, 22-23.

te⁶⁵ ricca di composizioni per questo strumento, in molteplici soluzioni di organico strumentale.

Tale ricchezza di documenti originali riguardo al mandolino napoletano non è riscontrabile nemmeno nei fondi stessi italiani; a questo *unicum* può essere affiancata un'altra raccolta, denominata *Musique pour la mandoline*⁶⁶, conservata nella Biblioteca del conservatorio di Parigi, ora nella Biblioteca Nazionale di Francia⁶⁷, contenente opere di numerosi compositori mandolinisti, tra i quali Giovanni Battista Gervasio, Emanuele Barbella, Domenico Caudioso⁶⁸, Carlo Cecere, Giuseppe Giuliano⁶⁹; tali autori sono altresì presenti nella raccolta *Gimo*, che vanta vieppiù altri nomi, come quelli di Gioacchino Cocchi, di Gaspare Gabellone e di Vito Ugolino; tra le due raccolte è assolutamente da evidenziare la concordanza⁷⁰ tra la sonata di Gervasio in Do maggiore *Gimo* 141 e quella omologa L 2767, sempre dello stesso autore, presente nella raccolta parigina, che appare una copia molto più accurata della prima.

Le opere per mandolino presenti in *Gimo* appartengono a generi vari, in ogni caso tipici del periodo e del contesto d'origine; i più rappresentati sono quelli della sonata per due mandolini, molto frequente soprattutto in ambito didattico (9 composizioni – sonate duetti – a due mandolini, 7 di Emanuele Barbella e 2 di Giovanni Battista Gervasio), e della sonata per mandolino e basso (6 lavori, tutti ad opera di Giovanni Battista Gervasio); in *Gimo* troviamo vieppiù generi in cui il mandolino risulti impiegato in ambito più cameristico, con organico relativamente più nutrito, quali la sonata sinfonia trio per due mandolini e basso (2 opere di Giovanni Battista Gervasio, una di Emanuele Barbella, una di Gioacchino Cocchi – che Lefebure e Ferrner probabilmente ebbero modo di conoscere all'Haymarket Theatre, nel 1760, in occasione dell'allestimento di una sua opera, il *Vologeso*⁷¹ –, ed una anonima), ed il concerto sinfonia per mandolino e più strumenti, in genere due violini, come di scuola napoletana, oltre che al basso continuo (lavori di Domenico Caudioso, Carlo Cecere, Casparro Cabbellone, Giuseppe Giuliano, Vito Ugolino [Gervasio?]).

⁶⁵ *Ivi*, 19.

⁶⁶ De Saint-Foix 1933, 133.

⁶⁷ Paris, Bibliothèque Nationale, fonds *Musique pour la mandoline*.

⁶⁸ «Gaudioso»: De Saint-Foix 1933, 133.

⁶⁹ La Biblioteca Reale di Musica di Stoccolma conserva due sonate di Giuliano.

⁷⁰ Tyler - Sparks 1989, 144.

⁷¹ Lindberg 1956, 159.

Non è dato di stabilire con certezza la data e il luogo di acquisizione di tale materiale; nelle stesse opere, tuttavia, sono le annotazioni a fornirci dettagli preziosi: quasi tutti i manoscritti, infatti, recano indicazioni («P.^{ma} N.^{va}» o «Nova»), segno di loro recentissima fattura/acquisizione; due opere, il concerto di Cecere e la sonata di Gervasio in Re maggiore (*Gimo* 142), inoltre, riportano la datazione «1762» – anche qui poco cambia se di acquisizione o di composizione –; un lavoro, la sonata in Sol di Gervasio, riporta la dedica «Composta per Divertimento del Ecc.^{mo} Sig.^r Cauallier Lefebure», indirizzata allo stesso viaggiatore svedese, che, come abbiamo detto, lo stesso Gervasio ebbe modo di incontrare durante la sua permanenza partenopea del 1762.

La raccolta mandolinistica, all'interno della più ampia *Collezione Gimo*, appare pertanto messa insieme intorno al 1762, e in ambito napoletano, a giudicare dall'origine dei compositori rappresentati.

A prescindere dall'ipotesi che Lefebure praticasse o meno il mandolino, la frequenza con cui composizioni dedicate a tale strumento ricorrono nella raccolta *Gimo* indica, in ogni caso, che questo strumento dovette essere davvero molto significativo nel panorama musicale colto, soprattutto cameristico, della metà del XVIII secolo; infatti, come afferma il Burney,

Nel corso del secolo Diciottesimo, ed in parte anche del Diciannovesimo, questo strumento era considerato molto più che in epoca attuale; nei primi anni del secolo XVIII lo si può infatti trovare nei vari organici orchestrali, e le sonate solistiche ad esso dedicate erano molto alla moda.⁷²

3. LE COMPOSIZIONI PER MANDOLINO DELLA «COLLEZIONE GIMO»

La raccolta di musica italiana *Gimo* è, come già detto, eccezionalmente ricca di composizioni destinate al mandolino napoletano, che costituiscono una cospicua fonte per gli specialisti di questo strumento; di tale copia di documenti si riporta elencazione analitica⁷³.

⁷² Scholes 1959, 151 (trad. it. dall'inglese M. Giacintucci); Burney 1773.

⁷³ Davidsson 1963, 19; Tyler - Sparks 1989, 166-167.

*Sonata a due mandolini del Sig^r Emanuele Barbella*⁷⁴

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 12.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura.

ANNOTAZIONI: «P.ma Nova», su frontespizio.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Do maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegretto», con tempo 2/4, in tonalità di impianto; II movimento, senza indicazione, con tempo 3/4, in tonalità di impianto.

*Duetto a due mandolinj del Sig^r Emanuele Barbella*⁷⁵

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 13.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura.

ANNOTAZIONI: «P.ma Nova», su frontespizio; «Finis», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Sol maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Larghetto e staccato», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Allegretto» («Seconda parte» espressa), con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; III movimento, «Minuetto alla francese», con tempo 3/4, in tonalità di impianto; IV movimento, «Gavotta», con tempo 2/4, in tonalità Sol minore (poi modulante, in ritorno, a tonalità di impianto).

*Sonata a due mandolini del Sig^r Emanuele Barbella*⁷⁶

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 14.

ASPETTO GRAFICO: senza frontespizio; titolo direttamente in prima pagina di partitura; partitura.

ANNOTAZIONI: «Finis», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Sol maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Andante, e con espressione», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Allegro», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; III movimento, «Gavotta allegro», con tempo 2/4, in tonalità di impianto.

⁷⁴ Uppsala, Universitetsbiblioteker, *Collezione Gimo*, nr. 12.

⁷⁵ *Ivi*, nr. 13.

⁷⁶ *Ivi*, nr. 14.

*Sonata à due mandolinj del Sig^r Barbella*⁷⁷

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 15.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura.

ANNOTAZIONI: «Nova», su frontespizio.

TONALITÀ DI IMPIANTO: La maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegro», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Andantino», con tempo 3/4, in tonalità di impianto.

*Sonata à due mandolinj del Sig^r Barbella*⁷⁸

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 16 (copia della 15).

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura

ANNOTAZIONI: «Nova», su frontespizio.

TONALITÀ DI IMPIANTO: La maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegro», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Andantino», con tempo 3/4, in tonalità di impianto.

*Sonata à due mandolinj del Sig^r Emanuele Barbella*⁷⁹

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 17 (ulteriore copia della 15).

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura.

ANNOTAZIONI: «Nova», su frontespizio.

TONALITÀ DI IMPIANTO: La maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegro», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Andantino», con tempo 3/4, in tonalità di impianto.

*Sonata a due mandolini e Basso del Sig.^r Barbella*⁸⁰

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 18.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura.

ANNOTAZIONI: «Finis», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Sol maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegro», con tempo 2/4, in tonalità di impianto; II movimento, «Largo», con tempo 3/4, in tonalità di impianto; III movimento, «Allegro», con tempo 2/4, in tonalità di impianto.

⁷⁷ *Ivi*, nr. 15.

⁷⁸ *Ivi*, nr. 16.

⁷⁹ *Ivi*, nr. 17.

⁸⁰ *Ivi*, nr. 18.

*Sonata a due mandolini del Sig.^r Emanuele Barbella*⁸¹

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 19 (copia della 18).

ASPETTO GRAFICO: senza frontespizio; titolo direttamente in prima pagina di partitura; partitura.

ANNOTAZIONI: «Finis», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Sol maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Andante, e con espressione», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Allegro», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; III movimento, «Gavotta allegro», con tempo 2/4, in tonalità di impianto.

*Concerto di mandolino a solo con Violini e Basso del Sig.^r D: Domenico Caudioso*⁸²

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 58.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio iniziale; parti staccate: Basso - Mandolino - Violino P.^{mo} - Violino 2:° (con relativo frontespizio).

ANNOTAZIONI: «Nova», su frontespizio d'apertura; «Finis», in *clausola* di ogni singola parte.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Sol maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegro», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Largo», con tempo ordinario (C), in tonalità Do maggiore; III movimento, «Allegro», con tempo 2/4, in tonalità di impianto.

*Concerto di Mandolino con Violini, e Basso Del Sig.^r D. Carlo Cecere 1762*⁸³

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 60.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura (Mandolino-Violini-Basso generale).

ANNOTAZIONI: «Finis Laus Deo», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: La maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegro ma non presto», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Largo», con tempo ordinario (C), in tonalità Mi maggiore; III movimento, «Grazioso», con tempo 3/4, in tonalità di impianto.

⁸¹ *Ivi*, nr. 19.

⁸² *Ivi*, nr. 58.

⁸³ *Ivi*, nr. 60.

*Sinfonia a due mandolini, e Basso dal Sig.^r Giovachino Cocchi*⁸⁴

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 76.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura.

ANNOTAZIONI: «Finis», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Re maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegro assaj», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Largo», con tempo 3/4, in tonalità Sol minore (con mandolini all'unisono); III movimento, «Allegro», con tempo 3/8, in tonalità di impianto (con mandolini all'unisono).

*Concerto di mandolino con Violini e Basso obbligati del Sig.^r Casparro Cabbellone*⁸⁵

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 88.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura.

ANNOTAZIONI: «Finis», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Fa maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegro», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Largo», con tempo ordinario (C), in tonalità Sib maggiore; III movimento, «Allegro», con tempo 3/8, in tonalità di impianto.

*Sonata a mandolino solo e Basso del sig.^r D: Gio: Battista Gervasio*⁸⁶

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 141 (copia di Parigi L 2767, nel I e nel III tempo).

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura.

ANNOTAZIONI: «P.^{ma} N.^{va}», su frontespizio; «Finis», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Do maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «All:^o» (Allegro), con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «All:^o» (Allegro), con tempo 3/8, in tonalità di impianto.

⁸⁴ *Ivi*, nr. 76.

⁸⁵ *Ivi*, nr. 88.

⁸⁶ *Ivi*, nr. 141.

*Sonata per camera di Mandolino, e Basso del Sig.^r Gio: Battista Gervasio*⁸⁷

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 142

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio, con grafia artisticamente decorata ad inchiostro; partitura.

ANNOTAZIONI: «Nova», su frontespizio.

Datazione: «1762», su frontespizio.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Re maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «All:°» (Allegro), con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Larghetto grazioso», con tempo 6/8, in tonalità Sol minore; III movimento, «All:°» (Allegro), con tempo 2/4, in tonalità d'impianto.

*Sonata a mandolino solo e Basso del Sig. Gervasio*⁸⁸

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 143 (copia della 142).

ASPETTO GRAFICO: senza frontespizio; titolo direttamente in prima pagina di partitura; partitura.

ANNOTAZIONI: «P.^{ma} N.^{va}», su prima pagina di partitura; «Finis», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Re maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «All:°» (Allegro), con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Larghetto grazioso», con tempo 6/8, in tonalità Sol minore; III movimento, «All:°» (Allegro), con tempo 2/4, in tonalità d'impianto.

*Sonata per Camera di mand.^{no} e Basso di Gio: Battista Gervasio*⁸⁹

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 144.

ASPETTO GRAFICO: senza frontespizio; titolo direttamente in prima pagina di partitura; partitura.

ANNOTAZIONI: «Finis», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Re maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegro maestoso», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Largo Pizzicato», con tempo ordinario (C), in tonalità Sol minore; III movimento, «Allegro assay», con tempo 6/8, in tonalità d'impianto.

⁸⁷ *Ivi*, nr. 142.

⁸⁸ *Ivi*, nr. 143.

⁸⁹ *Ivi*, nr. 144.

*Sonata Per Camera di Mandolino, e Basso del Sig.^r Gio: Battista Gervasio
Composta per divertimento del eccel.^{mo} Sig.^r Cavalier Lefebure*⁹⁰

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 145.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio, con grafia artisticamente decorata ad inchiostro; partitura.

ANNOTAZIONI: «P.^{ma} Nova», su frontespizio; dedica, su frontespizio: «Composta per divertimento del eccel.^{mo} Sig.^r Cavalier Lefebure»; «Finis», in *clausola*;

TONALITÀ DI IMPIANTO: Sol maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «All:°» (Allegro), con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Larghetto Andantino Grazioso», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; III movimento, «All:° con molto spirito» (Allegro con molto spirito), con tempo 6/8, in tonalità d'impianto.

*Sonata per Mandolino, e Basso Del Sig.^r Gio: Batta Gervasio*⁹¹

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 146 (copia della 145).

ASPETTO GRAFICO: senza frontespizio; titolo direttamente in prima pagina di partitura; partitura.

ANNOTAZIONI: grafia diversa dalle altre.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Sol maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «All:°» (Allegro), con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Larghetto Andantino Grazioso» (Larghetto Andantino Grazioso), con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; III movimento, ««All:° con molto spirito» (Allegro con molto spirito), con tempo 6/8, in tonalità d'impianto.

*Duetto a due mandolinj del Sig.^r Gervasio*⁹²

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 147.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio, partitura.

ANNOTAZIONI: «Nova», su frontespizio.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Mib maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, senza indicazione (Allegro), con tempo tempo 3/4, in tonalità di impianto; II movimento, senza indicazione (Allegro), con tempo tempo 2/4, in tonalità di impianto.

⁹⁰ *Ivi*, nr. 145.

⁹¹ *Ivi*, nr. 146.

⁹² *Ivi*, nr. 147.

*Duetto à due mandolini del Sig.^r Gio: Batta Gervasi*⁹³

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 148.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio, partitura.

ANNOTAZIONI: «Nova», su frontespizio.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Mib maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, senza indicazione (Allegro), con tempo tempo 3/4, in tonalità di impianto; II movimento, senza indicazione (Allegro), con tempo tempo 2/4, in tonalità di impianto.

*Sinfonia a due mandolinj, è Basso del Sig.^r D: Gio: Battista Gervasio*⁹⁴

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 149.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; partitura.

ANNOTAZIONI: «P.^{ma} Nova», su frontespizio; «Finis», in *clausola*.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Re maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «All.^o spiritoso assai» (Allegro spiritoso assai), con tempo tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Larghetto Andantino», con tempo tempo 6/8, in tonalità Re minore; III movimento, «All.^o assai spiritoso» (Allegro assai spiritoso), con tempo 3/8 (ma di fatto solo indicato in armatura, poi per tutto il resto 6/8), in tonalità di impianto.

*Trio a due mandolini e, Basso del Sig.^r D: Gio: Battista Gervasio*⁹⁵

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 150.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; parti staccate: «Mandolino Primo» - «Mandolino Secondo» - [basso] (quest'ultimo senza indicazione).

ANNOTAZIONI: «P.^{ma} Nova», su frontespizio; «Finis», in *clausola* (di ogni singola parte).

TONALITÀ DI IMPIANTO: Re maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «All.^o e curioso assai» (Allegro e curioso assai; dicitura per esteso nella parte di Basso), con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Largo», con tempo tagliato (C), in tonalità Sol maggiore; III movimento, «All.^o alla Prussiana» (Allegro alla Prussiana), con tempo 6/8, in tonalità di impianto.

⁹³ *Ivi*, nr. 148.

⁹⁴ *Ivi*, nr. 149.

⁹⁵ *Ivi*, nr. 150.

*Sinfoni[a] per Mandolino con Più Istromenti del Sig.^{or} Giuseppe Giuliano*⁹⁶

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 153.

ASPETTO GRAFICO: senza frontespizio; parti staccate: Basso, senza frontespizio, con indicazione di tempo soltanto sul I tempo; annotazione «Laus Deo» in *clausola*; «Mandolino», con frontespizio sul I tempo, senza indicazioni; II tempo, senza indicazione, ma, in fine, con anticipazione del III movimento: «siegue Allegro»; «Violino P.^{mo}», con frontespizio; III tempo senza indicazione; «Violino Secondo», con frontespizio, senza indicazione di tempo al III movimento; «Violongello» (violoncello), con frontespizio; senza indicazione di tempo al II e al III movimento.

ANNOTAZIONI: «Finis Laus Deo», in *clausola*, su ogni singola parte.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Sib maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Maestoso», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Larghetto», con tempo tagliato (C/), in tonalità Fa maggiore; III movimento, «Allegro», con tempo 3/8, in tonalità di impianto.

*Concerto per Mandolino, Violino Primo, Violino Secondo e Basso del Sig.^r Vito Ugolino (Gervasio)*⁹⁷

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 297.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio; parti staccate: Basso, senza frontespizio, ma con sua indicazione in prima pagina di parte; «Mandolino», con frontespizio: «Mandolino Concerto Per Mandolino, Violini e Basso del Sig.^r Vito Ugolino»; decorazioni ad inchiostro; anche qui, in alto a destra compare la scritta «Gervasio»; ripetizione della dicitura «Mandolino» anche in principio della parte; «Violino P.^{mo}», con frontespizio, su cui compaiono le diciture «N. L.» e «B.»; II tempo con diversa dicitura «Adagio»; in *clausola*: «Finis»; «Violino Secondo», con frontespizio, su cui compaiono le diciture «N. L.» e «B.»; in *clausola*: «Fine»; «Basso», con frontespizio, senza indicazione di tempo al III movimento; «Basso» (ulteriore ripetizione), con frontespizio, su cui compaiono le diciture «N. L.» e «B.»; in *clausola*: «Fine».

ANNOTAZIONI: in alto a destra compare la scritta «Gervasio» in grafia omologa alle indicazioni in genere presenti (ad es. «nova»); «Finis Laus Deo semper», in *clausola*, su ogni singola parte.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Sol maggiore.

⁹⁶ *Ivi*, nr. 153.

⁹⁷ *Ivi*, nr. 297.

ARTICOLAZIONE: I movimento, «Allegro», con tempo 2/4, in tonalità di impianto; II movimento, «Largo», con tempo ordinario (C), in tonalità Mi minore; III movimento, «Allegro», con tempo 3/8, in tonalità di impianto.

*Trio a due mandolinj e Basso*⁹⁸

CATALOGAZIONE GIMO: nr. 359.

ASPETTO GRAFICO: titolo su frontespizio, partitura; (anonimo).

ANNOTAZIONI: «Nova», su frontespizio.

TONALITÀ DI IMPIANTO: Do maggiore.

ARTICOLAZIONE: I movimento, senza indicazione (Allegro), con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; II movimento, «Largo», con tempo ordinario (C), in tonalità di impianto; III movimento, «Allegro», con tempo 3/8, in tonalità di impianto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adlerbeth 1805 G. Adlerbeth, *Tal, hållit vid framlidne bergs-rådet walborne herr Jean Lefebure Lilljenbergs jordfåstning*, Stockholm, Johan Pehr Lindh, 1805.
- Burney 1773 C. Burney, *The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music*, London, T. Becket and Co., 1771-1773.
- Davidsson 1963 A. Davidsson, *Catalogue of the Gimo Collection of Italian Manuscript Music in the University Library of Uppsala*, Uppsala, Aktiebolag, 1963.
- De Saint-Foix 1933 G. De Saint-Foix, «Un fonds inconnu de compositions pour mandoline», *RdM* 14 (1933), 129-135.
- Eitner 1904 R. Eitner, *Biographischbibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1900-1904.
- Forsstrand 1917 C. Forsstrand, *Köpmanshus i gamla Stockholm*, Stockholm, H. Gebers, 1917.
- Fubini 2013² E. Fubini (a cura di), *C. Burney. Viaggio musicale in Italia*, Torino, Einaudi, 2013².
- Gericke 1960 H. Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778*, Graz, H. Böhlau, 1960.

⁹⁸ *Ivi*, nr. 359.

- Giacintucci 2015 M. Giacintucci, *Le Sonate di Giovanni Battista Gervasio nella Collezione Gimo*, Tesi di laurea, a.a. 2014/2015, Conservatorio Statale di Musica «A. Casella», L'Aquila, relatore prof. Fabio Giudice.
- Hanslick 1889 E. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, I, Wien, Braumüller, 1889.
- Lee 1907 V. Lee, *Studies of the 18th Century in Italy*, London, T.F. Unwin, 1907.
- Lindberg 1956 S.J. Lindberg (ed.), *Bengt Ferrner, Resa i Europa: en astronom, industrispion och teaterhabitué genom Danmark, Tyskland, Holland, England, Frankrike och Italien, 1758-1762 (Cod. holm. M239)*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1956.
- Marcello 1720 (1887) B. Marcello, *Il teatro alla moda*, Venezia, 1720 (*Il teatro alla moda, scrittura satirica di Benedetto Marcello; premessevi alcune illustrazioni ed annotazioni per Andrea Tessier e la biografia dettata dal conte Giammaria Mazzuchelli*, Venezia, Tipografia dell'Ancora, 1887).
- Melanderhelm 1811 D. Melanderhelm, «Levfernes-beskrifning öfver Bengt Ferrner», *Könl. Vitterhets histoire och antiqvitets academiens handlingar* 9 (1811).
- Piovano 1907 F. Piovano, «Baldassarre Galuppi», *RMI* 13-14 (1906-1907).
- Rydén 2013 G. Rydén, *Sweden in the Eighteenth-Century World: Provincial Cosmopolitans*, London, Ashgate, 2013.
- Salvioli 1903 G. Salvioli - C. Salvioli, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano*, I, Venezia, C. Ferrari, 1903.
- Scholes 1959. P. Scholes, *Dr. Burney's Musical Tours in Europe*, London, Oxford University Press, 1959.
- Tyler - Sparks 1989 J. Tyler - P. Sparks, *The Early Mandolin*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- Vretblad 1937 Ä. Vretblad, *Kommentar till katalogen över Gimo musikbibliotek. Ägare Dr. Brun*, Stockholm, Gävle, 1937.
- Wiel 1897 T. Wiel, *I teatri musicali veneziani del settecento*, Venezia, Fratelli Visentini, 1897.
- Wolf 1937 H.C. Wolf, *Die venetianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin, Otto Elsner, 1937.