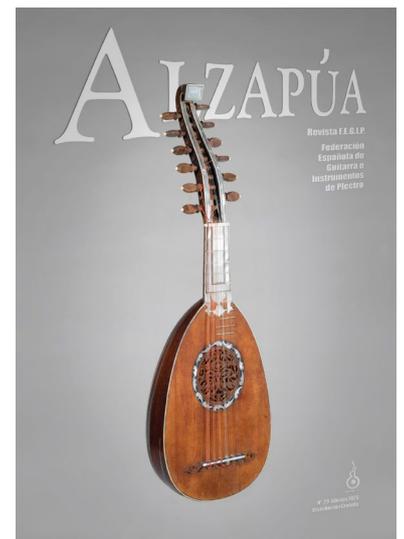


ALZAPÚA

Revista F.E.G.I.P.

Nº 29 Edición 2023

Documentos Adicionales



UGO ORLANDI

Tiorba y Mandolina, gemelos imposibles...

Versión original en italiano e inglés



fegip

Federación Española de Guitarra
e Instrumentos de Plectro

www.fegip.es

Ugo Orlandi

*Tiorba e mandolino,
gemelli impossibili...*



mandolino a 4 ordini e tiorba ricostruiti da Tiziano Rizzi

Premessa

La prima versione di questo articolo mi era stata commissionata da Tiziano Rizzi, Maestro liutaio milanese pioniere nella ricostruzione degli strumenti a pizzico storici - dai liuti ai mandolini - nel 2022.

Base della richiesta l'idea di fornire un apparato storico-culturale-artistico di contorno al lavoro di ricostruzione effettuato da T. Rizzi nel 2001 della tiorba di Giorgio Jungmann, datata Genova 1633, appartenente alla collezione del Museo degli strumenti musicali al Castello Sforzesco di Milano.

Il perimetro di indagine musicale si è quindi basato sulle interazioni artistico-culturali relative allo strumento, la tiorba, ed il luogo della sua costruzione, Genova.

La città di Genova è stata una delle capitali europee nel commercio, la navigazione (Cristoforo Colombo) e la cultura e fino al XVIII secolo aveva proprio ambasciatore a Londra, Parigi e Madrid. La tradizione musicale cittadina è stata assai ricca soprattutto nel campo degli strumenti a pizzico, praticati a tutti i livelli sia professionali che amatoriali dai principali esponenti della nobiltà locale ben documentato dalle numerose dediche presenti nelle raccolte musicali di vari autori dei secoli XV, XVI, XVII e XVIII.

Al libro è allegato un cd con brani per tiorba sola ed alcune sonate per mandolino (a 4 e 6 ordini) e tiorba, questi gli autori ed i titoli dei loro contributi:

Tiziano Rizzi - La tiorba Giorgio Jungmann, Genova 1633

Pietro Prosser - La grande tiorba e d il suo repertorio

Ugo Orlandi - tiorba e mandolino, gemelli impossibili...

La pubblicazione si può ordinare all' indirizzo email tiziano.rizzi1@gmail.com con le seguenti modalità: libro+cd 20 euro + spese di spedizione; solo cd 10 euro + spese di spedizione.

Il titolo del mio contributo nel libro vuole descrivere la contraddizione di un rapporto che vede la sua pratica nello stesso istante del concepimento del nuovo esponente degli strumenti a pizzico, la tiorba, nel 1589.

Il nostro piccolo strumento, il mandolino - nelle sue varie accezioni linguistiche primordiali (mandore, mandola, chitarrino) e tipologie organologiche (a 4, 5 e 6 ordini doppi e/o singoli) - era già presente sulle scene musicali fin dal medioevo.

Fra i due strumenti nasce immediata un'attrazione sonora che li vede coinvolti non solo nella pratica esecutiva e compositiva di brani del repertorio sonatistico barocco - che elegge la tiorba come regina nella pratica del basso continuo ma, fatto abbastanza unico nella storia della pratica strumentale, anche nelle esibizioni concertistiche dei maggiori virtuosi liutisti/tiorbisti - Bertacchini, Gigli, Conti, Veber, Weiss, Arrigoni - del passato. Mi piace pensare che lo sviluppo di questa complicità artistica stia alla base del duo mandolino - chitarra (forse meglio descritta come: strumenti a pizzico soprano e tenore/basso...) così abbondantemente praticata fin dal XIX secolo.

Dal punto di vista storico non si vedrà citata la sola Genova ma le complessità delle vicende politiche del passato vedranno molto presenti anche la vicina città di Firenze, legatissima alla Liguria, e la vita musicale d'oltremarina, con le città di London, Dublin ed Edimburgh, centro di attrazione e crocevia internazionale dell'arte musicale.

Infine, come descritto ne I promessi sposi, il famoso romanzo del milanese Alessandro Manzoni, non va dimenticata la forte influenza culturale esercitata dalla dominazione spagnola nell'Italia del secolo XVII.

L'accostamento del mandolino alla tiorba è ben lungi dall'essere un azzardo o una forzatura di circostanza, come recita il titolo insieme vedono il battesimo. La loro data di nascita coincide con uno degli eventi che più hanno anticipato la magnificenza del teatro musicale barocco, gli: *Intermedii della Pellegrina* di G. Bargagli composti in occasione delle nozze di Cristina di Lorena con Ferdinando I de' Medici nel maggio del 1589. Nelle partiture che accompagnano la commedia troviamo infatti utilizzati per la prima volta il *chitarrone* e la *mandola* sinonimi e antenati della tiorba e del mandolino. Questo binomio rappresenterà poi uno dei primi impieghi del mandolino nella forma sonata agli inizi del periodo barocco perdurando fino alla fine del '700 con il manuale dedicato all'arciliuto, e la tiorba, di Filippo dalla Casa (Bologna 1736-1812) che contiene anche varie sonate per mandolino e b.c. Curiosamente questa pratica vede la sua iniziale attuazione proprio da parte di alcuni esecutori di tiorba, nonché compositori di notevole statura, provenienti da Genova e Firenze e attivi nelle corti europee di Vienna, Praga e Londra. La biografia di Pietro Bertacchini (Carpi, 1641-?), virtuoso attivo nelle principali corti italiane, è testimonianza di questa pratica e forse anche della sua diffusione in Genova. A nove anni iniziò lo studio dell'arciliuto con suo padre, esperto suonatore di questo strumento, della chitarra e della mandola. Alla morte del padre (1654) continuò lo studio della musica con Don Claudio Zucchi, maestro di cappella a Carpi, mentre fu autodidatta per l'arciliuto. Nel 1656 fu chiamato a Modena da Benedetto Ferrari *della tiorba*, maestro di cappella di Francesco d'Este, per cantare come secondo soprano nella cappella ducale. Nello stesso tempo si dedicò allo studio della tiorba, e fu operoso anche alla cappella del duomo, diretta allora da Marco Uccellini, in qualità di primo soprano. Nel 1664 riprese lo studio della chitarra, valendosi di un libro di sonate *battute con suo alfabetto*, e pensò presto di applicare alla chitarra il metodo dell'arciliuto, la cui intavolatura era segnata con numeri, e tanto si appassionò a questo strumento da divenirne un virtuoso. Alla fine del 1670 parte alla volta di Genova, dove giunse il 18 gennaio del 1671. Due giorni dopo un'audizione di tiorba presso il nobiluomo Francesco Rebuffo gli valse l'incarico di accompagnare al Teatro Falcone, *L'Argia*, opera di Antonio Cesti, ottenendo un grande successo. A Genova diede anche lezioni di tiorba alla nobiltà ligure: fra i suoi numerosi allievi ebbe il figlio e la moglie del doge Alessandro Grimaldi - Giacomo e Alessandra - don Federico e Giacomino Doria, Maria Brigi da Spinola, Domenico Lercaro-Imperiali. Difficile riuscire a comprendere pienamente le ragioni che hanno portato questi musicisti nell'alternarsi a strumenti simili dal punto di vista organologico, per via delle corde pizzicate ma così distanti fra loro, per dimensioni e registro musicale. Almeno questo potrebbe essere il punto di vista attuale da parte degli addetti ai lavori ma è probabile che a quell'epoca la natura timbrica, più che le dimensioni e la gamma sonora, fosse il tratto distintivo. Ovviamente, poi, come non tenere conto del ruolo, e quindi la visibilità, all'interno delle compagini orchestrali al servizio delle corti. L'importanza sempre maggiore del melodramma aveva, allora come oggi in piena riscoperta filologica, necessità di una discreta presenza di strumenti per la realizzazione del basso continuo del quale la tiorba, in condominio di cembalo e organo, ne costituiva l'asse portante. Questa necessità era anche una

condanna all'oblio per una gran quantità di esecutori, relegati in ruoli necessari e preziosi ma poco riconoscibili dagli spettatori e costretti ad un pesante lavoro di accompagnamento in tutte le parti delle opere, sia strumentali che vocali. Ecco quindi fiorire l'utilizzo di arie *con strumento obbligato* che vedono l'impiego di liuto, arciliuto, tiorba e mandolino. Fra queste citiamo i casi di due arie assai esemplificative dell'assonanza verificatasi fra tiorba e mandolino. Nell'aria di Clarice *Mare irato* dal *Teraspo* (Vienna, 1704) di Antonio Maria Bononcini possiamo vedere addirittura i due strumenti dividersi il ruolo solistico, il mandolino nella parte in maggiore e la tiorba in quella del minore, parte concepita per essere eseguita da un solo esecutore, il grande virtuoso Francesco Bartolomeo Conti.



Significativa anche una delle arie dell'opera *Teofane* del compositore veneziano Antonio Lotti, composta nel 1719 in occasione delle nozze di Frederik Augustus II e Maria Josepha a Dresda. Avvenimento che fu di notevole interesse per la mondanità dell'epoca, ed infatti una notevole quantità di personaggi importanti e facoltosi, nobili, borghesi, artisti, si ritrovarono nella città della Sassonia per presenziare alla festa. Fra questi possiamo trovare anche il grande liutista Silvius Leopold Weiss, al quale era ben difficile negare una partecipazione alla esecuzione operistica. Ma in quale ruolo? La personalità era troppo importante per relegarlo in ruoli secondari o condivisi. Ecco allora che nell'aria di Adelberto *Lascia che nel suo viso* dove inizialmente era prescritto l'uso del solo mandolino vediamo Lotti mutare l'indicazione strumentale del brano in *Mandolino, o Arcileuto* trovando così il giusto ruolo anche per il celebre liutista e siglando, una volta ancora, questo legame fra le due taglie estreme degli strumenti a pizzico.

Possiamo ritrovarli insieme in collaborazione con diversi strumenti, anche in occasione dell'ultimo concerto tenuto da Weiss a Londra, il 18 giugno 1718. Il giorno precedente *The Daily Courant* pubblicava:

Whereas Mr. Weiss intends to go out of England in a little; These are to give Notice, that during his Stay in London, he will have an Extraordinary Musical Entertainment at his present Lodgings, at the Walnut-Tree in St. Paul Church-Yard, against the New Vault on the South-Side. Which Entertainment will consist of Theorbo-Lutes, Mandolin, Base-Viol, Hoboys, &c. on which he had the Honour to play before the Emperour, and almost all the Princess of Germany, and of late before his Majesty.

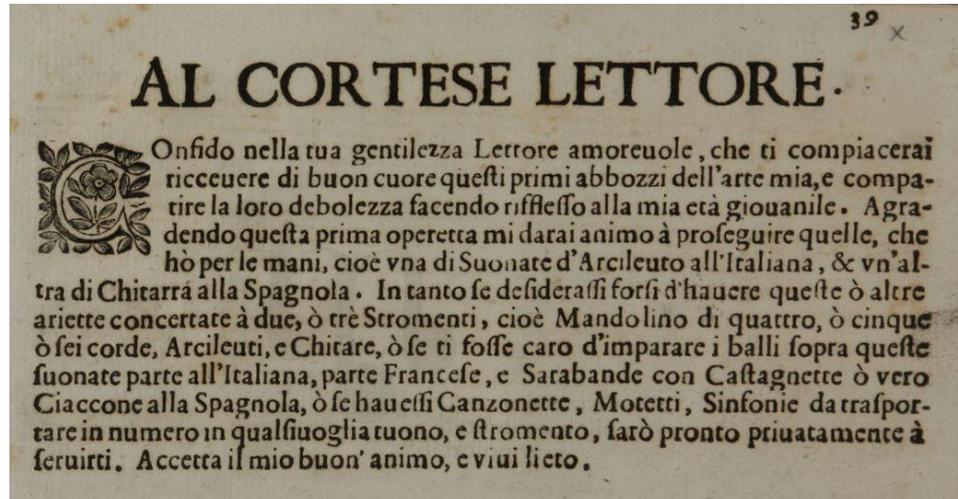


TEOFANE
DRAMMA PER MUSICA
 rappresentato
Nel Regio Elettoral Teatro di Dresda
 IN OCCASIONE
 Delle felicissime **NOZZE**
De' Serenissimi Principi
FEDERIGO AUGU-
STO,
 Principe Reale di Pollonia, & Eletto-
 rale di Saffonia,
 e
MARIA GIOSEFFA,
 Arciduchessa d' Auftria.

DRESDA,
 Per GIO: CORNADO STÖSSEL, Stampatore di Corte.
 M DCC XIX.

Intorno agli autori

Armonia capricciosa di suonate musicali da camera op. I di **Tomaso Motta** milanese, maestro di ballo, Milano (1681), per conto dell'editore Vigone. Questa opera ha il suo importante dedicatario in un personaggio di spicco di fine secolo XVII, quale Juan Tomaso Enriquez y Cabrera (Genova, 1646 - Estremoz, 1705), VII Duca di Medina de Rioseco, Conte di Melgar e Governatore di Milano dal 1678 al 1686, del quale viene raffigurato lo stemma. Questa raccolta di trentuno danze per strumento soprano e b.c. vede la sua destinazione principale nella pratica d'intrattenimento che documenta l'importanza storica della musica da ballo in Lombardia nel secondo Seicento. Oltretutto questo è il primo documento in cui si trova la citazione completa delle varietà del mandolino: *a quattro, cinque o sei corde*.



da *Bacco in Toscana* (Firenze 1685) di **Francesco Redi**, Accademico della Crusca.

Cap. 9. τριχορδον δὲ, ὅπερ ἀσπίριος παρὰ τῶν ἀνόμαζον .
ἐκείνον δ' ἔω καὶ τὸ εὐρημα . Di qui si fece il verbo
Pandurizzare , di cui si serui *Lampridio* nella Vita
d'*Eliogabalo* . *Ipsē cantauit , saltauit , ad tibias
dixit , tuba cecinit , pandurizauit , organo modulatus
est* , come da molti è stato osservato . La Pandora
e' moderni Musici è strumento di dodici corde in
in sei ordini . La Mandola ha dieci corde , e
cinqu'ordini . Il Mandolino ha sette corde , e quat-
tr'ordini .

Martino Bitti (Genova, 1656-Firenze, 1743 detto *Martinetto*). Dei suoi studi violinistici con G. B. Vivaldi, anch'egli di origine genovese e padre del celebre Antonio, molti ne parlano, pur senza precise documentazioni. Pare evidente invece il legame con l'importante figura di Carlo Mannelli (Roma 1640-1697, detto *dal violino*), il quale lo ricorda nel suo testamento:

...lascio il mio studio del violino, manoscritto originali, e copie al s.r Martino Bitti, virtuoso del s.r principe di Toscana con obbligo per una sol volta di farmi celebrare messe quindici per suffragio dell'anima mia alla SS. Nunziata di Fiorenza...

Verso il 1685 entra al servizio *particolare* del principe Ferdinando de' Medici e dal 1689 diviene primo *sonatore di violino* alla corte medicea di Cosimo III. Eccellente virtuoso di violino, Bitti fu anche buon compositore di oratori nonché di musica strumentale e vocale. Cogliamo qui l'occasione per affermare la paternità di Martino nella figura di Cristoforo Bitti, *chitarraro* e violinista attivo a Genova nella II metà del sec. XVII°. Ipotesi già avanzata da Remo Giazzotto e che trova la conferma nel documento fiorentino dove egli appare come *Martino, di Christofaro, Bitti* e dalla presenza del *figlio di Mastro Cristoffaro* fra i violinisti impiegati nella processione del Corpus Domini del 1696 a Genova.

La sua presenza nel repertorio mandolinistico è dovuta ad una raccolta di brani per mandolino (Austin, Texas, Finney 39) nella quale sono riconoscibili alcuni movimenti tratti da una sua raccolta di Sonate per flauto o violino e b.c. (Walsh, London 1711). Il mandolino richiesto per l'esecuzione di questi brani (a 4 ordini, accordato per IV°) è quello raffigurato nelle mani di G. B. Gigli, (Finale Emilia ?-Firenze 1703, detto *il Todeschino*).

Antonio Domenico Gabbiani
(1652-1726)

Musici del Granprincipe Ferdinando.

Tre dipinti che ritraggono i virtuosi attivi
nella corte medicea

Dipinto n.1; da sinistra:

G. Maria Pagliardi
(Genova 1637 - Firenze 1702),
Martino Bitti,
Ferdinando de'Castris (ca.1687).



Dipinto n.2; da sinistra: Federico Meccoli, Giovanni Taglia, Pietro Salvetti, **G. Battista Gigli** (con la tiorba), Filippo Melani, Alessandro Scarlatti (aggiunto nel 1702), Ferdinando de' Medici, Vincenzo Olivicciani. (identificazioni proposte da John Walter Hill e Ugo Orlandi).



Dipinto n.3: Pietro Salvetti, Federico Meccoli, **G. Battista Gigli** (con il mandolino a 4 ordini), Francesco Assolani, Giovanni Taglia, Antonio e Francesco Veracini (ca.1685).



Giovanni Francesco Weber (Genova, ? - London, 1751) liutista, attivo a Londra principalmente come tiorbista e mandolinista. E' uno dei primi compositori di sonate per mandolino e b.c. Fu al servizio di George Frederic Haendel ed anche Giovanni Bononcini per le sue esibizioni all'*Academy of Vocal Musick*, della quale era socio dal 1726, lo richiese come continuista. Lo troviamo attivo come insegnante di mandolino (1735-39) della Principessa Amelia (1711-1786) raffigurata in concerto assieme alla sorella, al cembalo, e al fratello, al violoncello, nel dipinto che segue. Le informazioni contenute nel suo testamento ci permettono di conoscere sia la composizione della sua famiglia (la moglie Maria Eugenia, i figli Antonio Maria, Alessia e Laura ed il fratello Pietro) che la cerchia di amici, fra i quali troviamo personalità londinesi di spicco fra i musicisti - come il virtuoso violinista Giovanni Stefano Carbonelli (al quale A. Vivaldi dedicherà il concerto RV 366) e il cellista Carlo Pardini (insegnante del Principe del Galles ed influente esponente della massoneria londinese) - e fra i politici, il console di Genova Giovanni Battista Gastaldi. Weber e Pardini furono fra i fondatori della *Royal Society of Musicians*, il 28 agosto del 1738, nella quale per alcuni anni ricoprirono anche la carica di governatori.

Philippe Mercier (1689-1760)
The Music Party, Frederik, Prince of Wales, and His Sisters (1733)

Di questo dipinto P. Mercier ne ha dipinto almeno due versioni, una con sfondo all'aperto e questa - poco conosciuta - in interno. In ambedue le versioni la raffigurazione dei personaggi e degli strumenti sono identiche.

Lo strumento utilizzato dalla Principessa Amelia è un mandolino a 5 ordini (4x2+1) del tutto simile allo strumento di Christian Nonnemacher del 1732, *Horniman Museum* London.



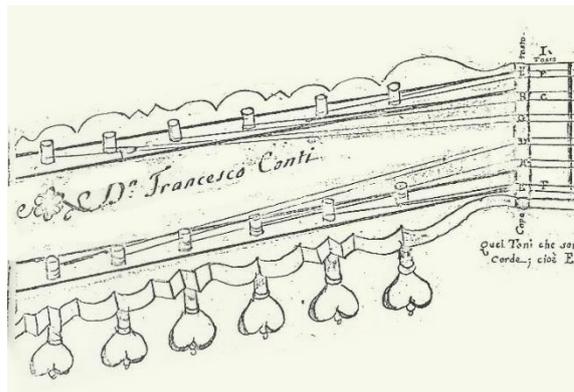
Francesco Bartolomeo Conti (Firenze, 1681-Wien, 1732) inizia gli studi musicali nella sua città divenendo rapidamente un valente tiorbista. Già nel 1699 e 1700 troviamo due lettere che chiedono al Principe Ferdinando de' Medici il permesso di poterlo impiegare come tiorbista a Milano e Ferrara. Nel 1701 si trasferisce alla corte di Vienna, dove fino al 1705 prestò servizio associato al *primo tiorbista* Orazio Clementi. Il 2 aprile 1707 l'annuncio del suo concerto a Londra recita:

Signor Conti will play upon his great Theorbo, and on the Mandoline an instrument not know yet.

Alla morte di Orazio Clementi fu richiamato alla corte viennese con l'incarico di *primo tiorbista*. La sua straordinaria abilità di esecutore gli consentì di avere a corte una posizione di assoluto privilegio e gli valse la stima dei più valenti musicisti dell'epoca. Nel 1723 a Praga partecipò, insieme ai migliori musicisti di tutta Europa, alla esecuzione dell'opera *Costanza e Fortezza* di Johann J. Fux. In quella occasione gli venne affidato il ruolo di *prima tiorba*, mentre a S. L. Weiss il ruolo di *ripieno* e Johann J. Quantz lo definì come *des grossten Teorbisten, die jemals gewesen sind*. Considerato, insieme ad Antonio Caldara, uno dei più interessanti compositori italiani che animarono la vita musicale viennese nella prima metà del secolo XVIII. Gli va attribuito il merito di aver contribuito all'affermazione dell'opera italiana nei paesi di lingua tedesca. Grande virtuoso di tiorba, utilizzò spesso il mandolino per il quale scrisse la sonata (ca. 1710) qui presentata.

A lui viene attribuito il ms. della Coll.ne Euing di Glasgow, documento di dubbia autenticità, che si intitola: *L'accordo della Mandola/è l'istesso della Chitarra/alla francese/SCOLA/ del lentino/o sia del Mandolino alla Genovese*. Numerose sono le stranezze di questo ms., che alle pag. 2 e 3 reca il disegno di un mandolino (molto simile ai modelli di Nonnemacker) con la scritta *D. Francesco Conti* sulla paletta. Però v'è detto che nessuna delle pagine dedicate al mandolino da F. Conti richiede questo tipo di strumento (bensì quello a 4 ordini, accordato per quarte) mentre la denominazione *alla francese*, e la VI° corda, saranno utilizzate sulla chitarra più di mezzo secolo dopo la sua scomparsa. Va poi sottolineato che nella letteratura musicale mandolinistica non ci sono brani che utilizzino l'accordatura indicata dal ms., scendendo fino al *mi*, VI° corda. Le composizioni dei mandolinisti genovesi dei sec. XVII e XVIII, compreso quelle di Niccolò Paganini a cui il padre Antonio insegnò il mandolino dall'età di 5 anni, utilizzano l'ambito musicale del violino, con il limite della nota *sol* al grave, IV° corda. Tra le opere del Conti in cui si utilizza il mandolino si ricordano: *Il Gioseffo*, oratorio in due parti, 1706; il dramma pastorale *Il trionfo dell'amicizia e dell'amore*, libretto di F. Ballerini, 21 gen. 1711; il dramma *Galatea vendicata*, libretto di P. Pariati, 19 nov. 1719.

Particolare del disegno della paletta con il nome di Francesco Conti.



GiovanBattista Tempesti
(Volterra 1729 - Pisa 1804)
Allegoria della poesia

Il mandolino è molto
simile ai “modelli” di C.
Nonnemacker



Francesco Trevisani
(1656-1746)
*ritratto di un tiorbista, Francesco
Bartolomeo Conti.*



Niccolò Susier (Firenze, 1680-1766) figlio di *monsieur* Andrea, parrucchiere, residente a Firenze. E' autore-contributore di un preziosissimo diario ricco di annotazioni sulla vita comunale della metà del '700. Dal 1738, con il volume VIII, iniziano i resoconti più significativi di Susier, quelli in cui si trovano i suoi ricordi personali che si protrarranno fino al suo pensionamento nel 1765. Il cognome, insieme alla nutrita presenza di francesi nel Diario, suggeriscono una sua origine francese. Le notizie più tipiche riportate da Susier sono la registrazione della morte dei musicisti che hanno allietato la vita musicale fiorentina, con un'attenzione particolare ai loro stipendi. Entrò al servizio del Gran Principe Ferdinando de' Medici, come musicista *giovine studioso del suono di tiorba e arciliuto* e nel maggio 1708 fu inviato a Modena, presso Frà Gherardo Ingoni, per perfezionare gli studi musicali. L'ultima lettera inviata dal dotto religioso al principe ci racconta:

22 maggio, [Susier] è appieno instruito et esercitato ne' quattro modi sonabili sopra la parte, né mi resta luogo di eccedere quel termine entro il quale è compendiata l'arte di ben sonare detto instrumento. Se poi V.A.R. conosce nel sonare qualche imperfettione massime quando la parte tenoreggia, tal mancamento proviene dall'instrumento, quale per haver le corde all'ottava bassa è sforzato sonarsi a corda sola per schivare detta imperfettione altrimenti irremediabile, e facendo il contrario, li acuti sarebbero più bassi del fondamento. Il giovane è stato sentito in mia camera da diversi cavaglieri e dilettanti, sicome da buoni professori, da quali è stato all'estremo applaudito tanto nella tiorba, quanto nell'arcileuto e mandolino, avendo essi portato compitioni moderne molto difficili da esso solo sonate con gran politezza e fondamento.

Carlo Arrigoni (Firenze, 1697-1744) Nulla si sa del suo apprendimento musicale, nel 1719 viene eseguita, nella chiesa dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Firenze, la sua prima opera conosciuta, l'oratorio *L'Innocenza di S. Eufemia...*, al quale faceva seguito, tre anni dopo, un secondo *Il pentimento di Acabbo...*, nel cui libretto figura come *Accademico Filarmonico*. Divenuto maestro di cappella del principe di Carignano e dopo aver fatto rappresentare a Bruxelles nel dicembre del 1728 l'oratorio *Il Ripentimento di Acabbo*, nel 1731 Arrigoni fu nominato a Londra da Francesco Geminiani direttore, insieme con Giuseppe Sammartini, dei concerti settimanali alla *Hickford's Room*. Il soggiorno londinese di Arrigoni fu caratterizzato dalla sua partecipazione all'impresa di concorrenza creata dalla nuova società anti-haendeliana, *Opera of the Nobility*, capeggiata dal principe di Galles, che già aveva chiamato Niccolò Porpora come compositore principale. L'8 febbraio 1734 Arrigoni fece rappresentare al *Lincoln's Inn Fields Theatre* (il Teatro della nuova impresa, nella cui orchestra era anche liutista), la sua opera *Fernando*, dedicata a Diana Spencer Russel, duchessa di Bedford. L'opera fu replicata quattro volte ed ebbe un successo di partito più che di merito. Un ricordo di quest'opera appare nel pamphlet satirico *Harmony in an Uproar* (del 12 febbraio 1734), scritto in difesa di George F. Haendel contro i suoi avversari e attribuito al dottor John Arbuthnot. Verso il 1736 Arrigoni, di nuovo a Firenze, entrò nella cappella granducale di Toscana

come *aiutante di camera* e poi come compositore. Nel 1737 a Vienna egli scrisse infatti alcune composizioni di circostanza per la corte austriaca dove nel 1738 venne eseguito anche il suo oratorio *Ester* su libretto del Metastasio. Nel carnevale del 1739, ritornato a Firenze, mise in scena due opere al teatro degli *Infuocati* in via del Cocomero, *Scipione nelle Spagne* e *Sirbace*. La Sonata in mi minore per mandolino e basso rappresenta una delle pagine più interessanti del repertorio mandolinistico del primo '700. Oltre ai passaggi arpeggiati e alle volate in stile toccatistico, presenti anche in Conti e Susier, sono le variazioni dell'ultimo movimento a testimoniare la sua invenzione virtuosistica. In questa serie di *Partite* vediamo l'utilizzo, per la prima volta, della tecnica del *tremolo con accompagnamento* che nella seconda metà del '700 diventerà il biglietto da visita dei maestri del plectro napoletani.



Giovanni Battista Sammartini (Milano, 1700-1775) Il padre, Alessio Saint-Martin (1661 ca-1724), era un suonatore di oboe, proveniente dalla Francia mentre la madre, Gerolama Federici (1665 ca-1737), apparteneva a una famiglia di musicisti cittadini. Dalla unione della coppia nacquero otto figli, di cui quattro femmine (Anna Francesca, Maria Maddalena e le gemelle Anna Maria e Rosa Maria) e altrettanti maschi; per quanto riguarda questi ultimi, pochissimo si sa di Carlo Ambrogio, mentre sia Giuseppe (1695-1750), poi divenuto celebre a Londra, sia Antonio (1704-1743) furono a loro volta musicisti, entrambi oboisti e compositori. Nulla si sa della formazione di Sammartini, anche se è ragionevole pensare che della sua prima educazione musicale si sia occupato il padre. Attivo in gioventù come oboista e forse anche come violinista, egli suonava di certo anche il cembalo e soprattutto l'organo, come si evince dai numerosi incarichi ricoperti nel corso della carriera in diverse chiese milanesi. Il nome di Sammartini compare associato all'indicazione *maestro di cappella* dal 1724:

a questo anno risalgono le sue prime composizioni note, un'aria e una sinfonia per l'oratorio centone *La calunnia delusa* eseguito in S. Maria della Scala. Nel 1725 Sammartini fu incaricato di comporre cinque cantate quaresimali per la Congregazione del Ss. Entierro in S. Fedele, della quale sarà nominato nel 1728 maestro di cappella. Nel 1728 Sammartini fu nominato *maestro di cappella* anche in S. Ambrogio, ponendo le basi per la posizione dominante che a Milano consolidò poi nei decenni a venire: alla sua morte l'almanacco *La galleria delle stelle* (1775) lo indicava maestro di cappella in undici chiese della città, incluse S. Maria delle Grazie e (dal 1768) S. Gottardo in corte, sede della cappella ducale. Negli anni Trenta si affermò inoltre come autore a tutto tondo, iniziando anche a comporre drammi per musica. Ad assicurargli rinomanza internazionale non furono tuttavia i pochi titoli operistici, bensì la produzione sacra e, soprattutto, la musica strumentale. In quest'ultimo ambito Sammartini coltivò tutti i generi dell'epoca, dalla sonata per cembalo o organo al quintetto per archi, dal concerto alla sinfonia. La sinfonia, al cui sviluppo come genere autonomo e autosufficiente Sammartini e gli altri autori lombardi diedero un impulso decisivo tra il 1730 e il 1750, divenne l'espressione musicale per eccellenza della società aristocratica e borghese nella nuova Lombardia austriaca. Dal 1730 Sammartini insegnò nel Collegio dei nobili *Longone* presso S. Alessandro, dove tra i suoi allievi ci fu anche il conte Giorgio Giulini (appassionato compositore dilettante), uno dei promotori dei concerti pubblici organizzati al Castello Sforzesco dal governatore Gian Luca Pallavicini (1749-1752) a capo dell'Accademia filarmonica, costituita nel 1758 per eseguire in regolari riunioni settimanali i lavori composti dai soci.

La *Sonata per l'Armandolino* (questa la denominazione dialettale tipica del nord Italia) del Sig. Gio. Batta Sanmartino è scritta per uno strumento a sei ordini doppi. Molto probabilmente le ragioni compositive di questo brano, insieme agli altri da lui dedicati a questo strumento, è riconducibile alla cerchia nobiliare degli allievi del Collegio Longone dove erano impartite regolari lezioni di *Armandolino*



Tiorba and mandolin, impossible twins ...

Comparing the mandolin to theorbo is far from being a chance or a stretch: as the title states they came into being together. Their birth coincides with one of the events that most anticipated the magnificence of baroque musical theatre, i.e. the *Intermedii della Pellegrina* by G. Bargagli, composed on the wedding of Christina of Lorraine with Ferdinando I de' Medici in May 1589. In the scores accompanying the comedy, in fact, *chitarrone* and *mandola*, synonyms and precursors to theorbo and mandolin, are used for the very first time. This duo will represent one of the first uses of mandolin in the sonata form from the beginning of the Baroque period until the end of the 18th century, with the manual dedicated to the archlute and theorbo by Filippo dal Casa (Bologna 1736-1812), which also contains various sonatas for mandolin and basso continuo. Curiously, this practice was first implemented by some theorbo players and composers of great renown coming from Genoa and Florence and active in the European courts of Vienna, Prague and London. The biography of Pietro Bertacchini (Carpi, 1641-?), a virtuoso active in the main Italian courts, is evidence of this practice and perhaps also of its diffusion in Genoa. At nine he started the study of the archlute with his father, an expert player of this instrument, as well as of guitar and *mandola*. On the death of his father (1654) he continued the study of music with Don Claudio Zucchi, chapel master in Carpi, while he was self-taught as for the archlute. In 1656 he was called to Modena by Benedetto Ferrari *della tiorba*, Francesco d'Este's chapel master, to sing as a second soprano in the ducal chapel. At the same time, he devoted himself to the study of the theorbo and was active also as a first soprano at the cathedral chapel, directed then by Marco Uccellini. In 1664 he took up the study of the guitar, making use of the handbook of sonatas *battute con suo alfabetto*: he soon decided to apply the method of the archlute, the tablature of which was marked with numbers, to the guitar and became so fond of this instrument to turn into a virtuoso. At the end of 1670 he left for Genoa, where he arrived on 18 January 1671. Two days after a theorbo audition at the nobleman Francesco Rebuffo's he was commissioned to accompany at the Teatro Falcone *L'Argia*, a work by Antonio Cesti, achieving great success. In Genoa he also gave theorbo classes to the Ligurian nobility: among his many pupils he had the son and the wife of the Doge Alessandro Grimaldi, Giacomo and Alessandra, of don Federico and Giacomino Doria, Maria Brigi da Spinola, Domenico Lercaro-Imperiali.

It is hard to fully understand the reasons that led these musicians to use instruments so similar from an organological point of view, due to their plucked strings, but so different in size and musical register. At least this could be the current point of view of the experts, but it is likely that at that time the timbric nature, rather than the size and the sound range, was the distinctive feature. It is important to take also into account the role, and therefore the visibility, within the orchestras serving the courts. The increasing importance of the opera had then, but also today in full philological rediscovery, the need for a fair number of instruments for the realization of the *basso continuo*, among which the theorbo, that played

the same part of harpsichord and organ, constituted its mainstay. Due to this need, a great number of performers were doomed to oblivion, confined to necessary and valued roles but little recognizable by the audience and forced to a heavy work of accompaniment in all parts of the works, both instrumental and vocal. Hence there was a flourishing use of arias which included lute, archlute, theorbo and mandolin as *obbligato* instruments. Two of these arias are clear examples of the assonance occurred between theorbo and mandolin. In Clarice's aria *Mare irato* from *Teraspo* (Vienna, 1704) by Antonio Maria Bononcini the two instruments even share the solo role, the mandolin in the major key section while the theorbo in the minor one, a part conceived to be performed by only one performer, the great virtuoso Francesco Bartolomeo Conti. Regarding this, one aria from the opera *Teofane* of the venetian composer Antonio Lotti, composed in 1719 in celebration of the wedding of Frederik Augustus II and Maria Josepha in Dresden is also significant. This event was of considerable importance for the high society of that period, and indeed a great number of important personalities and wealthy people, noblemen, bourgeoisie and artists gathered in the Saxony city to attend the celebration. Among them was the great lutenist Silvius Leopold Weiss, who could not be denied a participation in the operatic execution. However, in what role? He was too important to be confined in minor or shared roles. That is why in Adelberto's aria *Lascia che nel suo viso*, which initially required the use of mandolin only, Lotti modifies the instrumental indication of the piece in *Mandolino, o Arcileuto*, thus finding the suitable role for the famous lutenist and once again confirming the bond between the two extreme sizes of the plucked instruments.

We can find them together again in collaboration with various instruments, also during the last concert by Weiss in London, on 18 June 1718. The previous day *The Daily Courant* published:

Whereas Mr. Weiss intends to go out of England in a little; These are to give Notice, that during his Stay in London, he will have an Extraordinary Musical Entertainement at his present Lodgings, at the Walnut-Tree in St. Paul Church-Yard, against the New Vault on the South-Side. Which Entertainment will consist of Theorbo-Lutes, Mandolin, Base-Viol, Hoboys, &c. on which he had the Honour to play before the Emperour, and almost all the Princess of Germany, and of late before his Majesty.

About the authors

Armonia capricciosa di suonate musicali da camera, op. I by **Tomaso Motta**, dance teacher, Milan (1681), on behalf of the publisher Vigone. This work has its important dedicatory in a prominent figure of the late seventeenth century, such as Juan Tomaso Enriquez y Cabrera (Genoa, 1646 - Estremoz, 1705), VII Duca de Medina de Rioseco, Count of Melgar and Governor of Milan from 1678 to 1686, whose crest is represented. This collection of thirty-one dances for soprano and b.c. is used mainly as a form of entertainment, giving proof of the historical importance of dance music in Lombardy in the second half

of the seventeenth century. Moreover, this is the first document with the complete list of the mandolin varieties with *four, five or six strings*.

J.Tomaso Enriquez de Cabrera



Martino Bitti (Genoa 1656 - Florence 1743, called *Martinetto*). There's a lot of talk about his violin studies with G. B. Vivaldi, who also was from Genoa and father of the famous Antonio, although without precise documentation. On the contrary, it seems to be evident the connection with the important figure of Carlo Mannelli (Rome 1640-1697, called *dal violino*), who remembers him in his last will:

...lascio il mio studio del violino, manoscritto originali, e copie al s.r Martino Bitti, virtuoso del s.r principe di Toscana con obbligo per una sol volta di farmi celebrare messe quindici per suffragio dell'anima mia alla SS. Nunziata di Fiorenza...

Around 1685 he entered the *particular* service of Prince Ferdinando de 'Medici and from 1689 he became the first violinist at the Medici court of Cosimo III. An excellent violin virtuoso, Bitti was also a good composer of oratorios, instrumental and vocal music. Here we take the opportunity to affirm that Martino is the son of Cristoforo Bitti, *chitarraro* and violinist active in Genoa in the second half of the century XVII.

This hypothesis, already proposed by Remo Giazzotto, is confirmed by the Florentine document where he appears as *Martino, di Christofaro, Bitti* and by the presence of the *figlio di Mastro Cristoffaro* among the violinists employed in the procession of *Corpus Domini* in 1696 in Genoa. His presence in the mandolin

repertoire is due to a collection of pieces for mandolin (Austin, Texas, Finney 39) in which it is possible to recognize some movements taken from his collection of sonatas for flute or violin and b. c. (Walsh, London 1711). The mandolin required for the execution of these pieces (4 courses, tuned in 4ths) is the one depicted in the hands of G. B. Gigli, (Finale Emilia? - Florence 1703, called *Todeschino*). The mandolin required for the execution of these pieces is the 4 courses model, tuned by fourths.

Giovanni Francesco Weber (Genoa,[?] - London, 1751) lutenist, active in London mainly as a theorbo player and mandolinist, was one of the first composers of sonatas for mandolin and b. c. He was at the service of George Frederic Handel and Giovanni Bononcini also requested him as a *basso continuo* player for his performances at the *Academy of Vocal Musick*, of which he was a partner since 1726. He was active as mandolin teacher (1735-39) of the Princess Amelia (1711-1786) depicted while playing in concert together with her sister at the harpsichord and with her brother at the cello in the painting below. The information contained in his last will allows us to know both the composition of his family (his wife Maria Eugenia, his sons Antonio Maria, Alessia and Laura and his brother Pietro) and his circle of friends, among whom we find prominent London personalities among musicians - like the virtuoso violinist Giovanni Stefano Carbonelli (to whom A. Vivaldi will dedicate the concert RV 366) and the cellist Carlo Pardini (teacher of the Prince of Wales and influential exponent of London Freemasonry) - and among politicians, like the consul of Genoa Giovanni Battista Gastaldi. Weber and Pardini were among the founders of the *Royal Society of Musicians*, on August 28, 1738, in which they also held the position of governors for some years.

Valerio Castello
(Genova, 1624-1659)
Allegoria della musica

Nel particolare del dipinto si vede un mandolino a 4 ordini.



Francesco Bartolomeo Conti (Florence 1681 - Wien 1732) began his musical studies in his city, quickly becoming a talented theorbo player. Already in 1699 and 1700 two letters ask for permission to employ him as theorbo player in Milan and Ferrara. In 1701 he moved to the court of Vienna where he served as an assistant player to the *first theorbo player*, Orazio Clementi, until 1705. On April 2, 1707 the announcement of his concert in London reads:

Signor Conti will play upon his great Theorbo, and on the Mandoline an instrument not know yet. On the death of Orazio Clementi he was called to the Viennese court again with the role of first theorbo player.

His amazing ability as a performer allowed him to hold a position of absolute privilege at court and earned him the esteem of the most talented musicians of the time. In 1723 he participated in Prague, together with the leading musicians from all over Europe, in the performance of the opera *Constance and Fortress* by Johann J. Fux.

On that occasion he was given the role of the *first theorbo*, while S. L. Weiss got the *ripieno* role: Johann J. Quantz defined him as *des grossten Teorbisten, die jemals gewesen sind*. Together with Antonio Caldara, he was considered one of the most interesting Italian composers who livened the Viennese musical life in the first half of the XVIII century. He has the merit of having contributed to the spreading of the Italian opera in the German-speaking countries. Great virtuoso of theorbo he often employed the mandolin, for which he wrote the sonata presented here (ca. 1710).

The manuscript of the Euing collection of Glasgow is attributed to him, a document of doubtful authenticity entitled: *L'accordo della Mandola/è l'istesso della Chitarra/alla francese/SCOLA/ del leutino/o sia del Mandolino alla Genovese*. Many oddities are in this manuscript, which on pages 2 and 3 bears the drawing of a mandolin (very similar to the models by Nonnemacker) with the inscription *D. Francesco Conti* on the headstock. However, it must be said that none of the pages dedicated by F. Conti to the mandolin requires this type of instrument (but on the contrary the one with 4 courses, tuned in 4ths), while the indication *Francese* and the 6th string will be employed on the guitar more than half a century after Conti's death. It should also be emphasized that in the mandolin music literature there are no pieces that use the tuning indicated by the manuscript., down to the E, 6th string. The compositions of the Genoese mandolinists of the century XVII and XVIII, including those by Niccolò Paganini, who was taught the mandolin by his father Antonio from the age of 5, use the musical range of the violin, with the limit of the note G at the bass, 4th string. Among the works of Conti that employ the mandolin there are *Il Gioseffo*, oratorio in two parts, 1706; *Il trionfo dell'amicizia e dell'amore*, booklet by F. Ballerini, 21st of January 1711; *Galatea vendicata*, booklet by P. Pariati, 19th of November 1719.

Niccolò Susier (Florence, 1680-1766) son of *Monsieur* Andrea, hairdresser, resident in Florence. He is the author and contributor of an invaluable diary full of annotations on the mid-18th century town life. Starting from 1738, in volume VIII, Susier reports his most significant accounts, those showing his personal memories until his retirement in 1765. His surname, together with the large presence of French people in the Diary, suggest his French origin. The most typical news reported by Susier is the recording of the death of musicians who have livened up the Florentine musical scene, with attention to their wages. He entered the service of the Gran Principe Ferdinando de 'Medici, *come musico giovine studioso del suono di tiorba e arciliuto*, and in May 1708 he was sent to Modena, to Frà Gherardo Ingoni, to improve his musical studies. The last letter sent by the skilled religious teacher to the prince says:

[Susier] è appieno instruito et esercitato ne' quattro modi sonabili sopra la parte, né mi resta luogo di eccedere quel termine entro il quale è compendiata l'arte di ben sonare detto instrumento. Se poi V.A.R. conosce nel sonare qualche imperfezione massime quando la parte tenoreggia, tal mancamento proviene dall'instrumento, quale per haver le corde all'ottava bassa è sforzato sonarsi a corda sola per schivare detta imperfezione altrimenti irremediabile, e facendo il contrario, li acuti sarebbero più bassi del fondamento. Il giovane è stato sentito in mia camera da diversi cavaglieri e dilettanti, sicome da buoni professori, da quali è stato all'estremo applaudito tanto nella tiorba, quanto nell'arcileuto e mandolino, avendo essi portato compitioni moderne molto difficili da esso solo sonate con gran politezza e fondamento.

Carlo Arrigoni (Florence, 1697-1744) No news is available about his musical learning. His first known opera, the oratorio *L'Innocenza di S. Eufemia* ..., was performed in 1719 at the church of the Oratorio di S. Filippo Neri in Florence, followed three years later by *Il pentimento di Acabbo* ..., in the booklet of which he appears as *Accademico Filarmonico*. He became chapel master of the Prince of Carignano and performed the oratorio *Il Ripentimento di Acabbo* in Brussels in December 1728; in 1731, in London, he was appointed director by Francesco Geminiani, together with Giuseppe Sammartini, of the weekly concerts at *Hickford's Room*.

Arrigoni's sojourn in London was characterized by his participation to the competitive venture created by the new anti-Haendelian company, *Opera of the Nobility*, headed by the Prince of Wales, who had already called Nicolò Porpora as the main composer. On February 8th, 1734 Arrigoni performed his opera *Fernando*, dedicated to Diana Spencer Russell, Duchess of Bedford, at the *Lincoln's Inn Fields* Theatre (theatre home to the new venture, in the orchestra of which he was also a lutenist). The opera was repeated four times and was successful more for its political connections rather than for its merit. A memory of this work appears in the satirical pamphlet *Harmony in an Uproar* (12th of February 1734) written in defence of George F. Haendel against his opponents and attributed to Dr John Arbuthnot. Around 1736 Arrigoni, back in Florence, entered the grand-ducal chapel of Tuscany as a chamber aide

and then composer. In 1737 in Vienna he wrote some compositions of circumstance for the Austrian court where in 1738 his oratorio *Ester* was also performed on a booklet by Metastasio. During the carnival of 1739, after returning to Florence, he staged two operas at the Teatro *degli Infuocati* in *Via del Cocomero*, *Scipione nella Spagne* and *Sirbace*. The Sonata in E minor for mandolin and bass represents one of the most interesting pages of the mandolin repertoire of the early 18th century. In addition to the passages with arpeggios and *volatas* in toccata style, also present in Conti and Susier, the variations of the last movement testify to his virtuosity. In this series of *Partite* we see the use, for the first time, of the *tremolo con accompagnamento* technique that in the second half of the 18th century will become the calling card of the Neapolitan plectrum masters.



Giovanni Battista Sammartini (Milan, 1700-1775) His father, Alessio Saint-Martin (1661 around 1724), was an oboe player coming from France, while his mother, Gerolama Federici (1665, ca 1737) belonged to a family of city musicians. They had eight children, four girls (Anna Francesca, Maria Maddalena and the twins Anna Maria and Rosa Maria) and as many boys; concerning these last, very little is known about Carlo Ambrogio, while both Giuseppe (1695-1750), who later became famous in London, and Antonio (1704-1743) were musicians, both oboists and composers. Nothing is known about the musical studies of Sammartini, although it is reasonable to imagine an involvement of his father in his early musical education. Active in his youth as an oboist and maybe also as a violinist, he certainly used to play the harpsichord and above all the organ, as evidenced by the numerous positions he held during his career in various Milanese churches. Sammartini's name appears associated with the title of chapel master from 1724: his first known compositions date back to this year, an aria and a symphony for the *oratorio centone La calunnia delusa* performed at S. Maria della Scala. In 1725 Sammartini was commissioned to compose five *cantate quaresimali* for the Congregation of the Holy Entierro in S. Fedele, of which he will be appointed in 1728 chapel master. In 1728 Sammartini was appointed chapel master also in S. Ambrogio, laying the foundations for his leading position in Milan, consolidated in the decades to come: on his death the almanac *La galleria delle stelle* (1775) referred to him as the chapel master in eleven churches of the city, including S. Mariadelle Grazie and (from 1768) S. Gottardo in corte, seat of the ducal chapel. In the 30's he also emerged as an all-round author, beginning to compose *drammi per musica*. What ensured him international reputation were not few operatic titles but his sacred music and, above all, instrumental music. In this last field Sammartini cultivated all the genres of the time, from the sonata for harpsichord or organ to the string quintet, from the concert to the symphony. The symphony, developed as an autonomous and self-sufficient genre thanks to the work of Sammartini and other Lombard authors between 1730 and 1750, became the musical expression par excellence of the aristocratic and bourgeois society in the new Austrian Lombardy. From 1730 Sammartini taught at the College of the Nobles *Longone* near S. Alessandro, where among his students was also count Giorgio Giulini (passionate amateur composer), one of the promoters of the public concerts organized at the Castello Sforzesco by the governor Gian Luca Pallavicini (1749-1752), at the head of the Philharmonic Academy, established in 1758 to perform the works composed by its members in regular weekly meetings. The *Sonata per l'Armandolino* - typical dialectal expression of northern Italy - by *Mr. Gio. Batta Sanmartino* is written for a six-courses instrument. Very likely, the compositional reasons for this piece, together with the other pieces he dedicated to this instrument, can be traced back to the noble circle of students of the Collegio Longone where regular *Armandolino* lessons were given.

*Spese per le arti cavalleresche de' nobili signori convittori
per lo scaduto anno 1775*

Al Picaluga maestro di spada	L. 576:—:—
Al Peter-Man maestro di lingua tedesca	L. 174:—:—
Al Ronzi maestro di violino	L. 669:5:—
All'Astolfi maestro di armandolino	L. 426:5:—
A monsù Muratori maestro di longua francese	L. 625:—:—
Al Canonies maestro come sopra	L. 313:—:—
Al Bianchi per le lezioni di disegno	L. 186:14:—
Al Terraneo per le lezioni di cembalo	L. 74:10:—
All'Aloardi maestro di ballo	L.2500:—:—
Al Questorino suonatore per il ballo, per la mancia d'agosto e Natale	L. 120:—:—
Al maestro di cavallerizza	L. 374:—:—
Per ricognizione per aver fatto adacquare la cavallerizza	L. 8:10:—
	<hr/>
	L.6047:4:—

Giuseppe Amadio *famiglia di musici* (1725), Castello Sforzesco Milano.



Cd allegato

Genova, Milano, Firenze: brani musicali per tiorba sola e sonate per mandolino e b.c., fra '600 e '700

Pietro Prosser, tiorba

Ugo Orlandi, mandolino

tiorba sola :

Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651) Toccata Seconda Arpeggiata
(Intavolatura di chitarrone, Libro 1, Venezia 1604)

Anonimo (G.G.Kapsberger?) Passagaglio (I-Rvat, Ms. XLVII.16)

Bellerofonte Castaldi (1581-1649) Un bocconcino di fantasia
(Capricci à due stromenti, cioè tiorba e tiorbino, Modena 1622)

Alessandro Piccinini (1566-c.1638) Toccata VI, Corrente III
(Intavolatura di liuto et di chitarrone, Libro 1, Bologna 1623)

Giovanni Girolamo Kapsberger (c.1580-1651) Toccata Prima
(Intavolatura di chitarrone, Libro 4, Roma 1640)

Mandolino (a 4 e 6 ordini) e tiorba :

Tommaso Motta (Milano sec.XVII) preludio, allemanda, corrente, sarabanda, giga
(da Armonia capricciosa di Suonate musicali da camera, Milano 1681)

Martino Bitti (Genova 1656-Firenze 1743) Sonata VI in la minore (1711)
preludio, giga, corrente, gavotta

Francesco Webber (Genova ?-London 1751) Sonata VI in re maggiore
andante, larghetto, gavotta

Francesco Conti (Firenze 1682-1732) Sonata a mandolino in do maggiore
preludio, allemanda, sarabanda, minuetto

Niccolò Susier (Firenze 1679-1766)

Sonata per mandolino e basso in do maggiore; adagio, allegro, gavotta, giga

Carlo Arrigoni (Firenze 1696-1744) Sonata in mi minore a mandolino e basso
preludio, allegro, largo, (partite)

G. B. Sammartini (Milano 1700-1775) Sonata in sol magg. per armandolino e basso
allegro, andante, (minuetto) (mandolini a 6 ordini F.lli Fixer, Milano 1759)

Esecutori

Pietro Prosser Diplomato in chitarra nel 1989, laureato in Musicologia nel 1996 (Cremona, Università di Pavia), si è diplomato in liuto al Conservatorio *S. Cecilia* di Roma nel 2001 con A. Damiani. Come liutista *freelance*, collabora con svariati gruppi “storicamente informati” italiani e stranieri, ma anche con orchestre moderne che occasionalmente affrontino il repertorio barocco. Da svariati anni suona stabilmente ai *Festwochen der Alten Musik* di Innsbruck. Partecipando a numerose riprese video e un centinaio di registrazioni audio (maggiormente affezionato ai doppi-concerti per mandora, scacciapensieri e archi di J. G. Albrechtsberger, esempio del repertorio di suo maggiore interesse musicale e musicologico, per il quale è riconosciuto esperto a livello internazionale), innamoratissimo degli infiniti e mutevoli orizzonti montani dove è nato (dalla cui assidua frequentazione e studio storico di fatiche e rinunce trae continui parallelismi e vitale ispirazione musicale), ha deciso da qualche tempo di limitare le incisioni, per privilegiare i concerti dal vivo, insostituibile mezzo di trasmissione umana della musica. Insegna Liuto presso il Conservatorio di Trento.

Pietro Prosser Graduated in guitar in 1989, in Musicology in 1996 (Cremona, University of Pavia), and in lute at the Rome Conservatory of music *S. Cecilia*, in 2001 with A. Damiani. As a freelance lutenist, he collaborates with various Italian and foreign “historically informed” groups, but also with modern orchestras that occasionally play the baroque repertoire. For several years he has been playing regularly at the *Festwochen der Alten Musik in Innsbruck*. He has taken part in numerous video shootings and in about a hundred audio recordings (he is very fond of J.G. Albrechtsberger’s double-concerts for mandora, Jew’s harp and strings, example of the repertoire that most attracts his musical and musicological interest for which he is recognized worldwide expert). Lover of the endless and ever-changing mountain horizons where he was born (the frequent visits and the historical study of labors and sacrifices of these places are at the basis of his continuous parallelism and vital musical inspiration) he has decided some time ago to reduce the recordings in favour of live concerts, irreplaceable human means of transmission of music. He teaches lute at the Trento Conservatory of music.



Pietro Prosser con la tiorba Lungman ricostruita da T. Rizzi

Ugo Orlandi è insegnante di mandolino presso il Conservatorio *G. Verdi* di Milano. Nato a Brescia nel 1958 è cresciuto musicalmente nel Centro Giovanile Bresciano di Educazione Musicale dove ha iniziato lo studio del mandolino e della tromba. Dal 1975 ha frequentato il corso di mandolino, tenuto da Giuseppe Anedda, presso il Conservatorio di Padova dove contemporaneamente ha conseguito il diploma di tromba. Interessatosi alla musica antica ed alla ricerca musicologica, si è dedicato allo studio del cornetto e della tromba naturale, approfondendo lo studio e la ricerca del repertorio storico del mandolino. Con Claudio Scimone ed i *Solisti Veneti* ha effettuato tournée in tutto il mondo partecipando ai Festival di Salisburgo, Montreaux, Edimburgo, *Mostly Mozart* a New York, *Le Prestige de la Musique* a Parigi. Ha collaborato inoltre con i *Solisti Aquilani*, i *Wiener Kammerkonzerte*, i *Berliner Philharmoniker*, Sergio Vartolo, Jordi Savall, Zubin Metha e Claudio Abbado.

Ugo Orlandi is a mandolin teacher at the Milan Conservatory of music *G. Verdi*. Born in Brescia in



1958, he grew up “musically” in the *Centro Giovanile Bresciano di Educazione Musicale* where he began studying mandolin and trumpet. In 1975 he attended the mandolin course held by Giuseppe Anedda at Padua Conservatory of music where he simultaneously obtained his trumpet diploma. Interested in both ancient music and musicological research, he has devoted himself to the study of cornetto and natural trumpet, also deepening the study and research of the historical repertoire of the mandolin. With Claudio Scimone and the *Solisti Veneti* he has toured all over the world participating in the Salzburg Festivals, Montreaux, Edinburgh, *Mostly Mozart* in New York, and *Le Prestige de la Musique* in Paris. He has also collaborated with the *Solisti Aquilani*, the *Wiener Kammerkonzerte*, the *Berliner Philharmoniker*, Sergio Vartolo, Jordi Savall, Zubin Metha and Claudio Abbado.

Ugo Orlandi durante la registrazione, con il mandolino a 4 ordini (3x2+1), ed il 6 ordini (6x2), costruiti da Tiziano Rizzi.



Tiziano Rizzi svolge l'attività di liutaio, ricercatore e restauratore di strumenti a pizzico. Ha curato la catalogazione degli strumenti a pizzico del Museo del Castello Sforzesco e del Museo Bagatti Valsecchi di Milano, delle Gallerie dell'Accademia di Firenze e del Museo *S. Giulia* di Brescia. Ha collaborato alla stesura di alcune voci per il *Grove Dictionary of Musical Instruments, 2nd edition* della Oxford University Press. Insegna al Corso di laurea magistrale in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali all'Università degli studi di Pavia Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali. Insegna Fondamenti di Storia e Tecnologia dello Strumento per le classi di Chitarra, Liuto e Mandolino al Conservatorio di Musica *G. Verdi* di Milano.

Tiziano Rizzi has been working as a luthier, a researcher and restorer of plucked instruments. He edited the catalogue of the plucked instruments of the Castello Sforzesco Museum and the Bagatti Valsecchi Museum in Milan, the Gallerie dell'Accademia in Florence and the *S. Giulia* Museum in Brescia. He collaborated in the drafting of several entries to the *Grove Dictionary of Musical Instruments, 2nd edition* of the Oxford University Press. He is teacher at the University of Pavia (Department of Musicology and Cultural Heritage) of the Course of Conservation and Restoration of Musical Instruments and teaches History and Technology of Plucked Musical Instruments at the Milan Conservatory of music *G. Verdi*. Tiziano Rizzi is the maker of the instruments used in this recording.



Strumenti utilizzati

*Tiorba tratta da Iungman del 1633 - lunghezze vibranti 883/1633
(conservata al Museo del Castello Sforzesco di Milano)*

La tiorba utilizzata per questa incisione è una ricostruzione effettuata dopo una analisi approfondita dello strumento conservato in questa collezione con n. inv. 222. Si tratta della cassa armonica di una tiorba (chitarrone) trasformata in una sorta di strumento a pizzico e con il seguente cartiglio: Giorgio Iungman in Genoua 1633. Allo stato attuale lo strumento si presenta molto manipolato rispetto alla costruzione originale.

Il manico è stato ridotto notevolmente e la tratta è completamente andata perduta.

La cassa armonica, che è la parte originale, è quella di una tiorba di notevoli dimensioni. Sulla tavola armonica sono ancora presenti tracce della posizione del ponte e attraverso queste si è potuto ipotizzare una possibile lunghezza vibrante delle corde tastate. Stabilita questa lunghezza si è dedotta la lunghezza vibrante dei bordoni. La ricostruzione della cassa armonica è stata effettuata riproducendo tutte le parti ritenute originali. Dal punto di vista estetico ci si è riferiti a strumenti coevi, in condizioni integre, di altri autori in quanto di Iungman non si conoscono altre tiorbe ma solo una chitarra costruita, tra l'altro, nello stesso anno e conservata al Museo di Bruxelles.





Mandolino a 4 ordini tratto da Anonimo (Tobia Fiscer? F.lli Fixer?)

(conservato al Museo Bagatti Valsecchi di Milano)

utilizzato per tutte le sonate eccetto quella di G.B. Sammartini.

Il mandolino a 4 ordini utilizzato è stato ricostruito dopo una attenta analisi effettuata su uno strumento Anonimo conservato al Museo Bagatti Valsecchi di Milano. Lo strumento originale, mostrato qui a lato, monta ora 4 corde singole, a causa di probabile di una trasformazione (fine XVIII secolo?) in mandolino bresciano. La larghezza del manico fa pensare alla possibilità che in origine lo strumento fosse nato con ordini doppi. La ricostruzione è stata effettuata riportando lo strumento nella condizione presunta originale e cioè a 4 ordini (3x2 +1).



Mandolino Lombardo tratto da F.lli Fixer

(conservato al Museo del Castello Sforzesco di Milano)

utilizzato per la Sonata di G.B. Sammartini

Il mandolino *lombardo* utilizzato è stato ricostruito analizzando il mandolino costruito dai Fratelli Giuseppe e Carlo Fixer a Milano nel 1759 e presente in questa collezione. Come si può notare qui a destra, l'intarsio presente sulla tastiera appare parzialmente mancante e prolungandolo si arriva idealmente ad ipotizzare un manico leggermente più lungo e con la possibilità di ricevere 9 legacci come di consueto. La ricostruzione è stata quindi effettuata apportando questa modifica che ipotizza la condizione originale.

Instruments

Theorbo after Iungman of 1633 - strings length 883/1633

(Castello Sforzesco Museum in Milan)

The theorbo used for this recording is a reconstruction made after an in-depth analysis of the instrument preserved in this collection with n. inv. 222. It is the body of a theorbo (chitarrone) transformed into a sort of plucked instrument and with the following label: Giorgio Iungman in Genoua 1633. At present the instrument shows several alterations with respect to the original construction. The neck has been reduced considerably and the extended neck has been completely lost. The body, which is the original part, is that of a theorbo of considerable size. Traces of the bridge position are still present on the soundboard and through these it was possible to suppose the possible strings length. Once established this length, it was possible to deduce the bass strings length. The reconstruction of the body was carried out by reproducing all the parts considered original. From the aesthetic point of view we have referred to coeval instruments in mint condition of other authors, as we don't know any other theorbo made by Iungman except a guitar that, among other things, was built in the same year and preserved at the Brussels Museum.

4 Courses Mandolin after Anonimo (Tobia Fiscer? F.lli Fixer?)

(Bagatti Valsecchi Museum in Milan)

used for the sonatas exact Sammartini

The 4 courses mandolin used was reconstructed after a careful analysis carried out on an Anonymous instrument preserved at Bagatti Valsecchi Museum in Milan. The original instrument, here in the image, now features 4 single strings, probably transformation (XVIII century?) in *mandolino bresciano*. The width of the neck suggests the possibility that the instrument had been made originally with double courses. The reconstruction was made returning the instrument to its presumed original condition, i.e. with 4 courses (3x2+1).

Lombard Mandolin after F.lli Fixer (Castello Sforzesco Museum in Milan)

used for Sammartini's Sonata

The *Lombard* mandolin used was made by analyzing the mandolin built by the brothers Giuseppe and Carlo Fixer in Milan in 1759 and present in this collection. The image show that the inlay on the fingerboard appears to be partially missing and by prolonging it ideally it is possible to suppose a slightly longer neck which could possibly have 9 frets as usual. The reconstruction was carried out by making this modification, that suggests its original condition.