



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN

STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXVI

PROBLEMI DI ATTRIBUZIONE CONFLITTUALE NELLA MUSICA STRUMENTALE VENETA DEL SETTECENTO

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore: Ch.mo Prof. Sergio Durante

Dottorando: Guido Viverit

INDICE

Abstract	p. 3
Abbreviazioni	p. 5
Introduzione	p. 7
1. Attribuzioni conflittuali: definizione e problemi	p. 9
2. I metodi adottati per risolvere i casi di attribuzione conflittuale	p. 15
Metodo codicologico, paleografico e bibliografico	p. 17
Analisi stilistica	p. 23
3. Motivi generatori delle attribuzioni conflittuali nella musica strumentale del Settecento	p. 33
Motivi intenzionali	p. 37
Motivi non intenzionali	p. 47
4. La proprietà dei prodotti dell'ingegno e la circolazione della musica nell'Europa del Settecento	p. 53
Il concetto di autore	p. 53
Il concetto di opera d'arte musicale in ambito strumentale	p. 57
Proprietà del prodotto dell'ingegno	p. 59
5. Alessandro e Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi e Johann Sebastian Bach: quattro autori per un concerto	p. 79
Storia dell'attribuzione	p. 84
6. Sei concerti a cinque op. 1 libro terzo attribuiti a Giuseppe Tartini e Gasparo Visconti	p. 93
Storia dell'attribuzione	p. 94
I compositori	p. 97

Fonti manoscritte	p. 101
Origine dell'attribuzione	p. 109
7. Dodici Sonate a tre attribuite a Giovanni Battista Pergolesi e Domenico Gallo	p. 113
Storia dell'attribuzione	p. 117
Le fonti a stampa	p. 122
Le fonti manoscritte	p. 123
Stile	p. 134
Origine dell'attribuzione conflittuale	p. 136
8. Conclusioni	p. 143
9. Appendice I. Analisi dei concerti op. 1 libro terzo	p. 147
10. Appendice II. Partiture dei concerti op. 1 libro terzo	p. 181
Concerto VII	p. 183
Concerto VIII	p. 196
Concerto IX	p. 210
Concerto X	p. 233
Concerto XI	p. 244
Concerto XII	p. 256
11. Appendice III. Note al testo.	p. 269
12. Bibliografia	p. 275

ABSTRACT

La tesi affronta il fenomeno delle attribuzioni conflittuali, un problema che si verifica quando una composizione è attribuita a differenti autori nelle fonti in cui essa appare. Lo scopo della ricerca è stato quello di approfondire il fenomeno per comprenderne le cause, considerando come ambito di indagine la musica strumentale veneta del Settecento e ponendo particolare attenzione sia all'aspetto storico-musicologico che a quello concettuale.

Per indagare più a fondo il fenomeno sono stati presi in esame tre casi di studio attentamente selezionati in quanto rappresentativi dell'ampia casistica che il repertorio presenta: il Concerto per oboe in Re minore attribuito ad Alessandro e Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi e Johann Sebastian Bach; la raccolta di Sonate a tre attribuite a Domenico Gallo e Giovanni Battista Pergolesi; la raccolta di Concerti a cinque op. 1 libro terzo attribuita a Giuseppe Tartini e a Gasparo Visconti.

L'indagine riguardante i singoli casi di studio ha condotto all'individuazione di nuovi testimoni e di nuove informazioni relative ai soggetti coinvolti nelle attribuzioni. La ricostruzione dettagliata della storia attributiva e l'esame delle fonti ha reso possibile avanzare alcune ipotesi in merito all'origine delle varie attribuzioni considerate.

Più in generale la tesi tenta di indagare in profondità tutti gli aspetti relativi al contesto in cui un'opera nacque e fu trasmessa; agli interessi economici che gravitarono attorno alla diffusione di un'opera; alle modalità di produzione delle fonti musicali; agli strumenti di cui il compositore disponeva per tutelare la propria opera e la propria condizione autoriale; in definitiva, si interroga sul concetto di autore e di proprietà intellettuale nell'ambito della musica strumentale medio-settecentesca.

ABSTRACT

This thesis takes into consideration conflicting attributions, an issue occurring when a composition is ascribed to different authors in different sources. The aim of the research has been to investigate in depth this phenomenon in order to highlight its causes, considering in particular case studies from the repertory of instrumental music of Eighteenth century Veneto, analysed both from the historical-musicological and conceptual standpoint.

Three cases of study were carefully selected as representative of the wider repertory: the Concert for oboe in D minor attributed to Alessandro and Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi and Johann Sebastian Bach; the collection of trio sonatas attributed to Domenico Gallo and Giovanni Battista Pergolesi; the collection of Concerti a cinque op.1 libro terzo, attributed to Giuseppe Tartini and Gasparo Visconti.

The investigation has in the first place allowed locating new sources and fresh information relative to the persons involved in the attributions. The detailed reconstruction of the history of the attributions and the examination of sources made it possible to advance different hypotheses on the originating factors of the conflicting attributions. More generally, the thesis attempts to investigate in depth all the aspects related to the context in which a work was produced and transmitted, the economic interests involved in the circulation of a musical work, the mode of production of mss. and printed sources, the practical and legal tools adopted by composers in order to protect their work and the own authorial condition and, in conclusion the concepts of author and intellectual property in the instrumental music of the mid-eighteenth century are questioned.

ABBREVIAZIONI

Sigle delle biblioteche

B-Bc	Bruxelles, Conservatoire royal de Bruxelles, Bibliothèque
D-B	Berlino, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-Bhm	Berlin, Universität der Künste, Universitätsbibliothek
D-DS	Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Handschriften- und Musikabteilung,
D-RH	Rheda, Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgische Musikbibliothek
D-SWI	Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musikaliensammlung
GB-Cfm	Cambridge, Fitzwilliam Museum
GB-Mp	Manchester, Henry Watson Music Library
GB-Lbl,	London, The British Library
GB	Stamford, Burghley House
A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
I-An	Ancona, Biblioteca Comunale Luciano Benincasa
I-BGc	Bergamo, Civica Biblioteca, Archivi Storici Angelo Mai
I-Fn	Firenze, Biblioteca nazionale centrale
I-Nc	Napoli, Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Biblioteca
I-Pca	Padova, Biblioteca Antoniana con Archivio Musicale
I-Vmc	Venezia, Biblioteca d'arte e storia veneziana del civico Museo Correr
NL-DHgm	Den Haag, Gemeentemuseum Den Haag
S-L	Lund, Universitetsbiblioteket
S-Skma	Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket
US-BEm	Berkeley, CA, Jean Gray Hargrove Music Library - University of California
US-NH	New Haven, CT, Yale University, Music Library
US-Wc	Washington, The Library of Congress, Music Division

INTRODUZIONE

Il repertorio musicale, in particolare dal Rinascimento ad oggi, annovera un numero consistente di composizioni attribuite a due o più autori contemporaneamente: si pensi ai casi di composizioni dubbie ascritte ad importanti autori dei secoli XV e XVI o a composizioni del secolo XVIII come i *Quartetti per archi* attribuiti a Joseph Haydn e a Roman Hofstetter, i *Concerti armonici* di Urico Wilhelm van Wassenaer, ma attribuiti in alcuni testimoni a Giovanni Battista Pergolesi e Georg Friedrich Handel, o le *Sonate per clavicembalo* attribuite a Domenico Alberti e Giuseppe Jozzi.

Questo fenomeno, definito con l'espressione 'attribuzione conflittuale', pone lo studioso di fronte a più questioni da risolvere: chiarire la paternità dell'opera; elaborare una metodologia comunemente accettata per accertare la corretta attribuzione dell'opera; comprendere le ragioni che generarono l'attribuzione conflittuale. La presente ricerca ha come obiettivo quello di indagare tale fenomeno privilegiando l'indagine di quest'ultimo aspetto, ovvero delle motivazioni che originarono l'attribuzione di un'opera a più autori contemporaneamente.

Il progetto della tesi costituisce un proseguimento e un ampliamento, soprattutto sotto il profilo metodologico, delle precedenti ricerche da me dedicate alla trasmissione delle fonti musicali non autografe di Giuseppe Tartini. La presente indagine affronta il complesso fenomeno dell'attribuzione conflittuale in musica, considerando come ambito di ricerca il repertorio della musica strumentale veneta del Settecento.

La tesi è organizzata in due parti: una prima parte che nasce con l'intenzione di focalizzare il fenomeno, definendolo, esaminando i metodi elaborati per risolverlo e i motivi che ne sono all'origine; una seconda parte costituita dall'esame di tre casi di studio, con lo scopo di analizzare la storia e l'attendibilità delle singole attribuzioni e per comprendere quanto queste attribuzioni conflittuali possano raccontarci del periodo nel quale furono generate.

Il primo capitolo della tesi è dedicato alla definizione del fenomeno e a comprendere i motivi che rendono importante indagare le problematiche ad esso connesse. Il successivo capitolo riguarda invece i metodi utilizzati per risolvere i casi di attribuzione conflittuale: dall'analisi codicologica all'analisi stilistica. Nel terzo capitolo si propone una sistemazione dei motivi all'origine delle attribuzioni conflittuali, con riferimento particolare alla musica strumentale del Settecento. Un capitolo a parte è dedicato alla

nozione di ‘proprietà dei prodotti dell’ingegno’ nel Settecento, aspetto che influì notevolmente sulle modalità di diffusione delle opere.

I successivi tre capitoli sono dedicati ciascuno ad un caso di studio. Il primo riguarda il *Concerto per oboe e archi* in Re minore attribuito ad Alessandro e Benedetto Marcello, Antonio Vivaldi e Johann Sebastian Bach, celebre sia per la qualità della musica che per la storia della sua attribuzione, testimonianza di un dibattito durato almeno un secolo. Il secondo caso è quello dei *Concerti a cinque* attribuiti a Giuseppe Tartini e Gasparo Visconti, pubblicati da Michel-Charles Le Cène, uno degli editori olandesi più noti del Settecento. Di ciascun concerto sono restituite in appendice l’analisi stilistica e la trascrizione integrale del testo musicale, basata sulla fonte a stampa del 1728. Il terzo e ultimo caso è quello riguardante le dodici *Sonate a tre* pubblicate a Londra nella seconda metà del Settecento e attribuite a Domenico Gallo e Giovanni Battista Pergolesi.

Nel suo complesso la tesi, attraverso l’impiego di strumenti e metodi di indagine aggiornati, tenta di approfondire le conoscenze relative alle origini delle attribuzioni conflittuali nell’ambito della musica strumentale veneta del Settecento, prendendo in considerazione un campione limitato, ma il più possibile rappresentativo. Lo scopo finale è quello di ampliare le conoscenze relative alle modalità di trasmissione della musica, alle destinazioni d’uso dei testimoni considerati, e, più in generale, al contesto nel quale i compositori operarono.

Il repertorio della musica occidentale conta, così come quello di altre forme d'arte, dalla letteratura alle arti visive, un numero consistente di casi in cui la paternità di un'opera è ritenuta incerta.¹ In ambito musicale è sufficiente ricordare i casi di attribuzioni dubbie che si presentano negli elenchi di opere ascritte ad importanti autori dei secoli XV e XVI come Josquin Desprez, o nei cataloghi di autori del secolo XVIII come Giovanni Battista Pergolesi, Johann Sebastian Bach, Franz Joseph Haydn o Wolfgang Amadé Mozart.

L'incertezza attributiva, in ambito musicale, può essere originata da almeno tre di condizioni in cui le fonti sono giunte sino a noi:

1. composizioni anonime: è il caso di musiche trasmesse attraverso fonti adespote e solo dalla critica recente attribuite a compositori più o meno noti;
2. composizioni attribuite dubitativamente ad un autore attraverso fonti così poco autorevoli da generare fondati dubbi sull'autenticità delle opere stesse;
3. attribuzione contemporanea a più autori:
 - per congettura recente: ad esempio ad opera di musicologi;
 - perché esistono più fonti dell'epoca che recano attribuzioni a due o più autori differenti, dando origine ad un fenomeno che prende il nome di 'attribuzione conflittuale'.

La questione attributiva affrontata in questa dissertazione è relativa a quest'ultima tipologia. Dell'attribuzione conflittuale in ambito musicologico, sono state date negli anni alcune definizioni. Si riportano di seguito quelle elaborate da Allan W. Atlas e da Maria Caraci Vela.

In un contributo apparso all'inizio degli anni '80, Allan W. Atlas individuò le 'conflicting attributions': «wherein the same composition is ascribed to two or even three or four different composers in the various, roughly contemporary sources in which it appears».² Nella sua definizione Atlas usò l'espressione «roughly contemporary sources», ovvero in fonti 'grossomodo contemporanee' rispetto all'epoca in cui la musica fu

¹ *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre – 5 ottobre 1992*, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel – Berlin, Birkhäuser, 1994. ZERI, FEDERICO, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*, Torino, G. Einaudi, 1961.

² ALLEN W. ATLAS, *Conflicting Attributions in Italian Sources of the Franco-Netherlandish Chanson, c. 1465 – c. 1505: a Progress Report on a New Hypothesis*, in *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, edited by Iain Fenlon, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 249-293: 250.

composta. Questa indicazione temporale è assente nella definizione di Maria Caraci Vela, secondo la quale l'attribuzione conflittuale si verifica nei casi in cui «una medesima composizione» sia «tràdita in più testimoni con attribuzioni differenti negli uni dagli altri»³.

Stando a queste definizioni si possono fare rientrare in questa casistica:

1. le composizioni trasmesse da più testimoni con attribuzioni differenti negli uni dagli altri;
2. le composizioni presenti in raccolte miscellanee nelle quali compaiano musiche di più compositori senza che sia specificato l'autore delle singole opere.⁴

Tuttavia, tra le fonti che possono generare un'attribuzione conflittuale sono da considerare anche gli *incipit* musicali inclusi in cataloghi o gli esempi musicali riportati in trattati dell'epoca a cui risale la musica.

In definitiva, l'espressione 'attribuzione conflittuale' indica quel fenomeno che riguarda l'insieme di composizioni che presentano due o più attribuzioni nelle fonti contemporanee che le riportano o che le identificano in maniera inequivocabile.

L'attribuzione conflittuale è anche indicata con l'espressione 'attribuzione contraddittoria' o 'divergente'.⁵

Nell'ambito musicale vi sono epoche che presentano un maggior numero di attribuzioni conflittuali. Il musicologo Allan W. Atlas indicò nelle *chansons* del tardo XV secolo, nel mottetto del secolo XVI e nella musica strumentale del secolo XVIII, tre repertori interessati in maniera particolare da tale fenomeno.⁶

Caraci Vela scrisse in proposito:

Le attribuzioni conflittuali [...] si possono incontrare in tutte le epoche, inclusa la nostra, ma ricorrono con particolare frequenza nella tradizione manoscritta e a stampa di singole composizioni tramandate in testimoni miscellanei. I casi più noti, su cui esiste una ricca letteratura musicologica, si incontrano nella polifonia profana, italiana e francese, fra Tre e Quattrocento, in quella franco-

³ MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., LIM, Lucca 2005, vol. I, p. 204 e vol. II, 2009, p. 176

⁴ Un esempio di questo tipo è la raccolta di *Concerti a cinque* op. 1 libro terzo attribuita a Giuseppe Tartini e Gasparo Visconti pubblicata da Michel-Charles Le Cène attorno al 1728, che costituirà l'oggetto di un capitolo della presente dissertazione.

⁵ Joachim Schlichte, in un saggio dedicato agli *incipit* musicali della banca dati *RISM*, utilizza il termine 'attribuzioni divergenti'. Cfr. JOACHIM SCHLICHTTE, *Confronti e ricerche sugli 83.243 incipit musicali della banca-dati RISM. Risultati, utilità, prospettive*, «Le Fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», III, 1989, pp. 121-129: 128.

⁶ Si veda ATLAS, *Conflicting Attributions* cit., p. 250, nota 4.

fiamminga del sec. XV (Dufay, Caron, Martini, Busnois, Hayne, Ockeghem, Compère, Isaac), nelle cantate da camera del Sei e Settecento (Carissimi, Alessandro Scarlatti, Pergolesi), nella musica strumentale cameristica fra Sette e Ottocento.⁷

In anni più recenti sono andati progressivamente aumentando i casi noti di attribuzione conflittuale soprattutto grazie alla realizzazione di importanti progetti che hanno reso possibile mettere a confronto ingenti quantità di *incipit* musicali. Mi riferisco ad esempio allo *Union Thematic Catalogue of 18th-Century Symphonies* ad opera di Jan LaRue, ideato per riunire in un unico strumento tutti gli *incipit* del repertorio considerato⁸; o alla banca dati *A/II Musikhandschriften 1600-1800* del *Repertoire International des Sources Musicales*, aggiornata con la recente opzione di ricerca per *incipit*.⁹ A questo proposito, appare importante ricordare che strumenti di questo tipo, oltre a far emergere eventuali attribuzioni divergenti, possono talvolta permettere di assegnare ad un determinato autore una composizione trädita altrove in forma adesposta.

Ci sono diverse ragioni per le quali appare opportuno indagare il fenomeno delle attribuzioni conflittuali. Tali ragioni mutano in base alle diverse categorie, professionali e non, per le quali l'attribuzione di una composizione ad un autore invece che ad un altro rappresenta un aspetto rilevante. Le principali categorie qui considerate sono: i musicologi, i musicisti interpreti, il pubblico e i bibliotecari.

Per i musicologi la risoluzione di un'attribuzione conflittuale si rivela particolarmente importante in alcuni casi:

- per la redazione di un catalogo delle composizioni di un autore: un brano può essere infatti compreso a pieno titolo tra le opere di un autore o inserito in un'appendice di brani dubbi o spuri;
- nella scelta di inserire brani di attribuzione incerta all'interno dell'edizione completa delle opere di un autore;
- per stabilire le caratteristiche stilistiche della produzione di un autore;

⁷ CARACI VELA, *La filologia musicale* cit., vol. II, 2009, p. 209.

⁸ JAN LARUE, *Major and Minor Mysteries of Identification in the 18th-Century Symphony*, «Journal of the American Musicological Society», XIII n. 1, 1960, pp. 181-196: 181.

⁹ In proposito si veda anche SCHLICHTE, *Confronti e ricerche* cit., p. 121. In merito all'ausilio rappresentato dal *RISM* per individuare e affrontare i casi di opere dubbie si veda ID., *RISM – Musikincipitvergleich, Ein Ansatz zur Lösung des Incerta-Problems mit den Mitteln der EDV*, in *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988, Bericht*, herausgegeben von Hanspeter Bennis, Gabriele Buschmier, Georg Feder, Klaus Hofmann, Wolfgang Plath, Mainz-Stuttgart, Steiner, 1991, pp. 215-228.

- per la ricostruzione dello sfondo culturale nell'ambito del quale la musica fu composta e trasmessa;
- nella cura delle note a programma di un concerto;

I musicisti interpreti e il pubblico rappresentano altre due categorie, tra loro strettamente connesse, influenzate da questo fenomeno.

È stato da più studiosi sottolineato come l'attribuzione certa di una composizione costituisca un aspetto centrale nella proposta musicale da parte degli esecutori e, soprattutto nella percezione dell'opera da parte del pubblico.

John Spitzer, che ai temi dell'*attribution* e dell'*authorship* ha dedicato una tesi di dottorato, affermò:

[...] it seems that musical authorship plays a considerable role in people's musical experience, and that it plays this role by establishing a context of ideas, words and expectations within which people perceive, experience and respond to a piece of music.¹⁰

Secondo Michael Talbot: «A work lacking a known author is an *outcast*: it is devalued since it points to nobody».¹¹ Tale esclusione trova ragione, ricorda sempre Talbot, in un sistema di valori centrato sull'autore:

We care whether a play is by Shakespeare or Marlowe, whether a painting is by Canaletto or Longhi. Indeed, we often seem more interested in the artist as a person than in the work of art as an artefact and appear to value the latter mainly for the light that it sheds on the former.[...] Hence our disquiet when the attribution of a work of art is uncertain or is shown to have been mistaken.¹²

Il ruolo di primo piano dell'autore è ampiamente dimostrato dalle programmazioni delle stagioni concertistiche, spesso dedicate a celebrare gli anniversari di importanti compositori.

¹⁰ JOHN SPITZER, *Authorship and Attribution in Western Art Music*, PhD dissertation, Cornell University, 1983, p. 361.

¹¹ MICHAEL TALBOT, *The Genuine and the Spurious. Some Thoughts on Problems of Authorship Concerning Baroque Compositions*, in *Vivaldi vero e falso. Problemi di attribuzione*, a cura di Antonio Fanna e Michael Talbot, Firenze, Leo S. Olschki, 1992, pp. 13-24: 13. Una sorte di questo tipo toccò, ad esempio, ai *Quartetti per archi op. 3* inizialmente attribuiti a Franz Joseph Haydn e poi a Roman Hofstetter. SCHLICHTER, *Confronti e ricerche* cit., p. 121. Sui problemi connessi all'attribuzione di un'opera si rimanda a SPITZER, *Authorship and Attribution*, cit., pp. 243-294.

¹² TALBOT, *The Genuine and the Spurious* cit., p. 13.

Un altro esempio della maggiore attenzione indirizzata all'autore piuttosto che all'opera si rintraccia nell'elenco di falsi musicali e non, prodotti nel corso del Novecento. Mi riferisco in particolare ai casi di Tobia Nicotra e Fritz Kreisler. Com'è noto, Tobia Nicotra riuscì a spacciare una serie di falsi "autografi" come opera di celebri autori di tutte le epoche, come ad esempio Palestrina, Händel, Pergolesi, Gluck e Wagner.¹³ Altrettanto noto è il caso Fritz Kreisler, che spacciò musiche da lui stesso composte per opere di celebri compositori del Settecento, come Antonio Vivaldi e Gaetano Pugnani.¹⁴

In merito al falso e al suo diverso effetto sulla musicologia e sul pubblico, sono interessanti le parole che Charles Cudworth scrisse nel 1954 in un suo contributo:

Oddly enough, the public doesn't hate or despise the forger for his forgery; on the contrary, it often has a sneaking admiration for him, as one who has managed to hoodwink the experts, those dastardly enemies of the common man. The experts themselves, of course, are usually regarded with grave suspicion; for one thing, they have specialized knowledge, ever a matter of deep distrust; and, furthermore, for some strange reason musicological experts seem to be generally regarded as inimical to the music itself. Lay music lover and professional musician alike are always ready to protest: "What on earth does it matter if we do play and enjoy such spuriousities? As long as the music is good, we couldn't care less if it's by Pugnani or Kreisler, or by Tom or Dick or Harry, or The Cat's Aunt. It's the music that matters. What's in a name, anyway?" All very true, up to a point; unfortunately musicologists and music-librarians alike have a zeal for truth in such matters, which leads them to go ferreting about and unearthing odd facts of verification. Also they have a strong sense of historical perspective, coupled with affection and respect for the truly great composers (and their lesser brethren) which makes them feel annoyed by a too easy public acceptance of the bogus. It is no doubt this that makes the Battle of the Spuriousities an unending struggle - a struggle which will probably continue as long as there is music to play and tongues to argue about who wrote it.¹⁵

¹³ Si vedano LARUE, *Major and Minor Mysteries* cit., pp. 184-185; BARRY SHELLEY BROOK, *La storia del genio in tre atti: Parigi, Europa, New York*, in *Il caso Pergolesi*, testi di Dario Della Porta, Barry S. Brook, Marvin E. Paymer, Bergamo, Edizioni Bolis, 1985, pp. 51-60: 52; FRANCESCO DEGRADA, *False attribuzioni e falsificazioni nel catalogo delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Genesi storica e problemi critici*, in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre - 5 ottobre 1992*, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel - Berlin, Birkhäuser, 1994, pp. 93-114: 98-100.

¹⁴ Si veda CHARLES L. CUDWORTH, *Ye Olde Spuriousity Shoppe, or Put it in the Anhang*, «Music Library Association Notes», XII n. 1, 1954, pp. 25-40: 31.

¹⁵ CUDWORTH, *Ye Olde Spuriousity* cit., p. 40.

L'attribuzione conflittuale sarà infine considerata anche dai bibliotecari che, nell'inserire a catalogo una composizione toccata da tale fenomeno potranno segnalare nelle note relative al *record* l'esistenza in altre biblioteche di fonti con diversa attribuzione.¹⁶

Nei capitoli che seguono si discuteranno gli strumenti per risolvere casi di attribuzione conflittuale e problemi legati a tale fenomeno, limitando le considerazioni a composizioni significative del repertorio strumentale del Settecento.

¹⁶ Si veda ad esempio la *Guida alla catalogazione in SBN Musica. Musica e libretti a stampa. Registrazioni sonore, video e risorse elettroniche musicali*, Roma, ICCU, 2012, p. 159. (<http://www.iccu.sbn.it/opencms/export/sites/iccu/documenti/2012/Guida_alla_catalogazione_in_SBN_Musica.pdf>)

Negli ultimi due secoli, spinti dalla diffusione del collezionismo e in generale da un maggiore interesse per la figura dell'autore, gli studiosi di arti visive, letteratura e musica hanno elaborato metodi sempre più raffinati al fine di stabilire la paternità di un'opera, qualora incerta. Tra i primi a perfezionare tali metodi furono gli storici dell'arte. Per gran parte dell'Ottocento e del Novecento, la capacità di riconoscere l'autore di un'opera fu appannaggio di "conoscitori" (*connoisseurs*), critici e collezionisti, che per mezzo della loro esperienza si facevano garanti dell'autenticità di un'opera attraverso una consulenza, un'*expertise*, maturata grazie alla loro conoscenza specialistica.¹ A questo metodo in anni più recenti se ne sono affiancati e/o sostituiti altri più 'scientifici', basati sull'analisi dei materiali e su una più approfondita conoscenza dei documenti d'archivio.

Anche in campo letterario si è fatto ricorso a diversi strumenti per risolvere attribuzioni conflittuali o definire l'autenticità di un'opera. I principali sono l'esame delle fonti, l'analisi dello stile, l'analisi del testo effettuata con metodi statistici, come ad esempio l'esame della ricorrenza di determinate parole e forme grammaticali all'interno dello scritto.²

Per quel che riguarda l'ambito musicale, Maria Caraci Vela ha sintetizzato in maniera efficace le tre principali prove utili per assegnare un'opera ad un compositore:

- *prove esterne al testo*, che forniscono la menzione dell'autore (*documenti* che attestano, per esempio, il pagamento per l'opera commissionata, o ne registrano la presenza in un archivio o in una biblioteca; *testimonianze indirette*, che descrivono un evento pubblico o privato e danno notizia della musica eseguita e di chi l'aveva composta; *lettere*, nelle quali il compositore parla della sua opera o discute con l'editore, o in cui un'altra persona fa dei riferimenti

¹ In proposito si veda la voce *Attribuzione* in *Enciclopedia Europea*, voll. 12, Milano, Garzanti, 1976-1984, vol. I, 1976, pp. 816-817 e MIECZYSLAW PORĘBSKI, *Attribuzione*, in *Enciclopedia*, voll. 16, Torino, Giulio Einaudi, 1977, vol. II, pp. 137-153; GAUDENZ FREULER, *L'attribuzione nell'arte italiana: quale valore?*, in *L'attribuzione: teoria e pratica* cit., pp. 59-90. Sui metodi utilizzati dagli storici dell'arte per smascherare un falso si veda *Fake? The Art of Deception*, edited by Mark Jones with Paul Craddock and Nicolas Barker, London, The Trustees of the British Museum, c1990.

² Si vedano in proposito PORĘBSKI, *Attribuzione*, in *Enciclopedia* cit., pp. 143-144; GIANFRANCO CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1992; ENRICO CASTELNUOVO, *L'attribuzione e i suoi fantasmi*, in *L'attribuzione: teoria e pratica* cit., pp. 17-28; MARIA LUISA MENEGHETTI, *Problemi attributivi in ambito trobadorico*, in *L'attribuzione: teoria e pratica* cit., pp. 161-182; GUGLIELMO GORNI, *Metodi vecchi e nuovi nell'attribuzione di testi volgari italiani*, in *L'attribuzione: teoria e pratica* cit., pp. 183-209.

all'opera e a chi l'ha scritta; *trattati teorici*, in cui come esempio di quanto si sta discutendo si cita un testo musicale e il suo autore);

- *argomenti di critica testuale*, atti a valutare la natura e la collocazione storica dei testimoni di un'opera e la possibile relazione con l'autore, nonché tutti quegli aspetti della tradizione testuale che possano dare indicazioni utili [...];
- *argomenti di critica interna*, in base ai quali si valuta la relativa coerenza stilistica dell'opera con il presunto autore.³

In aggiunta a questi tre ordini di prove, nel corso del Novecento si usarono altri strumenti e metodi, decisamente più discutibili e senza dubbio meno affidabili. Mi riferisco all'utilizzo di competenze e facoltà intuitive, adottati come strumenti per risolvere complesse attribuzioni o il conteggio delle fonti che riportano un nome invece di un altro, senza considerare la provenienze delle stesse, trascurando quindi il fatto che l'attribuzione si basa sulla qualità delle fonti, non sulla loro quantità.⁴ In alcuni casi, invece, si sono sovrapposte valutazioni di autenticità e valutazioni di merito. John Spitzer ha approfondito questo fenomeno, mettendo in luce come le composizioni di dubbia attribuzione considerate di maggiore qualità fossero tendenzialmente inserite nei cataloghi di autori di vaglia e quelle considerate di minore qualità ne fossero espunte come spurie.⁵

I primi veri banchi di prova per verificare l'applicabilità e l'efficacia dei metodi elaborati dai musicologi furono i cataloghi di noti compositori come Antonio Vivaldi, Giovanni Battista Pergolesi, Johann Sebastian Bach, Franz Joseph Haydn e Wolfgang Amadé Mozart e le edizioni critiche delle loro opere.

Nel corso della seconda metà del Novecento, in particolare a partire dagli anni '60, il dibattito più acceso in merito ai metodi più appropriati per valutare l'autenticità di un'opera o stabilirne la corretta attribuzione si tradusse talvolta in un'opposizione tra due scuole di pensiero. Semplificando, è possibile distinguerne una più favorevole all'uso esclusivo degli strumenti paleografici e bibliografici, un'altra maggiormente indirizzata ad offrire ampio spazio all'applicazione dell'analisi stilistica.⁶

³ CARACI VELA, *La filologia musicale* cit., vol. I, 2005, p. 124.

⁴ Per una panoramica degli altri metodi si vedano CARACI VELA, *La filologia musicale* cit., vol. II, 2009, p. 194; ATLAS, *Conflicting Attributions* cit., p. 252.

⁵ JOHN SPITZER, *Musical Attribution and Critical Judgement: The Rise and Fall of the Sinfonia Concertante for Winds K 297b**, «The Journal of Musicology», V n. 3, 1987, pp. 319-356.

⁶ In particolare si segnalano i contributi a sostegno dell'uso delle prove bibliografiche e codicologiche di WOLFGANG PLATH, *Der gegenwärtige Stand der Mozart-Forschung*, in *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft: Bericht über den neunten internationale Kongress, Salzburg 1964*, Kassel, 1964, pp. 47-

Metodo codicologico, paleografico e bibliografico

Tra gli studiosi che diedero un significativo contributo allo sviluppo delle tecniche per l'analisi dei testimoni e l'indagine bibliografica, ovvero il primo e il secondo metodo indicati da Maria Caraci Vela, si devono ricordare in particolare Jens Peter Larsen e Georg Feder.

Jens Peter Larsen sviluppò a partire all'incirca dagli anni Trenta del secolo scorso alcune tecniche adottate per stabilire la paternità di un'opera.⁷ A tal proposito appare utile riportare la sintesi che Jan LaRue fece dei metodi introdotti da Larsen:⁸

1. far more careful assemblage of all possible sources, whether autograph, printed, or manuscript – even including later copies;
2. far more careful evaluation of these sources to discover the comparative weight of their evidence in establishing a definitive score for the work in question;
3. newly detailed checking of biographical and circumstantial evidence contained in letters, diaries, wills, newspapers, periodicals, memoirs, commentaries, and every conceivable record of contemporary life, for the light that might be shed, directly or indirectly, on questions of authenticity;
4. a fresh attack on suspected works by more careful collation of works by minor contemporaries, using 18th-century catalogues of all sorts, as well as modern list compiled in many libraries;
5. scientifically developed extensions of previous efforts to collect and classify papyrological and calligraphic evidence, including watermarks, handwriting, identification of copyists, chemical composition and colors of ink, commercial staving (*Rastrierung*), and any sort of technical study that might be required.⁹

55 e JENS PETER LARSEN, *Über die Möglichkeiten einer musikalischen Echtheitsbestimmung für Werke aus der Zeit Haydns und Mozarts*, «Mozart-Jahrbuch», 1971/72, pp. 7-18, pubblicato anche come *Über Echtheitsprobleme in der Musik der Klassik*, «Die Musikforschung», XXV, 1972, pp. 4-16. A sostegno dell'adozione di metodi di analisi stilistica si espresse in particolare FRIEDRICH BLUME, *Historische Musikforschung in den Gegenwart*, in *International Musicological Society: Report of the Tenth Congress, Ljubljana 1967*, Kassel, Bärenreiter, 1970, pp. 13-25, stampato anche in «Acta musicologica», XL, 1968, pp. 8-21.

⁷ Di riferimento è il suo *Die Haydn Ueberlieferung*, Kopenhagen, Einar munskgaard, 1939.

⁸ JAN LARUE, *Mozart or Dittersdorf – KV 84/73g*, «Mozart-Jahrbuch», 1971-72, pp. 40-49: 40.

⁹ LARUE, *Mozart or Dittersdorf* cit., p. 40.

Tali metodi sono ancora oggi adottati per risolvere problemi di autenticità, casi di dubbi attributivi o per stabilire la datazione di un'opera.

Una parte degli sforzi degli studiosi successivi fu indirizzata ad elaborare una classificazione del grado di autenticità di un testo, che aiutasse ad orientarsi nelle situazioni complesse. In questa operazione si distinse in particolare il contributo di Georg Feder.¹⁰ Lo studioso tedesco propose un metodo per stabilire l'autenticità delle opere da applicare al caso delle musiche attribuite a Franz Joseph Haydn. Prendendo le mosse da alcune considerazioni elaborate a sua volta da Georg von Dadelsen, pur consapevole dell'importanza dell'analisi stilistica, egli si affidò principalmente alla valutazione critica dei testimoni.¹¹

Feder suddivise in sei categorie le opere attribuite o ascrivibili a Haydn a seconda dei testimoni giunti sino a noi:

- A) insieme delle composizioni attestate in modo autentico o autorizzato (Incipit o titolo dell'opera in EK [*Entwurf-Katalog*], nelle lettere di Haydn, in HV [*Haydn-Verzeichniss*]; correzioni autografe di incipit nel cosiddetto Kleines Quartbuch [...]);¹²
- B) Insieme delle composizioni tradite in modo autentico o autorizzato (autografi, apografi autorizzati e stampe autorizzate, esemplari provenienti dal lascito di Haydn) [...];¹³
- C) Insieme delle composizioni tradite in modo non autorizzato (apografi e stampe non autenticati) [...];¹⁴
- D) Insieme delle composizioni attestate senza autorizzazione (qualsiasi catalogo d'archivio o d'editore del XVIII secolo) [...];¹⁵
- E) Insieme delle composizioni attestate per tradizione orale [...];¹⁶
- F) Insieme delle composizioni attribuite ad altri autori, oppure anonime, o ancora sconosciute dallo stesso Haydn [...];¹⁷

¹⁰ GEORG FEDER, *La critica dell'autenticità in Haydn in L'attribuzione: teoria e pratica* cit., pp. 135-160. Si veda anche JAMES WEBSTER, *Authenticity. External Criteria for Determining the Authenticity of Haydn's Music. Round Table. Source Problems, Authenticity and Chronology, List of Works*, in *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, edited by Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster, New York, Norton, 1981, pp. 74-81.

¹¹ GEORG VON DADELSEN, *Methodische Bemerkungen zur Echtheitskritik*, in *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag, am 7. Juli 1972*, herausgegeben von Heinrich Hüsch, Köln, Arno Volk, 1973, pp. 78-82.

¹² FEDER, *La critica dell'autenticità* cit., p. 139.

¹³ *Ibidem*, p. 140.

¹⁴ *Ibidem*, p. 142.

¹⁵ *Ibidem*, p. 143.

¹⁶ *Ibidem*.

Per A e B [...] la paternità di Haydn è formalmente confermata, o perlomeno degna di fede: l'autenticità è ottenuta per via deduttiva. Nel caso di ascrizioni contraddittorie [...] oppure nel caso di dubbi basati su argomenti stilistici o estetici, l'obbligo di fornire la prova spetta al critico che afferma la non-autenticità; in assenza di questa prova rimane valida l'affermazione d'autenticità.¹⁸ [...] Per le opere che non fanno parte né di A né di B [...] la paternità di Haydn non viene in principio accertata. L'asserzione della sua paternità deve pertanto essere dimostrata.¹⁹

Feder inoltre individuò alcuni criteri per la valutazione delle testimonianze dirette e indirette:

1. genere qualitativo:

- la vicinanza o distanza temporale e geografica dei testimoni dai diversi luoghi d'attività di Haydn;²⁰
- la reciproca distanza o vicinanza geografica fra i singoli testimoni. L'ampia distanza che separa due testimoni con identica iscrizione fa supporre che si tratti di due testimonianze indipendenti, il che aumenta la loro credibilità;²¹
- il contesto della tradizione testuale, che può variamente ispirare fiducia o diffidenza a seconda: a) del contenuto del volume o della stampa; b) della produzione totale del copista o dell'editore; c) dell'origine dell'archivio in cui è conservato il pezzo singolo;²²

2. genere quantitativo:

- il numero delle testimonianze in rapporto ad altre composizioni dello stesso gruppo;²³
- il numero delle testimonianze in relazione alla media del genere musicale cui la composizione appartiene;²⁴

¹⁷ *Ibidem*, p. 143.

¹⁸ *Ibidem*, p. 144.

¹⁹ *Ibidem*, p. 144.

²⁰ *Ibidem*, p. 150. A tal proposito è necessario ricordare che la vicinanza di una fonte all'autore, non è automaticamente indice di validità dell'attestazione. In proposito mette conto citare l'opinione condivisibile di Atlas: «This method too has its limits, as when the sources with the attributions are equally close to or equally far removed from the composers that they name, or when filiation shows that a source that is seemingly distant from the composers on chronological-geographical grounds is closely related to or even ultimately derived from an earlier source that is quite central, in which case its ascription counts heavily.» *ATLAS, Conflicting Attributions cit.*, p. 251.

²¹ FEDER, *La critica dell'autenticità cit.*, p. 150.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 151.

- il rapporto numerico fra le opere autenticate e quelle non autenticate all'interno dei singoli generi.²⁵

Gli studi sin qui considerati permettono di distinguere alcune operazioni che costituiscono le tappe rilevanti nel percorso di attribuzione di un'opera:

1. l'individuazione di tutti i testimoni che restituiscono la composizione;
2. il confronto con i cataloghi dell'epoca, che non raramente possono documentare una diversa attribuzione;
3. l'analisi approfondita delle fonti, per stabilirne la datazione, la provenienza, il redattore e il suo eventuale rapporto con l'autore (se la fonte non è autografa);²⁶
4. l'esame di documenti archivistici: testamenti, cronache, testimonianze presenti in diari dell'epoca.

Il primo passaggio, quindi, consiste nel verificare l'esistenza di tutte le fonti e l'attribuzione presente in esse. In occasione di un congresso riguardante le opere incerte che ebbe luogo a Magonza nel 1988, Wolfgang Plath sostenne che: «la ricerca delle concordanze può essere molto lunga e costosa [...]. Se in questo campo sono stati ottenuti dei risultati concreti, ciò è dovuto soltanto in piccola parte ad una sistematicità nell'indagine: una maggiore importanza va attribuita al gioco della fortuna. Si tratta pertanto di vedere quanto possa essere limitato in futuro quest'elemento di casualità, a favore d'un procedimento più coerente, metodico e sistematico»²⁷.

Uno strumento che ha reso decisamente più sistematica la ricerca delle concordanze è il database *RISM A/II*, grazie al quale è oggi possibile effettuare le ricerche anche per *incipit* musicali. Altri database, come quello delle sinfonie del Settecento progettato e realizzato da Jan LaRue, nonché i cataloghi dei singoli compositori e di biblioteche e archivi musicali costituiscono un altro strumento importante per identificare i testimoni.

Ai cataloghi odierni, sono da affiancare anche i cataloghi dell'epoca, che pur non indicando l'esistenza attuale di una fonte, possono testimoniare più o meno autorevolmente un'attribuzione differente.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Mette conto ricordare che una fonte autografa non è automaticamente indice di paternità dell'opera. Alcune composizioni erano trascritte da autori diversi per scopi di studio o esecuzione. In proposito cfr. MAX LÜTOLF, *L'attribuzione di opere sacre*, in *L'attribuzione: teoria e pratica* cit., pp. 115-134: 117.

²⁷ SCHLICHTER, *Confronti e ricerche* cit., p. 121.

Il terzo aspetto, lo studio approfondito e sistematico delle fonti, è stato oggetto di numerosi contributi che hanno favorito lo sviluppo di tecniche sempre più avanzate. Le principali analisi riguardano le filigrane della carta da musica, i rastri utilizzati per rigare la musica, le grafie dei copisti e l'inchiostro adoperato. Lo studio di questi aspetti è un passo essenziale per datare, stabilire la provenienza e la vicinanza con l'autore di una determinata opera.

Nello studio delle filigrane nelle carte musicali si distinsero alcuni musicologi, in particolare Alan Tyson.²⁸ Lo studio dei rastri, utile soprattutto per chiarire se due copisti usarono lo stesso tipo di carta, apportando essenziali elementi per affermare una collaborazione tra di loro, fu approfondito tra gli altri da Eugene K. Wolf, Paul Everett e Dexter Edge.²⁹

Di notevole importanza può rivelarsi lo studio delle grafie: stabilire l'identità di un copista, o più semplicemente il suo rapporto con l'autore, può rivelarsi talvolta fondamentale per indirizzare un'attribuzione a favore di un compositore invece di un altro.³⁰ Gli aspetti relativi a questo studio furono approfonditi tra gli altri da Alan Tyson, Paul Everett, Cliff Eisen, Livia Pancino³¹. In merito all'importanza di questo aspetto, è necessario ricordare, come sostiene Everett, che: «[...] the significance of a copyist's contribution – its textual authority and its authenticity as the music of the composer

²⁸ ALAN TYSON, *New Dating Methods: Watermarks and Paper-Studies*, in *Mozart: Studies of the Autograph Scores*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1987, pp. 1-22.

²⁹ Vedi PAUL J. EVERETT, *The Application and Usefulness of 'Rastrology', with Particular Reference to Early Eighteenth-Century Italian Manuscripts*, in *Musica e filologia*, a cura di Marco Di Pasquale, con la collaborazione di Richard Pierce, Verona, Edizioni della Società Letteraria, 1983, pp. 135-158; ID., *The Manchester Concerto Partbooks*, New York – London, Garland, 1989, vol. I, pp. 97-117; JEAN J. WOLF - EUGENE K. WOLF, *Rastrology and its use in eighteenth-century manuscript studies*, in *Studies in musical sources and style. Essays in honor of Jan LaRue*, edited by Eugene K. Wolf, Edward H. Roesner, Madison, A-R Press, 1990, 237-291; DEXTER EDGE, *Mozart's Viennese copyists*, PhD Dissertation, University of Southern California, Ann Arbor, UMI, 2000, pp. 354-381.

³⁰ Sulla grafia si vedano FRANCESCO DEGRADA, *Alcuni falsi autografi pergolesiani*, «Rivista Italiana di Musicologia», I, 1966, pp. 32-48; ALAN TYSON, *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, «Journal of the American Musicological Society», XXIII, 1970, pp. 439-471; HANS LENNEBERG, *Handwriting Identification and Common Sense*, «Fontes Artis Musicae», XXII, 1980, pp. 30-32; BARRY S. BROOK - MARVIN PAYMER, *La mano di Pergolesi: uno studio calligrafico*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXIII n. 4, 1989, pp. 487-513; EUGENE K. WOLF, *Manuscripts from Mannheim, ca. 1730-1778. A Study in the Methodology of Musical Source Research*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2002; GIROLAMO MORETTI, *Trattato di Grafologia*, Padova, Messaggero, 2002.

³¹ TYSON, *Notes on Five* cit., pp. 439-471; EVERETT, *The Manchester Concerto* cit., vol. I, pp. 91-97; ID., *Vivaldi's Italian Copyists*, «Informazioni e studi vivaldiani», XI, 1990, pp. 27-88; CLIFF EISEN, *The Mozart's Salzburg Copyists: Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style, and Performance Practice*, in *Mozart Studies*, edited by Cliff Eisen, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 253-307; LIVIA PANCINO, *Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico*, «Informazioni e Studi Vivaldiani», XIII, 1992, pp. 67-95; EDGE, *Mozart's Viennese* cit., pp. 192-323.

concerned – lies not in *who* the copyist was but in *what* he did and *how* and *when* he did it.»³²

Infine, l'analisi dell'inchiostro è strettamente legata allo studio del copista e alla prassi di copiatura. Ad oggi, tra gli storici della musica, non esiste un metodo condiviso per identificare e classificare gli inchiostri.³³ Uno dei più recenti ed esaurienti contributi su questo argomento è quello di Dexter Edge, il quale ha riassunto la storia dell'utilizzo dell'inchiostro e i metodi di analisi.³⁴ Uno dei sistemi più utilizzati è il confronto con comparatori standard di colori (sistema Pantone).

Allo studio dei testimoni si affianca l'indagine relativa ai documenti archivistici (testamenti), le cronache, le testimonianze presenti in diari dell'epoca. Nel caso della musica strumentale, tuttavia, c'è da rilevare una maggiore difficoltà nel rintracciare riferimenti delle composizioni rispetto alla più identificabile produzione drammatica.

Come sottolineato da diversi musicologi, l'analisi delle fonti e il loro confronto consente raramente di dare una risposta che possa essere considerata definitiva, tuttavia permettono di formulare ipotesi o di sostenere con maggiori probabilità di successo un'attribuzione invece di un'altra.

Mentre Jan LaRue sottolineò che ogni nuova scoperta può mutare il quadro dell'attribuzione,³⁵ Eleanor Selfridge Field affermò che:

[...] while provenance and chronology can be pursued to a significant degree through source studies, their value in resolving questions of authenticity is more problematical. [...] Source studies are likely, in the end, to lead back to style studies, because source studies divorced from studies of style can lead to absurd and untenable conclusions. Their real place, therefore, is in providing one additional means of bringing blurry pictures of musical activity into clearer focus, and in thus helping to secure a basis for better understanding of the music itself.”³⁶

³² EVERETT, *Vivaldi's Italian* cit, p. 28.

³³ Si vedano JOE NICKELL, *Pen, Ink, & Evidence: A Study of Writing and Writing Materials for the Penman, Collector, and Document Detective*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1990; ULRICH KONRAD, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992; JOHN ARTHUR, *Some Chronological Problems in Mozart: the Contribution of Ink-Studies*, in *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and his Music*, edited by Stanley Sadie, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 35-52.

³⁴ EDGE, *Mozart's Viennese* cit., pp. 175-192.

³⁵ LARUE, *Major and Minor Mysteries* cit., pp. 185-187.

³⁶ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi and Marcello: Clues to Provenance and Chronology*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, L. S. Olschki, 1988, pp. 785-800: 798.

Cautela sulla validità delle conclusioni a cui porta lo studio delle fonti è espressa anche da Federico Maria Sardelli:

L'illusione di «scientificità» - nell'accezione comune di «oggettività» e «verificabilità» - che offre l'indagine degli elementi esterni dev'essere messa in discussione. Il grado di obiettività ed affidabilità dei metodi che il filologo testuale considera «scientifici» sarebbe considerato inadeguato e insufficiente in altre branche della scienza; non già le scienze cosiddette esatte come la matematica e la fisica, ma anche quelle ben più inesatte come la biologia o addirittura la medicina. La ricostruzione stemmatica della tradizione testuale, lo studio dei tipi di carta e filigrana, l'analisi spettrometrica degli inchiostri ed altri strumenti simili risentono di una tale quantità di variabili ed indeterminanze da non potersi minimamente comparare con gli strumenti analitici in dotazione alle altre scienze; in sostanza, se le tecniche usate dai biologi per compiere analisi mediche sul sangue fossero soggette alle stesse variabili di quelle impiegate dai filologi quando datano un manoscritto a partire dalla carta, il tasso di mortalità della popolazione s'impennerrebbe bruscamente.³⁷

I metodi e gli strumenti utilizzati dall'indagine bibliografica e codicologica, quindi, per quanto utili, raramente offrono risposte definitive o esaurienti ai dubbi relativi all'autenticità di un'opera o per risolvere i casi di attribuzione conflittuale. Si tratta però di indicatori importanti.

Analisi stilistica

Gli studiosi del Novecento fecero ricorso spesso all'analisi dello stile sia per definire una cronologia delle opere all'interno della produzione di un autore, che per accertare l'autenticità di un'opera o stabilire la corretta attribuzione.³⁸ In quest'ultimo caso,

³⁷ FEDERICO MARIA SARDELLI, *Dall'esterno all'interno: criteri di autenticità e catalogazione di nuove fonti vivaldiane*, «Studi Vivaldiani», VIII, 2008, pp. 93-109: 96.

³⁸ Sull'uso dell'analisi stilistica per stabilire una cronologia delle opere all'interno della produzione di un autore gli esempi sono molteplici. Si vedano MINOS DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche. Mit vielen Notenbeispielen und einem thematischen Verzeichnis*, Zurigo-Wolfenbüttel, Mösel Verlag, 1966; BATHIA D. CHURGIN, *The Symphonies of Giovanni Battista Sammartini*, PhD dissertation, Harvard University, 1963; EUGENE K. WOLF, *The Symphonies of Johann Stamitz: Authenticity, Chronology, and Style*, PhD dissertation, New York University, 1972.

il metodo fu talvolta considerato da alcuni un'ultima spiaggia, in qualche caso uno strumento inaffidabile da non impiegare; da altri invece uno strumento essenziale. I giudizi relativi all'uso di questo strumento si sono succeduti in particolare dalla metà del secolo scorso in poi.

Nel 1957 Howard Chandler Robbins Landon espresse un giudizio particolarmente negativo:

We have discussed the problems of this A Major Symphony [attributed to Haydn but by one of his contemporaries, Carlos d'Ordinez] in some detail, not to prove the fallibility of musicologists, but to show that internal, i.e., stylistic evidence is a very subjective and – for purposes of drawing any definite conclusions – a very limited criterion. It does not matter how brilliant the critic is: when dealing with works of doubtful authenticity the stylistic element almost invariably leads to the wrong conclusion.³⁹

Anche James Webster, nel 1975, mise in evidenza i limiti dell'analisi stilistica utilizzata per risolvere problemi di autenticità:

[...] stylistic evidence can often persuade us that Composer X may have written a given work. But it can never prove that he must have composed it. Such an assertion would claim that nobody else could possibly have been the composer – not Composer Y, not Z, and not even W. None of us is in the position to risk this assertion, which would imply that we have scrutinized the music of every relevant eighteenth-century composer in exhaustive detail, and that our stylistic judgement is unfailingly accurate.⁴⁰

Più moderato il giudizio di Eugene K. Wolf che, pur sottolineando la necessità di muoversi in quest'ambito con molta cautela, sostenne che «one of our tasks is to develop

³⁹ H. C. ROBBINS LANDON, *Problems of Authenticity in Eighteenth-Century Music*, in *Instrumental Music: A Conference at the Isham Memorial Library, May 4, 1957*, edited by David G. Hughes, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 31-56: 36.

⁴⁰ JAMES WEBSTER, *Relations between the Documentary and Stylistic Evidence*, in *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975*, edited by Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster, New York, Norton, 1981, pp. 99-102: 100.

more reliable methods of stylistic comparison, especially for periods and composers for which little trustworthy evidence of other types exists.»⁴¹

Un altro interessante giudizio è quello espresso da Michael Talbot:

[...] there are, however, two major problems connected with this operation: one practical, one logical. The practical problem is that it does not suffice to identify similarities between the work examined and works by the putative composer: it is necessary, too, to establish dissimilarities between the work and the music of other possible composers or, to put this in other words, to find in the disputed work features that are known to be unique to the putative composer. [...] But it would be a mistake to believe that a composer's style with its peculiarities is something fixed and objectively ascertainable. Dadelsen has rightly pointed out that early works of a composer tend to be atypical stylistically.⁴²

Un più deciso scetticismo, limitatamente ad alcuni casi, fu invece espresso da Francesco Degrada, secondo il quale: «L'analisi stilistica non può essere ancora utilizzata come un criterio autosufficiente in casi limite, come quelli nei quali l'evidenza paleografica, e consuetudini notazionali, la struttura vocale e strumentale, il genere compositivo utilizzato, la scansione del testo, il rapporto parola/musica, etc. non conducano ad evidenze incontestabili e dirimenti.»⁴³

Nonostante la scarsa affidabilità che caratterizza i metodi basati sull'analisi stilistica, alcuni musicologi li considerarono uno strumento utile e ne elaborarono nuovi principi e tecniche.

Il primo interessante contributo fu quello di William J. Paisley che, a metà degli anni '60, elaborò un metodo per identificare l'autore di un'opera esaminando le prime note di un tema musicale, considerandone solo l'altezza e non gli altri fattori, come la durata, la dinamica etc., e si basò sul calcolo statistico.⁴⁴ Il merito di Paisley fu principalmente quello

⁴¹ EUGENE K. WOLF, *Authenticity and Stylistic Evidence in the Early Symphony: A Conflicting Attribution between Richter and Stamitz*, in *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, edited by Edward H. Clinkscales and Claire Brook, New York, Pendragon Press, 1977, pp. 275-294: 277. Si veda anche il giudizio di Atlas: «The trouble with this approach, though, is obvious; it is difficult to reach firm conclusion when the composers involved wrote in fairly similar, impersonal styles or, as sometimes happens, when one or both of them has left us so little music that there is no reliable base against which we can measure the style of the disputed piece.» ATLAS, *Conflicting attributions* cit., p. 251.

⁴² TALBOT, *The Genuine and the Spurious* cit., pp. 18-19.

⁴³ DEGRADA, *False attribuzioni e falsificazioni* cit., pp. 107-108.

⁴⁴ WILLIAM PAISLEY, *Identifying the Unknown Communicator in Painting, Literature and Music: The Significance of Minor Encoding Habits*, «Journal of Communication», XIV, 1964, pp. 219-237. Si veda anche SPITZER, *Authorship and Attribution* cit., p. 400; SCOTT FRUEHWALD, *A method for determining*

di dare rilievo ad una tecnica usata dai critici dell'arte, basata sull'analisi di particolari apparentemente insignificanti (che Paisley chiamò 'minor encoding habits') che costituiscono "unknown communicators", ovvero elementi dello stile di un compositore che sono inconsci e possono essere altamente indicativi del modo di operare di un autore. Paisley si rifaceva ai primi studi sistematici sulle tecniche attributive elaborati in età positivista. In particolare, nel suo metodo, si rintracciano alcune indicazioni proposte da Giovanni Morelli, conoscitore e collezionista dell'Ottocento. Secondo Morelli, tra gli aspetti formali da analizzare per identificare un artista, vi erano alcuni dettagli morfologici che si ripresentano con caratteristiche identiche nelle sue opere. Le sue parole chiariscono meglio questa teoria:

Come la maggior parte degli uomini, tanto parlando quanto scrivendo, hanno parole e frasi favorite e abituali maniere di dire che introducono nel discorso talora senza intenzione, ossia senza avvedersene, e non di raro anche dove non ci stanno, così quasi ogni pittore ha certe maniere abituali ch'egli mette in mostra e che gli sfuggono senza che se ne accorga. [...]. Ora chi vuole studiare un maestro intimamente e conoscerlo meglio deve dirigere il suo occhio a queste materiali piccolezze – un calligrafo le chiamerebbe girigogoli – e saperle scoprire, e a simile intento naturalmente non basta la vista di una sola o di alcune poche sue opere, ma se ne richiede un maggior numero, e di tutti i periodi della sua produzione artistica.⁴⁵

A metà degli anni '70, Arthur Mendel, avanzò un altro metodo. La sua proposta e i problemi ad essa legati sono stati ben sintetizzati da Maria Caraci Vela:

[Arthur Mendel] proponeva di dare indicazioni metodologiche di tipo oggettivo [...] Partendo dalla certezza che l'attribuzione si basi comunque su dati statistici, si sarebbe dovuto procedere ad isolare tali dati e a misurarne statisticamente le ricorrenze. Se nelle opere sicuramente autentiche di un musicista si fosse constatato l'impiego di particolari stilemi con una determinata frequenza, ciò avrebbe potuto fungere da termine di confronto 'oggettivo' nella valutazione delle opere dubbie. Un metodo del genere, che si proponeva di

authenticity by style, «Journal of musicological research», V, 1985, pp. 297-317: 297-298; SCOTT FRUEHWALD, *Authenticity Problems in Joseph Haydn's Early Instrumental Works: A Stylistic Investigation*, New York, Pendragon, c1988, pp. 20-22.

⁴⁵ GIOVANNI MORELLI, *Della pittura italiana*, Milano, Treves, 1897, pp. 71-72.

sostituire un procedimento rigoroso all'esercizio ambiguo dell'intuizione, limitava in certa misura l'arbitrio (o almeno costringeva a giustificarlo con dati concreti), ma era tuttavia insidiato da almeno due equivoci:

1. l'idea statica dello stile proprio ad un autore, come termine di confronto per qualsiasi opera a lui attribuita o attribuibile. [...]
2. una pericolosa tendenza a confondere lo *stile*, proprio ad un individuo – che non si coglie a livello di superficie, nella presenza di particolari stilemi, bensì a livello profondo, nei modi peculiari del loro impiego – con il complesso delle scelte tecnico-compositive, formali, di linguaggio musicale, di organico e così via, che possono essere comuni a più individui afferenti ad una medesima cultura.⁴⁶

Sempre agli anni '70 risale un'altra proposta, quella di Jan LaRue che elaborò un approccio di tipo quantitativo per lo studio dell'autenticità in musica.⁴⁷ Dopo aver preso atto dei numerosi problemi che un'analisi di natura stilistica implichi, LaRue sviluppò un metodo inizialmente definito «functional correlation analysis», poi «activity analysis». Così LaRue propose di vedere il problema:

The situation seems hopeless, but like the monkey with the telescope, we are looking at the whole problem from the wrong end: we are studying the piece from the outside, whereas we should be looking at it from the inside. We have been considering correlations of single, isolated events: coincidental correlations; instead we should be studying *functional correlations*: stylistic events considered in their relationship to the central movement of the piece – what one of my students calls “musical metabolism”. The most promising use of style analysis for authentication, therefore, seems to be functional correlation analysis.⁴⁸

Il metodo è descritto in poche righe dallo stesso LaRue:

It is the purpose of the present paper to suggest that *amount of activity* can be used as a basis for relating musical elements and measuring their correlations. So far we cannot directly compare the harmonic effect of two chords with the

⁴⁶ CARACI VELA, *La filologia musicale* cit., vol. II, 2009, pp. 194-195.

⁴⁷ LARUE, *Mozart or Dittersdorf* cit, pp. 40-49.

⁴⁸ LARUE, *Mozart or Dittersdorf* cit., p. 44.

melodic effect of two or three notes, but we can estimate (at present merely experimentally) the amount of activity expressed by these two situations, each measured against its own context. Using the fundamental movement of a piece as the comparative basis, then, the bar-to-bar activity can serve as a common denominator for correlations of harmony, melody and rhythm. In this way we can determine to a significant degree the metabolic pace of a composition, potentially an important and non-subjective aid to authentication.⁴⁹

Il metodo aveva come parametri di riferimento la melodia, il ritmo e l'armonia, considerati non singolarmente, ma quantificati nel loro insieme. Tra i parametri LaRue escluse la tessitura («texture») poiché eccessivamente complesso per essere tradotto in numeri, almeno nella prima fase sperimentale di realizzazione del suo metodo. Premesso che la scelta di assegnare un determinato valore numerico per indicare quella che LaRue definisce la «activity-quantification» è ovviamente arbitrario e frutto di una decisione soggettiva, questo procedimento forniva «a numerical record of changing activity that permits many useful comparisons.»⁵⁰

In conclusione LaRue osservò che, sebbene i risultati suggerissero che la «numerical quantification» potesse avere un significato per stabilire l'autenticità di un'opera, il risultato finale «should be regarded as more than experimental suggestions, undertaken as part of a continuing exploration of the *terra incognita* of authentication by analytic methods».⁵¹ Sottolineando così che, anche al termine di una indagine così capillare e approfondita, non è possibile avanzare un'attribuzione certa.

Tra la fine degli anni '70 e gli anni '80 furono sviluppati altri modelli nell'ambito di un seminario presso la City University of New York del 1981 e furono esposti da Barry S. Brook in occasione dell'International Haydn Conference che si tenne a Vienna.⁵² Secondo Brook:

What is needed is an objective, scientific method of *internal analysis* that involves the careful examination and statistical tabulation of various specific

⁴⁹ LARUE, *Mozart or Dittersdorf* cit., p. 44

⁵⁰ JAN LARUE, *Mozart Authentication by Activity Analysis: A Progress Report*, «Mozart-Jahrbuch», 1978/79, pp. 209-214: 210. In quest'ultimo contributo LaRue apportò alcune modifiche al suo metodo, che non mutarono l'impianto principale. Sull'argomento si veda anche ID., *Remarks on Activity Analysis*, in *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C. 1975*, edited by Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster, New York, London, W.W. Norton and Company, 1981, pp. 102-103.

⁵¹ LARUE, *Mozart Authentication by Activity* cit., p. 214.

⁵² FRUEHWALD, *A method for determining authenticity* cit., p. 298.

characteristics of a composer's personal style – genre by genre and period by period – plus the close comparison with the same specific aspects of the works of other composers of the same generation and milieu. This method, which is still being perfected, and requires a great deal of detailed study, is being used for Pergolesi and has already been employed successfully in the determination of the authenticity of early instrumental music by Haydn. It is based on the hypothesis, in which I firmly believe, that every great composer develops a personal profile, even early in his career, one that is different from that of all other composers; and we can learn to define and describe that profile – including its varying aspects in different periods and genres – by precise, statistical measurement and comparison.⁵³

Tra i risultati più interessanti che presero le mosse dal suo seminario furono le tesi di dottorato di Marvin Paymer e Scott Fruehwald.

Marvin Paymer si occupò dell'attribuzione delle opere di Giovanni Battista Pergolesi.⁵⁴ Il catalogo del musicista ieritano è uno dei più problematici, poiché nel corso di più di due secoli si è andato arricchendo in maniera consistente di composizioni dubbie e spurie. Paymer sintetizzò così il suo complesso e articolato metodo:

[...] la nostra analisi stilistica si può dividere in tre parti [...]. La prima è uno sguardo generale sulle strutture del movimento in esame: esiste un archetipo che fa da sottofondo alla gran maggioranza dei movimenti pergolesiani. La seconda parte della nostra analisi stilistica consiste in tre categorie misuranti la frequenza con cui ricorrono determinate caratteristiche stilistiche di un dato brano: spesso, di rado, o mai. La terza parte riguarda lo studio dei segnali nascosti sotto la superficie della musica: due di questi metodi [la correlazione tra attività consimili e il ruolo di elementi di base nella formazione della frase⁵⁵] sono impiegati combinando le evidenze delle fonti e dei documenti con la nostra analisi tripartita. Giungiamo a quattro categorie di autenticità: opere autentiche (categoria A), opere forse autentiche (categoria B), opere dubbie

⁵³ BARRY S. BROOK, *Pergolesi: research, publication, and performance. A Perspective on their present status (november, 1983)*, «Studi Pergolesiani», I, 1986, pp. 3-10: 7.

⁵⁴ MARVIN PAYMER, *The Instrumental Music Attributed to Giovanni Battista Pergolesi: A Study in Authenticity*, Ph. D. Dissertation, City University of New York, 1977.

⁵⁵ ID., *Il vero e il falso Pergolesi*, in *Il caso Pergolesi*, testi di Dario Della Porta, Barry S. Brook, Marvin E. Paymer, Bergamo, Edizioni Bolis, 1985, pp. 63-96: 72.

(categoria C) e opere spurie (categoria X). Poi ci sono altre due categorie: parodie e pasticci (categoria P) e opere non ancora investigate (categoria N).⁵⁶

Per la sua analisi Paymer prese in considerazione gli aspetti più significativi dello stile, come tonalità, misura, estensione, strumentazione, tessitura, struttura della frase, armonia, modelli melodici e ritmici e l'articolazione delle sezioni e, all'interno di questi aspetti prese perciò in considerazione particolari tratti stilistici ricorrenti.⁵⁷ Gli elementi raccolti da Paymer, consentivano, nelle intenzioni dell'autore, di determinare l'autenticità in termini di probabilità.

In merito a questo metodo c'è da registrare la reazione negativa di Francesco Degrada, che affermò: «Attribuzioni basate esclusivamente sull'analisi stilistica hanno portato come nel caso degli studi di Marvin Paymer, a risultati risibili in quanto si sono messe in dubbio attribuzioni per altri versi certe, mentre si sono acquisite al catalogo pergolesiano lavori francamente improponibili.⁵⁸»

A metà degli anni '80, Scott Fruehwald ideò un altro metodo. La sua indagine fu riguardò il caso di Franz Joseph Haydn, il cui catalogo di composizioni com'è noto presenta molti campioni di attribuzioni dubbie o spurie. Fruehwald limitò la sua ricerca alle opere strumentali del primo periodo e individuò alcuni aspetti preliminari per la realizzazione di un metodo valido:⁵⁹

1. a well-planned method applied consistently to all compositions in a particular investigation;
2. careful comparison between the doubtful works and a group of solidly authenticated pieces in the same genre by the composers in question;
3. comparing movements that are analogous, such as minuets with minuets, not minuets with rondo finales;
4. examination of a properly selected group of contemporaneous works by a wide-variety of composers of the same type as the authentic and doubtful ones to determine which traits are a part of the musical vernacular of the time;

⁵⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁷ ID., *The Instrumental Music Attributed* cit., pp. IV-V. Vedi anche ID., *Il vero e il falso Pergolesi* cit., p. 69.

⁵⁸ DEGRADA, *False attribuzioni e falsificazioni* cit., p. 109.

⁵⁹ FRUEHWALD, *Authenticity Problems* cit.; FRUEHWALD, *A method for determining authenticity* cit., pp. 297-317.

5. a thorough cross-checking of the results by all possible means – documentary evidence, other stylistic factors, expert opinion, intuition, and studying several movements in multimovement compositions.⁶⁰

Additional techniques that are useful when dealing with authenticity problems include:

- a) concentrating on details of style that might seem insignificant in an analysis made for understanding the music, but which might be the key to determining authenticity.
- b) the use of quantitative method, which uncovers hidden communicators
- c) weighting characteristics that seem particularly important.⁶¹

Fruehwald propose poi di indagare le composizioni dividendole in quattro gruppi:

Control Group I: gruppo di opere autentiche, dello stesso genere e dello stesso compositore;

Control Group II: composizioni dello stesso tipo ma di un'ampia varietà di autori diversi, eccetto il compositore del gruppo I;

Test Group I: gruppo di composizioni che contiene opere di un'ampia varietà di autori, talvolta incluso il compositore in questione. Tale gruppo è usato per controllare la validità dei test;

Test Group II: gruppo comprendente composizioni la cui autenticità è in questione.⁶²

Propose quindi di creare, genere per genere, un profilo stilistico delle composizioni dell'autore oggetto di indagine, utilizzando le composizioni del gruppo I, certamente autentiche. Il 'profilo' di ogni tipo di movimento è costituito da dati quantitativi (statistici) relativi ad esempio ai cambiamenti di tessitura, al ritmo armonico etc. e una lista di controllo che riunisce i tratti stilistici positivi (che appaiono nel gruppo I) e negativi (che appaiono raramente o mai). In conclusione, i due ultimi test conducono ad inserire le composizioni in tre categorie:

- A. passed both tests or borderline on one test and passed the other, fits the profile
- B. borderline on both tests, results uncertain
- C. failed at least one test, does not fit profile.⁶³

⁶⁰ *Ibidem*, p. 298.

⁶¹ *Ibidem*, p. 299.

⁶² *Ibidem*, pp. 39-40.

⁶³ *Id.*, *A method for determining authenticity cit.*, p. 304.

Nell'ambito degli studi sulla valutazione di autenticità e sull'attribuzionismo delle composizioni del Settecento musicale, rimane quasi inesplorato il sussidio dell'informatica: i tentativi di usare tale strumento a servizio dell'analisi stilistica si sono limitati in particolare agli studi su Josquin des Prez.⁶⁴ La difficoltà di decodificare dei tratti stilistici propri dell'autore e soprattutto compatibili con la mutazione dello stesso stile nel corso del periodo di attività dell'autore, la mancanza di una maggiore conoscenza del contesto musicale nel quale agì l'autore, rendono lo strumento informatico ancora difficilmente impiegabile.

In conclusione, nessun indizio attributivo può essere considerato dirimente e non è possibile definire una gerarchia tra i metodi attributivi. Ciò che è possibile stabilire, in termini di percentuali, è una maggiore o minore probabilità di assegnare una composizione all'uno o all'altro autore. Sembra condivisibile la conclusione a cui è giunta in proposito Maria Caraci Vela:

Non esiste *il* metodo, 'scientifico' e 'oggettivo' cui affidarsi ciecamente, nell'illusione di porre dei limiti alla propria soggettività, ma esiste la possibilità di rendere tale soggettività raziocinante e responsabile, e di mettere a sua disposizione, oltre alla ricchezza dell'esperienza intellettuale del passato, anche le indicazioni metodologiche utili ad adottare più punti di osservazione per trovare conferme o smentite (che potranno esser rimesse in discussione con nuovi argomenti in futuro) e a valutare l'autenticità attraverso processi interpretativi: ovvero attraverso gli strumenti della critica testuale, che apre l'officina compositiva e ne controlla il lavoro, che segue i percorsi della tradizione testuale e registra le ricadute su di essa della ricezione aurale, che è in grado di esperire il testo in profondità e di individuare, al di sotto del livello stilematico, le idiosincrasie e la cifra stilistica di un autore.⁶⁵

⁶⁴ Si veda CARACI VELA, *La filologia musicale* cit., vol. II, 2009, p. 202. I primi studi che impiegarono il computer per lo studio dello stile furono quelli di ARTHUR MENDEL, *Some Preliminary Attempts at Computer-Assisted Style-Analysis in Music*, «Computers and the Humanities», IV n. 1, 1969, pp. 41-52; ID., *Towards Objective Criteria for Establishing Chronology and Authenticity: What Help can the Computer give?*, in *Josquin des Prez, Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, edited by Edward E. Lowinsky with Bonnie J. Blackburn, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 297-308; FREDRICK CRANE - JUDITH FIEHLER, *Numerical Methods of Comparing Musical Styles*, in *The Computer and Music*, Ithaca, Cornell University Press, 1970, pp. 209-222; DANIEL LAWRENCE BRANTLEY, *Disputed Authorship of Musical Works: A Quantitative Approach to the Attribution of the Quartets Published as Haydn's Opus 3*, PhD dissertation, University of Iowa, 1977.

⁶⁵ CARACI VELA, *La filologia musicale* cit., vol. II, 2009, p. 206.

MOTIVI GENERATORI DELLE ATTRIBUZIONI CONFLITTUALI NELLA MUSICA STRUMENTALE DEL
SETTECENTO

Il risultato più importante cui aspira lo studioso che indaga i casi di attribuzione conflittuale è senza dubbio quello di dare un nome al vero autore delle composizioni oggetto di studio. Minore attenzione, invece, è usualmente riservata a comprendere le motivazioni storiche che furono all'origine di questa particolare tradizione delle fonti. Nonostante sia difficile o, nella maggiore parte dei casi, impossibile, accertare con sufficiente grado di attendibilità tali motivazioni, la ricerca in questa direzione merita comunque di essere percorsa. Pur mantenendosi nel campo delle ipotesi o delle congetture, essa rappresenta, infatti, uno strumento utile per tentare di conoscere la destinazione d'uso delle singole fonti, il contesto storico-sociale in cui avvenne l'attribuzione e il gusto musicale del periodo.

Le motivazioni storiche all'origine delle false o errate attribuzioni furono trattate a partire dalla seconda metà del Novecento da numerosi musicologi.¹ In merito alla musica strumentale del Settecento, si ricordano i contributi di Charles Cudworth, Jan LaRue, Michael Talbot e Peter Ryom.

In numerosi saggi Charles Cudworth si occupò di questioni relative a problemi attributivi e di autenticità di composizioni musicali. In un articolo del 1954, in particolare, il musicologo inglese affrontò lo spinoso problema dei falsi in musica, proponendo un ampio e variegato elenco di casi, non limitati solo alla musica del secolo XVIII, e una classificazione delle motivazioni storiche che li generarono.² Nella classificazione, che è riportata di seguito, Cudworth distinse le cause in tre gruppi principali, in base ai responsabili dell'attribuzione: compositori, editori, revisori e musicologi.

Group 1. Spuriousities traceable to composers:

- (a) Unconscious plagiarisms;
- (b) Conscious plagiarisms;

¹ Più in generale sulle ragioni che sono all'origine del falso nell'arte si vedano *Fakes and Frauds: Varieties of Deception in Print and Manuscript*, edited by Robin Myers and Michael Harris, Winchester, St. Paul's Bibliographies, 1989; *Fake? The Art of Deception* cit.; ANTHONY GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale*, Torino, Einaudi, 1996; PAUL BAINES, *The House of Forgery in Eighteenth-Century Britain*, Aldershot, Ashgate, 1999.

² CHARLES L. CUDWORTH, *Ye Olde Spuriousity* cit., XII n. 1, 1954, XII n. 4, 1955.

- (c) Jokes and hoaxes;
- (d) Pretended editorship;
- (e) Pseudonyms.

Group 2. Spuriousities traceable to publishers:

- (a) Intentional misattributions;
- (b) Spurious titles, nicknames, etc.

Group 3. Spuriousities traceable to editors and musicologists:

- (a) Confusion of handwriting;
- (b) Confusion of identity produced by similar names;
- (c) Unidentified arrangements, etc.;
- (d) Learned but false ascriptions.³

Cudworth non intendeva proporre una classificazione sistematica del fenomeno, ma la sua suddivisione in gruppi, corredata di numerosi esempi, rappresentò un primo interessante tentativo di affrontare con maggiore coscienza questo tipo di problemi. Le ragioni da lui individuate riguardavano le attribuzioni false o erranee, che solo in parte diedero luogo a casi di attribuzioni contraddittorie.

Pochi anni dopo, Jan LaRue pubblicò un importante articolo nel quale analizzava il fenomeno limitando l'analisi alle sinfonie del Settecento, un repertorio relativamente circoscritto rispetto a quello studiato da Cudworth. Durante lo studio dell'evoluzione di questo repertorio, LaRue si imbatté in due significativi problemi: la gestione di un numero consistente di sinfonie e la frequente difficoltà di identificare il vero autore delle composizioni considerate. Per affrontare il problema, incoraggiato dai musicologi Howard Chandler Robbins Landon, Otto Erich Deutsch e Jens Peter Larsen, LaRue redasse, a partire dal 1954, un catalogo che prese il nome di *Union Thematic Catalogue of 18th-Century Symphonies*.⁴ Un'opera simile permetteva di rintracciare con più facilità composizioni attribuite a più autori. L'articolo di LaRue, datato 1960, nacque con lo scopo di mettere in guardia studiosi e bibliotecari proprio dalle numerose difficoltà e insidie che si celavano dietro le attribuzioni di un gran numero di sinfonie. LaRue elencò quindi le ragioni per cui era necessario sospettare delle attribuzioni presenti nelle fonti, partendo da

³ *Ibidem*, p. 26.

⁴ LARUE, *A union thematic catalogue of 18th century symphonies*, «Fontes Artis Musicae», VI n. 1, 1959, pp. 18-20.

una prima distinzione tra motivazioni intenzionali, perciò falsi deliberati, e motivi fortuiti, errori dovuti al caso.⁵ Le ragioni segnalate da LaRue si possono sintetizzare come segue:

1. incongruenze ortografiche dei copisti e incisori che utilizzarono diverse varianti di scrittura per indicare lo stesso nome;
2. abitudine degli editori a pubblicare gruppi di sinfonie:
 - a. completando la raccolta con alcune composizioni false;
 - b. accostando nomi di più compositori senza definire le esatte attribuzioni;
 - c. presentando raccolte con titoli vaghi, privi del nome dell'autore;
3. esagerazione della qualità dei prodotti: attribuzione di opere di autori sconosciuti a grandi compositori;
4. errori di copisti;
5. procedure (erronee o problematiche) nel riordino del materiale di una biblioteca, con conseguenti equivoci attributivi.

Il terzo contributo qui considerato è il saggio di Michael Talbot, uscito nel 1992 col titolo *The Genuine and the Spurious*.⁶ Nell'articolo, che faceva parte di una raccolta di studi dedicati a problemi attributivi di composizioni vivaldiane, Talbot espresse diverse considerazioni in merito ai molteplici problemi di attribuzione nell'ambito delle composizioni del periodo barocco. Si occupò dei metodi adottati per identificare il vero autore di un'opera e indicò quali fossero le principali ragioni storiche che generarono problemi attributivi, premettendo che le composizioni anonime e le false o erronee attribuzioni sono problemi strettamente connessi: le composizioni anonime, infatti, possono dare origine ad una attribuzione scorretta. Talbot individuò le seguenti ragioni:

- illeggibilità o incompletezza del nome del compositore (errore fatto in buona fede);
- inserimento di un falso nome, per inganno (per qualsiasi ragione);
- omissione del nome d'autore da parte di un copista che redasse il testo dall'autografo;
- omissione del nome d'autore perché il compositore stesso e/o il committente lo ritennero informazione ovvia (copia d'archivio);

⁵ ID., *Major and Minor Mysteries* cit..

⁶ TALBOT, *The Genuine and the Spurious* cit., p. 15.

- uso di sigle note a chi copiò la fonte, non a chi ne fece un acquisto successivo;
- attribuzione di musiche da parte di collezionisti o bibliotecari in base alla presenza di una composizione all'interno di un volume con altre musiche;
- frode dell'editore che, per guadagno, spacciò la musica di un autore poco noto per quella di uno più conosciuto.

L'ultimo dei contributi qui considerati è quello di Peter Ryom, presente anch'esso all'interno della raccolta di studi su Vivaldi appena citata.⁷ Nell'articolo Ryom riassume così l'origine dei problemi di autenticità:

[...] il est fort malaisé d'avancer une explication irréfutable de la présence des noms incorrects ou contradictoires dans la documentation; mais il semble qu'on puisse affirmer que, le plus souvent, les attributions inexactes sont motivées par un défaut de soin ou d'attention de la part d'un copiste ou d'un éditeur. En d'autres termes, le problème est dû, en général, à une simple distraction et les attributions inexactes peuvent être regardées comme de simples erreurs. Par contre, les falsifications volontaires des noms d'auteur sont exceptionnelles: contrairement aux documents historiques et aux divers objets d'art, les compositions musicales qui sont écrites par un compositeur et présentées comme celles d'un autre sont très peu nombreuses.⁸

Prendendo spunto dagli studi sin qui citati, intendo riassumere in questo capitolo le principali e le più probabili motivazioni storiche di intestazioni false o errate, che generarono casi di attribuzioni conflittuali. La distinzione tra falsa e errata attribuzione si traduce nello schema seguente nelle macrocategorie di 'motivazioni intenzionali' e 'motivazioni non intenzionali', espressioni che indicano rispettivamente la volontarietà, o meno, da parte del responsabile dell'intestazione, di assegnare il testo musicale ad una persona diversa dal vero autore.

⁷ PETER RYOM, *Vivaldi ou Galuppi? Un cas de doute surprenant*, in *Vivaldi vero e falso. Problemi di attribuzione*, a cura di Antonio Fanna e Michael Talbot, Firenze, Leo S. Olschki, 1992, pp. 25-41.

⁸ *Ibidem*, p. 29.

Motivi intenzionali	Motivi non intenzionali
egocentrismo	destinazione d'uso del testo musicale
esplicita richiesta di anonimato	varianti ortografiche del nome dell'autore
prestigio sociale	nome simile di due o più compositori
vantaggio economico	confusione tra compositore e dedicatario
	vicinanza tra autori che ebbero contatti diretti tra loro o che furono attivi negli stessi ambienti

Gli esempi di attribuzione conflittuale che saranno citati, non rientrano sempre in un unico caso. Ogni fonte ha la sua storia, perciò è possibile che un'attribuzione conflittuale sia originata da più ragioni contemporaneamente. Negli esempi citati con riferimento alla precedente casistica, sarà comunque data preferenza ad una ragione generatrice rispetto alle altre.

Motivi intenzionali

La prima categoria, che si può etichettare con la dicitura 'egocentrismo', è definibile come la tendenza di un dilettante ad accreditarsi come compositore, attraverso l'opera altrui, senza che ciò implichi un guadagno economico. Un celebre esempio si può rintracciare nel modo di operare del conte Franz von Walsegg (1763-1827), che visse presso il castello di Stuppach sul Semmering. Il nobile, dilettante di musica, che com'è noto tentò di attribuire a se stesso il *Requiem* di Mozart, era solito riunire due giorni a settimana alcuni musicisti alle sue dipendenze per organizzare concerti privati, nel corso dei quali si eseguivano diverse composizioni, in particolare quartetti. La musica, acquistata in vari modi e in gran quantità, era spesso spacciata dal conte come opera propria.⁹ Nel 1839, Anton Herzog, uno dei musicisti a servizio del nobile appassionato di musica, nella sua ricostruzione della vicenda attributiva del *Requiem* di Mozart, lasciò testimonianza del contesto nel quale le false attribuzioni avevano origine:

⁹ Sul *Requiem* e sulle sue vicende attributive si veda CHRISTOPH WOLFF, *Il Requiem di Mozart. La storia, i documenti, la partitura*, Roma, Astrolabio-Ubal dini, 2006.

Dato che, con esecuzioni così frequenti, non dovevano mai mancare nuovi quartetti, il signor conte procurava non solo tutti gli spartiti di questo genere editi pubblicamente, ma era anche in contatto con molti compositori, sempre senza dire il suo nome, che gli consegnavano opere di cui egli si riservava l'esclusivo possesso, e di conseguenza pagava loro un alto onorario. [...] Ma poiché il signor conte non amava suonare spartiti, li faceva trascrivere in bella copia su carta da musica di dieci righe, senza mai indicarne l'autore. Di solito trascriveva personalmente le partiture ricevute per vie segrete, e poi faceva copiare le parti. Non ci è mai stato dato di vedere l'originale di una partitura. I quartetti venivano poi eseguiti, e noi dovevamo indovinare l'autore. Di solito indicavamo il signor conte stesso, poiché realmente componeva di quando in quando alcune cosette; lui rideva e si rallegrava di esser riuscito, secondo lui, a darcela a bere; ma noi ridevamo del fatto che egli ci considerasse così ingenui. Eravamo tutti giovani e consideravamo un innocente divertimento ciò che facevamo al nostro signore; continuammo così a ingannarci reciprocamente per qualche anno.¹⁰

Il caso opposto, ovvero di autori che vollero mantenere l'anonimato, fu allo stesso modo all'origine di false attribuzioni. Un campione di questo tipo è offerto da una raccolta di sei concerti attribuita a diversi autori ed infine inserita nel catalogo di un compositore e uomo di stato olandese: Unico Wilhelm van Wassenaer (1692-1766).¹¹

La raccolta fu pubblicata anonima per la prima volta a L'Aia nel 1740, da Carlo Ricciotti detto Bacciccia, un intermediario tra l'autore e il dedicatario, attivo come violinista e impresario nei Paesi Bassi. L'edizione riportava il seguente frontespizio:

VI. CONCERTI / ARMONICI / a / Quattro Violini obbligati, Alto Viola, / Violoncello obbligato e Basso continuo. / Dedicati / All'Illustrissimo Signore / IL SIGNORE CONTE / di BENTINCK / &c. &c. &c. / Dal suo humilissimo Seruitore, C. Ricciotti, / detto Bacciccia, e stampati à sue spese, / alla Haye, in Hollanda.¹²

¹⁰ *Ibidem*, pp. 155-156.

¹¹ Si veda ALBERT DUNNING, *Zur Frage der Autorschaft der Ricciotti und Pergolesi zugeschriebenen «Concerti armonici»*, in *Anzeiger der Philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 100, 1963, pp. 113-129; MARVIN E. PAYMER, *Giovanni Battista Pergolesi. A Thematic Catalogue of the Opera Omnia*, New York, Pendragon, 1977, pp. 9-11; ID., *Count Unico Wilhelm van Wassenaer (1692-1766): a Master Unmasked, or The Pergolesi-Ricciotti Puzzle Solved*, Buren, Knuf, 1980.

¹² *Ibidem*, p. 4

Nel 1980, Albert Dunning ricostruì in maniera dettagliata ed esauriente l'intero caso e tutte le molteplici attribuzioni e le probabili cause che le originarono. Qui si ripercorrono solo le principali.

La raccolta di concerti ebbe un certo successo, scandito da successive ristampe. Nel 1755 l'editore John Walsh a Londra, le attribuì a colui che ne aveva curato la prima edizione, Carlo Ricciotti; seguì un'edizione di John Johnson sempre a Londra, nella quale il nome di Ricciotti tornò ad indicare l'autore della dedica e non l'autore delle composizioni. Nel 1759, in un catalogo che comprendeva migliaia di composizioni messe all'asta presso L'Aia comparirono anche i *Concerti armonici*, assegnati questa volta al compositore olandese Willem de Fesch (1687-1761). Dunning ipotizzò che quest'ultima attribuzione fosse stata originata da disattenzione del redattore del catalogo o da una supposizione riconducibile al banditore d'asta.¹³

Per trovare nuove attribuzioni bisogna attendere la prima metà dell'Ottocento, periodo in cui fu probabilmente redatto un manoscritto che indicava in Georg Friedrich Händel l'autore dei concerti, poi sostituito nello stesso frontespizio dal nome di Giovanni Battista Pergolesi. La fonte, conservata presso la Library of Congress, fu preparata probabilmente da un compositore polacco, François Lessel, e posseduta successivamente da Franz Commer, collezionista e editore di musica antica.¹⁴ Per quel che riguarda l'attribuzione a Händel e a Pergolesi, Dunning individuò la probabile causa di tali attribuzioni nella congettura del copista del manoscritto oggi conservato a Washington.¹⁵

Riepilogando, perciò, i concertini, stando alle sole fonti a stampa e manoscritte, furono attribuiti a Ricciotti, De Fesch, Händel e Pergolesi. Alle ascrizioni citate andarono via via ad aggiungersene altre, elaborate per congettura da musicologi del Novecento.

La soluzione di questo caso particolarmente complicato è merito dello stesso Albert Dunning. Il musicologo olandese individuò una partitura manoscritta dei *Concerti armonici*, databile alla prima metà del XVIII secolo nei Paesi Bassi, presso il Castello di Twickel, in Delden, nella provincia di Overijssel. Una prefazione al manoscritto musicale, scritta di pugno da Unico Wilhelm van Wassenaer chiarì l'origine di queste composizioni, che sono conservate, insieme alla prefazione presso quella che precedentemente era la

¹³ *Ibidem*, pp. 7 e 28, nota 10.

¹⁴ Vedi US-Wc, M 712.A2 P44. Cfr. DUNNING, *Count Unico Wilhelm van Wassenaer* cit., p. 7. Secondo Dunning da questa fonte sono poi derivate almeno due copie manoscritte: una allora conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Parigi e un'altra di proprietà di Hans Hoesch of Hagen, Westphalia.

¹⁵ *Ibidem*, p. 7.

biblioteca privata del nobile. Secondo quanto scritto nella prefazione, van Wassenaer compose i concerti tra il 1725 e il 1740.¹⁶

Nel corso della presente ricerca è stato possibile individuare una nuova fonte, che non sembra introdurre elementi di novità all'attribuzione delle composizioni. Il *Répertoire International des Sources Musicales A/II* segnala infatti la presenza dei concerti, in forma di libri parte, anche a Łańcut, in Polonia, presso il Muzeum - Zamek w Łańcucie, Biblioteka i Archiwum.¹⁷ La fonte, risalente al 1800, secondo l'indicazione presente nel database, riporta nel frontespizio l'attribuzione a Georg Friedrich Händel e il nome del violinista e compositore austro-tedesco Peter Hänsel (1770-1831), quest'ultimo probabilmente in qualità di possessore e/o copista.¹⁸

Ciò che qui interessa chiedersi è piuttosto la ragione dell'anonimato che generò questa serie singolare di attribuzioni. La scelta consapevole di non intestarsi un testo musicale non fu isolata nel Settecento e ciò accadde per i più disparati motivi. Nel caso di van Wassenaer due ipotesi appaiono plausibili: un gesto di modestia, o più probabilmente la necessità di salvaguardare il proprio prestigio sociale dato dal ruolo di diplomatico che ricoprì in quegli anni.

¹⁶ Sulla risoluzione del caso si veda in particolare *Ibidem*, pp. 11-27.

¹⁷ PL-ŁA, RM 21-26. Non è stato possibile visionare le fonti e al momento non è possibile stabilire la loro provenienza e il loro eventuale collegamento con le parti conservate a Parigi e Washington.

¹⁸ Il nome è abbreviato in "Pet. Haensel", tuttavia non sembrano esservi dubbi che si tratti proprio del violinista e compositore Peter Hänsel, attivo dal 1791 come Konzertmeister a Vienna alla dipendenze della principessa Lubomirska. Su Peter Hänsel si vedano HUBERT UNVERRICHT, *Polnische und französische Stileinflüsse in den Kammermusikwerken von Peter Hänsel*, in *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich*, herausgegeben von Christoph-Hellmut Mahling and Kristina Pfarr, Tutzing, Schneider, 1996, pp. 259-265; DAVID CHARLTON - HUBERT UNVERRICHT, *Hänsel, Peter*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 3, 2014, (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12335>>)

Riepilogo delle attribuzioni del caso dei *Concerti armonici* di Unico Wilhelm van Wassenaer

Fonte	Data	Autore	Responsabile intestazione	Motivo dell'attribuzione
Stampa	1740	Anonimo	Carlo Ricciotti	-
Stampa	1755	Carlo Ricciotti	John Walsh	Economica
Stampa	?	Anonimo	John Johnson	-
Catalogo	1759	Willem de Fesch	Compilatore del catalogo o banditore dell'asta	Disattenzione o congettura
Manoscritto	Prima metà del 1800	Georg Friedrich Händel, sostituito in un momento successivo con il nome di Giovanni Battista Pergolesi	François Lessel e mano ignota	Congettura
Manoscritto	1800?	Georg Friedrich Händel	Copista anonimo	Congettura?

Le ultime due categorie comprese tra le 'motivazioni intenzionali' si possono riassumere con le etichette di 'prestigio sociale' e 'vantaggio economico', intendendo con la prima espressione il tentativo di ottenere un ruolo sociale di maggiore prestigio attraverso l'appropriazione di composizioni altrui; con la seconda espressione la vendita di composizioni sotto falso nome d'autore per ragioni di guadagno. Poiché entrambe le motivazioni appaiono strettamente connesse verranno trattate insieme, operando una distinzione in base al responsabile dell'attribuzione: compositore, copista, editore.

Il primo esempio è relativo a musiche intestate a sé da un autore diverso da quello reale. Un caso simile è rappresentato da un gruppo di sonate attribuite a Domenico Alberti e Giuseppe Jozzi, compositori italiani, attivi entrambi anche in qualità di clavicembalisti e cantanti.

Domenico Alberti, dilettante veneziano (ca.1710-1746), fu allievo di Antonio Lotti e Antonio Biffi.¹⁹ Non si conosce molto della sua biografia. Nel 1736 è documentata la sua presenza in Spagna con l'incarico di «paggio d'onore» dell'ambasciatore della Repubblica Veneta, Pietro Andrea Cappello. Si trasferì successivamente a Roma, presso il marchese Giovanni Carlo Molinari. A quest'ultimo periodo della sua vita viene fatta risalire la composizione di sonate per clavicembalo. Quelle giunte sino a noi superano probabilmente la quarantina. Giuseppe Jozzi, romano, vissuto all'incirca tra il 1710 e il 1770, si definì suo allievo.

Jozzi si distinse in particolare nella veste di cantante soprano prima a Roma (dal 1729 al 1740), poi, nel corso degli anni '40, in diversi teatri a Venezia, Milano e Bologna.²⁰ Trasferitosi a Londra nel 1745, riscosse un certo successo come secondo soprano al Haymarket theatre e in qualità di clavicembalista.

Attorno al 1747, viene fatta risalire la prima edizione di un gruppo di sonate per clavicembalo che Jozzi fece pubblicare a suo nome.²¹ Secondo Rudolf Rasch la prima edizione uscì ad Amsterdam, presso l'editore Johan Frederik Groneman con il titolo di *VIII Sonate per cembalo [...] Opera prima*. Wilhelm Wörmann e Michael Talbot la collocano invece a Londra, pur segnalandone l'attuale irreperibilità.²² A distanza di un anno, nel 1748, l'editore londinese John Walsh pubblicò la stessa raccolta apponendo il nome di Domenico Alberti.²³

¹⁹ Su Domenico Alberti si vedano *Alberti, Domenico*, in ERNST LUDWIG GERBER, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf der Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher älterer und neuerer Zeit aus allen Nationen enthält*, 4 voll., Leipzig, Kühnel, 1812-1814, vol. I, 1812, col. 51; GIULIA GIACHIN, *Alberti, Domenico*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, a cura di Alberto Basso, *Le Biografie*, vol. I, Torino, Utet, pp. 46-47; MICHAEL TALBOT, *Alberti, Domenico*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 1, 2014, (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00441>>).

²⁰ Su Giuseppe Jozzi si vedano *Iozzi, Giuseppe*, in GERBER, *Neues historisch-biographisches Lexicon* cit. vol. 2, 1812, col. 810; FRANCESCO PAOLO RUSSO, *Jozzi, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXII, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 2004, pp. 582-583; secondo Russo, Jozzi morì attorno al 1784, probabilmente a Roma. Si vedano inoltre CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, *Indice*, vol. II, 1991, p. 354; MICHAEL TALBOT - ENRICO CARERI, *Jozzi, Giuseppe*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 1, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14516>.

²¹ Sul caso si vedano in particolare WILHELM WÖRMANN, *Die Klaviersonate Domenico Albertis*, «Acta musicologica», XXVII, 1955, pp. 84-112 e BARRY COOPER, *Alberti and Jozzi: Another view*, «The Music Review», XXXIX, 1978, pp. 160-166.

²² RUDOLF RASCH, *Basic concepts*, in *Music publishing in Europe: 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography*, edited by Rudolf Rasch, Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag, 2005, pp. 13-46: 35.

²³ Cfr. «The General Advertiser», December 22, 1748, p. 3.

In un interessante passaggio della sua *General History of music*, Charles Burney ricostruisce la storia di questa curiosa doppia attribuzione:

[...] Jozzi, a castrato, and second singer at the opera, brought over Alberti's Lessons, which he played, printed, and sold, for his own, at a guinea each book; till detected by a gentleman coming from Venice, who had personally acquainted with Alberti, and was in possession of a manuscript copy in his own hand writing; which, in order to expose the impudence and plagiarism of Jozzi, he gave to Walsh, who printed and sold the eight elegant and graceful lessons of the original composer, for six shillings. Jozzi, though not the author of these charming piece, which were the first of a style that has been since too much imitated, but never equalled, had the merit of playing them with a neatness and precision that was truly admirable. The harpsichord having neither sostenuto nor expression, maintained its reputation by brilliant execution; and there was an accent, a spring, and smartness in Jozzi's touch, which I had then never heard.²⁴

Le sonate, in due movimenti dal carattere contrastante rappresentano degli esempi dello stile galante. Erano destinate ad un pubblico di dilettanti e appassionati di musica che ne decretarono il successo, testimoniato peraltro dalle numerose fonti manoscritte, disperse in molte biblioteche europee e americane, e dalle ristampe nell'attribuzione sia all'uno che all'altro autore.²⁵ Sotto il nome di Jozzi, come opera 1, apparvero in una ristampa di Johann Julius Hummel (Amsterdam, 1768);²⁶ sotto il nome di Alberti, sempre come opera 1, furono ristampate a Parigi (Leclerc, Louis-Hector Hue) e a Londra (H. Wright).

Diversi musicologi si sono occupati del caso e non si è ancora giunti ad accertare con sicurezza l'autore delle singole sonate. Secondo Barry Cooper, Jozzi fu autore di almeno 7 dei 16 movimenti di cui è costituita l'op. I. Quanto allo stile di Jozzi, Francesco Paolo Russo ha scritto, in verità piuttosto genericamente:

Le sonate attribuibili con certezza allo Jozzi appaiono comunque strettamente correlate a quelle del suo maestro Alberti, e possono essere inserite appieno

²⁴ CHARLES BURNEY, *A General History of Music*, edited by Frank Mercer, 2 vols., New York, Dover, 1957, vol. II, p. 1008.

²⁵ Fonti delle sonate si trovano ad esempio presso importanti biblioteche di Venezia, Parigi, Münster, Bruxelles, Stoccolma etc. Per le sonate conservate a Venezia si veda FRANCO ROSSI, *La Fondazione Levi di Venezia. Catalogo del Fondo musicale*, Venezia, Fondazione Levi, 1986, pp. 149-150.

²⁶ RASCH, *Basic concepts* cit., p. 35, nota 37.

nella corrente dello stile galante italiano particolarmente in voga in Europa negli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento. L'unico tratto personale da segnalare è una certa freschezza che di tanto in tanto fa capolino in uno stile strumentale particolarmente segnato da una consueta routine.²⁷

Ci sono alcuni aspetti di questa vicenda che meritano di essere messi in evidenza. Si può ipotizzare che l'incontro tra Jozzi e Alberti avvenne presumibilmente tra il 1736 e il 1740, ovvero dopo l'arrivo di Alberti a Roma e prima dell'inizio dei viaggi che portarono Jozzi a lasciare Roma per esibirsi nei teatri di Venezia, Bologna e Milano. La decisione di Jozzi di stampare sonate di Alberti a suo nome fu probabilmente presa dopo essere venuto a conoscenza della morte dell'autore, avvenuta nell'ottobre del 1746. Altrettanto comprensibile è la decisione di Jozzi di abbandonare Londra a seguito dello scandalo seguito alla scoperta del presunto plagio. Jozzi si trasferì a Stoccarda attorno al 1750, ove ricoprì l'incarico di virtuoso di camera di corte.

Si può infine ipotizzare che Jozzi abbia, almeno in parte, ripreso alcune sonate composte da Alberti e che le abbia aggiunte ad altre da lui stesso composte. In ogni caso, rimane il tentativo di ingannare il pubblico attraverso la vendita delle copie da lui stesso prodotte. Le ragioni che generarono questa attribuzione conflittuale furono perciò di carattere economico, e probabilmente riconducibili anche alla necessità di farsi conoscere in una città, Londra, che prometteva a musicisti e compositori importanti guadagni e la possibilità di intraprendere una carriera concertistica o incarichi ben retribuiti presso qualche rappresentante della nobiltà locale.

Un passo del *Teatro alla Moda* di Benedetto Marcello può introdurre forse con eccessiva malizia, ma con sicura efficacia, alla successiva tipologia: quella dei falsi prodotti dai copisti al fine di un facile guadagno. Scrisse Marcello: «[I copisti] Venderanno a forestieri, che desiderassero buone arie d'opera, carte vecchie col nome de professori migliori [...]».²⁸

Un esempio particolarmente significativo riguardò il compositore ceco Franz Xaver Pokorny (1729-1794).²⁹ Il musicologo americano James Murray Barbour, uno dei principali studiosi di Pokorny, agli inizi degli anni '60 produsse un'interessante ricerca in merito ad un consistente numero di sinfonie che presentavano problemi attributivi. Le

²⁷RUSSO, *Jozzi, Giuseppe*, cit. p. 583.

²⁸ [BENEDETTO MARCELLO], *Il Teatro alla Moda*, s.n.t. [Venezia, Pinelli, 1720], p. 51.

²⁹ JAMES MURRAY BARBOUR, *Pokorny Vindicated*, «The Musical Quarterly», XLIX n. 1, 1963, pp. 38-58.

sinfonie, conservate in Baviera, presso l'odierna Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek und Zentralarchiv di Regensburg, si presentavano in forma di partiture, attribuite a Pokorny e da lui stesso copiate, e contemporaneamente in forma di libri parte con attribuzioni ad altri 35 compositori diversi. Barbour confermò quello che Jan LaRue, aveva potuto appurare qualche anno prima basandosi su un esame stilistico delle composizioni, ovvero che gran parte, se non tutte, le sinfonie erano opera di Pokorny.³⁰ I due studiosi, però, diedero spiegazioni diverse della ragione che generò il problema attributivo.

Secondo Jan LaRue si trattò di «an honest mistake», mentre secondo Barbour il responsabile delle false attribuzioni fu il Barone Theodor von Schacht, compositore tedesco che ricoprì dal 1773 l'incarico di *Musikintendant* presso la corte Thurn und Taxis.³¹ Numerosi frontespizi dei libri parte, infatti, risultavano corretti da una mano corrispondente a quella del Barone von Schacht. L'indicazione presente sul frontespizio, recante il nome di Pokorny, fu sistematicamente sostituita con l'intestazione ad altri compositori. A confortare l'ipotesi di Barbour era anche la particolare procedura con cui era stato effettuato questo cambiamento di autore. Barbour scrisse: «To my way of thinking, such careful elimination of Pokorny's name would not have been attempted if his name had been there erroneously and accidentally. It would have sufficed to draw a line through it, and to write the correct name nearby.»³² E prosegue chiedendosi:

Why did he [Theodor von Schacht] do it? The only suggested answer that has even superficial validity is that, a notoriously improvident soul, he hoped thereby to make some money. Suppose [...] that the Prince was impatient to hear new symphonies and allotted Schacht money to purchase them. Instead Schacht falsified a bunch of Pokorny symphonies and pocketed the money himself.³³

Murray si spinse addirittura oltre, ipotizzando il motivo per cui Schacht avrebbe scelto le musiche di Pokorny per la sua frode: «the only feasible explanation for Schacht's reception was his jealousy of Pokorny as a symphonic composer.»³⁴

³⁰ LARUE, *Major and Minor Mysteries* cit.

³¹ Su Theodor von Schacht si veda CRISTOPH MEIXNER, *Schacht, Theodor Freiherr von*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Zweite, neuarbeitete Ausgabe*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 29 voll., Kassel, Bärenreiter, 1994-2008, *Personenteil*, vol. 14, 2005, coll. 1154-1155.

³² BARBOUR, *Pokorny Vindicated* cit., pp. 41-42.

³³ *Ibidem*, p. 51.

³⁴ *Ibidem*, p. 52.

Si presentano infine i casi di editori senza scrupoli che attribuirono la musica di compositori poco conosciuti ai più noti autori dell'epoca per aumentare i propri profitti. Ciò accadde, in particolare, nelle capitali più avanzate per l'editoria musicale: Londra, Amsterdam, Parigi, città che servivano un numero di dilettanti sempre più ampio e interessato alle ultime novità musicali.

Si possono distinguere almeno tre diversi casi interni a questa categoria:

1. edizioni pubblicate prima sotto il nome di un autore e poi col nome di un altro autore;
2. edizioni attribuite a noti autori, tratte da manoscritti intestati a compositori poco conosciuti al pubblico di dilettanti e amatori di musica;
3. raccolte di concerti e sonate pubblicate in forma di miscellanea, riunendo le opere di più autori, senza indicare con precisione il nome dei compositori responsabili dei singoli numeri.

Il musicologo americano William Stein Newman individuò un esempio della prima tipologia nelle sonate da chiesa op. 1 del compositore inglese John Ravenscroft, pubblicate a Roma nel 1695 e ristampate quasi per intero intorno al 1735, ad Amsterdam, dall'editore olandese Michel Charles Le Cène, come op. 7 di Arcangelo Corelli.³⁵ Newman, infatti, addebitò all'editore l'intera responsabilità della frode.³⁶

Un esempio del secondo tipo sarà approfondito, invece, tra i casi di studio di questa dissertazione e riguarda una raccolta di dodici sonate a tre attribuita a Giovanni Battista Pergolesi in alcune stampe della seconda metà del Settecento e rinvenuta in manoscritti con l'attribuzione ad un musicista veneziano quasi sconosciuto di nome Domenico Gallo.

Più complesso, ma probabilmente sempre dovuto a prassi editoriali dell'epoca tese ad aumentare i profitti, è il caso delle raccolte di concerti e sonate pubblicate in forma di miscellanea, riunendo perciò le opere di più autori, senza indicare con precisione il nome dei compositori responsabili dei singoli numeri. Tra gli esempi di questa tipologia, si

³⁵ Su questo celebre caso si vedano WILLIAM S. NEWMAN, *Ravenscroft and Corelli*, «Music & Letters», XXXVIII, n. 4, 1957, pp. 369-370; FABIO ZANZOTTO, *Fortune e sfortune dell'epigonismo corelliano. Il caso Giovanni Rederi - Giovanni Ravenscroft, Inglese*, in *L'invenzione del gusto: Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali a Roma e Venezia nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982, pp. 77-92; SERGIO DURANTE, *Ancora del 'vero' e 'falso' Corelli. Un confronto con i movimenti fugati di Ravenscroft*, in *Studi corelliani IV. Atti del quarto Congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1986)*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Gloria Staffieri, Firenze, Olschki, 1990, pp. 275-301; PATRIZIO BARBIERI - MICHAEL TALBOT, *A Gentleman in Exile: Life and Background of the Composer John Ravenscroft*, «Early Music History», XXXI, 2012, pp. 3-35.

³⁶ L'ipotesi che Le Cène abbia agito in cattiva fede non è condivisa da Zanzotto. Basandosi sul rinvenimento di altre fonti, esclude che l'editore possa aver commesso il falso. FABIO ZANZOTTO, *Fortune e sfortune* cit..

possono citare alcune raccolte come le *Six Simphonies In four Parts Proper for small or great Concerts Composed by J: Stamitz; his Pupil the Earl of Kelly, and Others*, stampate a Londra da Robert Bremner nel 1765, oppure le *Six Simphonies à grande Orchestre [...] composée par M.rs Hayden, Wanhall, et Lausenmayer* pubblicate nel 1777 a Parigi da Bailleux.³⁷

In merito a questa ultima categoria di casi, tuttavia, l'assenza delle fonti manoscritte da cui gli editori trassero le copie per l'edizione non permette di stabilire con certezza se furono essi stessi i responsabili della frode. Perciò la questione è, come scrive John Spitzer, «whether the name on the printer's exemplar was the same as the name on the print.»³⁸

Motivi non intenzionali

La seconda macrocategoria è indicata con l'espressione 'motivi non intenzionali'. A questa appartengono i casi originati da errori di copisti, editori, bibliotecari, musicologi, indotti da condizioni particolari dei testimoni musicali.

La destinazione d'uso di una fonte musicale è spesso in stretta relazione con la paternità di un'opera. Le fonti erano prodotte per determinati scopi: per un committente o un dedicatario; per l'esecuzione in una specifica occasione; per ampliare il repertorio di una cappella musicale; per l'archivio personale o per lo studio personale del compositore; per fini didattici; per una pubblicazione. In tutti questi casi era possibile che le fonti omettessero il nome dell'autore, poiché sottinteso. Nel momento in cui la copia mutava destinazione d'uso, ad esempio passando dall'archivio personale di un autore, di un committente o dall'archivio di una cappella musicale ad una collezione privata o al fondo di una biblioteca, le fonti venivano ordinate spesso apponendo in buona fede errate intestazioni.

Di seguito si farà riferimento ad alcuni esempi che rientrano sotto l'etichetta di destinazione d'uso che, come si può intuire, riunisce una casistica variegata. Un campione interessante in proposito è quello relativo ad una copia di musica altrui redatta da un compositore per motivi di studio. La *Sinfonia* in Mi bemolle maggiore, conosciuta come K. 18, nella prima edizione del catalogo delle opere di Wolfgang Amadé Mozart, fu riconosciuta in tempi recenti come la sesta *Sinfonia* dell'op. 7 di Carl Friedrich Abel

³⁷ LARUE, *Major and Minor Mysteries* cit., p. 183.

³⁸ SPITZER, *Authorship and Attribution* cit., p. 206.

(1723-1787), violinista, clavicembalista e compositore tedesco.³⁹ Il motivo dell'attribuzione a Mozart è da ricercare in una fonte manoscritta, redatta dallo stesso compositore salisburghese e priva dell'indicazione dell'autore. La *Sinfonia* fu considerata opera di Mozart da Georg Nikolaus von Nissen, diplomatico danese, secondo marito di Costanze Mozart, che appose la seguente indicazione: «von Mozart und seine Handschrift».⁴⁰ Solo in tempi recenti è stato possibile ricostruire la storia dell'attribuzione e stabilire la vera origine della copia. Essa infatti fu probabilmente redatta da Mozart intorno alla metà degli anni '60 del Settecento per motivi di studio.

Un caso compreso nella stessa categoria è quello che riguarda la preparazione di un manoscritto in vista di una specifica esecuzione. Presso la Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda, è presente in forma di partitura manoscritta un concerto in Sol maggiore di Gasparo Visconti, un compositore cremonese, attivo per un breve periodo anche in Inghilterra, la cui attività e produzione, come già anticipato, saranno oggetto di approfondimento nell'ambito di uno dei casi di studio.⁴¹ Il secondo movimento del concerto attribuito a Visconti, un *Largo* in 3/4 in Mi minore, non è altro che la versione abbellita del secondo movimento del *Concerto in Sol maggiore per violino, archi e basso* RV 299 di Antonio Vivaldi.⁴² Non è possibile individuare con assoluta certezza il responsabile dell'inserimento di questo movimento all'interno del concerto di Visconti, anche se appare probabile che sia stata un'operazione avvenuta nell'ambito dell'attività dell'orchestra di corte della città tedesca. Spesso infatti, le composizioni che costituirono il repertorio della corte subirono importanti rimaneggiamenti, ad opera in particolare di Johann Georg Pisendel, violinista virtuoso, capo dell'orchestra di corte.⁴³ Poiché la copia del concerto è redatta proprio da Pisendel, e datata tra il 1715 e il 1725, si può ipotizzare che sia stato lui a sostituire il movimento lento di Visconti, o integrarlo nel

³⁹ CUDWORTH, *Ye Olde Spuriousity* cit., p. 37; SIMON MCVEIGH, *Abel, Carl Friedrich*, in *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, edited by Cliff Eisen and Simon P. Keefe, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 1.

⁴⁰ Il manoscritto si trova presso la Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, sotto la segnatura Mus.ms.autogr.Mozart, W.A. 18. Nel manoscritto di Mozart le parti dei clarinetti sono destinate agli oboi.

⁴¹ GABRIELE GAMBA, *I concerti per violino di Gasparo Visconti*, «Studi Vivaldiani», V, 2005, pp. 23-44: 32-34.

⁴² Lo stesso concerto fu anche trascritto per tastiera da Johann Sebastian Bach (BWV 973). Il manoscritto è conservato sotto la collocazione Mus. 2822-O-1. Il concerto è presente anche in forma di libri-parte sotto la segnatura Mus. 2822-O-5. Cfr. *Ibidem*, p. 34

⁴³ Sull'orchestra di corte di Dresda si vedano ORTRUN LANDMANN, *Zum Thema Vivaldi und Dresden*, in *Nuovi studi vivaldiani* cit., vol. I, pp. 417-29; ID., *The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach*, «Early Music», XVII n. 1, 1989, pp. 17-30.

caso in cui il movimento fosse assente.⁴⁴ Sembra invece improbabile, anche se, almeno in linea teorica non escludibile, che l'inserimento del movimento lento del concerto sia stato opera dello stesso Visconti.

Sebbene non se ne presentino facilmente gli esempi, alla destinazione d'uso appartengono anche i casi di libri-parte privi di indicazione dell'autore, perché si smarrì la parte che presentava l'intestazione, di solito quella del basso, oppure i casi originati da una diversa disposizione dei manoscritti all'interno di una raccolta in un momento di riordino o trasloco del materiale.⁴⁵ Infine, sempre a questa tipologia rimandano gli equivoci attributivi che contrasagnarono la diffusione dei sedici concerti di vari autori trascritti per tastiera da Johann Sebastian Bach (BWV 972-987). Per questo esempio si rimanda al caso di studio dedicato ad Alessandro e Benedetto Marcello.

Un'altra importante ragione generatrice di problemi attributivi fu l'uso di varianti ortografiche per indicare i nomi degli autori. Questo fenomeno si verificò spesso nei manoscritti e anche nelle stampe del Settecento. In proposito Jan LaRue dedicò alcune pagine del suo articolo precedentemente citato a questo problema, offrendo un elenco delle molteplici varianti possibili, che coinvolsero ad esempio Johann Christian e Johann Sebastian Bach, il cui nome fu modificato in Pach, Besch, Back o Beck.⁴⁶

Caso ancora più frequente fu quello che vide opporsi autori dal cognome simile o uguale. Si vedano i casi di Giuseppe Valentini, confuso talvolta con Robert Valentine o un altro autore di nome Valentini cui è attribuita una raccolta di sinfonie stampate a Parigi.⁴⁷ Alla stessa categoria appartengono i casi che presentano autori con il medesimo cognome perché (anche se non necessariamente) appartenenti alla stessa famiglia: Bach (Johann Sebastian, Johann Christian, Carl Philipp Emanuel etc.), Sammartini (Giuseppe, Giovanni Battista), Marcello (Alessandro e Benedetto), Scarlatti (Alessandro e Domenico), Laurenti (Girolamo Nicolò, Pietro Paolo, Bartolomeo), etc.

⁴⁴ Sulla tendenza di Pisendel a rielaborare il materiale musicale a sua disposizione si veda MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Torino, EDT, 1978, pp. 59-60; SIMON MCVEIGH - JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004, p. 44.

⁴⁵ Si vedano LARUE, *Major and Minor Mysteries* cit., p. 185 e SPITZER, *Authorship and Attribution* cit., p. 215.

⁴⁶ Solo per citare due esempi il nome Pach, figura in una *Sinfonia* in Mi bemolle maggiore per due violini, due oboi, due corni, due viole e basso "Del Sig: Pach", in Austria, a Kremsmünster, Benediktinerstift, sotto la segnatura H 31/268, attribuita a Johann Sebastian Bach (BWV deest), e in una *Sinfonia* in Mi bemolle maggiore conservata sempre in Austria, presso la biblioteca del Tiroler Landeskonservatorium, priva di segnatura, attribuita a Johann Christian Bach. In generale sull'argomento si veda LARUE, *Major and Minor Mysteries* cit., pp. 181-183.

⁴⁷ Si vedano ENRICO CARERI, *Per un catalogo tematico delle opere di Giuseppe Valentini (1681-1753)*, in *Dopo l'opera quinta. Studi sulla musica italiana del XVIII secolo*, Lucca, LIM, 2008, pp. 65-86: 69-70. Il saggio è una ristampa dell'articolo uscito per la prima volta in «Studi Musicali», XXIV n. 1, 1995, pp. 63-85.

Diverso, e per la verità piuttosto raro, il caso in cui il dedicatario venga inserito nell'intestazione come autore. Un esempio riguarda Pierre van Maldere (1729-1768), che, attorno al 1760, dedicò al Duca d'Antin sei sinfonie.⁴⁸ A Lund, in Svezia, si conservano due delle sei sinfonie in forma manoscritta che presentano nel frontespizio l'attribuzione, erronea, al nobile dedicatario.⁴⁹

A favorire un'errata attribuzione contribuì anche la vicinanza geografica tra due compositori, legati ad esempio da un rapporto maestro – allievo. La condivisione dell'ambiente di lavoro e talvolta la collaborazione con gli stessi copisti contribuì forse a determinare errori attributivi. A questa ragione sembra si possano ricondurre le errate intestazioni di alcune composizioni ascritte contemporaneamente a Giuseppe Tartini e ad alcuni suoi allievi come Michele Straticò (ca. 1721 – ca. 1782), Domenico Ferrari (1722-1780) e Domenico Dall'Oglio (ca. 1700-1764).⁵⁰

Attribuzione 1	Attribuzione 2
Domenico Dall'Oglio [US-Bem, Italian MS 331]	Giuseppe Tartini: Sonata D 17 [I-Pca, 1905/52]
Domenico Ferrari: Sonata op. 2 n. 3, [US-Bem, Italian MS 163]	Giuseppe Tartini: Sonata D 21 [I-Pca, 1905/3]
Michele Straticò [US-Bem, Italian MS 443]	Giuseppe Tartini: D 20 [US-Bem, Italian MS 715]

⁴⁸ LARUE, *Major and Minor Mysteries* cit., p. 184.

⁴⁹ Si tratta delle sinfonie in Re maggiore RomM 75, e in Mi bemolle maggiore RomM 78, che appartenevano alla collezione di Friedrich Kraus e ora sono conservate presso la Universitetsbiblioteket di Lund, Svezia, rispettivamente sotto le segnature Saml. Kraus, 322 e 321. Per un catalogo delle opere di van Maldere si veda WILLY VAN ROMPAEY, *Pieter van Maldere (1729-1768): Thematic catalogue of the instrumental works*, Aartselaar, Willy van Rompaey, 1990.

⁵⁰ La sonata per violino e basso D 21 di Tartini corrisponde alla sonata op. 2 n. 3 di Domenico Ferrari. Vedi PAUL BRAINARD, *Le sonate per violino di Giuseppe Tartini: catalogo tematico*, Milano, Carisch, 1975, p. 34 e VIRGINIA DOWNMAN KOCK, *The works of Domenico Ferrari (1722-1780)*, PhD diss., Tulane University, 1969, p. 11. Le sonate del catalogo tartiniano D 17 e G 29 sono attribuite in alcune fonti manoscritte a Domenico Dall'Oglio. Vedi BRAINARD, *Le sonate per violino* cit., pp. 32, 86, e VINCENT DUCKLES – MINNIE ELMER, *Thematic catalog of a manuscript collection of eighteenth-century Italian instrumental music in the University of California, Berkeley music library, with the assistance of Pierluigi Petrobelli*, Berkeley - Los Angeles, University of California press, 1963, pp. 166, 169, 310. Le sonate per violino e basso D 20 e G 33 di Giuseppe Tartini sono attribuite anche a Michele Straticò. In proposito si veda BRAINARD, *Le sonate per violino* cit., pp. 34, 88; DUCKLES – ELMER, *Thematic catalog* cit., pp. 214, 229, 302. Rispetto al catalogo di Brainard, si segnala la presenza della sonata G 33, nell'attribuzione a Straticò presso la Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, sotto la segnatrice Mus.ms. 21476/2. La vicinanza geografica fu probabilmente anche all'origine di numerose attribuzioni errate che coinvolsero Wolfgang Amadé Mozart e altri autori attivi a Salisburgo nello stesso periodo. Si vedano in proposito le attribuzioni conflittuali segnalate in EISEN, *The Mozart's Salzburg Copyists* cit., pp. 256-257.

In una visione più ampia, ai motivi intenzionali e non intenzionali indicati sopra, sono da aggiungere alcuni fattori che in maniera indiretta ma non meno significativa condizionarono la trasmissione dei testi musicali:

1. le modalità di circolazione dei testi musicali nel Settecento, prevalentemente in forma manoscritta e privata;
2. il ruolo sociale del compositore;
3. il concetto di proprietà del prodotto dell'ingegno;
4. il gusto musicale del periodo.

Questi aspetti, in particolare la coscienza della proprietà dei prodotti dell'ingegno, sostrato che determinò una buona parte delle attribuzioni conflittuali del periodo, saranno trattati nel seguente capitolo.

LA PROPRIETÀ DEI PRODOTTI DELL'INGEGNO E LA CIRCOLAZIONE DELLA MUSICA
NELL'EUROPA DEL SETTECENTO

Numerosi casi di attribuzione conflittuale sorti nell'ambito musicale sono in stretta relazione con il concetto di riconoscimento di quella che oggi prende il nome di 'proprietà intellettuale'. Lo scopo del presente capitolo è di indagare, limitatamente all'ambito della musica strumentale, quali concetti di proprietà dei prodotti dell'ingegno fossero diffusi nel Settecento, tenendo in considerazione alcuni importanti aspetti relativi al ruolo che il musicista-compositore ricoprì nella società del periodo e alle modalità di circolazione della musica.

Poiché nel Settecento europeo il concetto di 'proprietà intellettuale' non era stato ancora pienamente codificato, si è usata l'espressione più generica di 'proprietà dei prodotti dell'ingegno', intendendo riunire sotto questa etichetta alcuni aspetti che la caratterizzano:

- il riconoscimento della paternità dell'opera;
- il livello di controllo dell'autore sulla stessa, con particolare riferimento alla destinazione d'uso delle fonti (manoscritte o a stampa) e alla loro circolazione;
- il rispetto della volontà dell'autore e dell'integrità delle composizioni;
- il riconoscimento di un adeguato valore economico delle composizioni.¹

Prima di trattare tali aspetti è necessario chiarire, per quanto possibile, quale fosse nel XVIII secolo il concetto di 'autore' e di 'opera d'arte' nell'ambito della musica strumentale.

Il concetto di autore

Il concetto di autore è argomento particolarmente complesso e oggetto di numerosi studi.² In ambito musicale, si può affermare che, fino al Quattrocento, lo *status* di 'autore'

¹ Il primo accordo internazionale per la protezione delle opere letterarie e artistiche fu raggiunto il 9 settembre 1886 ed è conosciuto come Convenzione di Berna.

² Sul concetto di autore in generale si vedano MICHEL FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, in ID., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21; MARTHA WOODMANSEE, *The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'*, «Eighteenth-Century Studies», XVII n. 4, 1984, pp. 425-448; MARK ROSE, *The Author as Proprietor: Donaldson v. Becket [sic] and the Genealogy of Modern Authorship*, «Representations», XXIII, 1988, pp. 51-85; ID., *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, Massachusset, 1993; LAURA MOSCATI, *Lo Statuto di Anna e le origini del copyright*, in *Fides Humanitas Ius. Studii in onore di Luigi Labruna*, 8 voll., Napoli, Editoriale Scientifica, vol. VI,

si potesse applicare quasi esclusivamente agli scrittori di trattati di teoria.³ Solo tra Quattrocento e Cinquecento il compositore, come scrive Michele Calella, diventò: «un autore, che, non diversamente dal pittore e dallo scrittore, si distingue per le sue doti personali.»⁴ I segni di questo maggiore riconoscimento si rintracciano, a partire dal secolo XV, nella presenza progressivamente più frequente delle attribuzioni nei manoscritti musicali.⁵ In alcuni casi, sia nelle raccolte a stampa che all'interno di trattati musicali, il nome del compositore viene affiancato dal termine 'auctor/autor'.⁶

Anche nel Settecento il nome di un autore non era un elemento indifferente della trasmissione di un testo musicale, ma svolgeva una funzione importante: come appare evidente dalle politiche di vendita degli editori dell'epoca, un nome celebre vendeva più di un nome sconosciuto.

Per comprendere il concetto di 'autore di musica' è necessario chiarire il ruolo che l'autore stesso rivestì all'interno della società e la fitta rete di relazioni che intrattenne con i suoi membri. Uno dei più puntuali contributi sul ruolo sociale dell'autore di musica nel Settecento fu il saggio di Norbert Elias *Mozart. Sociologia di un genio*.⁷ Lo studioso tedesco, come tradisce il titolo, analizzò in particolare il caso di Wolfgang Amadé Mozart, ma il contesto che descrisse rappresentò la realtà per gran parte degli autori del periodo. A tal proposito Elias annotò:

In Germania, come pure in Francia, coloro che operavano in campo musicale dipendevano in grandissima misura dal favore, dalla protezione, e quindi anche dal gusto, delle cerchie aristocratiche cortesi (e del patriziato borghese cittadino che ad esse guardava). Di fatto, fino alla generazione di Mozart un musicista che volesse essere riconosciuto socialmente come artista con una propria dignità, e insieme volesse essere nella posizione di provvedere a sé e alla propria famiglia, doveva trovare una collocazione all'interno del complesso delle istituzioni aristocratiche cortesi e delle loro diramazioni.⁸

2007, pp. 3671-3688: 3671-3672. Sul concetto di autore in musica si veda HANSJÖRG POHLMANN, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400-1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewusstseins der Komponisten*, Bärenreiter, Kassel, 1962.

³ MICHELE CALELLA, *L'opus musicale agli albori dell'età moderna*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, pp. 247-258.

⁴ *Ibidem*, p. 251.

⁵ *Ibidem*, p. 253.

⁶ *Ibidem*.

⁷ NORBERT ELIAS, *Mozart. Sociologia di un genio*, Bologna, Il Mulino, 1991.

⁸ *Ibidem*, p. 12.

Per il musicista-compositore dell'epoca le principali fonti di guadagno derivavano dalla vendita della propria musica (manoscritta o a stampa), dall'esecuzione e dall'insegnamento. Tralasciando i ruoli di esecutore e didatta, si considererà qui brevemente il primo aspetto: ovvero il musicista in quanto autore della propria musica.

La vendita di manoscritti era rivolta a istituzioni ecclesiastiche, corti, mecenati privati o editori. Il guadagno che l'autore poteva sperare dalla vendita di singole composizioni era relativamente limitato; tuttavia si rivelava piuttosto importante, invece, il contributo indiretto che la circolazione della propria musica poteva offrire, sia in termini di maggiore fama, sia di possibilità di ottenere un impiego stabile presso istituzioni ecclesiastiche e corti.

Un altro aspetto interessante del ruolo di autore, che in qualche misura marca una differenza rispetto a quello che rivestivano i poeti e i pittori, era la sua stretta dipendenza da altri individui che contribuivano a trasmettere la sua opera. Anche in questo caso, le parole di Elias si rivelano efficaci:

Musicisti compositori sono, e rimangono comunque, se pubblicano le proprie opere e cercano di ricavarne qualcosa, legati alla collaborazione con altri individui molto più che i rappresentanti di arti come la poesia e la pittura. Se non sono loro stessi in grado di diventare anche impresari musicali, direttori d'orchestra, direttori d'opera, hanno bisogno di altre persone che svolgano quei ruoli per rendere le loro composizioni accessibili ad un più vasto pubblico.⁹

Una testimonianza della 'dipendenza' dell'autore dall'attività di altri musicisti è offerta da un'interessante lettera che il violinista e compositore Giuseppe Tartini inviò il 7 luglio 1750 a Francesco Algarotti, celebre letterato che allora ricopriva l'incarico di ciambellano di Federico II re di Prussia. Il documento, pubblicato per la prima e ultima volta in una rivista del 1892, chiarisce come la trasmissione della musica fosse, prima ancora che tradizione di testi, tradizione di precise prassi esecutive affidate ad individui diversi dall'autore e che potevano o meno contribuire alla sua fama. Sebbene al fine dell'argomento qui trattato basterebbe citare qualche estratto della lettera, l'interesse generale del suo contenuto rende preferibile la sua restituzione per esteso:

⁹ *Ibidem*, pp. 33-34.

Riflettendo io qualche volta al caso occorso delle mie composizioni sentite da Sua Maestà, ma non eseguite da miei scolari e considerando nello stesso tempo la disdetta di non essermi sinora riuscito di aver in cotesta Corte un mio scolare, quando ne ho di famosi in molte Corti di Europa (non ponendo io in conto il Sig[no]r Graun, che fu mio scolare per poco tempo, e in mia gioventù), mi viene la tentazione di supplicarla ella mio benign[issi]mo Padrone, acciò dato il buon punto insinui a Sua Maestà, che mandi qui alla mia scuola qualche Giovane di abilità per essere istruito nel violino. Il fatto si è, che questa mia tentazione è troppo ragionevole, sì in riguardo a Cotesto Monarca meraviglioso e singolare nella Musica, com'è in ogni cosa; sì in riguardo alla mia forza e sicurezza presente di ridurre a perfezione qualsivoglia Giovane anco di mediocre abilità, che abbia voglia di studiare. A questo mio desiderio non vedo, che due opposizioni; la persuasione del Monarca, e la scelta del Giovane. Io non m'impegno certam[en]te di scioglier la prima: ella veda, s'è cosa possibile; La seconda sì, perché non essendovi fretta, con tutto il comodo si può scegliere costì, e iniziare quel tale, che vien destinato per la mia scuola. È ver[issi]mo che intanto possono correr anni, et io invecchiare, ò morire. Ma nemen questo è obietto, perché qui in Padova vi è un Giovane dilettauto mio scolare (si chiama Michiele Straticò, et è persona civile assai) che in mia mancanza potrebbe esser scielto Maestro del Giovane destinato. È cert[issi]mo, che se ben nato tale, non direbbe di nò ad un tal Monarca; et è cert[issi]mo, che nel suonare e comporre è famoso, e distinto fra tutti li miei scolari, perché possiede l'anima intiera della mia scuola. Insomma la mia ragionevole superbia vuole, che ad ogni patto io abbia il vantaggio di far sentire la mia Musica ben eseguita a cotesto Monarca; Però la supplico d'interessarsene con qualche premura, giacché mi lusingo, che anch'ella ne avrebbe onore. La prego di qualche risposta e sopra questo interesse, e sopra la tela, mentre umiliandole li miei osseq[uentissimi]mi rispetti, mi rassegnò sempre più

del Sig[no]r Conte mio P[ad]rone e Sig[no]re

Padova li 7 Luglio 1750

Um[ilissimi]mo Devot[issimi]mo Obb.mo Servitore

Giuseppe Tartini¹⁰

¹⁰ La lettera è conservata in autografo presso l'Accademia dei Concordi di Rovigo, sotto la segnatura Concordiano 369/24.1.

Il concetto di opera d'arte musicale in ambito strumentale

Più complesso ancora è definire quale concetto di opera d'arte musicale, limitato all'ambito strumentale, fosse accettato nel Settecento.¹¹ Le composizioni musicali, in generale, furono riconosciute come prodotto dell'ingegno in un momento successivo rispetto ai testi letterari. Come ricorda Elias, inoltre, la musica nel Settecento fu «“arte di consumo”, prima di diventare arte *tout-court*»¹² e «la sua funzione primaria era piuttosto quella di piacere all'elegante mondo dello strato sociale dominante.»¹³

Per tentare di comprendere il concetto di opera d'arte musicale in ambito strumentale è necessario innanzitutto considerare le opinioni e i dibattiti riguardanti la musica strumentale, maturati all'interno del mondo letterario e filosofico del tempo.¹⁴ In numerosi scritti del Settecento, riguardanti soprattutto il rapporto musica-poesia nel melodramma, ricorre il confronto tra musica vocale e strumentale e, quasi sempre, ai danni di quest'ultima.

Sono note le opinioni di alcuni protagonisti della vita culturale del '700, come gli enciclopedisti (in particolare Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert), Francesco Algarotti, Esteban de Arteaga, che non riconoscevano alla musica un'autonomia, ma la consideravano, con le parole di Algarotti una «ministra e ausiliaria della poesia».¹⁵ Solo qualche decennio più tardi Vincenzo Manfredini, maestro di cappella imperiale a Pietroburgo, nella *Difesa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori* (1788), affermò a proposito della musica strumentale «ch'è la vera essenza della musica, mentre il diletto, che reca la musica vocale, può derivare ancora dalle parole se non in tutto, almeno in parte; ma quando una musica strumentale giunge a toccare, bisogna dire che tutto il merito è della sola musica [...]».¹⁶

Accanto all'opinione del mondo letterario e filosofico è necessario considerare quale fosse l'atteggiamento dei compositori di musica.

¹¹ In generale sul concetto di opera d'arte musicale si vedano CARLO GENTILI, *Storia filosofica del concetto di opera*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera* cit., pp. 235-246; CALELLA, *L'opus musicale agli albori* cit.; ANGELA CARONE, *L'opera d'arte musicale tra Settecento e Ottocento*, in *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera* cit., pp. 259-274.

¹² ELIAS, *Mozart. Sociologia* cit., p. 44.

¹³ *Ibidem*, p. 84.

¹⁴ In merito al rapporto tra musica vocale e strumentale nel Settecento si veda in particolare ENRICO FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 68-74.

¹⁵ *Ibidem*, p. 69.

¹⁶ *Ibidem*, p. 73.

Gli autori di musica strumentale potevano essere autori impegnati principalmente in qualità di maestri di cappella, operisti, oppure strumentisti virtuosi. Occupandosi della musica strumentale a Napoli, Cesare Fertonani espone un'osservazione che può essere ritenuta valida anche per altri ambienti musicali, italiani e non solo. Secondo Fertonani «Nell'attività di maestri di cappelle e operisti la musica strumentale ha spesso una posizione accessoria, complementare o marginale sino ad apparire una sorta di sottoprodotto, specie quando è destinata a un'esplicita funzione didattica».¹⁷

La dovevano pensare diversamente i compositori virtuosi che si occupavano esclusivamente di musica strumentale. In proposito è interessante la netta separazione che tracciò Giuseppe Tartini tra compositori che si occupavano di musica strumentale e di musica vocale. Charles De Brosses (1709-1777), magistrato e uomo politico francese, in occasione del viaggio in Italia avvenuto tra il 1739 e il 1740 scrisse:

Tartini se plaignoit aussi d'un autre abus en ce que les compositeurs de musique instrumentale veulent se mesler d'en faire de vocale et réciproquement. «Ces deux espèces, me disoit-il, sont si différentes, que tel qui est propre à l'une, ne peut guères être propre à l'autre ; il faut que chacun se renferme dans son talent. J'ay souvent été sollicité de travailler pour les théâtres de Venise, et ne l'ay jamais voulu, sachant bien qu'un gozier n'est pas un manche de violon. Vivaldi, qui a voulu s'exercer dans les deux genres, s'est toujours fait siffler dans l'un, tandis qu'il réussissoit fort bien dans l'autre».¹⁸

Sia il tono che il contenuto di questa lettera sembrano alludere a una pari dignità, che tuttavia non è espressa esplicitamente.

Si può affermare che, almeno per la musica strumentale si è ancora lontani dal concetto romantico di opera d'arte che Calella definisce così:

¹⁷ CESARE FERTONANI, *La musica strumentale a Napoli nel Settecento*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli, Il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini, 2009, vol. II, pp. 925-963: 930.

¹⁸ CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières*, 3 voll., Naples, Centre Jean Bérard, 1991, vol. II, pp. 992-993. «Tartini si lagnava anche di un altro abuso, e cioè che i compositori di musica strumentale pretendono di saper fare quella vocale, e viceversa. «Sono due generi, mi diceva, tanto differenti, che ciò che si addice all'uno non può assolutamente adattarsi all'altro; ciascuno dovrebbe limitarsi a quella che è la sua inclinazione. Hanno insistito, aggiunse, perché io lavorassi per i teatri di Venezia e non l'ho mai voluto fare, perché so benissimo che un'ugola non è un manico di violino. Vivaldi, che si è messo in testa di sperimentare ambedue i generi, nell'uno si è sempre fatto fischiare, mentre nell'altro riusciva benissimo». CHARLES DE BROSSES, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, prefazione di Carlo Levi, Roma, Laterza, 1992, p. 584.

[...] un costrutto estetico che interseca diversi ambiti (filosofici, psicologici, sociali, legali, economici) centrati intorno alla figura dell'autore, e sviluppatasi soprattutto a partire dagli inizi dell'età moderna. È allora che nasce l'idea di una composizione come realizzazione di un ingegno individuale, destinata ad essere eseguita, analizzata, canonizzata e imitata, ma anche protetta dagli errori tipografici, dagli abusi degli esecutori o dallo sfruttamento non "autorizzato" dal compositore".¹⁹

Proprietà del prodotto dell'ingegno

Nel Settecento, la forma più comune di riconoscimento della paternità di un'opera può essere considerata l'indicazione del nome d'autore sul frontespizio del singolo testimone della composizione, sia che esso si presentasse in manoscritto (autografo o in copia) che a stampa. Se il nome d'autore era omissso, ciò avveniva spesso perché la particolare destinazione d'uso della singola fonte non rendeva necessaria l'attribuzione: nel caso in cui la copia fosse destinata allo stesso autore o ad un committente, ad esempio, era superfluo indicare il nome del compositore. Altre fonti che stabilivano la paternità dell'opera erano i cataloghi dei compositori, nei quali il nome dell'autore era associato agli *incipit* delle musiche da lui composte. Esempi autorevoli sono i due cataloghi autorizzati da Franz Joseph Haydn: l'*Entwurf-Katalog*, redatto dal suo copista di fiducia Joseph Elssler e in parte dallo stesso Haydn a partire dal 1765, e l'*Haydn-Verzeichniss* datato 1805.

Nonostante il concetto di autore fosse comunemente condiviso, così come vi fossero elementari strumenti per affermare la paternità dell'opera e renderne possibile il riconoscimento, le frequenti frodi perpetrate da compositori, copisti ed editori ai danni dei veri autori delle composizioni, conducono a trattare il principale problema relativo alla tutela della proprietà del prodotto di ingegno: la difficoltà, talvolta l'impossibilità per l'autore, di controllare la diffusione della propria opera nella forma più corretta. Tra i molteplici fattori che influirono su tale livello di controllo si segnalano in particolare: la modalità di diffusione; la destinazione dell'opera; il grado di fedeltà dei collaboratori del cui ausilio il compositore si valeva.

¹⁹ CALELLA, *L'opus musicale agli albori* cit., p. 249.

Nel Settecento in Europa la musica si diffuse in forma manoscritta e a stampa.²⁰ Gli attori principali di questa circolazione furono il compositore, gli eventuali redattori della/e copia/e, l'editore (se l'opera fu pubblicata), il dedicatario e/o committente, il singolo acquirente.²¹

Sono numerose le testimonianze che documentano come la maggior parte delle composizioni circolasse all'epoca in forma manoscritta. Ciò accadde in prevalenza in Italia e nei Paesi di lingua tedesca.

Nella lettera LI al Signor De Maleteste, Charles De Brosses constatò che:

Ceci est moins à redouter icy, où l'on ne revoit, l'on n'imprime, ni l'on ne grave de musique; de sorte qu'il n'en reste dans le souvenir que les plus fameux morecaux; le teste est bientost oublié. [...] Ces compositeurs sont mal payez; l'entrepreneur leur donne trente ou quarante pistoles, c'est tout ce qu'ils en retirent, avec le prix de la première copie des airs, qu'ils vendent cher dans la nouveauté, n'en tirans plus rien lorsqu'ils sont une fois divulguez et qu'il est facile d'en prendre des doubles. Je vous ay dit qu'en Italie on ne sçavoit ce que c'étoit que de graver ou d'imprimer aucune musique, soit vocale, soit instrumentale. On auroit trop à faire; les concerto, les symphonies à grand chœur pleuvent de toute part.²²

Anche a Vienna, prima dell'avvio delle attività dell'editore Artaria nel 1778, la musica circolò quasi esclusivamente in forma manoscritta. Tra le testimonianze che documentano questa condizione si ricorda quella di Charles Burney che, nel settembre 1772, poco prima di lasciare la capitale austriaca per trasferirsi a Praga, scrisse:

²⁰ In generale sulla circolazione di musica in Europa nel Settecento si vedano RASCH (edited by), *Music publishing in Europe* cit.; HANS LENNEBERG (edited by), *The Dissemination of Music: Studies in the History of Music Publishing*, Lausanne, Gordon and Breach, 1994. In merito alle modalità di circolazione delle fonti manoscritte e sull'uso delle edizioni a stampa cfr. DAVID WYN JONES, *What Do Surviving Copies of Early Printed Music Tell Us?*, in *Music publishing in Europe* cit., pp. 139-158.

²¹ Sulle modalità di diffusione della musica nel Settecento si veda anche RUDOLF RASCH, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and His Dutch Publishers*, «Informazioni e studi vivaldiani», XVII, 1996, pp. 89-135: 92-93.

²² BROSSES, *Lettres familières* cit., vol. II, p. 992-993. «[In Italia] non si stampa né si riproduce la musica; sicché restano nella memoria soltanto i brani più celebri, e il resto è presto dimenticato [...] I compositori sono pagati male; l'impresario dà loro trenta o quaranta pistole, ed è tutto il loro compenso, a parte il ricavato della prima copia delle arie, che riescono a vender cara sinché è una novità, mentre non ne ricavano più nulla una volta che sono divulgate, e che è diventato facile riprodurre delle copie. Vi ho detto che in Italia ignorano cosa significhi riprodurre o stampare qualunque musica, sia vocale sia strumentale. Ne avrebbero da fare troppe; i concerti, le sinfonie per grande coro piovono da ogni parte.» BROSSES, *Viaggio in Italia* cit., p. 584.

[...] ebbi il mio da fare per tutta la sera a difendermi dai copisti: essi avevano incominciato a considerarmi un acquirente avido che non guardava per il sottile e a cui si poteva offrire qualsiasi robaccia. Fui perciò costretto a limitarmi, non soltanto rifiutando la musica cattiva ma anche quella buona, poiché a Vienna tutto è costosissimo e soprattutto la musica che non è stampata.²³

Le ragioni della maggiore circolazione di musica manoscritta rispetto alle stampe sono sintetizzate da Mariateresa Dellaborra: «la musica manoscritta [...] è più economica, più rapida nei tempi di realizzazione, adattabile alle esigenze dei destinatari che possono crearsi (o farsi creare) copie uniche, può recare annotazioni personali legate alla circostanza o al committente», inoltre, la musica aveva vita breve, poiché il pubblico ne chiedeva sempre di nuova.²⁴

I manoscritti erano spesso venduti direttamente (o inviati attraverso la posta o attraverso corrieri di fiducia) dai compositori stessi o da botteghe di copisti ad acquirenti, spesso residenti in altre aree dell'Europa.

Per la redazione del testo musicale da consegnare ad un committente o ad un editore, o per preparare le parti per l'esecuzione in una particolare occasione, gli autori si avvalevano di copisti, che potevano essere professionisti attivi presso una bottega, o musicisti che arrotondavano le loro entrate prestando la propria opera in occasioni particolari o saltuariamente al servizio di qualche istituzione.

Il momento più 'insidioso' per l'autore era quello in cui avveniva la prima redazione della copia della sua musica. Era ovvio, perciò, che per questa operazione il compositore si servisse di persone di fiducia. Le fonti musicali di Antonio Vivaldi giunte sino a noi, in particolare quelle conservate presso la Henry Watson Library di Manchester e presso la collezione Foà Giordano di Torino, hanno permesso a Paul Everett di avanzare alcune ipotesi in merito al legame tra l'autore veneziano e i suoi copisti.²⁵ Molti dei collaboratori che redassero musica di Vivaldi lavorarono anche per conto di altri compositori o di teatri o a servizio di istituzioni ecclesiastiche. La presenza della scrittura autografa di Vivaldi in numerose di queste fonti induce a ritenere che l'autore controllasse l'attività di alcuni di questi copisti intervenendo con aggiunte e correzioni. Non sembra

²³ CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1986, p. 138. Il passo è citato in A. PETER BROWN, *Notes on Some Eighteenth-Century Viennese Copyists*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV n. 2, 1981, pp. 325-338.

²⁴ MARIATERESA DELLABORRA, *La tradizione di musica manoscritta nel Settecento italiano*, in *Il libro di musica. Per una storia delle fonti musicali in Europa*, a cura di Carlo Fiore, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 239-262: 260-261.

²⁵ EVERETT, *Vivaldi's Italian* cit..

invece che si servisse di assistenti fissi che lavoravano esclusivamente per lui, ad eccezione probabilmente dello *Scribe 4* di Everett. Tra i più stretti collaboratori, secondo Everett, *Scribe 4* potrebbe essere identificabile con il padre di Antonio Vivaldi, Giovanni Battista (1655-1736).²⁶

Ci sono poi testimonianze dirette delle modalità di lavoro dei copisti. Uno dei documenti più dettagliati è la lettera che Leopold Mozart inviò il 15 ottobre 1777 da Salisburgo al figlio Wolfgang. Trattando di alcune composizioni da consegnare al principe Carl Anselm von Thurn und Taxis (1733-1805), Leopold non si risparmiò nel dare consigli al figlio su come preparare le copie:

[...] Bisogna dunque organizzare la copia in modo tale, che il copista scriva almeno il primo violino o un'altra parte principale a casa da te; il resto glielo si può affidare. Dovresti assolutamente avere qualcosa di pronto per il principe Taxis. Puoi dunque dare rapidamente da scrivere ad uno o (affinché la cosa sia più veloce) a più copisti le parti dell'oboe, del corno e della viola di 6 buone sinfonie. Così puoi consegnare al principe le sinfonie della copia di corte [redatta a Salisburgo], e di questa copia ti resteranno ancora le parti raddoppiate del violino e del basso per un'altra occasione, ad esempio a Würzburg, e basterà aggiungervi le parti dell'oboe, dei corni e delle viole. [...] Devi trovare rapidamente in ogni luogo un copista, altrimenti ci perdi molto! A cosa ti servirebbe altrimenti tutta la musica che hai con te? – Non puoi aspettare che un appassionato la faccia copiare: in tal caso ti ringrazierà e sarà tutto. Far copiare dalla partitura generale è troppo laborioso e si infilano dentro 1.000 errori, e inoltre bisogna avere il copista sempre in casa. Per copiare le parti principali egli può venire un paio di mattine, dato che siete senz'altro a casa, mentre il resto può scriverlo a casa sua. [...]²⁷

Come sottolinea Cliff Eisen, un procedimento di questo tipo aveva una doppia funzione: tutelare i propri interessi economici e evitare la circolazione di copie non autorizzate.²⁸

²⁶ *Ibidem*, pp. 33-37.

²⁷ La lettera è citata in MARCO MURARA (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, a cura di Marco Murara, voll. 3, Varese, Zecchini, 2011, vol. 1, pp. 580-585. In generale sul rapporto tra Leopold e Wolfgang Mozart e i loro copisti si vedano EISEN, *The Mozart's Salzburg Copyists* cit.; EDGE, *Mozart's Viennese* cit..

²⁸ EISEN, *The Mozart's Salzburg Copyists* cit., p. 254.

Il rapporto tra autore e copista si rivelava spesso problematico: la fiducia era un elemento essenziale, che in molti casi l'autore, per esperienza, non era disposto a concedere. In una lettera del 15 maggio 1784, Wolfgang Mozart scrisse al padre:

[...] i 4 concerti vi prego di farli copiare a casa da voi, giacché dei copisti di Salisburgo ci si può fidare tanto poco quanto di quelli di Vienna. So da fonte certa che Hofstätter ha fatto una duplice copia della musica di Haydn – in verità ho le sue 3 sinfonie più recenti. – Poiché nessuno ha questi nuovi concerti all'infuori di me, quelli in Si bemolle maggiore [KV 450] e in Re maggiore [KV 451], - e all'infuori di me e della signorina von Ployer (per la quale sono stati composti), quelli in Mi bemolle maggiore [KV 449] e in Sol maggiore [KV 453], non potrebbero giungere in mani estranee se non grazie a simili inganni. – Io stesso faccio copiare tutto nella mia stanza e in mia presenza.²⁹

Non è raro rintracciare nelle corrispondenze dei musicisti, attacchi alla categoria dei copisti nel suo insieme. Jommelli, ad esempio, in una lettera del 25 luglio 1769 a Pedro José da Silva Bottelho si espresse in questi termini piuttosto duri:

E veramente io stesso, fuori di qui, non crederei quanto sia perfida, poltrona e senza parola, e senza estimazione questa benedetta genia di copisti di musica. Tanto più per me che li voglio a scrivere qui in casa mia, ed in mia presenza. [...] Se in Germania sono i copisti vere tartaruche; qui sono verissimi rozzi matti, per non dire di peggio.³⁰

Nel corso del Settecento, tuttavia, fiorirono alcune importanti imprese commerciali che stampavano, distribuivano e vendevano testi musicali. Ciò accadde in particolare in Inghilterra (John Walsh, padre e figlio) nei Paesi Bassi (Estienne Roger, Michel-Charles Le Cène, Johann Julius Hummel) e in Francia (Jean-Pantaléon Le Clerc e Chrisophe-Jean-François Ballard).³¹ Gli stampatori si rivolgevano ad un pubblico formato per la maggior

²⁹ La lettera è inviata da Vienna, si veda MURARA (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart* cit., vol. II, pp. 1362-1363. Il copista accusato di avere una copia della musica di Haydn sarebbe il violinista e tenore Felix Hofstätter (c.1744-1814), attivo alla corte di Salisburgo. Si veda *Ibidem*, p. 1362, nota 3. I concerti cui si fa riferimento nella lettera sono i concerti per pianoforte KV 449, KV 450, KV 451, KV 453.

³⁰ DELLABORRA, *La tradizione di musica manoscritta* cit., p. 261.

³¹ Sulla stampa olandese si veda FRANÇOIS LESURE, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)*, Parigi, Heugel, 1969; ALBERT DUNNING, *Music Publishing in the Dutch Republic. The Present State of Research*, in *Le magasin de l'univers. The Dutch Republic as the Centre of the European Book Trade. Papers Presented at the*

parte da dilettanti e società musicali. In Italia, a causa soprattutto della negativa congiuntura economica già a partire dagli anni '20 del Seicento, andò approfondendosi la crisi dell'editoria, che nell'ambito musicale si tradusse in una riduzione della quantità e in un peggioramento della qualità delle stampe. Come già accennato in precedenza, nella Penisola era più diffusa la trasmissione in forma manoscritta e, solo a partire della seconda metà del Settecento, si assistette al nuovo fiorire di stamperie, in particolare a Venezia (Innocente Alessandri & Pietro Scattaglia, Antonio Zatta), a Firenze (Ranieri Del Vivo; Niccolò Pagni & Giuseppe Bardi) e a Napoli (Luigi Marescalchi).³²

Le ragioni che spingevano il compositore a dare alle stampe la propria musica erano molteplici. Tra le più importanti vi era la ricerca, da parte dell'autore, di raggiungere prestigio e soprattutto la fama che poteva garantire un impiego stabile, come l'incarico di maestro di cappella o di primo violino. Questa fu, secondo Enrico Careri, una delle ragioni principali per cui il violinista e compositore Giuseppe Valentini fece pubblicare tra il 1701 e il 1710 le sue prime sette opere.³³ Talvolta, la pubblicazione era dedicata invece ad un committente o ad un ricco mecenate, come forma di obbligazione per aver ottenuto un beneficio o come opportunità per potersi garantire una forma di protezione.

Stampare un'opera era inoltre un modo per stabilire una versione autorizzata, per difendersi dalle false attribuzioni o dalle versioni scorrette. In una lettera del 31 marzo 1731, Tartini scrisse a padre Giovanni Battista Martini: «[Non le ho risposto perché] sinora sono stato e son attualmente occupato nello scrivere per mettere in stampa dodici sonate a solo, non per mia volontà, ma forzato da una cattiva azione fattami da un stampatore olandese.³⁴»

Tra i motivi più importanti della stampa di un'opera rientrava anche la ricerca di un profitto da parte dell'autore, che tuttavia doveva accontentarsi come si vedrà in seguito in questo capitolo di un magro bottino.

International Colloquium, held at Wassenaar, 5-7 July 1990, edited by Christiane Berkvens-Stevelinck, H. Bots, P.G. Hoftijzer & O.S. Lankhorst, Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1992, pp. 121-128; RASCH, *La famosa mano* cit.. Sulla stampa francese si veda DEVRIÈS-LESURE, ANIK, *Un commercio in espansione: l'editoria musicale in Francia nel Settecento. Pratiche editoriali*, in *Il libro di musica. Per una storia* cit., pp. 263-276.

³² Sull'argomento si veda in particolare DELLABORRA, *La tradizione di musica manoscritta* cit., pp. 239-240; TIM CARTER, *L'editoria musicale tra Cinque e Seicento*, in *Il libro di musica. Per una storia* cit., pp. 137-62: 162; LUCA AVERSANO, *La produzione di musica a stampa in Italia nell'Ottocento*, in *Il libro di musica. Per una storia* cit., 341-362: 341.

³³ CARERI, *Per un catalogo tematico* cit., pp. 68-69.

³⁴ Cfr. SERGIO DURANTE, *Tartini and his Texts*, in ID., *Studi su Mozart e il Settecento*, Lucca, LIM, 2007, pp. 167-200; Durante, "Tartini and his Texts," 181-182.

Se il controllo dell'attività dei copisti si rivelava complesso, quasi del tutto impraticabile era il controllo dell'attività degli editori, residenti soprattutto in Paesi diversi da quello in cui abitava l'autore.³⁵ I contratti tra autori e editori, gli scambi epistolari dei compositori o le testimonianze indirette giunti sino a noi permettono di distinguere alcune misure adottate da autori o editori, tese a contenere le azioni di pirateria.

Nel Settecento, in ambito musicale, gli strumenti adottati in gran parte dei Paesi europei per tutelare la proprietà di un'opera da parte di un autore, di un editore, o di un altro possibile titolare del diritto di proprietà dell'opera, assunsero forme diverse, ma si rivelarono generalmente insufficienti.³⁶ Sono qui riassunti alcuni degli strumenti a disposizione all'epoca in Inghilterra, Olanda, nei Paesi di lingua tedesca, in Francia e Italia.

Com'è noto, ogni Paese aveva proprie norme, valide solo nell'ambito del territorio su cui l'autorità che lo aveva concesso aveva giurisdizione. Questo fu senza dubbio uno dei principali limiti che favorirono la diffusione incontrollata di stampe non autorizzate: un'edizione pubblicata ad Amsterdam poteva essere ristampata a Londra senza che l'editore 'pirata' potesse essere perseguito per la sua frode né in Olanda, né in Inghilterra. Le liti perciò potevano sorgere tra compositori ed editori o, più spesso, tra editori.³⁷

Il privilegio di stampa era una forma di tutela, la più diffusa in Europa, che metteva al sicuro l'autore, o più spesso, l'editore, in quanto produttore, dalle pubblicazioni realizzate da altri editori non autorizzati. Si trattava perciò di una misura che mirava a tutelare la stampa più che l'opera, e il profitto dell'investitore più che la proprietà intellettuale dell'autore.³⁸ La durata del privilegio cambiava da paese a paese: in Inghilterra ad esempio durava 14 anni, mentre in Francia i privilegi reali duravano per periodi

³⁵ Sul rapporto tra compositore e editori, o tra editori, si vedano TERENCE BEST, *Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity*, «Early Music», XIII, 1985, pp. 476-499; DUNNING, *Music Publishing in the Dutch Republic* cit.; RASCH, *La famosa mano* cit.; ID., *Johann Christian Bach in Eighteenth-Century Dutch Newspaper Announcements*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», L, 2000, pp. 5-51; AXEL BEER, *Composers and Publishers. Germany 1700-1830*, in *Music publishing in Europe* cit., pp. 159-181; MICHAEL KASSLER, *The Music Trade in Georgian England*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2011.

³⁶ Per un'introduzione agli aspetti legali relativi alle edizioni musicali in Europa nel periodo in questione si veda LAURENT GUILLO, *Legal Aspects*, in *Music publishing in Europe* cit., pp. 115-138.

³⁷ RONALD J. RABIN - STEVEN ZOHAN, *Arne, Handel, Walsh, and Music as Intellectual Property: Two Eighteenth-Century Lawsuits*, «Journal of the Royal Musical Association», CXX, 1995, pp. 112-145: 114. Sulla controversia che coinvolse Roger e Mortier si veda FRANÇOIS LESURE, *Estienne Roger et Pierre Mortier: Un épisode de la guerre des contrefaçons à Amsterdam*, «Revue de Musicologie», XXXVIII, 1956, pp. 35-48.

³⁸ WOODMANSEE, *The Genius and the Copyright* cit., pp. 437-438. GUILLO, *Legal Aspects* cit., pp. 122-129.

variabili tra i cinque e i quindici anni.³⁹ In Olanda il privilegio aveva una durata di quindici anni, ma non c'era protezione per edizioni di opere già pubblicate all'estero.⁴⁰ L'Italia e i Paesi di lingua tedesca, infine condividevano la frammentarietà del territorio, che rendeva più difficilmente applicabili le norme per proteggere i diritti d'autore. A Venezia il privilegio aveva una validità di 20 anni.⁴¹ Di solito i privilegi potevano essere rinnovati.

In genere chi beneficiava del privilegio doveva rispettare determinati criteri di stampa: la qualità doveva essere garantita. Chi avesse infranto la legge incorreva nel pagamento di una sanzione e nel ritiro della pubblicazione dal mercato.

L'altra principale forma di tutela, circoscritta tuttavia all'Inghilterra, entrò in vigore nella primavera del 1710 col nome di *Act for the encouragement of learning*, noto anche come *Copyright act* o *Act of Anne*. Si trattava di un provvedimento che abolì i monopoli e introdusse, per l'autore, il diritto esclusivo di pubblicazione di un libro per 14 anni, prolungabili a 28 se l'autore fosse stato ancora vivo al termine dei primi 14.⁴² Per riconoscere il testo da tutelare, esso doveva comparire in un registro presso la Stationers' Company. Spesso l'editore si assicurava il *copyright* acquistandolo direttamente dall'autore, che difficilmente avrebbe potuto sostenere le spese per la stampa della sua opera. Il *copyright act* difendeva generalmente l'editore da azioni di 'pirateria' di altri editori.⁴³ Il vantaggio economico per l'autore derivava perciò dalla sola vendita del manoscritto e, come si vedrà più avanti in questo capitolo, da ulteriori accordi stipulati con l'editore.⁴⁴

I compositori non si avvalevano frequentemente di questi strumenti legali per tutelare le proprie opere e, se ciò accadeva, le cause intentate dagli autori si risolvevano anticipatamente attraverso accordi con gli stessi editori accusati di frode. Sappiamo da John Hawkins, sebbene non supportato da ulteriori evidenze, che Francesco Geminiani fu

³⁹ DEVRIÈS-LESURE, *Un commercio in espansione* cit., pp. 273-274; GUILLO, *Legal Aspects*, cit., p. 133. Si veda anche PAOLA BESUTTI – ROBERTO GIULIANI – GIANANDREA POLAZZI, *Carlo Tassarini da Rimini: violinista, compositore, editore nell'Europa del Settecento*, Lucca, LIM, 2012, pp. 306-311.

⁴⁰ RASCH, *Johann Christian Bach* cit. p. 13.

⁴¹ In generale sulla stampa a Venezia si vedano CARLO CASTELLANI, *I privilegi di stampa e la proprietà letteraria in Venezia dalla introduzione della stampa nella città fin verso la fine del sec. XVIII*, Venezia, Fratelli Visentini, 1888; HORATIO F. BROWN, *The Venetian Printing Press. An Historical Study based upon Documents for the Most Part Hitherto Unpublished*, London, 1891; RICHARD J. AGEE, *The Venetian Privilege and Music-Printing in the Sixteenth Century*, «Early Music History», III, 1983, pp. 1-42; GIULIO CATTIN – PATRIZIA DALLA VECCHIA (a cura di), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale: atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, Venezia, Fondazione Levi, 2005.

⁴² MOSCATI, *Lo Statuto di Anna* cit., pp. 3677-3678. Sull'iter che subì lo Statuto si veda *Ibidem*, pp. 3679 e segg.

⁴³ RABIN - ZOHAN, *Arne, Handel, Walsh* cit., pp. 114-115.

⁴⁴ DAVID HUNTER, *Music Copyright in Britain to 1800*, «Music and Letters», LXVII n. 3, 1986, pp. 269-282: 271.

uno dei primi compositori a cercare di far rispettare la proprietà delle opere da lui composte. Stando alle parole di Hawkins, attorno al 1732, Geminiani avviò un'azione legale (che tuttavia non ebbe seguito) nei confronti dell'editore John Walsh per la pubblicazione non autorizzata dei suoi *Concerti grossi* op. 2.⁴⁵ Questo il resoconto di Hawkins:

Geminiani was now in the highest degree of estimation as a composer for instruments; for, to say the truth, he was in this branch of music without a rival; but his circumstances were very little mended by the profits that resulted from these several publications. The manuscript of his Opera seconda had been surreptitiously obtained by Walsh, who was about to print it, but thinking it would be the better for the corrections of the author, he gave him the alternative of correcting it, or submitting it to appear in the world with such faults as would have reflected indelible disgrace on the author. An offer of this kind was nothing less than an insult, and as such Geminiani received it. He therefore not only rejected it with scorn, but instituted a process in the court of chancery for an injunction against the sale of the book, but Walsh compounded the matter, and the work was published under the inspection of the author.⁴⁶

Diverso e più carico di conseguenze per il mondo musicale il caso che riguardò Johann Christian Bach.⁴⁷ Dopo un periodo trascorso in Italia, Johann Christian si trasferì a Londra dal 1762 e, l'anno successivo, ottenne un privilegio reale: un diritto esclusivo di stampare le proprie opere per 14 anni.⁴⁸ Nonostante tale privilegio, nel 1773 Bach fu costretto a intentare una causa nei confronti della ditta Longman, Luckey & Co., rea di aver pubblicato senza autorizzazione due sue composizioni: 'A new Lesson for the

⁴⁵ Cfr. RABIN - ZOHAN, *Arne, Handel, Walsh* cit., pp. 112-113; DAVID D. BOYDEN, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*, London, Oxford University Press 1965, p. 355. Si trattava dei *Concerti Grossi con Due Violini, Violoncello, e Viola di Concertino obbligati, e due altri Violini e Basso di Concerto grosso ad arbitrio ... Opera Seconda*, stampati da I. Walsh, «for the author». Sulle modalità di stampa di Walsh si veda anche DAVID LASOCKI, *The London publisher John Walsh (1665 or 1666-1736) and the recorder*, in *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, herausgegeben von Nikolaus Delius, Celle, Moeck, 1997, pp. 343-374.

⁴⁶ JOHN HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, T. Payne and Son 1776, vol. V, p. 247.

⁴⁷ Sul caso di Bach si vedano JOHN SMALL, *Johann Christian Bach Goes to Law*, «The Musical Times», CXXVI n. 1711, 1985, pp. 526-529; RABIN - ZOHAN, *Arne, Handel, Walsh* cit.; RASCH, *Johann Christian Bach* cit.

⁴⁸ Per due o tre anni fu attivo come editore di alcune sue opere: i *Trio* op. 2 e le *Sinfonie* op. 3, editi a Londra. SMALL, *Johann Christian Bach Goes* cit., p. 526.

Harpsichord or Piano Forte' e la 'New Sonata' per tastiera e viola da gamba.⁴⁹ La causa si protrasse per qualche anno e, dopo una petizione alla Camera dei Comuni (House of Commons) presentata insieme a Karl Friedrich Abel e ai booksellers, per chiarire lo *status* della musica in rapporto al *copyright act*,⁵⁰ nel 1777 Bach ottenne giustizia: la corte reale (King's Bench) definì la musica «entitled to protection under statutory copyright».⁵¹

Uno dei mezzi adottati dai compositori per evitare che circolassero le proprie opere scorrette o addirittura sotto falso nome era quello di curare, in collaborazione con l'editore, la stampa della propria opera. Tra le edizioni di musica strumentale italiana che furono autorizzate e pianificate attraverso contratti o accordi per lettera intercorsi tra autore e editore si ricordano i *Concerti grossi* op. 6 di Arcangelo Corelli, pubblicati da Estienne Roger,⁵² le edizioni di opere di Pietro Antonio Locatelli, Giuseppe Tartini, Giovanni Battista Martini etc., pubblicate da Michel-Charles Le Cène. Questa prassi era tutt'altro che scontata, poiché la maggior parte delle edizioni uscivano senza che l'autore ne venisse a conoscenza.

Talvolta, per ostacolare l'edizione non autorizzata dei suoi lavori, il compositore doveva ricorrere a dei veri e propri stratagemmi. Per evitare che i suoi *Pièces de clavecin en concert* fossero pubblicati in altri Paesi prima di essere messi in vendita in Francia, nel 1741 Jean-Philippe Rameau ne ritardò la pubblicazione e ne propose l'acquisto tramite sottoscrizione, per recuperare le spese vive.⁵³ Alcuni compositori decisero, soprattutto nella seconda metà del secolo XVIII, di vendere le proprie raccolte contemporaneamente a più editori residenti in Paesi diversi,⁵⁴ altri aggiunsero la firma sul frontespizio della stampa oppure si spartirono con l'editore le lastre utilizzate per l'edizione di un'opera.⁵⁵

⁴⁹ Sul caso di Johann Christian Bach si veda SMALL, *Johann Christian Bach Goes* cit. e RABIN - ZOHAN, *Arne, Handel, Walsh* cit..

⁵⁰ HUNTER, *Music Copyright in Britain* cit., p. 279.

⁵¹ GUILLO, *Legal Aspects*, cit., pp. 132-133.

⁵² Su questo celebre caso si vedano RUDOLF RASCH, *Corelli's Contract: Notes on the Publication History of the «Concerti Grossi...Opera sesta» [1714]*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederelandsche Muziekgeschiedenis», XLVI, 1996, pp. 83-136; ID., *Migliorare il perfetto. Le edizioni delle Sonate a tre di Corelli (ed altre edizioni corelliane) stampate ad Amsterdam nel Primo Settecento*, in *Arcangelo Corelli: fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003)*, edited by Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio and Stefano La Via, 2 vols. , Florence, Olschki, 2007, vol. II pp. 381-417.

⁵³ DEVRIÈS-LESURE, *Un commercio in espansione* cit., p. 273.

⁵⁴ Si veda ad esempio l'interessante caso dell'op. 13 di Carl Stamitz, trattato in JENNIFER M. PICKERING, *Printing, Publishing and the Migration of Sources: The Case of Carl Stamitz*, «Brio», XXVII n. 2, 1990, pp. 59-66; consultato in «Fontes Artis Musicae», XXXVIII, n. 2, 1991, pp. 130-138. Vedi anche GUILLO, *Legal Aspects*, cit., p. 134.

⁵⁵ DEVRIÈS-LESURE, *Un commercio in espansione* cit., p. 274.

Un'alternativa economicamente più rischiosa, fu quella che adottarono alcuni autori che decisero di stampare le opere composte a proprie spese. Tra gli autori che si cimentarono in questa impresa figurano il violinista e compositore italiano Michele Mascitti, Francesco Geminiani, Pietro Antonio Locatelli, Carlo Tassarini⁵⁶ e Johann Christian Bach.⁵⁷ Tra costoro, Pietro Antonio Locatelli dimostrò di sapersi destreggiare con particolare successo tra le insidie delle politiche editoriali dell'epoca. Albert Dunning riassunse così le scelte editoriali del compositore bergamasco:

[Locatelli] si rivolge, per gli investimenti cospicui, agli editori olandesi onesti, si fa dare per queste opere un «generoso pagamento», mentre stampa in proprio le opere più piccole, la cui pubblicazione costa meno. Locatelli si garantisce inoltre contro le ristampe abusive richiedendo più volte i «privilegi», mentre nelle inserzioni sui giornali avverte più volte che solo le opere da lui stesso firmate erano autentiche.⁵⁸

Oltre ad avvalersi delle pur inefficaci norme previste nei rispettivi Paesi, anche gli editori, come del resto le botteghe di copisti, adottarono particolari misure per evitare che i loro manoscritti potessero essere oggetto di furto. Un metodo era quello di far copiare le parti a diversi copisti e non ad uno unico. Un altro prevedeva invece di omettere nella copia il nome del compositore per evitare che la fonte fosse riconoscibile e dunque vendibile.⁵⁹ Un esempio di quest'ultima prassi è documentata in un passo di una lettera, datata 22 dicembre 1741, che l'editore Le Cène inviò a Padre Giovanni Battista Martini, in merito alla correzione da parte di Pietro Antonio Locatelli di alcune sonate del compositore bolognese che dovevano essere stampate:

[...] je n'ay divulgé le nom de l'auteur ni à Mr. Locatelli, ni à d'autres pour bonnes raisons, s'étant trouvés dan ce País des gens de petite foy à produire des ouvrages ramassez et empruntez sous le nom d'honnêtes gens et ont eu assez

⁵⁶ Cfr. CARLO TESSARINI, *Twelve Violin Concertos Opus 1*, edited by Jehoash Hirshberg and Simon McVeigh, Middleton, Wisconsin, A-R Editions, Inc., 2001, p. IX; BESUTTI – GIULIANI - POLAZZI, *Carlo Tassarini da Rimini* cit., pp. 267-324.

⁵⁷ *Six Sonates pour le Clavecin, accompagnées d'un Violon ou Flûte Traversière et d'un Violoncelle...Oeuvre II* (Londres, Printed for the Author, [1764]); e le *Six Simphonies à duex Violons, deux Hautbois, deux Cors de Chasse, Alto Viola et Basse...Oeuvre III* (London, Printed for the Author, [1765?]); [Sinfonie op. 3]. Cfr. SMALL, *Johann Christian Bach Goes* cit., p. 526.

⁵⁸ ALBERT DUNNING, *Pietro Antonio Locatelli: il virtuoso, il compositore e il suo tempo*, Torino, Fogola, 1983, p. 275.

⁵⁹ Come ricorda Brown, quest'ultima procedura «may have resulted in some of those authenticity puzzles so much a problem in eighteenth-century music.» Cfr. BROWN, *Notes on Some Eighteenth-Century* cit., p. 330.

d'audace, en France et icy, comme à Londres d'y mettre mon nom, comme produits chez moy, sans m'en donner connoissance.⁶⁰

Un aspetto ancora poco indagato riguarda invece la proprietà fattuale della musica ovvero la proprietà esclusiva dell'opera. La composizione poteva essere ceduta dall'autore a persone o istituzioni, per diversi motivi: a un editore per la stampa, a un committente privato o un'istituzione ecclesiastica o una corte per l'uso della cappella musicale. Molto spesso, se la composizione veniva ceduta, il compositore perdeva qualsiasi diritto a ricevere ulteriori compensi e talvolta poteva perdere anche la paternità dell'opera, se gli accordi con il committente lo prevedevano.

Una forma di cessione della proprietà delle opere è quella che interessava di consueto i maestri di cappella. Gli autori che ricoprivano tale incarico, qualora cambiassero sede cedevano la proprietà delle musiche, da loro composte per il servizio della cappella musicale all'istituzione, che ne rimaneva proprietaria anche dopo la loro morte.

Ciò non riguardava solo le istituzioni ecclesiastiche, ma anche committenti privati, con accordi stabiliti in maniera trasparente o per decisione univoca di un principe. Un caso piuttosto noto, che tuttavia non riguarda il repertorio della musica strumentale, è quello che toccò a Niccolò Jommelli.

Tra il 1753 e il 1769, Jommelli fu attivo alla corte di Stoccarda, retta da Karl Eugen di Württemberg.⁶¹ Le parole di Jommelli, in una lettera al duca, datata 24 febbraio 1769, sono più efficaci di qualsiasi sintesi o spiegazione:

Io, se ò sempre lasciati in potere di V. A. S. tutti gli originali di mio proprio carattere, di tutte le mie composizioni, che per lo spazio di 10 anni, ò dovuto qui rifare, gli ò solo lasciati per dimostrare qual sia il mio sincero attaccamento all'adorabile persona di V. A. S. e per corrispondere con tale per me ben forte sacrificio, alle tante grazie e munificenze, che l'A. V. S. si è degnata di sempre ricolmarmi; ma non già per mio obbligo. Non vi è esempio, sicuramente di qualunque sia compositore di musica, o altro scrittore autore, che abbia lasciato fuori delle sue mani, ed in potere di chicchesia, gli originali di suo proprio carattere. Ne Hasse, ed altri, alla corte di Dresda; ne tanti maestri alla corte di Vienna; ne il celebra Scarlatti, ed altri di Spagna...Insomma ne mille ne mille altri, da che esiste la musica. E se, allor che io ebbi la sorte di essere accordato

⁶⁰ DUNNING, *Pietro Antonio Locatelli* cit., pp. 263-264.

⁶¹ Sul caso si veda DELLABORRA, *La tradizione di musica manoscritta* cit., pp. 258-260.

all'onorevol servizio di V. A. S. mi fosse stata fatta nell'accordo una simile richiesta; avrei francamente, a qualunque costo, risposto di no [...] Se lascio dunque la proprietà de' miei proprj originali; perché mi deve essere proibito di averne le copie? È troppo giusto, e troppo necessario ancora, ad un autore l'averne in poter suo, e sotto la sua mano, suoi propri occhi, un'esemplare almeno delle sue proprie produzioni, e fatiche. Pure dall'ordine datomi da V. A. S. mi accorgo che neppure le copie mi è permesso di avere [...] Non ostante, al cenno di V. A. S. è ciecamente ubbidito, rimettendo quelle copie che mi trovavo presso di me: le altre copie di poche opere che mancano giacche non tutte le opere àno avuto secondo cembalo completo, siccome non l'anno mai avuto tutte le pastorali io mi trovo di averle di già, unite ad altri miei effetti; spedite al mio proprio natio paese.⁶²

Un altro importante aspetto della proprietà del prodotto dell'ingegno riguarda il rispetto della volontà dell'autore e dell'integrità dell'opera. Da quando si diffuse la stampa musicale, nel corso del Rinascimento, le composizioni furono frequentemente oggetto di interventi, sotto forma di varianti, da parte di copisti e stampatori.⁶³ Nel Settecento questa prassi non mutò. Lo sappiamo dalle frequenti lamentele rivolte dai compositori agli editori o ai copisti.

Nelle lettere di Leopold e Wolfgang Mozart non mancano riferimenti al rapporto tra autori e editori. Una lettera datata 10 aprile 1755, che Leopold inviò al suo editore di Augusta, Johann Jakob Lotter (1726-1804), è particolarmente interessante in questo senso.⁶⁴ Nella primavera del 1755, Lotter comprò da Leopold una composizione da destinare al *Collegium musicum* di Augusta. Tuttavia, per errore, Leopold consegnò a Lotter una composizione già in possesso della società di musicisti di Augusta. Per riparare all'incidente, Leopold propose a Lotter una soluzione alternativa:

Sono davvero molto dispiaciuto che abbiate portato inutilmente con voi ad Augusta la serenata che vi ho dato. Quasi me lo immaginavo; anzi, credo di avervi detto che l'avevo mandata al signor von Rehlingen, per cui potevo ragionevolmente supporre che il signor Wagner l'avesse in qualche modo ricevuta e già messa in commercio. La cosa migliore è che oggi o domani si

⁶² Il passo è citato in DELLABORRA, *La tradizione di musica manoscritta* cit., pp. 259-260.

⁶³ GEORG FEDER, *Filologia musicale: introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche di edizione*, traduzione italiana a cura di Giovanni Di Stefano Bologna, Il Mulino, 1992, p. 28.

⁶⁴ MURARA (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart* cit., vol. I, p. 1-2.

potrà avere l'occasione di riparare con qualcos'altro a questo errore commesso senza intenzione. Ma perché per il *Collegium musicum* non comprate piuttosto qualcosa di prima mano, se volete riuscire ad averne un po' di ricavo? Non sarebbe forse meglio avere un certo brano direttamente dall'autore, scritto bene e senza errori? Non sa dunque questa brava gente quanto brutta sia la grafia del signor Wagner? Per quella somma di denaro vi potrei spedire quella stessa serenata scritta in maniera pulita e chiara. [...] ⁶⁵

E la consapevolezza del rispetto per la musica di un autore, poteva riguardare anche altri compositori. Il 23 febbraio 1766, Giuseppe Tartini inviò una lettera ad un «suo Padrone dilettante di Musica in Venezia». Il contenuto della missiva ci è giunto grazie alla trascrizione che ne fece l'abate Francesco Fanzago in occasione dell'orazione funebre in onore del piranese:

Ho ricevuta, e consegnata la seconda parte dell'opera quinta del Corelli ridotta in concerti dal Geminiani, al copista da me già soddisfatto per la copia della prima. Circa la variazione che non le piace, e vuol cambiata, V[ostra] S[ignoria] Illustri[s]s[ima] mi perdoni, *in hoc non laudo*. Né ella, né io, né quanti siamo, possiamo ragionevolmente arrogarsi [*sic*] questa libertà. Si può per forza, ma ingiuriando il compositore; troppe sono le cose musicali che non incontrano i genj particolari. Ella deve accordarmi che non per questo chi non le gradisce ha autorità di cambiarle: ha bensì autorità di non volerle per proprio uso. Ma che a Lei accomodi tutta l'opera: non accomodi quella variazione, e però la voglia cambiata a fronte di tutta l'opera ottima, e approva, *durus est sermo hic*, almeno alle mie orecchie. Da buon servitore le dico il mio sentimento, e poi Ella faccia pure quello le par, e piace. Ma su questo punto mi rescriva, e decida, perché il copista da me ha ricevuto l'ordine di non proseguire la copia quando sia arrivato a quel segno, se prima non è da me avvisato di ciò che deve fare. [...] ⁶⁶

I compositori del Settecento erano consapevoli che le loro opere circolavano prevalentemente in forme non autorizzate. Nel caso di stampe non autorizzate, si è spesso

⁶⁵ *Ibidem*, vol. I p. 1. Jakob Wagner (1719-1795) era «notaio apostolico e imperiale, funzionario al servizio della cattedrale di Augusta». Vedi *Ibidem*, vol. I, p. 1, nota 3.

⁶⁶ FANZAGO, FRANCESCO, *Orazione del signor abate Francesco Fanzago Padovano delle lodi di Giuseppe Tartini* [...], Padova, Stamperia Conzatti, 1770, p. 47, nota b. Oggi non è reperibile la fonte autografa della lettera, ma non ci sono elementi che inducano a considerare il testo non autentico. Dalle informazioni contenute nella lettera non è possibile identificare il destinatario.

fatto ricorso al termine ‘pirateria’ (*piracy*). A questo proposito merita di essere riportata la definizione che ne dà Rudolf Rasch:

Piracy in the wide sense of the word may be defined as any publication that was issued without the consent or cooperation of its author or the latter’s representatives. If we take this definition literally, the great majority of music publications before 1800 were pirated.⁶⁷

Poche righe dopo, Rasch precisa tuttavia che:

It seems wiser to reserve the term piracy for those printing enterprises where the interests of other parties were being directly injured, be it the composer (in case of a work available already in print or manuscript) or a different publisher (or one of his agents, in the case of a prior publication).⁶⁸

Le reazioni al comportamento scorretto di copisti ed editori erano differenti da autore ad autore. Nella prefazione al suo primo volume di *Suites de pièces pour le clavecin* (1720), Händel deplora le «surreptitious and incorrect copies» di alcune delle «lessons» contenutevi.⁶⁹ Alcune lettere e altri documenti dell’epoca restituiscono almeno in parte la rassegnazione, la rabbia, la condanna, l’amarezza di altri compositori che subirono la stessa ingiustizia.

Trapela una certa rassegnazione, ad esempio, nelle parole del violinista e compositore riminese Carlo Tassarini. Nella prefazione a una sua raccolta di divertimenti, intitolata *Il maestro, e discepolo* op. 2, pubblicata nel 1734, Tassarini scrisse:

Io non tengo in conto di mio se non queste due sole opere impresse l’una in Venezia, l’altra in Urbino, sebbene sò esserne state mandate fori in Olanda e in

⁶⁷ RASCH, *Publishers and Publishers*, in *Music publishing in Europe* cit., pp. 183-208: 203.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 204. Da rilevare anche le opinioni in merito di David Hunter e Albert Dunning. Secondo Hunter: «Piracy is too strong a term to use for a legal activity, so I propose to reserve it for illegal publication and to use the term ‘unauthorized’ for publication lacking the sanction of the composer.» HUNTER, *Music Copyright in Britain* cit., p. 272. Dunning usa invece termini diversi per ristampa ed edizione pirata: «The word “reprint” (*Nachdruck*) is to be understood as “reprint without the authorization of the original publisher or author”. A “pirated edition” (*Raubdruck*) is a publication without the authorization of the composer of a hitherto unpublished work (or set of works).» DUNNING, *Music Publishing in the Dutch Republic* cit., p. 126, e nota 25.

⁶⁹ FEDER, *Filologia musicale* cit., p. 31.

Inghilterra molte altre, trà le quali, se mi avessi dovuto presentare con sentimento, poche avrebbero conseguita la mia approvazione.⁷⁰

La reazione dell'autore poteva risolversi in una condanna morale nei confronti di chi aveva trafugato le composizioni. Il caso in questione è quello di Giuseppe Tartini che in una lettera del 12 marzo 1750, ad uno dei suoi più noti corrispondenti, il conte Francesco Algarotti, che allora ricopriva l'incarico di ciambellano di Federico II re di Prussia, si espresse così in merito a sei concerti destinati al principe Ferdinand Philipp von Lobkowitz.⁷¹

La mia delicatezza mi obbliga parimenti fargli sapere, che ho occasione di dubitare, che il copista mi abbia trafugato con doppia copia uno di questi sei concerti; et è quello in b mi, terza minore. Non son sicuro, ma molto temo. Mi son espresso abbastanza col medesimo; ma se lo ha trafugato, nulla gioverà, perché l'animo è vile, et il bisogno è a proportione della miseria. Altrettanto ciò mi dispiace, quantoché è un concerto di un genio particolare, sopra cui avrò piacere di rilevare il giudizio e sentimento di Sua Altezza; e prescindendo da un solo passo a doppia corda, Sua Altezza lo può eseguire con facilità.⁷²

Un caso piuttosto noto fu quello che vide coinvolto Franz Joseph Haydn. Il 7 ottobre 1787, Haydn scrisse al suo editore, Artaria, per replicare in merito al furto di alcuni suoi quartetti (op. 50), venduti da un copista a Lorenz Lausch, copista e editore:⁷³

I was astonished at your penultimate letter concerning the theft of the quartets. I assure you on my honor that they were nor copied by my copyist, who is a most honest fellow, whereas your copyist is a rascal, for he offered mine 8 gold ducats this Winter if he would give him the *Seven Words*. I am sorry not to be in

⁷⁰ Il passo è citato in TESSARINI, *Twelve Violin Concertos* cit., p. IX. Si veda anche BESUTTI – GIULIANI – POLAZZI, *Carlo Tassarini da Rimini* cit., pp. 282-283.

⁷¹ Sul rapporto tra Tartini e Algarotti si veda PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, Algarotti e la corte di Dresda*, in ID., *Tartini, le sue idee e il suo tempo*. Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992, pp. 51-64 e ID., *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in ID., *Tartini, le sue idee* cit., pp. 81-100: 81-82.

⁷² Il testo della lettera è tratto da CARLO LOZZI, *Tartini e Bini*, «La Cronaca Musicale», I n. 6, 1896, pp. 182-185: 183. La composizione trafugata è identificabile col concerto per violino e archi in si minore, D 125. Si veda in proposito DURANTE, *Tartini and his Texts* cit., p. 178, nota 23. Su Ferdinand Philipp Joseph von Lobkowitz (1724-1784), dedicatario dei concerti, si vedano BRAINARD, PAUL, *Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis*, diss. Universität zu Göttingen, 1959, pp. 94-95; *Una presenza di Tartini a Parma nel 1728*, in ID., *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992, pp. 65-79: 65, nota 2, e ID., *La scuola di Tartini in Germania* cit., pp. 81-82.

⁷³ La lettera è citata in BROWN, *Notes on Some Eighteenth-Century* cit., p. 332.

Vienna myself so as to have him arrested: My plan would be to make Herr Lausch appear before Herr von Augusti, the mayor, and make him confess from whom he received the Quartets. Herr von Augusti is an old friend of mine and will certainly help you in this matter, as he did once before in just such an affair. Although you have everything copied on your own premises, you may be swindled all the same, because the rascals put a piece of paper *a parte* under the music, and thus by degrees they secretly copy the part they have in front of them. I am sorry that this misfortune happened to you. In future I shall take the precaution of sending my own copyist up to you.⁷⁴

Non mancarono tuttavia i casi in cui il compositore, pur vittima di frode, decise in un secondo momento di collaborare con l'editore (o con la ditta) reo di aver realizzato copie non autorizzate di alcune sue opere. È il caso di Vivaldi che, dopo la pubblicazione da parte di Jeanne Roger, figlia di Estienne, delle opp. 5-7, prive dell'autorizzazione del compositore, decise di affidare la stampa dell'op. 8 a Michel-Charles Le Cène, cognato di Jeanne e suo successore dal 1722 alla guida della ditta.⁷⁵

L'ultimo aspetto relativo alla proprietà del prodotto dell'ingegno da considerare è il riconoscimento del valore economico dell'opera.

La musica strumentale, eccetto forse quella per tastiera, richiedeva un impegno relativamente ridotto rispetto a quella vocale, sia in termini economici che di tempo, e consentiva un facile guadagno soprattutto per editori e copisti. Il pubblico più interessato a questo tipo di produzione si concentrava nei Paesi d'oltralpe, tra i dilettanti e le società orchestrali o i circoli musicali. Per rendere l'idea delle fortune che gli editori potevano accumulare, si possono citare i casi dell'editore inglese John Walsh senior e dello scozzese Robert Bremner che, quando morirono, rispettivamente nel 1736 e nel 1789, lasciarono in eredità ingenti ricchezze.⁷⁶

Le musiche venivano vendute dagli stessi compositori a editori, istituzioni ecclesiastiche, corti o committenti privati. Tra i compositori più attivi nella vendita al dettaglio della propria musica spicca senza dubbio Antonio Vivaldi. Il 9 marzo 1715 Johann Friedrich Armand von Uffenbach, membro di una famiglia di mercanti di Francoforte, nel corso di un viaggio a Venezia incontrò il compositore e annotò:

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ PAUL J. EVERETT, *Vivaldi. Le Quattro Stagioni e gli altri concerti dell'Opera Ottava*, Venezia, Marsilio, 1999, traduzione in italiano dell'originale ID., *Vivaldi. The Four Seasons and Other Concertos, op. 8*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 44.

⁷⁶ GUILLO, *Legal Aspects*, cit., pp. 133-134.

Oggi pomeriggio Vivaldi è venuto da me e mi ha portato, come da mia richiesta, dieci concerti grossi, che ha detto di aver composto appositamente per me. Ne ho acquistati alcuni, e affinché io me ne potessi far meglio un'idea, ha espresso il desiderio di insegnarmi lì per lì a suonarli, e di venirmi spesso a visitare, cosicché quest'occasione sarebbe [solo] un inizio.⁷⁷

Michael Talbot, che riporta il passo in un suo libro dedicato alla biografia vivaldiana, aggiunse un'annotazione interessante in merito a questo episodio: «L'aggressiva tecnica di vendita del compositore, per il quale la fornitura di composizioni diventava un pretesto per offrire lezioni, è rivelatrice del suo carattere; più in generale tutto questo affare dimostra come la musica, nell'ambiente veneziano, potesse diventare semplicemente una merce da destinare, su ordinazione, a un visitatore casuale.»⁷⁸

Vivaldi fu protagonista di un altro noto episodio di un certo interesse. Il 13 febbraio 1733, il viaggiatore e poeta inglese Edward Holdsworth (1684-1746), incaricato da Charles Jennens (1700-1773) mecenate, autore e librettista suo conterraneo, di acquistare musica di Vivaldi, scrisse:

Oggi ho parlato un po' col vostro amico Vivaldi, il quale mi ha detto di aver deciso di non pubblicare più alcun concerto perché, sostiene, ciò gli impedisce di vendere le sue composizioni in manoscritto, cosa che ritiene gli debba fruttare di più, e di questo è certo se trova un buon numero di acquirenti, perché fa conto di incassare una ghinea per ogni pezzo. Forse potreste trattare con lui se foste qui per scegliere quello che vi piace, ma io certo non mi arrischierò a scegliere per vostro conto a quel prezzo. Già ero stato informato da altri che questo era il proposito di Vivaldi. Suppongo che già sappiate che ha pubblicato diciassette concerti.⁷⁹

E ancora la lettera di Charles de Brosses, datata 29 agosto 1739, nella quale il politico francese scrisse: «Vivaldi mi si è fatto amico intimo per vendermi i suoi concerti ad un prezzo molto alto [...]»⁸⁰

⁷⁷ TALBOT, *Vivaldi* cit., p. 56.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem*, p. 74.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 83. BROSSES, *Viaggio in Italia* cit., p. 145. Citato anche in DELLABORRA, *La tradizione di musica manoscritta* cit., pp. 246-247.

I compositori potevano sperare di ricavare qualche guadagno, seppur ridotto, dalle stampe autorizzate delle loro opere. In questi casi l'editore poteva pagare il compositore offrendo un determinato numero di copie gratuite e la dedica libera. Queste furono le condizioni, ad esempio che Padre Giovanni Battista Martini stabilì con l'editore olandese Michel-Charles Le Cène per la stampa delle sue sonate op. 1, pubblicate nel 1742.⁸¹

Per i virtuosi più celebri era possibile che l'editore aggiungesse, alle copie gratuite e alla libertà di dedica, un pagamento per la cessione dei diritti per pubblicare la musica del compositore, alla consegna delle copie. Condizioni di questo tipo furono accordate a Giuseppe Tartini da Le Cène e da Antonio Cleton, quest'ultimo editore attivo a Roma attorno alla metà del XVIII secolo. Una lettera, datata 7 gennaio 1745, inviata dal piranese al suo corrispondente di Rovereto, Giuseppe Valeriano Vannetti, ci informa nel dettaglio sulle condizioni stabilite per la pubblicazione delle sue Sonate per violino e basso op. 1 (Amsterdam, 1734) e op. 2 (Roma, 1745):

Con Monsieur Le Cene senza replica alcuna di lettere si è fatto e concluso di mia proposizione l'accordo di zecchini 72 veneziani per le dodici mie sonate già stampate a violino solo, di esemplari 50 per me e della dedica a mio utile e conto; e, consegnate le suonate mie manoscritte in Venezia al Pomer, nell'atto stesso furono pagati li zecchini 72. Lo stesso identico accordo ho fatto presentemente in Roma [...]⁸²

Altri interessanti accordi furono quelli che riguardarono la pubblicazione dell'Op. 6 di Arcangelo Corelli e di alcune importanti raccolte di Pietro Antonio Locatelli.⁸³

Nel caso dell'op. 6, il contratto stabilito tra Corelli e l'editore prevedeva la consegna al compositore di 150 copie gratuite e la dedica libera.⁸⁴ Non è fatta menzione, invece, di alcun pagamento per la cessione dei diritti di pubblicazione dei concerti, sebbene questa eventualità non sia da escludere.

⁸¹ DUNNING, *Pietro Antonio Locatelli* cit., p. 262.

⁸² PASINI, FERDINANDO, *Il Tartini a Giuseppe Valeriano Vannetti*, «Pagine Istriane», IV n. 1-2, 1906, pp. 1-13: 6-8.

⁸³ In merito al contratto tra Arcangelo Corelli e l'editore Estienne Roger, si veda il contributo RASCH, *Corelli's Contract* cit. Nell'articolo si fa riferimento anche a numerosi altri casi.

⁸⁴ RASCH, *Corelli's Contract* cit., pp. 115-116.

Nei documenti di cui disponiamo, relativi agli accordi tra Locatelli e Le Cène, per la pubblicazione di alcune sue raccolte, il compositore bergamasco rimase più vago, parlando di un ‘generoso pagamento’.⁸⁵

Al guadagno che il compositore poteva ottenere dagli accordi con gli editori, si aggiungeva talvolta il vantaggio economico che poteva derivare dalla dedica di un’opera ad un nobile destinatario, aspetto che costituiva peraltro motivo di maggiore prestigio.⁸⁶

In conclusione il riconoscimento della paternità di un’opera di musica strumentale nel Settecento rappresentò un fenomeno condiviso all’interno della società dell’epoca. Decisamente più problematico, invece, il controllo che l’autore riusciva a stabilire sulla propria opera, fortemente condizionato dalla prassi di circolazione della musica e dal livello di fiducia stabilito con i più stretti collaboratori. Qualora le composizioni circolassero in forme non autorizzate, gli strumenti giuridici a disposizione degli autori per tutelare la proprietà intellettuale della loro opera si rivelarono quasi sempre inefficaci. Erano perciò costretti ad adottare metodi alternativi che ostacolassero le azioni illegali nei loro confronti. Un rapporto così fragile tra l’autore e la sua opera favorì senza dubbio un’ampia circolazione non autorizzata delle fonti, manoscritte e a stampa, e determinò le condizioni favorevoli ad una consistente proliferazione di casi di attribuzioni conflittuali.

⁸⁵ Si veda la lettera di Locatelli a Martini datata 19 luglio 1748. Cfr. RASCH, *Corelli’s Contract* cit., p. 90.

⁸⁶ Tartini ricevette da Girolamo Ascanio Giustinian, suo allievo e dedicatario dell’op. I, 40 zecchini in segno di riconoscimento. Cfr. GASTONE VIO, *Note biografiche su Girolamo Ascanio Giustinian*, in *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo, Atti del Convegno internazionale: Venezia, 15-17 dicembre 1986*, a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, L. S. Olschki, 1988, pp. 61-74: 63.

ALESSANDRO E BENEDETTO MARCELLO, ANTONIO VIVALDI E JOHANN SEBASTIAN BACH:
QUATTRO AUTORI PER UN CONCERTO

Attorno al 1717 Jeanne Roger, figlia del celebre editore Estienne, pubblicò ad Amsterdam una raccolta in due volumi contenente dodici concerti attribuiti a vari autori italiani.¹ L'edizione, recante i numeri di lastra 432-433, uscì con il seguente frontespizio:

*CONCERTI A CINQUE / con Violini, Oboè, Violetta, Violoncello / e
Basso Continuo, / DEL [sic] SIGNORI / G. VALENTINI, A. VIVALDI, T.
ALBINONI, / F. M. VERACINI, G. ST. MARTIN, / A. MARCELLO, G.
RAMPIN, A. PREDIERI.*

Le composizioni furono assemblate dall'editore con molta probabilità senza l'autorizzazione dei rispettivi autori e affiancando nomi noti ad altri decisamente meno noti. Alla prima categoria appartenevano Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni e Giuseppe Valentini, compositori di cui circolavano a stampa diverse raccolte edite soprattutto a Venezia, Roma ed Amsterdam. Alla seconda categoria appartenevano invece i restanti autori. I concerti di Giacomo Rampin (1680-1760), compositore e maestro di cappella della Cattedrale di Padova dal 1704 al 1760,² e di Luca Antonio Predieri (1688-1767), violinista e compositore, dal 1716 membro dell'Accademia Filarmonica e attivo a Bologna e a Vienna³, rappresentano gli unici esempi a stampa della loro produzione strumentale. Francesco Maria Veracini e Giuseppe Sammartini iniziarono a farsi conoscere sia in Italia che nei paesi d'oltralpe proprio dalla seconda metà degli anni '10 in poi. Poco conosciuto allora era anche Alessandro Marcello. Del compositore veneziano la raccolta di Roger presentava un *Concerto* per oboe e archi in Re minore.

¹ L'undicesimo concerto della raccolta è stato oggetto di un interessante contributo di MICHAEL TALBOT, *A Question of Authorship*, «Vivaldi-Information», II, 1973, pp. 17-26.

² SVEN HANSELL, *Rampini, Giacomo*, in *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press (ultimo accesso 23 novembre 2014) (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O006377>>)

³ ANNE SCHNOEBELEN, *Predieri*, in *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, (ultimo accesso 23 novembre 2014) (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22282pg5>>)

Nato a Venezia nel 1673 dai patrizi veneti Agostino, del ramo alla Maddalena, e Paolina Cappello S. Lunardo, Alessandro ricoprì nel corso della sua vita numerosi incarichi giudiziari e amministrativi.⁴ Si distinse come matematico, autore di versi latini e italiani e come compositore dilettante. Fu membro di numerose accademie tra le quali l'Accademia degli Animosi, l'Arcadia, l'Accademia della Crusca, l'Albrizziana e l'Accademia Filarmonica di Bologna.⁵

Tabella – *Concerti a cinque* presenti nella raccolta pubblicata da Jeanne Roger (1717)

Concerto n.	Strumento solista	Autore
I	Oboe	Giuseppe Sammartini
II	Oboe	Alessandro Marcello
III	Oboe	Giuseppe Valentini
IV	Oboe	Giuseppe Valentini
V		Giacomo Rampin
VI		Antonio Vivaldi
VII	Violino	Francesco Maria Veracini
VIII	Violino	Antonio Vivaldi
IX	Violino	Giacomo Rampin
X	Violino	Luca Antonio Predieri
XI	Violino	Tomaso Albinoni
XII	Violino	Antonio Vivaldi

In una lettera dell'11 gennaio 1709, Apostolo Zeno lo descrisse così ad Anton Francesco Marmi:

⁴ Si veda MARCO BIZZARINI, *Marcello, Alessandro Ignazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, (<[http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-ignazio-marcello_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-ignazio-marcello_(Dizionario-Biografico)/>)). Sulla data di nascita si vedano anche WALTHER LUDWIG, *Zur Biographie und den Epigrammen des Komponisten Alessandro Marcello*, «Archiv für Musikwissenschaft» LX n. 3, pp. 171-185: 178-179 e MARCO BIZZARINI, *Benedetto Marcello*, Palermo, L'Epos, 2006, p. 94.

⁵ Cfr. BIZZARINI, *Marcello, Alessandro Ignazio* cit.; BIZZARINI, *Benedetto Marcello* cit., p. 43.

Il Sig. Alessandro Marcello, di cui mi richiede, è Gentiluomo Veneziano di nobil sangue, e di casa che fa gran figura nella sua Repubblica. Egli è studioso, massime delle matematiche. Compone anche con qualche gusto in verso Latino, e Italiano. Ha la cognizione di molte lingue, ma non è professore di alcuna. E' ingegniosissimo in lavorare istrumenti matematici, e globi, come pure nel disegno e nella pittura. Suona molti instrumenti, e sa tanto di musica, che ha potuto dare alle stampe dodici Cantate dedicate alla Sig. Principessa Borghese, per le quali è stato dagl'intendenti lodato. Questo è quanto posso dirle con tutta confidenza di lui, che per altro è d'ottimi costumi, e d'incomparabile gentilezza.⁶

La raccolta, citata nella lettera di Zeno, fu stampata nel 1708 dall'editore veneziano Antonio Bortoli e conteneva dodici *Cantate* per voce e basso continuo attribuite a *Eterio Stinfalico Accademico Arcade*, questo il nome che Marcello assunse come membro dell'Arcadia. La raccolta costituiva l'unico campione a stampa della produzione di Alessandro Marcello, prima della comparsa del concerto del 1717.⁷

Il *Concerto* in Re minore presenta alcuni elementi di particolare interesse. Un primo elemento è quello che riguarda l'autorizzazione della composizione da parte dell'autore. Appare improbabile che Marcello abbia acconsentito alla pubblicazione del suo concerto nella raccolta stampata ad Amsterdam. Rimarrà con tutta probabilità ignoto il modo in cui la composizione giunse nelle mani di Jeanne Roger e ad oggi non risultano elementi che attestino un rapporto diretto tra Marcello e la ditta Roger. Le uniche edizioni di musica strumentale che furono probabilmente autorizzate dal compositore veneziano

⁶ APOSTOLO ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno, cittadino veneziano, istorico e poeta cesareo*, 6 voll., Venezia, Sansoni, 1785, vol. II, pp. 41-42.

⁷ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 391; BIZZARINI, *Benedetto Marcello* cit., p. 41. Una delle cantate era destinata alla principessa Maria Livia Spinola Borghese (1661-1731), esponente della nobiltà romana: si veda in proposito FABRIZIO DELLA SETA, *Le nozze del Tebro coll'Adria. Musicisti e pubblico tra Roma e Venezia*, in *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali a Roma e Venezia nel periodo post-barocco*, a cura di Giovanni Morelli, Milano, Ricordi, 1982, pp. 142-149: 146; ID., *I Borghese (1691-1731): la musica di una generazione*, «Note d'archivio per la storia musicale», nuova serie, I, 1983, 139-208: 143; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Marcello, Sant'Angelo, and «Il teatro alla moda»*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi, Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 533-546: 535. Si ricordi che l'editore Antonio Bortoli aveva stampato un opuscolo redatto da Benedetto Marcello, intitolato *Lettera Familiare d'un Accademico Filarmonico et Arcade, Discorsiva, Sopra un libro di Duetti, Terzetti e madriagli à più Voci*, con la falsa data 1705, in realtà tra il 1712 e il 1716. Cfr. MASSIMO PRIVITERA, *Polemiche in contrappunto: Lotti, Marcello, Martini*, in *Un anno per tre Filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart. Un principe, un "definitore" e un fuoriclasse da celebrare nel 2006. Atti del convegno Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006*, a cura di Piero Mioli, Bologna, Pàtron, 2008, pp. 111-124.

furono due raccolte: rispettivamente i sei Concerti riuniti sotto il titolo *La cetra* e dodici sonate, entrambe edite ad Augusta da Johann Christian Leopold attorno al 1738.⁸

Un secondo elemento di interesse riguarda la destinazione ad uno strumento a fiato solista, l'oboe, il cui uso proprio in quegli anni andava diffondendosi negli ambienti musicali dell'Italia settentrionale e suscitava l'interesse di diversi compositori: limitandosi alla Repubblica di Venezia, si ricordano i concerti per oboe di Albinoni o di Vivaldi, databili alla metà degli anni Dieci.⁹ Non è possibile stabilire in che occasione e se vi fu un preciso destinatario del concerto. Si può ipotizzare che si trattasse di uno degli oboisti attivi a Venezia a inizio Settecento. Com'è noto, infatti, l'Ospedale della Pietà assunse in quel periodo Lodovico Erdmann (o Ortman) nel 1707, Ignazio Siber nel 1713 e Onofrio Penati nel 1716, musicista, quest'ultimo, attivo anche presso l'orchestra di San Marco.¹⁰ Nonostante rimanga ignoto l'eventuale destinatario, questo concerto testimonia la conoscenza non comune dell'oboe da parte di Alessandro, che, come ci documentano le fonti era in grado di suonare diversi strumenti.¹¹ Inoltre merita di essere ricordato che l'oboe fu utilizzato da Marcello in diverse sue cantate e nei concerti della raccolta *La cetra*.

Per inquadrare stilisticamente il concerto si propone un'analisi sintetica dello stesso. Il concerto si compone dei tre classici movimenti: due movimenti mossi e uno lento centrale. L'organico è costituito da una parte solista affidata all'«Oboe», le parti di «Violino Primo», «Violino Secondo», «Alto Viola» e la parte cifrata di «Organo e Violoncello».¹²

Il primo movimento è un *Andante e Spiccato* in Re minore, in tempo comune. Non è presente una alternanza strutturata tra *tutti* e *solo*: le due masse sonore si intrecciano spesso. Gli interventi del *tutti* sono molto brevi e caratterizzati dal frequente ricorso all'unisono e del motto iniziale. Decisamente più esteso lo spazio dedicato al solista che è sostenuto in alternanza dal basso o dai tre archi superiori.

⁸ Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *The Music of Benedetto and Alessandro* cit..

⁹ Vedi TALBOT, *Vivaldi* cit., pp. 145-146.

¹⁰ *Ibidem*, p. 145.

¹¹ Secondo Sardelli, sia Benedetto che Alessandro Marcello sapevano probabilmente suonare il flauto. Sardelli lo deduce «dall'interesse che mostrarono per lo strumento e dalla scrittura così perfettamente idiomata che impressero alle loro composizioni flautistiche.» Cfr. FEDERICO MARIA SARDELLI, *Il flauto nell'Italia del primo Settecento, con cenni particolari a Vivaldi e Venezia*, «Ad Parnassum», II n. 3, 2004, pp. 104-152: 118.

¹² L'indicazione «Organo» si riferisce genericamente agli strumenti a tastiera. Cfr. MICHAEL TALBOT, *Tommaso Albinoni. The Venetian Composer and his World*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 72.

Struttura del primo movimento, *Andante spiccato*

R1a	S1a (<i>Devise</i>)	R1b	S1b	R1c	S1c	R2	S2	R3	S3
1-3	4-5	5-6	7-12	12-14	14-21	21-24	24-32	33-34	34-45
i	i	i	i	i	i-III	III	III-v	v	v-i

R4a	S4a	R4b	S4b	R4c
45-46	47-50	51-54	55-58	59-61
i	i	i	i	i

Il movimento è contrassegnato dal motto iniziale affidato all'unisono ai violini e alla viola: un passaggio di crome che procede per ampi intervalli e una scala finale di semicrome che ribadisce la tonalità di Re minore. Questo motto si ripete nel corso del movimento altre quattro volte, nella forma integrale (bb. 22-24 in Fa maggiore) e in forma ridotta (bb. 5-6 in Re minore; bb. 33-34 in La minore; bb. 45-46). Il solista ha un ruolo di netto primo piano rispetto al *tutti*. Il suo accompagnamento è affidato prevalentemente al basso; tuttavia ci sono alcuni passaggi affidati agli archi superiori, o alla sola viola (bb. 47-50). Nel rapporto tra *tutti* e *solo* si registra una ripresa del materiale tematico del solista da parte degli archi (si vedano i passaggi a bb. 12-14; 51-54; 59-60). Senza sorprese il percorso tonale del movimento che tocca la relativa maggiore e la dominante.

Il secondo movimento è un *Adagio* in Re minore in 3/4 che si apre con un'entrata progressiva delle voci: prima i violini secondi (b. 1), seguiti dai primi (b. 2) ai quali si aggiungono viola e basso (b. 3). L'intervento del solo (bb. 4-35) è caratterizzato da frequenti disegni in sequenza, ed è incorniciato da due interventi del *tutti*. Violini e viole sostengono l'oboe solista con un costante accompagnamento di crome, che si estende al basso esclusivamente nei passaggi di *tutti* in forte (bb. 14-15, bb. 35-41). Dopo tre disegni riproposti dal solista in sequenza (da b. 4 a b. 22), il disegno dell'oboe si estende su un'armonia caratterizzata dal ripetuto rinvio della cadenza conclusiva che si verifica solo a b. 35. L'ultimo breve intervento del *tutti*, prevalentemente omoritmico, è nel forte e si conclude in Re minore con un accordo finale privo della terza.

L'ultimo movimento è un *Presto* in Re minore in 3/8. Si presenta in due parti equilibrate: una prima parte con ritornello (bb. 1-62) e una seconda (bb. 63-127).

L'esordio è affidato al solista (bb. 1-4): un motivo ascendente di semicrome accompagnato dalla sola viola che procede per moto contrario. Segue il *tutti* con passaggi di semicrome discendenti presentati in imitazione prima dai violini, poi da viola e basso. Il movimento prosegue con l'alternarsi di interventi *solo* e *tutti* nei quali è frequente lo scambio di materiale tematico. Il percorso tonale proposto richiama quello del primo movimento: i-III-v-III-VI-i. Nella ripresa finale, a b. 107, il motto iniziale è affidato al *tutti*, mentre al solista è assegnata la parte che nell'esordio era del *tutti*. Come nel primo movimento, anche in quest'ultimo non mancano le sezioni di *solo* accompagnate dalla sola viola (bb. 22-27; 32-35; 69-72). La parte centrale del movimento, quella in Si bemolle maggiore prevale una scrittura concertante che vede contrapposti il solista da una parte e tutti gli archi dall'altra in un gioco di alternanze strette (bb. 87-90; 94-100).

Storia dell'attribuzione

La storia recente dell'attribuzione del concerto iniziò alla metà dell'Ottocento e si inserì nell'ambito della più complessa vicenda delle attribuzioni delle composizioni trascritte per clavicembalo da Johann Sebastian Bach¹³. Com'è noto, infatti, attorno alla metà degli anni '10 del Settecento l'autore tedesco, che allora ricopriva l'incarico di organista di corte a Weimar, trascrisse numerosi concerti di autori italiani, tra i quali Tomaso Albinoni, Antonio Vivaldi, Alessandro e Benedetto Marcello.¹⁴ Non è chiaro se Bach agì di propria iniziativa o, più probabilmente, su commissione del principe Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1696-1715), musicista dilettante.

Il primo che riconobbe i lavori di Bach come trascrizioni da composizioni di altri autori fu, nel 1850, Carl Ludwig Hilgenfeldt al quale si deve l'identificazione del *Concerto*

¹³ Sulla ricostruzione delle vicende attributive si veda anche BIZZARINI, *Benedetto Marcello* cit., p. 138.

¹⁴ Si tratta di 16 concerti per cembalo solo, BWV 972-987 e 5 concerti per organo solo, BWV 592-596. Cfr. ALBERTO BASSO, *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, 2 voll. Torino EDT, 1979, vol. I, pp. 443-466. Sulla destinazione dei concerti si veda MICHAEL TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, Firenze, Leo S. Olschki, 1991, pp. 13-14. Forkel ha ipotizzato che le trascrizioni fossero state redatte come strumento di studio. JOHANN NIKOLAUS FORKEL, *Vita, arte e opere di Johann Sebastian Bach*, Milano, Curci, 1982, pp. 59-60. Secondo Hans-Joachim Schulze, invece, i concerti risalenti al periodo di Weimar furono commissionati dal principe Johann Ernst. BASSO, *Frau Musica* cit., vol. I, pp. 449-453. Si veda anche HANS-JOACHIM SCHULZE, *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen – Studien- oder Auftragswerke?*, «Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft», XVIII, 1978, pp. 80-100. Rudolf Eller parla di «arrangements» piuttosto che «trascrizioni», poiché «Bach has, for example not only ornamented the upper parts of the slow middle movements (as did, improvising, the soloist himself), but also figured the bass parts and frequently added middle parts, modifications demonstrating Bach's relation to the Italian concerto and the direction, in which he transformed this model in his own compositions.» RUDOLF ELLER, *Vivaldi and Bach*, in *Vivaldi veneziano europeo*, a cura di Francesco Degrada, Firenze, Leo S. Olschki, 1980, pp. 55-66: 55.

per quattro clavicembali BWV 1065, come trascrizione del decimo concerto dell'*Estro Armonico* di Vivaldi, op. 3, RV 580.¹⁵

La versione bachiana del concerto di Marcello, nota con la sigla BWV 974, ci è giunta in tre copie manoscritte, nessuna autografa. Quella più antica, stando agli studi recenti, è conservata presso la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, con la segnatura Mus. Ms. Bach P.280. Nel frontespizio del manoscritto è presente l'indicazione *XII. Concerto [sic] / di / Vivaldi / elabor: / di / J. S. Bach*. La raccolta contiene il concerto per organo BWV 592 e i concerti per cembalo BWV 972-982.¹⁶ Come evidente dalla tabella solo sei concerti sono riconducibili a originali vivaldiani, i rimanenti sono invece attribuiti ad altri autori.

Trascrizione di Bach	Autore dell'originale	Numero di catalogo dell'autore originale
BWV 972	Antonio Vivaldi	RV 230
BWV 973	Antonio Vivaldi	RV 299
BWV 974	Alessandro Marcello	D 935
BWV 975	Antonio Vivaldi	RV 316
BWV 976	Antonio Vivaldi	RV 265
BWV 977	fonte sconosciuta	-
BWV 978	Antonio Vivaldi	RV 310
BWV 979	Giuseppe Torelli?	-
BWV 980	Antonio Vivaldi	RV 381
BWV 592	Johann Ernst Prinz von Sachsen Weimar	
BWV 981	Benedetto Marcello	Op. 1 n. 2
BWV 982	Johann Ernst Prinz von Sachsen Weimar	Op. 1 n. 1

La copia risalirebbe al 1715 e sarebbe stata redatta da un nipote di Bach, Johann Bernhard Bach (1676-1749).¹⁷ Una nota del manoscritto reca il nome di uno dei possessori

¹⁵ CARL LUDWIG HILGENFELDT, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1850, p. 128.

¹⁶ BASSO, *Frau Musica* cit., p. 457.

¹⁷ Cfr. HANS-JOACHIM SCHULZE, "Das Stück in Goldpapier". *Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts*, «Bach-Jahrbuch», 1978, pp. 19-42: 20; RAINER KAISER, *Bachs*

della copia *Johann Ernst Bach, Lipsiens. / 1739*.¹⁸ Si tratta di un figlio di Johann Bernhard e allievo di Johann Sebastian nel 1737, presso la Thomasschule di Lipsia.

Se consideriamo corretta la datazione al 1715, dobbiamo dedurre che l'antigrafo utilizzato da Johann Sebastian non fu la stampa di Roger, datata 1717, ma un manoscritto antecedente.

Questa fonte indicava Vivaldi come autore della composizione originale. Non è chiara la ragione di tale ascrizione, tuttavia è probabile che la presenza di un buon numero di concerti di Vivaldi (6 su 12), abbia indotto il copista ad attribuire senza operare distinzioni l'intera raccolta all'autore veneziano. Ciò che appare incoerente è in particolare l'indicazione *XII* nel frontespizio che non concorda con la parola *Concerto*, al singolare. Secondo le note presenti nel *Répertoire International des Sources Musicales A/II*, il numero romano sarebbe stato aggiunto successivamente da una mano sconosciuta. Tuttavia non si può escludere che già nell'antigrafo utilizzato dal copista fosse presente questo errore.

Anche la seconda copia della trascrizione bachiana è conservata presso la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung e fu redatta dall'organista e compositore tedesco Johann Peter Kellner (1705-1772). Il manoscritto è datato nel RISM A/II al 1726-27.¹⁹ Nel frontespizio non si specifica che si tratta di una trascrizione e il concerto è ascritto a Johann Sebastian Bach. In questo caso, la destinazione del manoscritto fu probabilmente all'origine dell'equivoco. Chi redasse la copia, Kellner, o chi redasse l'antigrafo utilizzato da Kellner, probabilmente non ritenne necessario riportare il nome del vero autore perché scontato o non utile ai fini dell'utilizzo del manoscritto.

Le due fonti citate furono utilizzate per la prima edizione ottocentesca delle trascrizioni di Bach. Intorno al 1850, infatti, la casa editrice C. F. Peters affidò la pubblicazione a Siegfried Wilhelm Dehn e Friedrich August Roitzsch di *XVI concertos d'après des concertos pour le violon: Oeuvres complètes Liv. 15./ de Antoine Vivaldi; / arrangés pour le piano seul par Jean Sebastien Bach*.²⁰ In questa edizione tutti i concerti, compreso quello per oboe in Re minore, furono ascritti perciò a Vivaldi.

Konzertrtranskriptionen und das "Stück in Goldpapier". Zur Datierung der Bach-Abschriften P 280 und Ms. R 9, «Bach-Jahrbuch», 2000, pp. 307-312.

¹⁸ Cfr. D-B, Mus. ms. Bach P 280.

¹⁹ D-B, Mus. ms. Bach P 804 (4a).

²⁰ BASSO, *Frau Musika* cit., p. 457. TALBOT, *Vivaldi* cit., p. 12.

All'inizio del Novecento l'attribuzione del Concerto per oboe si arricchì di un altro nome, quello di Benedetto Marcello, proposto dal musicologo tedesco Arnold Schering.²¹ Per la sua ipotesi, Schering si basò su altre due fonti conservate in Germania: la terza copia manoscritta della trascrizione bachiana, conservata a Darmstadt presso la Universitäts- und Landesbibliothek, Handschriften- und Musikabteilung, e un gruppo di parti manoscritte conservate a Schwerin, presso la Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musikaliensammlung.²²

La terza trascrizione bachiana presenta nel frontespizio un'etichetta che precede la musica ove compare l'indicazione *Concerto di Marcello, accomodé au Clavessin de J. S. Bach*. Schering interpretò il cognome Marcello come un implicito riferimento a Benedetto Marcello, fratello più celebre di Alessandro, tant'è vero che nella trascrizione del frontespizio Schering aggiunse erroneamente una "B." che non era presente nell'originale, riportando perciò la scritta: *Concerto di B. Marcello, accomodé au Clavessin de J. S. Bach*.²³ La copia fu redatta probabilmente da Johann Samuel Endler (1694-1762) e risalirebbe all'incirca al 1730.²⁴

La seconda fonte considerata da Schering fu la copia conservata a Schwerin.²⁵ La copia, datata all'incirca al 1717, presenta le parti di «Hautbois», «Violino Primo», «Violino Secundo», «Viola» e «Bassus Continuo», quest'ultima non cifrata. A differenza della versione a stampa, la copia di Schwerin presenta diverse indicazioni agogiche per il primo e terzo movimento, rispettivamente *Andante* e *Allegro*. Inoltre il testo musicale è nella tonalità di Do minore. Il frontespizio della parte di basso continuo riporta: *Concerto a 5: / Hautbois / Violino: Primo / Violino: Secundo / Viola: / et / Basso Continuo / dy / Marcello: / Possessor. / Johan Matthias Vedde*.

²¹ ARNOLD SCHERING, *Zur Bach-Forschung*, «Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft», IV, 1902-3, pp. 234-243, in particolare si vedano le pp. 236-240; si veda anche *Ibidem*, V, 1903-1904, pp. 565-570. Vedi anche FRANK WALKER, *A Little Bach Discovery*, «Music and Letters», XXXI n. 2, 1950, p. 184. Sull'influenza che la musica di Vivaldi ebbe sull'opera di Bach si veda ad esempio ELLER, *Vivaldi and Bach*, cit..

²² Le segnature delle due fonti sono rispettivamente: D-DS, Mus. ms 66, e D-SWI, Mus. 3530.

²³ Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *The Music of Benedetto and Alessandro* cit., p. 365. Secondo quanto riportato nelle note del RISM A/II relative al ms. conservato a Darmstadt, sotto l'etichetta che riporta il nome dell'autore, sarebbe presente una diversa attribuzione: «Concerto del Signore Bach».

²⁴ Cfr. (<http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00002746>). Nella scheda RISM A/II riguardante questo manoscritto sono indicati altri due copisti: Christoph Graupner (1683-1760), clavicembalista e compositore, e Gottfried Grünewald (1673-1739), cantante e compositore.

²⁵ Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *The Music of Benedetto and Alessandro* cit., pp. 364-365. Nel catalogo di OTTO KADE, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglichen Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, 2 voll., Schwerin, 1893, vol. II, p. 32, il concerto era inserito tra quelli di Benedetto Marcello. Anche questa indicazione indusse probabilmente Schering a ipotizzare l'attribuzione al più giovane Benedetto.

Le parti furono redatte da Paul Fick (oboe e violino primo) e da Pierre Prowo (violino secondo, viola e basso continuo).²⁶ La parte di violino primo costituisce una prova della collaborazione tra i due: a differenza di quanto affermato nella scheda RISM A/II che sembra ascrivere la redazione della parte di violino primo solo a Fick, è possibile distinguere la mano di Prowo nel terzo movimento della stessa parte.

Il manoscritto fu redatto probabilmente ad Altona: sia Paul Fick, oboista, che Pierre Prowo, organista e compositore, furono attivi nella città tedesca non lontana da Amburgo nel corso della prima metà del Settecento.²⁷ Solo in un secondo momento il manoscritto entrò a far parte della collezione di manoscritti conservata a Schwerin.²⁸ Ciò che sappiamo per certo, perché indicato nel frontespizio, è il nome di uno dei possessori della fonte: Johann Matthias Vedde, musicista della stessa città di Altona vissuto tra il 1677 e il 1756.²⁹

La fonte utilizzata da Fick e Prowo fu probabilmente la stampa. A tal proposito merita ricordare la presenza negli anni '10, ad Amburgo, città non distante da Altona, di Johann Christian Schickhardt, oboista, flautista, compositore e agente nella città tedesca dell'editore Roger.³⁰

Nel corso della prima metà del Novecento le attribuzioni conflittuali a Vivaldi e ai fratelli Marcello furono oggetto di dibattito per alcuni studiosi. In un contributo apparso nel 1941, il musicologo e compositore Sebastiano Arturo Luciani respinse l'attribuzione a Marcello e, sulla base di considerazioni stilistiche, sostenne che l'autore fosse Vivaldi:

[...] quello che ci sembra certo è che il concerto non possa attribuirsi a Benedetto Marcello, e che sia da ritenersi opera autentica di Vivaldi. Benedetto Marcello non ha scritto che dei *Concerti a 5 stromenti* (la sua prima opera,

²⁶ Vedi informazioni della scheda RISM A/II. Interessante notare che anche un altro concerto della raccolta, fu copiato da Paul Fick. Si tratta dell'VIII, il concerto per violino e archi di Vivaldi, RV 364. Vedi D-SWI, Mus. 5564.

²⁷ Su Paul Fick si vedano KARL HELLER, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, pp. 165-168 e SARDELLI, *Il flauto nell'Italia del primo Settecento* cit., pp. 140-141. Su Prowo, oltre alle voci delle principali enciclopedie musicali, si veda DAVID LASOCKI, *Flute and Recorder in Combination: Recent Additions to the Baroque Repertoire*, «Recorder & Music», IV n. 11, 1974, 391-95: 393-94.

²⁸ CLEMENS MEYER, *Die Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin, Davids, 1913, p. 246.

²⁹ JÜRGEN NEUBACHER, *Zur Musikgeschichte Altonas während der Zeit von Telemanns Wirken in Hamburg, in Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, herausgegeben von Hans Joachim Marx, Fankfurt am Main, Peter Lang, 2001, pp. 267-311: 283, 289-290.

³⁰ DAVID LASOCKI, *Johann Christian Schickhardt (ca. 1682-1762): A Contribution to his Biography and a Catalogue of his Works*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXVII, 1977, pp. 28-55. Si veda anche RUDOLF RASCH, *I manoscritti musicali nel lascito di Michel-Charles Le Cène (1743)*, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, (1695-1764)*, a cura di Albert Dunning, voll. 2, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, vol. 2, pp. 1039-1070: 1054-1055.

stampata a Venezia nel 1701, quando aveva appena 17 anni) e nella sua produzione non si trova altra musica strumentale. Basta ad ogni modo la più superficiale conoscenza della sua musica per restare perplessi all'attribuzione dello Schering. Lo stile del Concerto è tipicamente vivaldiano e violinistico. Si osservi particolarmente il primo tempo e si confronti il secondo (l'*Adagio*) col *Larghetto* del primo concerto della raccolta, che è il n. 9 dell'*Estro Armonico*.³¹

Nel 1949, in «Musica e dischi» un altro musicologo, Pietro Berri, accolse l'attribuzione proposta da Schering e ascrisse la paternità dell'opera a Benedetto Marcello, poiché la composizione non compariva nei cataloghi tematici delle opere vivaldiane, pubblicati in anni recenti³². In risposta a Berri, sempre nel 1949, Luciani avanzò per la prima volta l'attribuzione ad Alessandro Marcello³³. Sebbene la composizione fosse inserita nel 1950 nel catalogo delle opere bachiane redatto da Wolfgang Schmieder come opera originale di Benedetto Marcello³⁴, il concerto si confermò opera di Alessandro Marcello grazie al ritrovamento da parte di Frank Walker nello stesso 1950, dell'edizione di Jeanne Roger, conservata presso la British Library di Londra.³⁵ L'attribuzione ad Alessandro Marcello fu poi confermata da Eleanor Selfridge-Field che la inserì all'interno del catalogo di musiche del compositore veneziano.³⁶

Tabella riassuntiva delle attribuzioni presenti nelle fonti manoscritte

Manoscritto	Datazione del ms.	Attribuzione
D-B, Mus. ms. Bach P 280	1715 circa	Antonio Vivaldi
D-SW1, Mus. 3530	1717 circa	Marcello
D-B, Mus. ms. Bach P 804 (4a)	1726-27	Johann Sebastian Bach
D-DS, Mus. ms 66	1730 circa	Marcello (Bach)

³¹ SEBASTIANO ARTURO LUCIANI, *Un concerto di Vivaldi attribuito a Marcello*, in *La scuola veneziana (secoli XVI-XVIII). Note e documenti raccolti in occasione della settimana celebrativa (5-10 settembre 1941-1941)*, 1941, pp. 63-64. Vedi anche TALBOT, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica* cit., p. 73.

³² WALKER, *A Little Bach Discovery*, cit., p. 184.

³³ BIZZARINI, *Benedetto Marcello* cit., p. 138,

³⁴ WOLFGANG SCHMIEDER (herausgegeben von), *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1969, p. 542.

³⁵ WALKER, *A Little Bach Discovery*, cit..

³⁶ SELFRIDGE-FIELD, *The Music of Benedetto and Alessandro* cit., pp. 364-365, 379.

Nel corso degli anni più recenti non sono emerse altre fonti che possano mettere in discussione l'attribuzione.³⁷ Tuttavia l'attribuzione è ancora oggetto di studio. In un recente contributo Marco Bizzarini ha affermato in proposito:

Ma è davvero tutto risolto? Qualche piccolo dubbio rimane. Dando per assodato che la composizione sia uscita da casa Marcello, il linguaggio musicale sembra molto più vicino ai Concerti op. I di Benedetto rispetto a quelli de *La Cetra* di Alessandro. D'altra parte quest'ultima raccolta uscì solo nel 1738 e comunque sembra riflettere uno stile più moderno. Quanto all'oboe, sappiamo che tale strumento fu impiegato da entrambi i fratelli: Benedetto, tuttavia, ne limitò l'uso orchestrale alle partiture giovanili per Livia Borghese, *Giuditta* e *La morte d'Adone*. Se infine si cerca un possibile riutilizzo di materiali musicali affini, una reminiscenza del ritornello del primo movimento è vagamente avvertibile nel salmo VI di Benedetto, ma del famoso *Adagio*, almeno allo stato attuale delle conoscenze, sembrano mancare echi precisi o autocitazioni nelle altre composizioni dei due fratelli.³⁸

L'analisi di Bizzarini, condivisibile, denuncia d'altra parte in qualche misura la limitata efficacia dell'esame del linguaggio musicale applicato a casi così complessi di attribuzione conflittuale. A rendere tale metodo poco affidabile, infatti, vi sono due principali ragioni:

1. il numero di concerti ascrivibili con certezza ad Alessandro è oggettivamente limitato e poco significativo ai fini di un confronto con la composizione dubbia;

2. i concerti sicuramente autentici di Alessandro furono stampati in un periodo successivo rispetto alla composizione presa in esame, segnato perciò da caratteristiche diverse rispetto alla produzione dei primi anni.³⁹

³⁷ La scelta del concerto in Re minore come colonna sonora del film *Anonimo veneziano* del 1970, tratto dall'omonimo libro di Giuseppe Berto, determinò un importante incremento delle incisioni della composizione, ma in alcuni casi perpetuò gli errori attributivi che distinguono la sua trasmissione. In proposito si veda BIZZARINI, *Benedetto Marcello* cit., p. 16.

³⁸ BIZZARINI, *Benedetto Marcello* cit., p. 138. Si veda in proposito anche la somiglianza rilevata da due studiosi tra l'apertura del concerto in Re minore e quella del concerto op. 1 n. 8 di Benedetto Marcello. Entrambi i concerti presentano infatti un motto all'unisono affidato agli archi interrotto dall'entrata del solista nella maniera *Devise* accompagnata dal basso continuo. MCVEIGH - HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto* cit., p. 182.

³⁹ Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *The Music of Benedetto and Alessandro* cit., p. 391; BIZZARINI, *Benedetto Marcello* cit., p. 137. I concerti della raccolta *La cetra* non prevedono parti virtuosistiche e come sottolineato da Bizzarini sono caratterizzati da «un'originale ricerca armonica accanto alla predilezione per i ritmi puntati alla francese e per le simmetrie tematiche tipiche dello stile pregalante.» BIZZARINI, *Marcello, Alessandro Ignazio* cit..

Ciò che qui interessa invece rilevare riguarda le ragioni che furono all'origine di questa attribuzione conflittuale. Se ne possono individuare almeno tre:

1. la destinazione delle trascrizioni bachiane, considerate come materiale per l'esecuzione personale o da trasmettere ai suoi allievi;
2. il probabile errore da parte di un copista nell'attribuire un'intera raccolta ad un unico compositore (Vivaldi);
3. la presenza di un cognome che riconduce a più compositori: casi simili hanno riguardato, solo per fare un esempio in ambito italiano, le composizioni attribuiti a vari membri della famiglia Laurenti (Girolamo, Nicolò, Pietro Paolo, Angelo Maria e Lodovico Filippo)⁴⁰.

A queste ragioni si aggiunsero altri fattori altrettanto importanti che segnarono la storia dell'attribuzione di questo concerto: la ridottissima tradizione manoscritta della composizione, limitata alle trascrizioni bachiane e alla fonte posseduta da Johan Matthias Vedde; la minore attenzione riservata per due secoli a fonti antologiche come la raccolta di concerti stampata da Jeanne Roger, rispetto alle raccolte che riportano le composizioni di un unico autore; la scarsa attenzione degli studiosi nei riguardi della figura di Alessandro Marcello, rispetto al più celebrato Benedetto, autore dei Salmi conosciuti ed eseguiti fino alla fine dell'Ottocento.

⁴⁰ MCVEIGH, JEHOASH HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto* cit., p. 236.

Nella prima metà del Settecento Amsterdam si affermò come una delle capitali della stampa musicale europea. Tra gli editori del periodo Michel-Charles Le Cène ricopri un ruolo di primo piano. Nato a Honfleur, in Francia, all'incirca nel 1684, Le Cène ereditò l'attività fondata alla fine del Seicento da Estienne Roger (ca. 1665-1722).¹ Inizialmente la ditta Roger si dedicò alla ristampa di musiche provenienti da altri paesi e alla pubblicazione di prime edizioni di compositori locali, ma già degli anni '10 pubblicò alcune delle più importanti raccolte di musica strumentale su scala europea: si ricordano in particolare le edizioni delle opere di compositori quali Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi e Tomaso Albinoni. L'attività editoriale di Roger e poi di Le Cène si rivelò particolarmente florida grazie anche alla innovativa tecnica adottata passando dalla stampa a caratteri mobili, in uso per esempio a Venezia in quegli anni, all'incisione su lastre di rame, soluzione che permetteva una migliore leggibilità del testo e una migliore impaginazione. Inoltre Roger, e poi Le Cène, poterono fare affidamento per l'acquisizione di manoscritti e la diffusione delle musiche stampate su una rete di agenti presenti nelle principali città d'Europa, facendosi perciò conoscere da un pubblico attento di dilettanti e compositori.

Dal 1716 la ditta Roger passò nelle mani di una figlia di Estienne, Jeanne, che morì, come il padre nel 1722, lasciando a Le Cène la conduzione dell'attività. Quest'ultimo rilevò la ditta grazie al matrimonio che aveva contratto con la figlia maggiore di Estienne Roger, Françoise (1694-1723).

Le pubblicazioni dei due editori uscirono talvolta senza che l'autore delle musiche ne fosse a conoscenza.² Tra queste edizioni non autorizzate figurano alcune raccolte miscellanee prive di precise indicazioni che permettessero all'acquirente di risalire con sicurezza all'autore della musica pubblicata. Oggetto di indagine in questo capitolo sarà una raccolta appartenente a quest'ultima categoria, intitolata:

¹ Le informazioni sulla ditta di Estienne Roger e Michel-Charles Le Cène sono tratte dagli studi di Rudolf Rasch. Si vedano RASCH, *I manoscritti musicali* cit.; ID., *La famosa mano* cit.; ID., «*Il cielo batavo*»: *I compositori italiani e le edizioni olandesi delle loro opere strumentali nel primo Settecento*, in *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, herausgegeben von Enrico Careri & Markus Engelhardt, Laaber, Laaber Verlag, 2002, pp. 237-266.

² In proposito merita di essere ricordata la distinzione delle edizioni olandesi in quattro diverse categorie definite così da Rudolf Rasch: «in primo luogo le prime edizioni autorizzate esplicitamente dai rispettivi autori; in secondo luogo le prime edizioni basate pure su manoscritti dei compositori, senza ulteriori interventi da parte dei compositori; in terzo luogo le prime edizioni basate su manoscritti sfuggiti al controllo dei compositori; infine le semplici ristampe di edizioni italiane.» *Ibidem*, p. 238.

*SEI / CONCERTI / a Cinque Stromenti / a Violino Principale, Violino Primo e Secondo / Alto Viola Organo e Violoncello. / DELLI SIGNORI / GIUSEPPE TARTINI / É GASPARO VISCONTI / Opera Prima / Libro Terzo / Amsterdam / a / Spesa di MICHELE CARLO LE CENE / N° 537.*³

Edita attorno al 1728, la raccolta riporta nel frontespizio il nome degli autori, ma i fascicoli parte che la costituiscono non presentano l'attribuzione delle singole composizioni all'uno o all'altro dei due compositori, generando di fatto un'attribuzione conflittuale per tutte le musiche presenti. La stampa presenta le parti di «Violino Principale», «Violino Primo di Ripieno», «Violino Secondo», «Alto Viola» e due parti di «Organo e Violoncello» con numerica al basso.

L'edizione uscì a breve distanza da altre due raccolte tartiniane: *Sei Concerti a Cinque e Sei Stromenti* op. 1 libro primo (1727) e *Sei Concerti a Cinque Stromenti* op. 1 libro secondo (1729).⁴ Il fatto che l'op. 1 libro terzo uscisse prima dell'op. 1 libro secondo può spiegare il fatto che i concerti della raccolta oggetto di questa indagine siano numerati dal VII al XII, proseguendo la numerazione dell'op. 1 libro primo.

Storia dell'attribuzione

L'assenza del nome dell'autore nei singoli concerti ha indotto numerosi studiosi ad avanzare diverse ipotesi attributive che sono di seguito riassunte.

Esistono due documenti settecenteschi che fanno intendere come i concerti della raccolta fossero considerati (tacitamente o per comodità) composizioni di Tartini.

Il primo è un annuncio apparso sulla «Gazette d'Amsterdam» del 2 settembre 1729 che recita: «XVIII Concerti di Giuseppe Tartini, di Padoa, opera prima, libro primo, secondo e terzo, à cinque stromenti, tre violini, alto viola, violoncello e organo, fl. 20».⁵

³ Sulla raccolta si vedano GABRIELE GAMBA, *I concerti per violino* cit., p. 38. La stampa è custodita presso le seguenti biblioteche: D-Bhm, D-RH, NL-DHgm, S-L, S-Skma, US-NH. Cfr. la banca dati RISM A/I. La copia dell'edizione consultata per questo studio è quella conservata presso la Musik- och teaterbiblioteket di Stoccolma, disponibile in microfilm presso la Biblioteca di Musica del Dipartimento dei Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università di Padova.

⁴ Sulle date di pubblicazione delle raccolte si veda MARGHERITA CANALE DEGRASSI, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini. Testimoni, tradizione e catalogo tematico*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, a.a. 2009/2010, pp. 54-55.

⁵ La fonte è citata da MARIA PIA SCOTTI, *Il musicista cremonese Gasparo Visconti (1683-1731). Vita ed opere, con edizione critica dei concerti per violino*, tesi di laurea a.a. 1999/2000, relatore prof. Albert Dunning, Università degli Studi di Pavia, p. 87.

L'annuncio della « Gazette d'Amsterdam», quindi aggiungeva al conto dei dodici concerti op. 1 libro primo e secondo pubblicati tra il 1727 e il 1729 da Le Cène sotto il nome di Tartini, anche il libro terzo, arrivando perciò ad assegnare al compositore piranese tutti i diciotto concerti.

Il secondo documento è la voce “Tartini” redatta nel 1732 dal compositore, organista e lessicografo Johann Gottfried Walther per il suo *Musikalisches Lexikon* riprese l'annuncio apparso sulla «Gazette d'Amsterdam». Si legge:

Tartini (Giuseppe) von Padua gebürtig, hat XVIII Concerti à 5 stromenti, als einer Violino Principale, 2 Violini, Alto Viola, Organo e Violoncello hearus gegeben, welche zu Amsterdam bey Mr. Le Cene in 3 Theil. Graviert zu bekommen sind.⁶

Il primo studioso che, in tempi moderni, affrontò l'attribuzione della raccolta op. 1 libro terzo fu Minos Dounias. Nel 1935, nel suo studio dedicato ai concerti tartiniani, Dounias esclude che i concerti appartenessero al catalogo del compositore piranese:

Wie es bei Sammelwerken oft der Fall ist, fehlen auch hier nähere Angaben darüber, welche dieser Konzerte von Tartini und welche von Visconti stammen. Zwei der darin enthaltenen Konzerte, das eine in B-Dur, das andere in D-Dur (siehe them. Verz., Anhang: III u. IV), laufen in handschriftlichen Kopien unter Tartinis Namen, eine Untersuchung ihrer stilistischen Merkmale läßt jedoch kaum in dessen Schaffen eingliedern. Vieles spricht aufs entschiedenste gegen Tartinis Autorschaft, sodaß wir hier Visconti als Komponisten annehmen müssen.⁷

Nell'appendice del catalogo Dounias aggiunse:

Die Konzerte IX und XI dieser Sammlung sind wohl Werke Viscontis (vgl. Ausführungen auf S. 56-58). Von den anderen vier Konzerten läßt sich kein einzigen mit Sicherheit als Werk Tartinis feststellen. Das Konzert XII dürfte ebenfalls eine Komposition von Visconti sein, da der letzte Satz mit dem

⁶ JOHANN GOTTFRIED WALTHER, *Tartini, Giuseppe*, in *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, ristampa anastatica a cura di Richard Schaal, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1953, p. 595. Il passo è citato anche in SCOTTI, *Il musicista cremonese* cit., p. 87.

⁷ DOUNIAS, *Die Violinkonzerte* cit., pp. 56-57. Il passo è citato anche in SCOTTI, *Il musicista cremonese* cit., pp. 86-87. In proposito si veda anche GAMBÀ, *I concerti per violino* cit., pp. 38-39.

Schlußsatz des hier verzeichneten Konzertes IX (Anh. III) identisch ist. Die drei übrigen Konzerte konnten nicht identifiziert werden, da die Sammlung nicht zur Verfügung stand.⁸

Dounias, perciò, sulla base di elementi stilistici, incompatibili secondo lui con la musica di Tartini, attribuì i concerti IX, XI e XII a Visconti, non esprimendosi invece in merito agli altri tre concerti.

Nel 1988 l'attribuzione a Visconti dei concerti IX e XI fu accettata da Petrobelli, il quale, peraltro, propose l'attribuzione del VII concerto a Tartini su basi stilistiche.⁹

Nel 1989, sulla base delle fonti documentarie disponibili, Paul Everett affermò che il concerto VIII della raccolta fosse da attribuire a Tartini, sebbene quella che definì «particularly uninspired music» testimoniassero che si trattava di uno dei suoi primi concerti.¹⁰

Nel 2000 Maria Pia Scotti escluse la presenza di concerti del compositore cremonese all'interno della raccolta, sostenendo la sua ipotesi con argomentazioni principalmente di natura documentaria. In particolare Scotti sottolineò l'assenza di fonti manoscritte che riconducessero i concerti a Visconti, segnalando, al contrario, l'esistenza di parti e partiture dell'epoca attribuite al solo Tartini¹¹

Nel 2005 Gabriele Gamba, dopo aver analizzato i concerti espresse dubbi sulla paternità viscontiana dei lavori e aggiunse che «così come stilisticamente essi non sono attribuibili a Tartini, per le stesse ragioni non paiono appartenere neanche alla produzione di Visconti.»¹²

In anni recenti Margherita Canale ha individuato l'*incipit* di quattro dei sei concerti (i numeri VII, VIII, IX, XI) in un elenco manoscritto redatto da (o per conto di) Andrea Roberti degli Almeri, un allievo molto vicino al «maestro delle Nazioni».¹³ Questa testimonianza, insieme ai manoscritti di alcuni concerti con l'attribuzione al piranese,

⁸ DOUNIAS, *Die Violinkonzerte* cit., pp. 295-296.

⁹ PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, Giuseppe*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, a cura di Alberto Basso, *Le Biografie*, vol. VII, Torino, Utet, 1988, pp. 640-646: 645.

¹⁰ EVERETT, *The Manchester Concerto* cit., vol. I, pp. 299-300.

¹¹ Cfr. SCOTTI, *Il musicista cremonese* cit., pp. 86-88.

¹² GAMBA, *I concerti per violino* cit., p. 40.

¹³ Il documento è conservato presso la Biblioteca dell'Istituto superiore di studi musicali "Orazio Vecchi – Antonio Tonelli, sotto la segnatura G.A.595 bis. Cfr. CANALE DEGRASSI, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini* cit., pp. 10-13, 56-57.

sembrerebbe perciò confermare la paternità tartiniana di almeno cinque dei sei concerti: VII, VIII, IX, X, XI.¹⁴

Per chiarire il contesto nel quale questa attribuzione conflittuale si originò è opportuno delineare in sintesi le biografie dei due compositori, il legame che li vide associati e il rapporto che ebbero con la ditta Roger-Le Cène.

I compositori

Gasparo Visconti nacque a Cremona nel 1683, secondogenito del conte Giulio Cesare e Annunciata Ferrari.¹⁵ Allievo di Corelli, probabilmente tra il 1697 e il 1702, Visconti partecipò ad almeno quattro concerti che si tennero a Roma tra il 1699 e il 1701, per conto del Cardinale Ottoboni.¹⁶ Ai primi del Settecento, nel momento in cui lo stile italiano era molto diffuso nei paesi d'oltralpe, Visconti decise di trasferirsi a Londra, esibendosi presso importanti teatri e sale da concerto: noto in Inghilterra col nome di Gasparini (o Gasperini), Visconti suonò, tra il 1702 e il 1706, al Drury Lane e al Dorset Garden Theatre.¹⁷

Il 22 aprile 1704 si sposò con Cristina Ebenezar Stefkins, dalla quale ebbe otto figli.¹⁸ Tra i musicisti con i quali si esibì o entrò in contatto, si ricordano il flautista James Paisible, il violinista e compositore Nicola Cosimi, Nicola Francesco Haym, Carlo Pietro Grua. Da alcuni annunci di riviste dell'epoca e da altre testimonianze, si può affermare che all'attività di concertista e compositore, Visconti affiancasse quella di insegnante.¹⁹ Tra i suoi allievi vi fu probabilmente Carlo Zuccari.²⁰ Il 7 dicembre 1731 morì a Cremona.²¹

¹⁴ *Ibidem*, pp. 56-57.

¹⁵ Per una biografia di Visconti si vedano RAFFAELLO MONTEROSSO, *Gasparo Visconti, violinista cremonese del sec. XVIII*, «Studien zur Musikwissenschaft», XXV, 1962, pp. 378-388 e GAMBÀ, *I concerti per violino cit.*, pp. 23-44. Sulla data di nascita si veda LOWELL LINDGREN, *The Great Influx of Italians and Their Instrumental Music into London, 1701-1710*, in *Arcangelo Corelli: fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003)*, a cura di Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio e Stefano La Via, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 2007, vol. 2, pp. 419-484: 451.

¹⁶ Cfr. HANS JOACHIM MARX, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, «Analecta Musicologica», V, 1968, pp. 104-167: 169 e LINDGREN, *The Great Influx of Italians cit.*, p. 456.

¹⁷ MICHAEL TILMOUTH, *Some Early London Concerts and Music Clubs, 1670-1720*, «Proceedings of the Royal Musical Association», LXXXIV, 1957-1958, pp. 13-26: 22-23; LINDGREN, *The Great Influx of Italians, cit.*, pp. 430, 432. Sulla data del suo arrivo in Inghilterra si veda anche *Ibidem*, p. 426.

¹⁸ *Ibidem*, p. 432, nota 31 e p. 472. Su Cristina Ebenezar Stefkins si veda anche BENJAMIN WARDHAUGH, *Thomas Salmon: Writings on Music*, 2 voll., Farnham – Burlington, Ashgate, 2013, vol. II, pp. 24-25.

¹⁹ LINDGREN, *The Great Influx of Italians, cit.*, pp. 431, 472, 476.

²⁰ GIOVANNI ROMANI, *Memorie degli uomini illustri di Casalmaggiore*, Casalmaggiore, Bizzarri, 1830, pp. 516-517; GAMBÀ, *I concerti per violino cit.*, pp. 25-26.

²¹ LINDGREN, *The Great Influx of Italians, cit.*, p. 429.

Della sua produzione, oltre ad un limitato numero di stampe, rimangono pochi concerti e sonate conservati in forma manoscritta presso la Henry Watson Music Library di Manchester, la Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda e in Francia, presso la Biblioteca Nazionale, fondo Blancheton.²²

Di qualche anno più giovane, Tartini nacque a Pirano nel 1692. Nel 1708 si trasferì a Padova e, dopo un periodo trascorso nel centro Italia, in particolare ad Assisi e nelle Marche, ritornò nella città del Santo ove si stabilì, ricoprendo presso la Cappella musicale del Santo il ruolo di «primo violino e capo di concerti» dal 1721 quasi ininterrottamente fino al 1770, anno della morte.²³

Della sua produzione ci rimangono circa 140 concerti e 180 sonate, un numero più limitato di sonate a tre, a quattro e alcune composizioni sacre. La sua musica ci è giunta in forma di stampa e manoscritta. Quest'ultima è custodita in numerose biblioteche europee e nordamericane.

I due compositori, con molta probabilità, ebbero modo di incontrarsi attorno alla seconda metà degli anni '10.²⁴ I documenti a supporto di questa ipotesi sono un passaggio delle *Prose volgari* di Agostino Forno e l'elogio funebre letto in occasione della morte di Tartini da Francesco Fanzago.

Nelle *Prose volgari* del 1767, Agostino Forno definì Visconti con le parole di Tartini. Tra i violinisti che succedettero a Corelli indicò anche «il dilettante Signor Gasparo Visconti pur di Cremona, *dotato da Dio* (son parole scritte in una lettera il [*sic*] celebre signor Giuseppe Tartini, di cui farò qui appresso menzione) *di un gusto affatto singolare, ma nato e morto con lui.*»²⁵ Se consideriamo attendibili le parole di Forno, Tartini ebbe probabilmente modo di ascoltare Visconti e di conoscere le sue composizioni. Forno però non precisa in che occasione.

L'elogio di Fanzago aggiunge qualche elemento in più sul rapporto tra Tartini e Visconti. Fanzago fa riferimento ad un temporaneo trasferimento di Tartini, da Assisi ove

²² GAMBA, *I concerti per violino* cit., p. 28. Sui concerti di Visconti conservati a Dresda si veda PAOLA POZZI, *Il Concerto strumentale italiano alla Corte di Dresda durante la prima metà del Settecento*, in *Intorno a Locatelli* cit., vol. II, pp. 953-1037: 1031-1032.

²³ Sull'attività di Tartini a Padova si vedano PIERLUIGI PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Wien, Universal Edition, 1968; JOLANDA DALLA VECCHIA, *Tartini al Santo*, in *Giuseppe Tartini e la Chiesa di S. Caterina a Padova: archeologia, storia, arte intorno alla Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria: risultati delle ricognizioni scientifiche delle tombe di Giuseppe Tartini*, di Luigi Calza, dei parroci e degli studenti legisti, a cura di Vito Terribile Wiel Marin – Girolamo Zampieri, Rubano, Grafiche Turato, 1999, pp. 187-209.

²⁴ In merito si veda SCOTTI, *Il musicista cremonese* cit., pp. 24-26.

²⁵ Cfr. AGOSTINO FORNO, *Discorso sopra l'invenzione e propagamento della musica*, in ID., *Prose volgari di diversi argomenti sacri, serii e giocosi*, Palermo, 1767, pp. 133-144: 136. Forno usò il carattere corsivo per sottolineare le parole scritte da Tartini. Si veda anche GAMBA, *I concerti per violino* cit., pp. 26-27.

si era ritirato dal 1710, a Cremona. Scrive Fanzago: «Ma da quell'asilo di dolce quiete [Assisi] pensò trasferirsi a Cremona, tratto dalla fama del Viscontino, indi passò a Vinegia, ov'ebbe la sorte di udire il gran Veracini.»²⁶

A queste due testimonianze dell'epoca si aggiunge quella più recente riportata da Oscar Chilesotti: «Poco dopo [Tartini] ebbe invito a recarsi a Venezia per prender parte ad un'accademia di cui era protettore il Re di Polonia. Trovavansi colà due celebri professori, il Visconti di Cremona ed il Veracini di Firenze, abilissimi suonatori di violino.» Secondo Chilesotti, perciò, l'incontro non ebbe luogo a Cremona, come afferma Fanzago, ma a Venezia. Non è noto da dove Chilesotti riprenda la notizia.²⁷

Leonardo Frasson ha ipotizzato che i due potrebbero essersi incontrati a Cremona tra il 1715 e il 1716, ovvero nel corso dell'anno precedente all'incontro con Veracini, in questo riprendendo probabilmente la versione di Fanzago.²⁸

Ad oggi non esistono documenti che confermino dove e quando ebbe luogo il primo incontro tra i due violinisti.

Le testimonianze che ci sono giunte ci permettono di stabilire che entrambi i compositori ebbero rapporti con la ditta Roger-Le Cène.

Visconti pubblicò solo due opere a stampa. L'op. 1, una raccolta di *Sonate a Violino, e Violone ò Cembalo* fu pubblicata da Estienne Roger nel 1703 e dedicata a William Cavendish, duca del Devonshire.²⁹ La stessa edizione, «carefully corrected by the author», andò in stampa dopo qualche settimana per i tipi di John Walsh & J. Hare.³⁰ Interessante a questo proposito aprire una parentesi per riportare ciò che Lindgren ha correttamente osservato in merito a questa raccolta.

Visconti seems to have regarded this publication as a purely commercial product, because he apparently sold it to Walsh as well as to Roger. This is implied by the phrase «carefully corrected by the author», which appears on the title page of *Gasperini's solos*, Op. I, Walsh, London, 27 may 1703. The newly engraved edition even retains the original dedication, which is now translated

²⁶ FRANCESCO FANZAGO, *Orazione del signor abate* cit., p. 11. Sulle fonti usate da Francesco Fanzago si veda PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti* cit. e DALLA VECCHIA, *Tartini al Santo* cit..

²⁷ Cfr. OSCAR CHILESOTTI, *I nostri maestri del passato. Note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini*, Milano, Ricordi, [1882?], p. 102.

²⁸ LEONARDO FRASSON, *Giuseppe Tartini, primo violino e capo di concerto nella Basilica del Santo. L'uomo e l'artista*, «Il Santo», XII, 1972, pp. 65-152: 125.

²⁹ SCOTTI, *Il musicista cremonese* cit., pp. 59-60.

³⁰ Si vedano LINDGREN, *The Great Influx of Italians*, cit., p. 463; GAMBA, *I concerti per violino* cit., p. 24. In merito all'op. 1 si veda anche MONTEROSSO, *Gasparo Visconti, violinista cremonese*, cit., pp. 378, 380.

into English. Roger replied to this apparent double-dealing by issuing an expanded edition of Visconti's *Sonate* on 29 May 1703.³¹

Una seconda pubblicazione di musica di Visconti uscì sempre nel 1703 per i tipi di John Walsh & J. Hare: *A collection of [15] aires purposely made and contriv'd for two flutes, being intirely new compos'd by Seign.^r Gasperini*. La raccolta fu ristampata da Roger all'incirca nel 1712 con il titolo *Gasparo Visconti, airs à 2 flûtes sans basse, second edition, considérablement augmentée par Mr Schickhard*.³²

Negli anni successivi comparvero ristampe delle sue musiche ad opera di Roger e anche di Le Cène. Altre sue composizioni furono stampate in edizioni miscellanee ad opera di Walsh and Hare, editore col quale dovette intrattenere rapporti anche per la pubblicazione di opere di Corelli.³³

Il rapporto tra Tartini e Michel-Charles Le Cène è stato più volte oggetto di studio.³⁴ Le Cène pubblicò cinque raccolte attribuite a Tartini: tre di concerti e due di sonate. Per quel che riguarda i concerti, Francesco Fanzago, nel *Compendio all'Orazione funebre* di Giuseppe Tartini affermò che dei 200 e più concerti scritti da Tartini «ne furono stampati, ma si avverta, ch'escirono prima senza saputa dell'Autore, e poi alterati a capriccio, e perciò rigettati dall'Autore medesimo.»³⁵ Questa affermazione farebbe perciò escludere che le raccolte di concerti tartiniani siano mai state pienamente autorizzate, ma almeno in parte, sembra lasciare invece uno spazio aperto all'ipotesi che Tartini possa avere mandato copia dei suoi lavori all'editore e che, rimaneggiati senza autorizzazione, siano stati 'ripudiati' dall'autore stesso. Il "livello di autorizzazione" delle raccolte di concerti stampati da Le Cène sarà oggetto di considerazioni più avanti in questo capitolo.

Delle due raccolte di sonate per violino e basso stampate dalla ditta Roger-Le Cène l'op. 1 fu sicuramente autorizzata e fu dedicata a Girolamo Ascanio Giustiniani, un allievo di Tartini, mentre la raccolta op. 2, stampata attorno al 1743, anno della morte di Le Cène, riunisce probabilmente materiali inviati dall'autore ma non autorizzati.

³¹ SCOTTI, *Il musicista cremonese* cit., pp. 62-64; LINDGREN, *The Great Influx of Italians*, cit., p. 430.

³² *Ibidem*, p. 464. DAVID LASOCKI, *Johann Christian Schickhardt* cit., p. 52. Sulla competizione tra Roger e Walsh si veda anche LASOCKI, *The London publisher* cit., pp. 344-345.

³³ Cfr. RASCH, *Migliorare il perfetto* cit., pp. 389-390 e LINDGREN, *The Great Influx of Italians*, cit., p. 473.

³⁴ Si vedano TERESA SOFIA BISI, *Contributo ad un'edizione critica dei Sei Concerti Opera I. Libro primo di Giuseppe Tartini*, tesi di laurea, relatore prof. Sergio Durante, Università di Padova, a.a. 1995/96; ALESSANDRA MARCONATO, *Per un'edizione critica dei sei concerti dell'opera prima, libro secondo di Giuseppe Tartini*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1998-1999; DURANTE, *Tartini and his Texts* cit..

³⁵ FANZAGO, *Orazione del signor abate*, cit., p. 45.

Tabella: edizioni di concerti e sonate di Tartini pubblicate da Michel-Charles Le Cène

Compositore/i	Titolo	Numero d'opera	Data
G. Tartini	<i>Sei concerti a cinque</i>	op. 1, libro primo	1727
G. Tartini – G. Visconti	<i>Sei concerti a cinque</i>	op. 1, libro terzo	1728
G. Tartini	<i>Sei concerti a cinque</i>	op. 1, libro secondo	1729
G. Tartini	<i>Sonate a violino e violoncello o cimbalo</i>	op. 1	1734
G. Tartini	<i>Sei sonate a Violino e violoncello o cimbalo</i> ³⁶	op. 2	1743

Fonti manoscritte

Di quattro dei sei concerti della raccolta si conservano fonti manoscritte con attribuzione a Giuseppe Tartini. Tra le fonti manoscritte di seguito elencate non saranno considerate quelle conservate presso la biblioteca del Fitzwilliam Museum di Cambridge sotto la segnatura Mu. Ms 68 / 6 etc., appartenute al Viscount Richard Fitzwilliam (1745-1816), poiché furono redatte da un copista inglese qualche decennio dopo l'uscita dell'edizione e si presentano come copie tratte dalla stampa.³⁷

Accanto al numero dei concerti saranno indicate le sigle che i concerti hanno acquisito nei cataloghi curati rispettivamente da Minos Dounias e Margherita Canale.³⁸

Concerto VII (Dounias Anh. VI; Canale GT 1.1.a.08)

Non esiste alcuna copia manoscritta del concerto, perciò la versione a stampa rappresenta l'unica fonte di riferimento. *L'incipit* del concerto, simile a quello del concerto D 111 (GT 1.1.a.01), è presente nell'elenco manoscritto di *incipit* di musiche tartiniane, conservato a Modena presso la Biblioteca dell'Istituto superiore di studi musicali "Orazio Vecchi – Antonio Tonelli". L'elenco, conservato sotto la segnatura G.A. 595 bis, è un

³⁶ Le Cène morì il 29 aprile 1743 ad Amsterdam e la stampa uscì ad opera di Emanuel-Jean de La Coste, che rilevò la ditta Roger-Le Cène. RASCH, *I manoscritti musicali* cit., p. 1039.

³⁷ Nel catalogo del Fitzwilliam Museum si ipotizzano gli anni Cinquanta del Settecento. (<<http://search.lib.cam.ac.uk/?itemid=|depfacfmdb|54228>>) (ultimo accesso 14 aprile 2014).

³⁸ Cfr. DOUNIAS, *Die Violinkonzerte* cit. e CANALE DEGRASSI, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini* cit..

fascicolo redatto nel 1761 da un allievo marchigiano di Tartini: Andrea Roberti degli Almeri.³⁹

Concerto VIII (Dounias Anh. V; Canale GT 1.1.F.14)

Il concerto è trasmesso da un'unica fonte manoscritta, conservata presso la Henry Watson Music Library di Manchester.

GB-Mp, Ms. 580Ct51, vv. 7-9,11,13

La fonte fece parte della collezione del Cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740), discendente di una nobile famiglia veneziana e mecenate della musica e di altre arti.⁴⁰ Il manoscritto giunse in Inghilterra insieme ad altre fonti della stessa collezione attraverso l'acquisto che ne fece Edward Holdsworth (1684-1746), "a classical scholar of some eminence who spent long periods on the continent as a tutor and guide to young gentlemen engaged on that peculiarly English venture, the 'Grand Tour'",⁴¹ per conto di Charles Jennens, autore del libretto del *Messiah* di Handel.⁴² Parte della biblioteca di Jennens, ereditata da Heneage Finch, Third Earl of Aylesford, fu acquistata all'asta nel 1918 da Newman Flower (1879-1964) e nel 1965 entrò a far parte della Henry Watson Music Library di Manchester.⁴³

Le parti presenti sono quelle di «Violino Principale», «Violino Secondo», «Violino 3:º», «Alto Viola», «Basso».⁴⁴ Il frontespizio della parte di Basso riporta «Concerto à quattro Violini, Viola, / e Violoncello / Del Sig:r Tartini Virtuoso Veneto». Al di sopra del primo rigo è presente una nota: «Cattivo». Non è chiaro se quest'ultima indicazione si riferisca alla non autenticità del testo o alla qualità della musica.

³⁹ *Ibidem*, pp. 10-13. Si veda anche ID., *Fonti per una ricostruzione della didattica di Tartini nella "Scuola delle Nazioni"*, «*Musicological Annual*», XXVIII, 1992, pp. 15-24

⁴⁰ Sulla figura del Cardinale Ottoboni si vedano HANS JOACHIM MARX, *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli*, in *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Il Mulino, Bologna, 1993, pp. 85-107; STEFANO LA VIA, *Il Cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli* cit., vol. 1, pp. 319-526.

⁴¹ MICHAEL TALBOT, *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, in *Vivaldi veneziano europeo* cit., pp. 67-75: 70.

⁴² Sulla collezione si vedano anche ID., *Some Overlooked Mss in Manchester*, «*The Musical Times*», CXV n. 1581, 1974, pp. 942-944: 942.

⁴³ In merito a questa collezione si vedano: TALBOT, *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, cit.; ID., *Some Overlooked Mss* cit.; ID., *Vivaldi's 'Manchester' Sonatas*, «*Proceedings of the Royal Musical Association*», CIV, 1977-1978, pp. 20-29: 22; .; PAUL J. EVERETT, *A Roman Concerto Repertory: Ottoboni's 'what not'?*, «*Proceedings of the Royal Musical Association*», CX n. 1, 1983, pp. 62-78.

⁴⁴ Una parte di «Violino Quarto» dello stesso concerto è conservata attualmente presso la British Library di Londra sotto la segnatura GB-Lbl, R.M.22.c.28. Si veda anche MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and Rome: Observations and Hypotheses*, «*Journal of the Royal Musical Association*», CXIII, 1988, pp. 28-46: 30.

Unico responsabile della redazione del manoscritto è il copista “s6” del catalogo dei concerti di Manchester curato da Paul Everett.⁴⁵ Lo stesso copista redasse copie di musica di Andrea Zani, Alessandro Paghetti, e Giuseppe Sammartini. La carta usata presenta una filigrana con un giglio all’interno di due cerchi concentrici sormontati dalla lettera V, catalogata da Paul Everett con la sigla C1, C1 tw I e II.⁴⁶ I dati raccolti hanno permesso a Everett di stabilire che la copia fu redatta a Roma attorno all’inizio degli anni ’20 del Settecento.⁴⁷

Un esame del testo musicale permette di escludere che la fonte manoscritta e quella a stampa siano copiate l’una dall’altra.

Concerto IX (Dounias Anh. III; Canale GT 1.1.Bb.09)

Il concerto è trasmesso in tre copie manoscritte, conservate rispettivamente presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, il Fondo della Biblioteca del Conservatorio di Napoli e la Library of Congress di Washington.

A-Wn, E.M. 139 Mus.

Il manoscritto custodito presso la Österreichische Nationalbibliothek fa parte della collezione estense, che comprende 19 raccolte a stampa di sonate e concerti e oltre 200 manoscritti di musica strumentale, cantate e arie.⁴⁸

Secondo la ricostruzione operata da Seifert, basandosi su una nota presente in uno dei manoscritti della raccolta, la collezione sarebbe appartenuta inizialmente a un membro della nobile famiglia veneziana Zorzini almeno fino al 1700; fu poi acquistata da Girolamo Mocenigo per poi passare, probabilmente dopo il 1710, a Nicolò Sanguinazzi (o Sanguinacci). L’ultimo passaggio avvenne a vantaggio di Tomaso degli Obizzi.⁴⁹ Gran parte delle fonti è databile al periodo che va dal 1680 agli anni ’20 del Settecento.⁵⁰

Fino agli anni ’20 del Novecento, la raccolta appartenne al Kunsthistorisches Museum, per essere successivamente trasferita presso la sezione musicale della

⁴⁵ EVERETT, *The Manchester Concerto* cit., vol. 2, pp. 507-508. Sulla mano s6 si veda anche *Ibidem*, vol. 1, pp. 242-244. Un esempio della grafia “s6” si può vedere in *Ibidem*, vol. 2, p. 581.

⁴⁶ *Ibidem*, vol. 2, pp. 538-539. Un esempio della filigrana usata si può vedere in *Ibidem*, vol. 2, p. 540.

⁴⁷ ID., *A Roman Concerto Repertory* cit., p. 74.

⁴⁸ Informazioni sulla raccolta si trovano in HERBERT SEIFERT, “*Estensischen Musikalien*” der Österreichischen Nationalbibliothek, «*Studien zur Musikwissenschaft*», vol. XLIX, 2002, pp. 413-423; HERBERT SEIFERT, *Vivaldi in the ‘Este’ Music Collection of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna*, in *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, a cura di Francesco Fanna e Michael Talbot, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009, pp. 179-191.

⁴⁹ SEIFERT, *Vivaldi in the ‘Este’ Music Collection*, cit., pp. 180, 184.

⁵⁰ SEIFERT, “*Estensischen Musikalien*”, cit., p. 415.

Österreichische Nationalbibliothek. Al 1927 risale il catalogo tematico delle fonti, redatto da Robert Haas, che ricopriva allora il posto di direttore della Biblioteca.

Il manoscritto è in forma di libri-parti di formato oblungo. Nel frontespizio reca il titolo «Concerto à Cinque / Del Sig.^r Giuseppe Tartini / Organo». Sono presenti le parti di «Violino Principale», «Violino Primo», «Violino Secondo», «Alto Viola», «Violoncello» e «Organo». Il nome del compositore è riportato in tutte le singole parti.

Non sono noti la filigrana e nemmeno il copista.

I-Nc, M.S. 10021-25; 24.1.4

Non è chiara l'origine del manoscritto conservato a Napoli.⁵¹ Esso si presenta in forma di parti staccate di formato verticale copiate da una mano anonima. Nel frontespizio della parte di «Cembalo ò Controbasso» è riportato «Concerto in Si b / Di Violini / e Basso / Del Sig.^r Giuseppe Tartini / 1728». L'annotazione «in Si b» è aggiunta da altra mano rispetto al resto del titolo. In alto a destra è presente l'indicazione «N° 12». Non è possibile stabilire se la data «1728» indicata nel frontespizio corrisponda all'anno di copiatura del manoscritto, all'anno di composizione del concerto o se sia stata aggiunta dal copista, basandosi sulla approssimativa datazione dell'edizione.⁵²

Sono presenti le parti di «Violino Primo», «Violino P[ri]mo Ripieno», «Violino 2°», «Violongello» e «Cembalo ò Controbasso» con numerica per il basso. Il nome del compositore è riportato in tutte le parti.

US-Wc, M 1112.T 37 Case

Una seconda fonte del concerto è oggi conservata presso la Library of Congress di Washington, sotto la segnatura M 1112.T 37 Case. Il manoscritto fu acquistato nel 1942, insieme ad altri concerti tartiniani, dalla ditta di antiquariato di Otto Haas.⁵³

Nel frontespizio della parte del basso è presente l'indicazione: «Concerto / Del Sig.^{re} Giusspe [sic] Tartini / Basso.» Sono presenti le parti di «Violino Principale», «Violino P[ri]mo», «Violino 2do», «Viola» e «Basso» privo di numerica.

Non è stato possibile stabilire la provenienza: il tipo di carta e i copisti che redassero il testo non sono noti.

⁵¹ Sull'origine dei concerti tartiniani conservati a Napoli si veda CANALE DEGRASSI, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini* cit., pp. 38-40. Sulla storia della Fondo della Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli si veda ALFREDO TARALLO, *La Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella a duecento anni dalla fondazione*, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 1991.

⁵² In proposito si veda anche CANALE DEGRASSI, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini* cit., p. 39.

⁵³ Devo l'informazione a Susan Clermont, Music Division della Library of Congress di Washington.

In generale le fonti rappresentano rami della tradizione diversi. La fonte di Vienna, non immune da errori, sembra essere precedente alla stampa e presenta un secondo movimento alternativo, un *Adagio* e in Sol minore. La fonte di Washington rappresenta invece uno stadio successivo di elaborazione del concerto.⁵⁴ La versione napoletana, infine, presenta alcuni passaggi che costituiscono una semplificazione rispetto alla versione a stampa.

Concerto X (Dounias deest; Canale GT 1.1.F.17)

Oltre alla versione a stampa, il decimo concerto della raccolta è attestato in due fonti manoscritte: una conservata presso il Fondo della Biblioteca del Conservatorio “S. Pietro a Majella” di Napoli e un'altra presso la collezione del Fitzwilliam Museum di Cambridge.⁵⁵ Entrambi i manoscritti presentano l'attribuzione a Giuseppe Tartini.

I-Nc, M.S. 9943-47

La fonte napoletana è formata da sei parti in formato oblungo: «Violino primo», «Violino secondo», «Violino terzo», «Violongello» e da una parte di basso non cifrato. La parte di violino primo corrisponde al violino principale della stampa. Le altre due parti corrispondono al violino primo della stampa, ma in alcuni passi presentano delle lezioni diverse. Non è presente la parte che nella stampa è affidata al violino secondo.

Il frontespizio della parte del basso riporta: «Concerto / in Fa / Del Sig.^f Giuseppe Tartini». L'annotazione «in Fa» è aggiunta da altra mano rispetto al resto del titolo. In alto a destra è presente l'indicazione «N° 7».

La provenienza e la datazione del manoscritto non sono noti, tuttavia la presenza della dicitura «Violongello», presente in una delle parti, fa ritenere che la copia sia stata redatta da un copista italiano di area meridionale, lo stesso che copiò la fonte napoletana del concerto IX della raccolta. Rispetto alla stampa, il secondo movimento è indicato *Andante*.

GB-Cfm, MU.MS.656, f. 15-20v

⁵⁴ Tra le lezioni diverse è interessante notare la ‘semplificazione’ del terzo movimento che nella parte del violino principale, ad esempio, non presenta l'intervento del *solo* che interrompe il primo *tutti* (bb. 6/IV-10).

⁵⁵ Sebbene non identificato, il manoscritto del concerto presente a Cambridge fu segnalato per la prima volta in GEORGE W. THOMSON, *I primi concerti di Giuseppe Tartini: fonti, abbozzi e revisioni*, in *Tartini. Il tempo e le opere*, a cura di Andrea Bombi e Maria Nevilla Massaro, Il Mulino, 1994, 347-362: 349.

La copia di Cambridge si presenta in forma di partitura in formato oblungo. In alto a destra, al di sopra del primo rigo della partitura è indicato «Concerto a 5»; a sinistra è riportato «Del Sig.^r Giuseppe Tartini».

Secondo le indicazioni presenti nel catalogo online del Fitzwilliam Museum, il manoscritto presenta in filigrana le mezzelune tipiche della carta veneta dell'epoca e avrebbe fatto parte in precedenza della collezione del cardinale Pietro Ottoboni.⁵⁶

Un confronto tra la mano responsabile della fonte di Cambridge e le grafie censite da Paul Everett in uno studio sui copisti italiani di Vivaldi pubblicato nel 1990, ha permesso di identificare in “scribe 14” il redattore della copia.⁵⁷ Di questo copista si era già occupato Carlo Vitali in un articolo del 1988. Vitali lo aveva definito «copista professionale di grande competenza e *ductus* sontuoso» e ne aveva identificato le iniziali, «B.C.», riportate in uno dei manoscritti da lui redatti.⁵⁸ Dalle informazioni raccolte dai due studiosi si ricava che “scribe 14” fu probabilmente attivo a Venezia tra gli anni '20 e '30 del Settecento, e redasse copie di musiche di Vivaldi⁵⁹, Jacopo Basevi detto Cervetto, Geminiano Giacomelli, Johann Adolf Hasse, Antonio Martinelli e, soprattutto, di Nicola Porpora, di cui fu uno dei principali copisti. Perciò gli elementi raccolti inducono a ritenere che la copia del concerto in Fa maggiore sia stata redatta a Venezia attorno agli anni '20 del Settecento. Sappiamo che il 13 settembre 1726 il Cardinale fece visita all'Ospedale della Pietà.⁶⁰ Forse in quell'occasione può aver ottenuto una copia del concerto attribuito a Tartini.

Nella fonte non sono specificate le parti e il basso non è cifrato. A differenza della fonte a stampa e di quella napoletana, il manoscritto di Cambridge prevede una parte per la viola che corrisponde alla parte del violino secondo nella stampa.

Concerto XI (Dounias Anh. IV; Canale GT 1.1.D.31)

Di questo concerto si conservano due fonti manoscritte rispettivamente presso la Biblioteca Comunale “Luciano Benincasa” di Ancona e a Berkeley, presso la Jean Gray

⁵⁶ Si veda <<http://search.lib.cam.ac.uk/?itemid=|depfacfmdb|456842>> (ultimo accesso: 10 gennaio 2015).

⁵⁷ EVERETT, *Vivaldi's Italian* cit., pp. 32, 56-57. A p. 32 Everett scrive che la ‘mano 14’, insieme ad altre, «are those of house-copyists employed, on a seasonal basis, by Venetian opera theatres.» Per un esempio della grafia di “scribe 14” si vedano *Ibidem*, p. 72; Tavola 2c in CARLO VITALI, *Di alcune zone d'ombra nella biografia vivaldiana. Presenze ipotetiche e sorprendenti assenze del Prete Rosso. Con un'appendice di fonti relative al repertorio del Sant'Angelo*, in *Nuovi studi vivaldiani* cit., vol. II, pp. 667-679.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 670-671. Sull'identità del copista si veda *Ibidem*, p. 675 nota 30.

⁵⁹ In una delle parti redatte da “scribe 14” sono presenti revisioni autografe di Vivaldi. Vedi EVERETT, *Vivaldi's Italian* cit., p. 56.

⁶⁰ Archivio di Stato di Venezia, *Ospedali e Luoghi Pii*, Busta 691, *Notatorio* 13/0, f. 49, collocazione riportata in TALBOT, *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, cit., p. 74 nota 10.

Hargrove Music Library of the University of California. Una terza fonte, segnalata da Dounias presso la Musikbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums di Templin-Uckermark, risulta oggi irreperibile.

I-An, Ms. T 60

I manoscritti tartiniani conservati presso la Biblioteca Comunale “Luciano Benincasa” di Ancona provengono dalla biblioteca della famiglia Nappi, donata alla “Benincasa” nel 1937.⁶¹ Si tratta di un fondo costituito con molta probabilità dal conte Carlo Ignazio Nappi (1723-1796) che fu allievo di Tartini. Dell'autore piranese il fondo conserva 42 concerti in libri-parte, oltre a 42 sonate e 1 sinfonia a quattro. Buona parte dei manoscritti sembra di provenienza padovana.

Il concerto è presente in forma di fascicoli parte adespoti, datati al XVIII secolo. Sono presenti sette parti: violino principale, violino secondo di concerto, violino primo ripieno, violino secondo ripieno, violoncello e organo.⁶² Non sono noti filigrana e copista.

US-BEm, It. 875

Il secondo manoscritto è conservato a Berkeley presso la Jean Gray Hargrove Music Library of the University of California.⁶³ Si tratta di una delle collezioni più importanti per la musica di Tartini e in generale per la musica del medio Settecento italiano. Entrata a far parte del patrimonio della biblioteca americana nel 1958, fu identificata da Pierluigi Petrobelli come parte della collezione appartenuta a Anton Bonaventura Sberti, personaggio padovano che faceva parte della cerchia tartiniana.

Sul frontespizio del Violino principale è presente il titolo: «Concerto a Quattro / Violino Principale / Concerto / Del Sig.r Giuseppe Tartini». Sono presenti quattro parti: «Violino principale», «Violino primo», «Violino secondo», «Violoncello».

Il copista è indicato con la sigla “mano A”. Si tratta di uno dei principali copisti della collezione di Berkeley e, in assoluto, uno dei principali copisti di musica tartiniana. Collaborò con allievi di Tartini, come ad esempio Giulio Meneghini, perciò è certa una

⁶¹ Sulla raccolta di Ancona si vedano MARCO SALVARANI, *Catalogo delle opere musicali della Biblioteca comunale “Luciano Benincasa” di Ancona*, Roma, Torre D’Orfeo, 1988; CANALE DEGRASSI, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini* cit., p. 37. In generale sui rapporti di Tartini con le Marche si veda LUCA FERRETTI, Giuseppe Tartini e le Marche: primi risultati di una ricerca, in *Tartini: il tempo e le opere*, a cura di Maria Nevilla Massaro e Andrea Bombi, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 37-65.

⁶² SALVARANI, *Catalogo delle opere musicali* cit., p. 97.

⁶³ Sui concerti conservati a Berkeley si vedano DUCKLES –ELMER, *Thematic catalog* cit., e CANALE DEGRASSI, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini* cit., p. 46.

vicinanza del copista con la cerchia tartiniana e con tutta probabilità anche con il compositore.

La filigrana presenta al centro sulla sinistra le lettere AS sotto ad simbolo di un trifoglio, e sulla destra tre mezzelune rivolte verso sinistra al di sopra della lettera A.⁶⁴ Appare interessante notare come i concerti della collezione di Berkeley copiati sullo stesso tipo di carta appartengano tutti al gruppo di composizioni del primo periodo compositivo, così come ordinate da Minos Dounias.⁶⁵

Concerto XII

Il Concerto XII non è attestato in altre fonti, al di fuori della stampa. L'*incipit* del primo movimento è lo stesso del Concerto VIII, ma trasportato di tonalità. L'*incipit* dell'*Allegro* finale ricalca invece quello dell'*Allegro* finale del Concerto IX.⁶⁶

La tabella seguente presenta una sintesi delle fonti dei sei concerti:

Concerto	Canale	Dounias	I-MOI ⁶⁷	Fonti manoscritte
VII	GT 1.1.a.08	Anh. VI	incipit presente	-
VIII	GT 1.1.F.14	Anh. V	incipit presente	GB-Mp, Ms. 580Ct51, vv. 7-9,11,13
IX	GT 1.1.Bb.09	Anh. III	incipit presente	I-Nc, M.S. 10021-25; 24.1.4 US-Wc, M 1112.T 37 Case A-Wn, E.M.139 Mus
X	GT 1.1.F.17	-	-	I-Nc, M.S. 9943-47 GB-Cfm, MU.MS.656, f. 15-20v
XI	GT 1.1.D.31	Anh. IV	incipit presente	I-An, Ms. T 60 US-BEm, It. 875 D-Templin-Uckermark, Musikbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums
XII	-	-	-	-

⁶⁴ DUCKLES - ELMER, *Thematic catalog* cit., p. 16.

⁶⁵ Si tratta dei concerti D 15, D 58, D 88, D 116.

⁶⁶ SCOTTI, *Il musicista cremonese* cit., p. 88.

⁶⁷ La sigla si riferisca all'elenco di *incipit* di musiche di Tartini conservato a Modena presso la Biblioteca dell'Istituto superiore di studi musicali "Orazio Vecchi – Antonio Tonelli", sotto segnatura G.A. 595 bis.

Origine dell'attribuzione

Le fonti documentarie e l'analisi stilistica permettono di affermare che nessuno dei concerti sia attribuibile a Gasparo Visconti; al contrario, i concerti IX, X e XI sono riconducibili con una certa sicurezza a Tartini.⁶⁸ Pur essendo scarse le fonti documentarie a sostegno della paternità tartiniana dei concerti VII e VIII, quest'ultima può essere confermata, sebbene con un minore livello di sicurezza. Il concerto XII, come affermato anche da Margherita Canale, appare invece spurio: i movimenti sembrano rielaborazioni di sezioni di altri concerti della raccolta. Rispetto agli altri concerti si distingue anche per le dimensioni e il piano tonale dei movimenti. Appare probabile che sia stato inserito per completare una raccolta che sembra essere stata assemblata interamente dall'editore.

Non è chiara l'origine dell'attribuzione conflittuale. Non si può escludere che le informazioni in possesso di Le Cène fossero scarse o confuse. Non era raro che fonti anonime costringessero l'editore a stampare musiche attribuendole ai "migliori maestri". Un esempio è riportato da David Lasocki in un suo contributo: «[...] the publishers of an edition of Finger's duets and trios for recorders – issued as "by the best masters of music" – frankly admitted in their preface that they had found out the name of the composer only as they were finishing the printing of the publication.»⁶⁹

Appare invece poco probabile che il nome di Visconti fosse stato aggiunto per vendere un numero maggiore di copie. Sebbene il suo nome comparisse in qualche raccolta antologica ancora negli anni '30 del secolo XVIII,⁷⁰ la scarsità di fonti a stampa e manoscritte della sua musica giunte sino a noi fa supporre che non rientrasse tra i compositori più 'venduti'.

Appare altrettanto poco attendibile un'altra ipotesi, la cui fonte principale sembra avere origine dall'ottocentesca *Biographie universelle* di François-Joseph Fétis. Tra le opere attribuite a Tartini da Fétis si legge: «Son premier ouvrage parut, en 1734, à Amsterdam, chez Roger; il consiste en douze concertos pour violon, avec accompagnement de deux violons, viole, violoncelle et basse continue pour le clavecin,

⁶⁸ Per un'analisi dei concerti si rimanda ai capitoli successivi ad essa dedicati.

⁶⁹ LASOCKI, *The London publisher* cit., p. 345. Fa riferimento alla raccolta intitolata *A Collection of Choice Ayres for Two and Three Treble Flutes, Composed by the best Masters of Musick*, Cambridge, T. Jones, J. May & F. Hicks, 1691.

⁷⁰ Si veda l'edizione di Gerhard Friedrich Witvogel, del 1735: *Sei Concerti a Cinque Stromenti [...] d'Alcuni Famosi Maestri comme di Antonio Vivaldi, Bernardo Polazzo, Gasparo Visconti [...]*. Cfr. GAMBA, *I concerti per violino* cit., pp. 27-28.

divisés en deux livres, et a pour titre: *Sei concerti composti e mandati da G. Tartini a Gaspari [sic] Visconti. Opera 1a, Lib. 1 e 2.*»⁷¹ Le due raccolte sarebbero quindi, secondo quanto riportato da Fétis opere che Tartini avrebbe mandato a Visconti. La notizia fu ripresa da Hermann Mendel, Oscar Chilesotti e Gustavo Wieselberger.⁷² Non è chiara la fonte di Fétis, ma la forma in cui la notizia è riportata dallo studioso belga induce a ritenere che si possa trattare di un errore.

Per comprendere la probabile origine dell'attribuzione conflittuale bisogna considerare il contesto nel quale la pubblicazione prese forma. L'edizione dei tre libri che costituiscono l'op. 1 dei concerti tartiniani avvenne in un arco di tempo piuttosto limitato, tra il 1727 e il 1729. La vicinanza e l'ordine in cui le stampe uscirono sono testimoniati anche dai numeri di lastra delle composizioni: n. 536 (op. 1, libro primo); n. 537 (op. 1, lib. terzo), n. 548 (op. 1, lib. secondo). Il libro terzo perciò uscì poco tempo dopo il libro primo e, senza un'apparente ragione, prima del libro secondo. Se si analizzano i frontespizi delle tre edizioni è possibile tuttavia avanzare un'ipotesi, che in qualche misura può spiegare anche il contesto nel quale la raccolta op. 1 libro terzo fu pubblicata.

Nelle indicazioni che accompagnano il titolo sono presenti alcune note di un certo interesse. Nel frontespizio dell'op. 1, libro primo (circa 1727) Le Cène afferma che i concerti furono «Raccolti da me», facendo perciò supporre che non vi fu alcun contatto con l'autore in occasione di questa pubblicazione.⁷³ Nel frontespizio dell'op. 1 libro terzo (1728) è indicato «a Spesa di Michele Charlo Le Cene»: in questo caso non precisa come gli arrivarono i manoscritti, ma tutto fa supporre che furono raccolti non direttamente dall'autore. Nell'ultimo frontespizio, quello dell'op. 1, libro secondo (1729) è invece presente la nota «Composti e Mandati Per il Signor Giuseppe Tartini». Sembra perciò che solo in quest'ultimo caso ci sia stato un coinvolgimento diretto dell'autore. Ciò vuol dire che l'op. 1 libro primo e terzo non furono autorizzate, l'op. 1 libro secondo probabilmente sì.

⁷¹ Si veda la voce dedicata a Tartini in FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié*, 8 voll., Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1860-1881, vol. VIII, 1867, 183-188: 185.

⁷² HERMANN MENDEL, *Tartini, Giuseppe*, in *Musikalisches Conversation-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Berlin, Oppenheim, Zehnter Band, 1878, pp. 11-114: 112; GUSTAVO WIESELBERGER, *Il Compositore*, in *Nel giorno della inaugurazione del monumento a Giuseppe Tartini in Pirano*, a cura di Marco Tamaro e Gustavo Wieselberger, Trieste, G. Caprin, 1896, pp. 93-107: 93. Si veda anche SCOTTI, *Il musicista cremonese* cit., p. 87.

⁷³ Secondo DURANTE i contatti tra l'editore e il compositore ebbero probabilmente luogo già in occasione della stampa dell'op. 1 libro primo. A supporto di questa ipotesi Durante porta elementi testuali relativi in particolare ad uno dei concerti della raccolta, il concerto D 85. DURANTE, *Tartini and his Texts* cit., pp. 182-183.

A questo punto le domande che si pongono sono:

1. perché la seconda raccolta fu intitolata op. 1 libro terzo, invece che op. 1 libro secondo?
2. perché la numerazione dei concerti nell'op. 1 libro terzo proseguì quella dell'op. 1 libro primo?

A tali domande si possono abbozzare delle risposte riepilogando gli altri dati in nostro possesso.

Il primo dato è l'annuncio della «Gazette d'Amsterdam» del 31 gennaio 1727 nel quale è riportato: «Il a sous presse et débitera dans peu de temps 12 fameux Concerti de Tartini, 12 Concerti di Mauro d'Alai, 12 Con[cer]ti di Antonio Vivaldi, opera nona».⁷⁴ Da questo annuncio è possibile apprendere che l'idea iniziale di Le Cène fosse di pubblicare 12 concerti di Tartini, non 18.

Il secondo dato è l'invio di concerti all'editore da parte dell'autore. Nel caso dell'op. 1 libro secondo, ciò si può ipotizzare, come detto, sulla base delle parole riportate nel frontespizio, ma anche sulla base di un passaggio del Compendio all'Orazione funebre di Tartini scritto da Fanzago. Come citato in precedenza, Fanzago afferma che dei 200 e più concerti scritti da Tartini «ne furono stampati, ma si avverta, ch'escirono prima senza saputa dell'Autore, e poi alterati a capriccio, e perciò rigettati dall'Autore medesimo.»⁷⁵ L'affermazione di Fanzago corrisponderebbe alla condizione delle raccolte. Una o più raccolte uscite senza che l'autore ne sapesse nulla (op. 1 libro primo e terzo?) e poi una raccolta in cui l'editore «alterò» le composizioni ricevute dall'autore (op. 1 libro secondo?).

Se accettiamo che per la pubblicazione dell'op. 1 libro secondo ci fossero stati dei contatti tra editore e autore possiamo anche ipotizzare che tali contatti fossero avvenuti subito dopo l'uscita del libro primo o, comunque, in un periodo precedente la progettazione del libro terzo. E certamente dovettero influire sull'iniziale pianificazione del lavoro di Le Cène, almeno in due modi: nella scelta del libro da assegnare alla raccolta inviata da Tartini e nelle condizioni di lavoro per completare comunque i 12 concerti già progettati e annunciati nella «Gazette d'Amsterdam».

Sappiamo per certo che Le Cène preferì stampare prima il libro terzo: è probabile quindi che abbia voluto attendere le composizioni dell'autore per inserirle come libro secondo. Si può anche ipotizzare che la stampa dell'op. 1 libro secondo sia stata ritardata

⁷⁴ Annuncio citato in CANALE DEGRASSI, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini* cit., p. 55.

⁷⁵ FANZAGO, *Orazione del signor abate*, cit., p. 45.

dai lunghi tempi che potevano caratterizzare la corrispondenza tra Amsterdam e Padova o da richieste, da parte dell'autore, di controlli della qualità della stampa o della correttezza dei testi.

Per evitare il rinvio dell'uscita di 12 concerti come era stato pianificato, Le Cène dovette lavorare al libro terzo in tempi stretti, dovendo probabilmente riprogettare un lavoro che era stato pensato in altra maniera. A testimoniare quest'ultimo aspetto non sono solo i numeri dei concerti del libro terzo che proseguono come detto dal VII al XII come se si trattasse dell'immediato seguito del primo libro, ma anche la poca cura che contraddistinse la composizione del frontespizio della stessa raccolta. Come ha già notato Margherita Canale in un suo recente saggio nelle parole «Delli Signori» presenti nel frontespizio alcuni caratteri furono aggiunti probabilmente all'ultimo momento, poiché trovano a malapena spazio sulla riga a loro dedicata.⁷⁶ Ciò forse induce a pensare che i concerti inseriti siano stati recuperati a fatica forse e in tempi stretti.

Più complesso comprendere il motivo della presenza del nome di Visconti all'interno della raccolta. Appare improbabile che si tratti di una presenza casuale, visto che il contatto tra i due compositori con tutta probabilità ci fu. Secondo Lindgren «A student-teacher relationship might explain why some of Visconti's concertos were printed».⁷⁷ Tuttavia non si può escludere che il copista o colui che fornì i concerti a Le Cène provenisse da un ambiente vicino ad entrambi gli autori oppure che l'editore fosse in possesso di fonti le cui attribuzioni all'uno o all'altro autore non fossero certe. Ciò che sembra invece piuttosto probabile è che la raccolta, sia per la qualità dei concerti che per la forma in cui uscì, fu un utile ripiego, in attesa di una raccolta più 'autorevole'.

⁷⁶ MARGHERITA CANALE, *The Solo Concertos by Giuseppe Tartini: Sources, Tradition and Thematic Catalogue*, «Ad Parnassum», XI n. 22, 2013, pp. 11-49: 32-34.

⁷⁷ LINDGREN, *The Great Influx of Italians*, cit., p. 433, nota 33.

Tra i cataloghi di opere di compositori settecenteschi quello di Giovanni Battista Pergolesi rappresenta un caso noto e del tutto eccezionale. Nato a Jesi, nelle Marche, nel 1710, Pergolesi fu attivo prevalentemente a Napoli, prima come allievo di Gaetano Greco, Leonardo Vinci e Francesco Durante, presso il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, poi come maestro di cappella alle dipendenze del principe di Stigliano Ferdinando Colonna e successivamente di Marzio Domenico IV Carafa, Duca di Maddaloni. Com'è noto, la sua produzione si concentrò in un arco di tempo decisamente limitato tra il 1731 e il 1736, anno della sua prematura scomparsa. In questo periodo diede alla luce intermezzi, commedie e drammi per musica, composizioni sacre (messe, salmi, antifone) e strumentali, che, almeno in parte sono giunti sino a noi. Soprattutto grazie al successo postumo che le sue musiche riscosero in tutta Europa, il catalogo delle sue composizioni si arricchì progressivamente incorporando numerosi brani di dubbia autenticità o palesemente spuri.¹ Questo processo di progressiva sedimentazione è testimoniato dall'*Opera omnia* realizzata a Roma, tra il 1936 e il 1941, a cura de «Gli Amici della Musica da Camera».² Francesco Degrada osservò che tale edizione era stata redatta da Filippo Caffarelli «con assoluta mancanza di discernimento critico e con criteri tutt'altro che scientifici» e aveva compreso una quantità significativa di composizioni non autentiche.³ Come ricordato da Degrada, il rapporto tra le musiche autentiche e il totale delle musiche attribuite a Pergolesi si attestava a 30 composizioni su 320 circa.⁴

Solo a partire dal 1949 il catalogo dell'autore jesino fu scandagliato con maggiore attenzione, in particolare da due importanti musicologi anglosassoni, Frank Walker e Charles Cudworth, che ebbero il merito di operare una prima distinzione tra le composizioni autentiche e quelle dubbie o spurie.⁵ La loro opera fu poi proseguita da studiosi come Helmut Hucke, Francesco Degrada, Barry S. Brook e Marvin Paymer.⁶

¹ Sull'argomento di veda DEGRADA, *False attribuzioni e falsificazioni* cit.; sul successo che riscosse nei paesi d'oltralpe la sua musica si veda ad esempio SYLVIE MAMY, *Le Stabat Mater au Concert spirituel*, «Studi Pergolesiani», III, 1999, pp. 233-250; JOMARIE ALANO, *The Triumph of the "bouffons: La Serva padrona" at the Paris Opera, 1752-1754*, «The French Review», LXXIX n. 1, 2005, pp. 124-135.

² GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *Opera omnia di Giovanni Battista Pergolesi*, a cura de «Gli Amici della Musica da Camera», Roma, 1936-1941.

³ DEGRADA, *Alcuni falsi autografi* cit., p. 32. In proposito si veda anche HELMUT HUCKE, *Pergolesi: Probleme eines Werkverzeichnisses*, «Acta Musicologica», LII n. 2, 1980, pp. 195-225: 195-196.

⁴ DEGRADA, *False attribuzioni e falsificazioni* cit., p. 112.

⁵ CHARLES L. CUDWORTH, *Notes on the Instrumental Works Attributed to Pergolesi*, «Music and Letters», XXX n. 4, 1949, pp. 321-328; ID., *Ye Olde Spuriousity* cit.; FRANK WALKER, *Tre giorni son che Nina: An Old*

Uno degli ambiti più problematici della produzione pergolesiana è senza dubbio quello relativo alla musica strumentale. Tra le disattribuzioni più note spiccano in particolare il gruppo dei sei *Concerti armonici*, il cui autore, come già accennato in un capitolo precedente, fu individuato da Albert Dunning nel nobile olandese Unico Wilhelm van Wassenaer, e un gruppo di sonate a tre stampate sotto il nome di Pergolesi e attribuite solo in anni recenti ad un musicista e compositore veneziano poco noto di nome Domenico Gallo. Il capitolo approfondirà quest'ultimo caso, riepilogando gli studi sin qui effettuati sulle sonate, introducendo alcuni elementi di novità e indagando quali ragioni condussero a questa attribuzione conflittuale.

La raccolta di sonate a tre fu stampata per la prima volta a Londra. Nel frontespizio erano presenti titolo, autore e altre interessanti indicazioni:

Twelve / SONATAS / For Two / VIOLINS and a BASS / or an / ORCHESTRA
/ Compos'd by / GIO[VANNI] BATT[ISTA] PERGOLESE / AUTHOR of the
STABAT MATER. / The Manuscript of these Sonatas were procured by a
Curious Gentleman of Fortune, during his Travels through Italy. / Printed for
M.^r Webb Organist of Windsor / And Sold by R. BREMNER, facing Somerset-
House in the STRAND. / N:B: Speedily will be published a Second Set of Six
Sonatas, by the same Author.

Secondo le indicazioni fornite dal frontespizio, la stampa sarebbe stata perciò realizzata basandosi su un testo procurato da un «Curious Gentleman of Fortune» nel corso di un viaggio in Italia, stampato per iniziativa di Mr. Webb «Organist of Windsor» e venduto da un noto editore scozzese attivo a Londra, Robert Bremner.⁷ Le figure di questi tre personaggi saranno chiarite più avanti, dove saranno trattate le ipotesi relative all'origine dell'attribuzione conflittuale. Quanto all'indicazione finale, non si hanno notizie di una seconda raccolta di sei sonate composte dallo stesso autore.⁸

Controversy Reopened, «The Musical Times», XC n. 1282, 1949, pp. 432-435; ID., *Two Centuries of Pergolesi Forgeries and Misattributions*, «Music and Letters», XXX n. 4, 1949, pp. 297-320; ID., *Pergolesiana*, «Music and Letters», XXXII, 1951, pp. 295-296; ID., *Spurious Pergolesi*, «Music and Letters», XXXIV n. 2, 1953, p. 183.

⁶ Tra le iniziative più interessanti va ricordata la fondazione nel 1978 del *Pergolesi Research Center* presso la City University of New York, diretto da Barry S. Brook e Marvin Paymer, nato con lo scopo di promuovere la cooperazione dei principali studiosi di Pergolesi e di pubblicare l'edizione completa delle sue musiche. Cfr. BROOK, *La storia del genio* cit., p. 52.

⁷ Ringrazio il prof. Michael Talbot per avermi chiarito il significato di «Printed for». Con questa espressione si indicava colui che sosteneva le spese della stampa e che promuoveva l'edizione.

⁸ PAYMER, *The Instrumental Music Attributed* cit., p. 398.

Un importante aspetto che il frontespizio non chiarisce è la data in cui l'edizione fu pubblicata. Charles Cudworth la collocò inizialmente al 1771, sulla base di un annuncio apparso il 26 novembre di quell'anno nel giornale londinese «Public Advertiser»⁹. Dopo qualche anno, in un secondo contributo, la voce biografica di Pergolesi che curò per il *New Grove Dictionary of Music*, lo stesso Cudworth datò la stampa al 1780, senza chiarire la ragione di tale postadattazione.¹⁰ Nel corso dell'attuale ricerca è stato possibile retrodatare la stampa, grazie al rinvenimento di un annuncio dell'uscita dell'edizione in un giornale scozzese dell'epoca, «The Caledonian Mercury», sotto la data del 5 dicembre 1768. Si riporta di seguito l'annuncio:

MUSIC. This day is published, price 1 s. 6. d. *A Fourth Collection of Scots Tunes*, For the Violin or German Flute. By William M^r Gibbon, With some additions by the Publisher. SCOTS REELS, number 13 and 14, at 6 d. each. Printed by R. BREMNER, and sold at his music shop in Edinburgh. Where may be had, just published,

Guglielmi's quartettos for the harpsichord, 0 10 6

Two books of songs, and two books of lessons and duets for the guitar, by Signor Merchi Professor of that instrument, each, 0 5 0

A collection of hymns for the voice and guitar, 0 5 0

Nardini's German Flute, trios, 0 7 6

Astorgas's ditto, 0 7 6

Pergolese's twelve violin trios, 0 10 6

Periodical overture, No. 24, by P. Ricci, 0 2 0

The songs in the favourite opera *La Buona Figliola*, 0 12 0

The whole of that opera compleat, 1 11 6

⁹ Cfr. CUDWORTH, *Notes on the Instrumental Works* cit., pp. 325-326. Il controllo dell'esistenza dell'annuncio apparso sul «Public Advertiser» non ha dato esito positivo.

¹⁰ Cfr. ID., Gallo, *Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, vol. IX, 2001, pp. 476-477: 476. Mette conto notare che Cudworth morì nel 1977 e che la voce dell'ultima edizione dell'enciclopedia riprende la precedente versione curata dallo stesso autore. Riportano la data 1780 CLAUDIA L'EPISCOPO, *Gallo, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. LI, 1998, pp. 709-710: 709; CHARLES HUMPHRIES – WILLIAM C. SMITH, *Music Publishing in the British Isles from the Beginning until the Middle of the Nineteenth Century*, Oxford, Basil Blackwell, 1970², p. 326. Riportano la data 1770 o 1771 CARI JOHANSSON, *From Pergolesi to Gallo by the Numericode System*, «Svensk Tidskrift for Musikforskning», LVII n. 2, 1975, pp. 66-68; PAYMER, *The Instrumental Music Attributed* cit. pp. 27, 320; ID., *Pergolesi authenticity: an interim report*, «Studi Pergolesiani», I, 1986, pp. 196-217: 202.

La raccolta è costituita da dodici composizioni di tre movimenti ciascuna, che, come sottolineato nel frontespizio, potevano essere eseguite in forma cameristica o orchestrale.¹¹

Dodici trii per due violini e basso

Sonata	Tonalità	Movimenti
Sonata n. 1	Sol maggiore	<i>Moderato, c</i> <i>Andantino, 3/2</i> <i>Presto, c</i>
Sonata n. 2	Si bemolle maggiore	<i>Presto, c</i> <i>Adagio, 3/4</i> <i>Presto, 3/8</i>
Sonata n. 3	Do minore	<i>Allegro, c</i> <i>Andantino, 2/4</i> <i>Allegro, 3/8</i>
Sonata n. 4	Sol maggiore	<i>Moderato, c</i> <i>Andantino, c</i> <i>Allegro, 3/4</i>
Sonata n. 5	Do maggiore	<i>Allegro, 3/4</i> <i>Larghetto, 3/8</i> <i>Allegro, c</i>
Sonata n. 6	Re maggiore	<i>Presto, c</i> <i>Adagio ma n[on tanto], 3/2</i> <i>Allegro, 3/8</i>
Sonata n. 7	Sol minore	<i>Non Presto, c</i> <i>Andante, 2/4</i> <i>Allegro, c</i>
Sonata n. 8	Mi bemolle maggiore	<i>[Allegro ma non tanto], 2/4</i> <i>Andantino, c</i>

¹¹ In merito all'esecuzione con orchestra si vedano anche la raccolta di *Six Sonates à Trois parties concertantes qui sont faites pour Exécuter ou à trois, ou avec toutes l'Orchestre* (Parigi, 1755). Come sottolineato da Hogwood, la prassi di eseguire le sonate a tre con l'orchestra è documentata ben prima della metà del Settecento. CHRISTOPHER HOGWOOD, *The Trio Sonata*, London, British Broadcasting Corporation, 1979, p. 19.

		<i>Allegro</i> , 3/2
Sonata n. 9	La maggiore	<i>Presto</i> , ♩ <i>Larghetto</i> , ♩ <i>Allegro</i> , 3/8
Sonata n. 10	Fa maggiore	<i>Moderato</i> , ♩ <i>Andantino</i> , 3/8 <i>Tempo di Minuet</i> , 3/4
Sonata n. 11	Re minore	[<i>Comodo</i>], ♩ <i>Largo</i> , 3/4 <i>Allegro</i> , 3/8
Sonata n. 12	Mi maggiore	<i>Allegro</i> , 3/8 <i>Adagio</i> , ♩ <i>Presto</i> , 2/4

Storia dell'attribuzione

L'attribuzione di tali composizioni ad un personaggio tanto celebre in quell'epoca come Pergolesi dovette suscitare un immediato interesse tra gli appassionati di musica inglesi. In merito ci sono giunte le osservazioni di due autorevoli personalità del Settecento musicale: John Hawkins e Charles Burney.

Nel 1776 il musicografo inglese, John Hawkins, nel quinto volume della sua *General History of the Science and Practice of Music*, a proposito dei trii scrisse: «There are in print twelve Sonatas for violins that bear his [Pergolesi] name; but evidence that they are genuine is wanting.»¹² Nella sua *General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, Charles Burney osservò:

If the Sonatas ascribed to Pergolesi, for two violins and a base (!), are genuine, which is much to be doubted, it will not enhance their worth sufficiently to make them interesting to modern ears, accustomed to the bold and varied compositions of Boccherini, Haydn, Vanhal, &c. They are composed in a style that was worn out when Pergolesi began to write; at which time another was forming by Tartini, Veracini, and Martini of Milan, which has been since

¹² HAWKINS, *A General History* cit., vol. V, p. 375.

polished, refined, and enriched with new melodies, harmonies, modulation, and effects.¹³

Nell'Ottocento e nel primo Novecento l'attribuzione delle composizioni a Pergolesi fu tacitamente accettata. Nella voce dedicata a Pergolesi nella *Biographie Universelle*, François Fétyis sostenne che Pergolesi compose trenta trii per due violini e basso, di cui ventiquattro stampati a Londra e Amsterdam.¹⁴ Nel Novecento le sonate godettero di un rinnovato interesse. La più importante ripresa di queste musiche avvenne ad opera di Igor Stravinsky che decise di rielaborarne alcuni movimenti per il suo balletto *Pulcinella*.¹⁵ Inoltre, alcune sonate furono ripubblicate in riduzioni per violino e pianoforte o nella forma originale di trio.¹⁶

Per quel che riguarda l'opinione dei musicologi, nella prima metà del secolo XX, l'attribuzione a Pergolesi fu ribadita e ciò indusse molti di essi ad esprimere giudizi azzardati sulla produzione del compositore jesino, investendo l'autore del ruolo di anticipatore della forma sonata.¹⁷ Ad esempio il musicologo e didatta tedesco Hugo Riemann nel suo *Handbuch der Musikgeschichte* sostenne che le *Sonate a tre* attribuite a Pergolesi influirono su una riforma dello stile strumentale dell'epoca e una di esse in particolare servì da modello per compositori come Johann Friedrich Fasch, Johann Stamitz e Christoph Willibald Gluck.¹⁸

¹³ BURNEY, *A General History* cit., vol. II, p. 924. In merito si veda anche CUDWORTH, *Notes on the Instrumental Works*, cit., p. 325.

¹⁴ FÉTIS, *Biographie universelle* cit., vol. VI, 1867, p. 486. PAYMER, *The Instrumental Music Attributed* cit., p. 16.

¹⁵ Sulle fonti utilizzate da Stravinsky si vedano WALKER, *Two Centuries of Pergolesi* cit., p. 301; HELMUT HUCKE, *Die musikalischen Vorlagen zu Igor Stravinskys «Pulcinella»*, in *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, herausgegeben von Wilhelm Stauder, Ursula Aarburg, Peter Cahn, Tutzing, Schneider, 1969, pp. 241-250; BARRY S. BROOK, *Stravinsky's Pulcinella: the «Pergolesi» Sources*, in *Musique, signes, images. Liber amicorum François Lesure*, edited by Joël-Maria Fauquet, Genève, Minkoff, 1988, pp. 41-66, in particolare pp. 48-51; MAUREEN ANN CARR, *Stravinsky's Pulcinella: a facsimile of the sources and sketches*, edited by Maureen A. Carr, Middleton, A-R editions, 2010.

¹⁶ Si vedano le dodici sonate liberamente ridotte per violino e pianoforte da Alessandro Longo coll'aggiunta della riduzione per violoncello di Luigi Stefano Giarda, edite a Milano da Ricordi nel 1903. Lo stesso Hugo Riemann, nel primo decennio del Novecento, pubblicò alcune sonate di Pergolesi per le case editrici Breitkopf und Härtel di Lipsia e Liepmannsohn di Berlino. In merito cfr. GIUSEPPE RADICIOTTI, *G. B. Pergolesi. Vita, Opere, Influenza su l'arte*, Roma, Edizioni Musica, 1910, p. 150. Si vedano in proposito le edizioni elencate in PAYMER, *The Instrumental Music Attributed* cit., pp. 395-424.

¹⁷ Per una sintesi dei diversi giudizi si veda *Ibidem*, pp. 16-18. Si veda anche JOHANSSON, *From Pergolesi to Gallo* cit., p. 67.

¹⁸ «Diese Triosonaten haben, wie es scheint, ein Novum in die Instrumentalmusik der Zeit gebracht, nämlich das «singende Allegro», und lebhaftesten Anklang bei den Zeitgenossen gefunden. Speziell das G-dur-Trio (in meinem Collegium musicum Nr.29), das auch noch weiter durch die auffallend reich entwickelte Sonatenform des ersten Satzes merkwürdig ist, scheint ganz speziell gefallen und Nachahmung gefunden zu haben, da der Anfang und die Schlußbildungen des ersten Satzes bei Joh. Fr. Fasch, Joh. Stamitz und Gluck

Il ruolo di Pergolesi come precursore e modello per le generazioni successive fu ribadito nei giudizi espressi da altri studiosi come Carl Mennicke, Heinrich Peter Schökel, Wilhelm Fischer, Georges de Saint-Foix.¹⁹ Persino uno dei maggiori esperti di Pergolesi, Giuseppe Radiciotti, pur rifiutando la datazione al primo periodo di attività compositiva dell'autore jesino, non mise in dubbio la paternità pergolesiana delle composizioni.²⁰ Nel frattempo le sonate entrarono a far parte della citata *Opera omnia* curata da Caffarelli.²¹

Solo a partire dal 1949, le composizioni furono finalmente oggetto di una più attenta valutazione da parte di Frank Walker e Charles Cudworth che esaminarono, insieme ad esse, altre composizioni dubbie di Pergolesi in due fondamentali contributi apparsi nella rivista «Music and Letters».

Frank Walker scrisse in proposito:

These works are of very dubious authenticity, as both Burney and Hawkins already remarked, and those German scholars (Riemann, Wilhelm Fischer in Adler's 'Handbuch', etc.) who, accepting 1736 as the latest possible date for their composition, discovered in them remarkable early anticipations of sonata form were, perhaps, somewhat incautious.²²

A rendere Cudworth sospettoso in merito all'autenticità delle composizioni fu il lungo periodo che separò la morte di Pergolesi dalla stampa delle opere.²³ Il verdetto finale di Cudworth fu: «That it is not impossible, but rather improbable, that they are Pergolesi's own compositions, and that there is a strong probability that they are the work of a slightly later composer which were passed off, years afterwards, on the Curious Gentleman of Fortune, as works by the tragic, youthful genius.»²⁴

Una svolta nell'attribuzione delle sonate si verificò nel 1965, quando lo stesso Cudworth ritornò sul caso in una recensione di un importante catalogo tematico apparsa in

deutlich wiederklingen.» Cfr. HUGO RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, durchgesehene von Alfred Einstein, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1922², vol. II, parte 3, p. 120.

¹⁹Si vedano CARL MENNICKE, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker: Nebst Biographien und thematischen Katalogen*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1906, pp. 56-57; HEINRICH PETER SCHÖKEL, *Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät (1. Sektion) der Ludwig-Maximilians-Universität zu München*, Wolfenbüttel, Georg Kallmeyer, 1926, pp. 47-49 citato da LUIGI RONGA, *Arte e gusto nella musica: dall'Ars Nova a Debussy*, Milano, R. Ricciardi, 1956, p. 138; GEORGES DE SAINT-FOIX, *Pergolesi (1710-36)*, «Rivista Musicale Italiana», XLI, 1937, pp. 24-30.

²⁰RADICIOTTI, *G. B. Pergolesi* cit., pp. 23-24.

²¹PERGOLESI, *Opera omnia* cit., vol. V, 1940, pp. 1-116.

²²Vedi WALKER, *Two Centuries of Pergolesi* cit., p. 298.

²³CUDWORTH, *Notes on the Instrumental Works* cit., p. 325.

²⁴*Ibidem*, p. 327.

«The Galpin Society Journal».²⁵ Dopo aver reso noto di essersi imbattuto qualche anno prima, presso la biblioteca del marchese di Exeter, a Burghley House, vicino Stamford, in alcune copie manoscritte delle sonate a tre attribuite ad un ‘Signor Gallo’, riferì come gli fosse capitato di ritrovare successivamente alcune di esse attribuite al ‘Signor Domenico Gallo’ tra i manoscritti musicali settecenteschi posseduti a Berkeley, presso l’attuale Jean Gray Hargrove Music Library of the University of California.²⁶ E concluse: «It looks as if the new catalogue may really have settled the question and finally identified the true author of the 'Pergolesian' Trio-Sonatas.»

A partire da quegli anni le scoperte di altri manoscritti dei trii attribuiti a Gallo si moltiplicarono: copie delle sonate furono rinvenute da Francesco Degrada (sonata n. 10) presso l’Archivio musicale della Cappella antoniana di Padova²⁷ e da Cari Johansson in Svezia, presso la Biblioteca della Reale Accademia di Stoccolma.²⁸ Altri manoscritti furono successivamente rinvenuti da Nikolaus Delius, sempre presso l’Archivio musicale della Cappella antoniana di Padova.

Rimane invece ancora piuttosto oscura la figura di Domenico Gallo. Poco si conosce della sua biografia. Gallo nacque probabilmente attorno al 1730 a Venezia.²⁹ All’incirca nel 1750 compose, su commissione dell’Accademia dei Fecondi, fondata nel 1724 presso il Collegio delle Scuole Pie in Murano, un oratorio a due voci per celebrare il Beato Giuseppe Calasanzio, su testo di padre Giuseppe Barsotti.³⁰ Nel 1755 l’editore James Oswald stampò la prima raccolta di Gallo: «SEI / SONATE / Per / Due Flauti Traversi / e / BASSO / del / Sig.^r Domenico Gallo / LONDON Printed for J. Oswald & sold at his Musick Shop in St. Martin’s Church Yard.»³¹ Secondo Claudia L’Episcopo,

²⁵ Il catalogo era DUCKLES – ELMER, *Thematic catalog* cit..

²⁶ CHARLES CUDWORTH, *Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music in the University of California, Berkeley, Music Library by Vincent Duckles; Minnie Elmer; Pierluigi Petrobelli*, «The Galpin Society Journal», XVIII, 1965, pp. 140-141: 141.

²⁷ FRANCESCO DEGRADA, *Le messe di G. B. Pergolesi: problemi di cronologia e di attribuzione*, «Analecta Musicologica», III, 1966, pp. 65-79: 66, n. 5.

²⁸ JOHANSSON, *From Pergolesi to Gallo* cit..

²⁹ Su Domenico Gallo si vedano CUDWORTH, *Gallo, Domenico* cit.; DUCKLES - ELMER, *Thematic Catalog* cit., pp. 102-104; THOMAS SCHMIDT-BESTE, *Gallo, Domenico*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Zweite, neuarbeitete Ausgabe*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 29 voll., Kassel, Bärenreiter, 1994-2008, *Personenteil*, vol. VII, 2002, coll. 466-467.

³⁰ Il libretto di questo oratorio è conservato a Venezia, presso il Museo Civico Correr: I-Vmc 17174. Si veda SARTORI, *I libretti italiani a stampa* cit., vol. IV, 1991, p. 302. Sull’Accademia dei Fecondi si vedano ANTONIO ZANON, *Della utilità morale, economica e politica delle Accademie d’Agricoltura, Arti e Commercio*, Udine, Gallici, 1771, tomo VIII, p. 285; MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d’Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930, vol. II, 1927, p. 351; MICHAEL TALBOT, *Musical Academies in Eighteenth-Century Venice*, «Note d’archivio per la storia musicale», II, 1984, pp. 21-65: 45.

³¹ Esemplari dell’edizione sono conservati presso la British Library di Londra e la Library of Congress di Washington. JOHN WAGSTAFF, *Oswald, James (1710-1769)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*,

questa stampa potrebbe far ipotizzare la presenza di Gallo in Inghilterra in quegli anni.³² Ad oggi tale ipotesi non può essere corroborata da fonti documentarie.

Al momento non è possibile stabilire con certezza un catalogo delle sue opere tante sono le composizioni attribuite a lui probabilmente in maniera errata, soprattutto a causa del suo cognome, simile a quello di altri compositori contemporanei. Ad esempio a Domenico vengono attribuite una serie di *Parade Sinfonien* che risultano essere opera probabilmente di Alberto Gallo.³³ Non è chiaro nemmeno il catalogo delle sue opere sacre, apparentemente piuttosto cospicuo.³⁴

Nel 1761 il nome di Gallo apparve all'interno di una raccolta miscellanea, pubblicata ad Edinburgo, intitolata *A collection of marches & airs. For violins, german flutes, and hautboys, the most of which has basses for the violoncello or harpsichord, published in twelve numbers*, pubblicata dall'editore scozzese Neil Stewart. Non è chiara invece la data di edizione di un'altra raccolta di sonate attribuita a Gallo, questa volta per violino e basso, pubblicata a Venezia per i tipi di Innocente Alessandri e Pietro Scattaglia, «Librai, incisori, miniatori e stampatori veneziani».³⁵

Il Domenico Gallo compositore è probabilmente da identificare con l'omonimo strumentista attivo a Venezia a partire dagli anni '60 del Settecento. Nel 1766 fu nominato violista dell'orchestra della Cappella di S. Marco, compagine che, dopo un periodo di profondo declino, era stata profondamente rinnovata da Baldassare Galuppi alla metà degli

Oxford University Press, 2004 (accesso: 6 ottobre 2012) (<<http://www.oxforddnb.com/view/article/63131>>); HUMPHRIES – SMITH, *Music Publishing* cit., p. 25.

³² L'EPISCOPO, *Gallo, Domenico*, cit., p. 709.

³³ FETIS, *Biographie universelle* cit., vol. III, 1866, p. 391. Si vedano anche JOHANSSON, *From Pergolesi to Gallo* cit., p. 68; L'EPISCOPO, *Gallo, Domenico*, cit., p. 709 e SCHMIDT-BESTE, *Gallo, Domenico*, cit., col. 467.

³⁴ Sulle fonti sacre attribuite ad un Domenico Gallo e conservate presso la Biblioteca Capitolare di Padova si veda ANTONIO LOVATO, *Catalogo del fondo musicale della biblioteca capitolare di Padova*, Venezia, Fondazione Levi, 1998, pp. 463-468. Per un catalogo delle composizioni sacre attribuite a Gallo si veda SCHMIDT-BESTE, *Gallo, Domenico*, cit., col. 467.

³⁵ Secondo quanto scrisse Eitner questa raccolta, individuata in una edizione conservata presso il Conservatorio di Milano, sarebbe stata di Sonate a tre. Cfr. ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1900-1904, vol. IV, 1901, p. 135. La notizia fu poi ripresa successivamente: si veda EDMUND SEBASTIAN JOSEPH VAN DER STRAETEN, *The History of the Violin: Its Ancestors and Collateral Instruments from Earliest Times to the Present Day*, 2 voll., London, Cassell, 1933, vol. II, p. 27; SCHMIDT-BESTE, *Gallo, Domenico* cit., col. 467 e L'EPISCOPO, *Gallo, Domenico*, cit., p. 709. Tale edizione, tuttavia, non risulta esistente. Presso il Conservatorio di Milano, sotto la segnatura Nosedo.P.46.13, è conservata invece un'edizione di sonate il cui titolo recita: *Sei sonate a due: violino, e violoncello o cembalo*. Per notizie sugli editori Alessandri & Scattaglia si veda BIANCA MARIA ANTOLINI (a cura di), *Dizionario degli editori musicali italiani, 1750-1930*, Pisa, ETS, 2000, pp. 40-42.

anni '60 grazie ad una più attenta selezione dei componenti.³⁶ Nel 1777 Gallo ricoprì il ruolo di prima viola, sostituendo Antonio Russo.³⁷

Domenico Gallo fu autore probabilmente anche di numerose composizioni sacre. A lui sono infatti attribuite musiche conservate presso diversi fondi musicali in tutta Europa.³⁸

Non è stata ancora definita la data della morte. L'ultimo riferimento a Gallo risale al 7 giugno 1796, quando si registrò la candidatura di alcuni musicisti per succedere al posto del violista dell'orchestra di San Marco, Nicolò Negrizioli, «asceso di posto per la morte di Domenico Gallo». Sulla base di queste indicazioni si presume che la morte avvenne poco prima del giugno 1796.³⁹

All'interno della biografia di Gallo, le sonate a tre da lui composte si collocano probabilmente tra gli anni '50-'60 del Settecento.⁴⁰ Di seguito vengono riportate le informazioni aggiornate relative alle fonti manoscritte delle sonate.

Le fonti a stampa

Della raccolta sono conservate tre edizioni: la prima, descritta in precedenza, una seconda edizione, probabilmente databile al 1780 ad opera di Robert Bremner, e una terza pubblicata dall'editore Preston and Son.

Tra le sonate edite, la n. 6 è presente anche in un'altra raccolta a stampa, attribuita al violinista Domenico Ferrari (1722-1780). Si tratta della sonata n. 2 presente nella raccolta intitolata *Six Sonatas or Trio's For The Violins or German Flutes*, edita attorno al 1758 da John Lave.⁴¹ Tutti i movimenti della sonata n. 2 nella raccolta di Ferrari sono

³⁶ Sulla presenza nel 1766 di Gallo si veda DENIS ARNOLD, *Orchestras in Eighteenth-Century Venice*, «The Galpin Society Journal», XIX, 1966, pp. 3-19: 9. Arnold cita Archivio di Stato di Venezia, *Procuratia de supra*, Reg. 156, ff. 97v.-98; FRANCESCO PASSADORE - FRANCO ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, introduzione e indici a cura di Claudio Madricardo, 4, voll., Venezia, Fondazione Levi, 1996, vol. I, pp. 255-256. Sul rinnovamento dell'orchestra di San Marco si veda anche GIOVANNI MORELLI - ELVIDIO SURIAN, *La musica strumentale e sacra e le sue istituzioni a Venezia*, in *Storia della cultura veneta*, 5/I, Vicenza, Neri Pozza, 1984, pp. 401-428: 415.

³⁷ PASSADORE - ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione* cit., vol. I, pp. 346, 352, 363, 368; DOMENICO GALLO, *Zwölf Triosonaten für Zwei Violinen und Basso Continuo*, herausgegeben von Klaus Peter Diller, Generalbassaussetzung von Dietrich Manicke, Düsseldorf, Astoria Verlag, c2007, p. IX.

³⁸ Sulle fonti sacre conservate presso la Biblioteca Capitolare di Padova si veda LOVATO, *Catalogo del fondo musicale* cit., pp. 463-468. Per un catalogo delle composizioni sacre in generale si veda SCHMIDT-BESTE, *Gallo, Domenico*, cit., col. 467.

³⁹ PASSADORE - FRANCO ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione* cit., vol. I, p. 372.

⁴⁰ «If he (Gallo) is the author of these sonatas, which is most probable, they can hardly have been composed before the 1750s.» JOHANSSON, *From Pergolesi to Gallo* cit., p. 68.

⁴¹ JOHANSSON, *From Pergolesi to Gallo* cit., p. 68.

trascritti per una tonalità inferiore di un tono. Lo stile differente rispetto alle altre sonate di Ferrari fa propendere per confermare l'attribuzione a Gallo.⁴²

Le fonti manoscritte

Le fonti manoscritte che restituiscono le sonate a tre di Domenico Gallo sono oggi conservate presso numerose biblioteche d'Europa e Nord America.⁴³ Non esistono ad oggi fonti autografe, ma solo copie.⁴⁴

Tabella riassuntiva delle fonti manoscritte

Sonata a tre	Sigla delle biblioteche e segnature
N. 1, in Sol maggiore	GB-Lbl, MS Mus. 130 I-Fn, MS. MUS. 1164 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i> S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i>
N. 2, in Si bemolle maggiore	B-Bc, 15448 GB-Lbl, MS Mus. 130 I-BGc, N.C.19.5 / N.C. 5.5 I-Fn, MS. MUS. 1164 S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i> US-Bem, Italian MS 199
N. 3, in Do minore	B-Bc, 15448 GB-Lbl, MS Mus. 130 I-Fn, MS. MUS. 1164 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i> S-Skma, C2R
N. 4, in Sol maggiore	GB-Lbl, MS Mus. 130 I-Fn, MS. MUS. 1164 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i>

⁴² L'EPISCOPO, *Gallo, Domenico*, cit., p. 709.

⁴³ Informazioni sulle fonti si trovano anche in JOHANSSON, *From Pergolesi to Gallo* cit., pp. 67-68.

⁴⁴ Un esempio della grafia di Domenico Gallo è stato pubblicato in PASSADORE - FRANCO ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione* cit., vol. I, p. 214.

	S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i>
N. 5, in Do maggiore	B-Bc, 15448 GB-Lbl, MS Mus. 130 I-Fn, MS. MUS. 1164 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i> S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i>
N. 6, in Re maggiore	GB-Lbl, MS Mus. 130 I-Fn, MS. MUS. 1164 US-Bem, Italian MS 195 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i> S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i>
N. 7, in Sol minore	GB-Lbl, MS Mus. 130 I-Fn, MS. MUS. 1164 I-Pca, D-VI-1883/20 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i> S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i> US-Bem, Italian MS 197
N. 8, in Mi bemolle maggiore	GB-Lbl, MS Mus. 130 I-Fn, MS. MUS. 1164 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i> S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i>
N. 9, in La maggiore	GB-Lbl, MS Mus. 130 I-Fn, MS. MUS. 1164 I-Pca, D-VI-1883/12 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i> S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i> US-Bem, Italian MS 198
N. 10, in Fa maggiore	GB-Lbl, MS Mus. 130 I-Fn, MS. MUS. 1164 I-Pca, D-V-1719 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i> S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i>
N. 11, in Re minore	GB-Lbl, MS Mus. 130

	I-BGc, N.C.19.5 / N.C.5.5 I-Fn, MS. MUS. 1164 I-Pca, D-VI-1883/26 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i> S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i>
N. 12, in Mi maggiore	GB-Lbl, MS Mus. 130 I-Fn, MS. MUS. 1164 I-Pca, D-VI-1883/25 S-Skma, C2-R, <i>Trio 1.o [3.o-12]</i> S-Skma, C2R, <i>XII. Sonate A Tré</i>

B-Bc 15448

In Belgio, presso la Bibliothéque du Conservatoire Royal di Bruxelles, sono oggi conservate tre delle dodici sonate: i nn. 2, 3 e 5.

Prima di entrare a far parte del patrimonio della Biblioteca del Conservatoire Royal, i manoscritti appartennero a Richard Wagener.⁴⁵ Professore di Anatomia a Marburgo, vissuto tra il 1822 e il 1896, Wagener riunì nel corso degli anni un significativo numero di manoscritti musicali, in copia e autografi.⁴⁶ Una parte della sua preziosa collezione, costituita tra gli altri da autografi di Mozart, Bach, Beethoven e Schubert, fu ceduta nel 1874 alla Königliche Bibliothek di Berlino, successivamente diventata Staatsbibliothek.⁴⁷ Un'altra parte, invece, fu ereditata nel 1896 da Hans Strahl Strahl (1857-1920), suo figlio adottivo e professore di anatomia a Gießen. Nel 1902, il musicologo belga Alfred-Camille Wotquenne la acquistò per 30.000 Franchi, e nel 1904, la vendette a sua volta alla Bibliothéque du Conservatoire Royal di Bruxelles.⁴⁸

Le tre sonate di Gallo si inseriscono all'interno di una raccolta di ben trentacinque trii a due violini e basso datati al Settecento e attribuiti a vari autori, come Alessandro

⁴⁵ Su Richard Wagener si veda RICHARD SCHAAL, *Zur Musiksammlung von Richard Wagener*, «Mozart-Jahrbuch», 1968/70, pp. 387-390; RUSSELL STINSON, *Bach's Earliest Autograph*, «The Musical Quarterly», LXXI n. 3, 1985, pp. 235-263: 236, nota 3; GERHARD AUMÜLLER - HANS PETER KRUG, *Guido Richard Wagener (1822-1896). Anatom und Musiksammler*, «Medizinhistorisches Journal», XXIX n. 2, 1994, pp. 171-182.

⁴⁶ RICHARD SYNYER HILL, *A Mistempered Bach Manuscript*, «Notes», VII n. 3, 1950, pp. 377-386: 383.

⁴⁷ STINSON, *Bach's Earliest* cit., p. 236, nota 3.

⁴⁸ JOOST VAN GEMERT, *Early Sources for the Music of J. S. Bach in Dutch Collections*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», L, n. 1/2, 2000, pp. 74-109: 93 e SCHAAL, *Zur Musiksammlung* cit., p. 387.

Besozzi, Niccolò Jommelli, Carlo Antonio Campioni, Gaetano Pugnani ed altri. Non è possibile stabilire quando, dove e da chi Wagener abbia acquistato i manoscritti delle sonate di Domenico Gallo.

Tutte e tre le sonate si presentano in forma di libri parte e hanno il basso cifrato.

La sonata n. 2 presenta nel frontespizio della parte di basso la seguente indicazione: *Trio N°: 2 / Opera Seconda / à due Violini, e Basso / Del Sig.^r Domenico Gallo / Basso*. Il riferimento ad un' *Opera Seconda* è un'indicazione che compare solo nelle fonti conservate in Belgio, e risulta piuttosto interessante. È possibile che fosse intesa come op. I la raccolta edita da James Oswald.

La parte di basso della sonata n. 3 presenta il seguente frontespizio: *Trio N°: 3 / Opera Seconda / à due Violini, e Basso / Del Sig.^r Domenico Gallo / Basso*. Infine il frontespizio della parte di basso della sonata n. 5 presenta un'analoga indicazione: *Trio N°: 5 / à due Violini e Basso / Opera Seconda / Del Sig.^r Domenico Gallo / Basso*. Tutte e tre le sonate furono copiate da un unico copista anonimo. Gli elementi raccolti non sono sufficienti per stabilire con un'adeguata certezza l'origine delle tre fonti, sebbene sia ipotizzabile la provenienza italiana.

GB, Burghley House, BH 016

Una delle principali fonti manoscritte delle Sonate a tre di Domenico Gallo è conservata presso il castello di Burghley House, a Stamford, nella contea inglese del Lincolnshire. Edificato tra il 1555 e il 1587 per William Cecil, Lord Burghley, Lord Gran Tesoriere della Regina Elisabetta I, il castello conserva una ricca e interessante collezione di musiche che Charles Cudworth, uno dei principali studiosi di questo fondo musicale, descrisse così:⁴⁹

The present collection commences with the late-17th-century music, moves on through the music of Handel and Corelli to that of Vinci and Pergolesi and the preclassical composers and some early Haydn. There are some fine manuscript scores of operas and sacred music by the 'Neapolitan' composers – Pergolesi, Vinci, Durante, and their contemporaries, Astorga, Negri, Perez, Clari, *etc*, Pergolesi being particularly well represented. One fascinating item is a set of parts of the pseudo-Pergolesi trio-sonatas, about which there has been so much

⁴⁹ Sulla musica conservata presso il castello di Burghley House si vedano CHARLES CUDWORTH, *The Music at Burghley House*, «Musical Times», CIV, 1963, p. 412-413; GERALD GIFFORD (compiled by), *A Descriptive Catalogue of the Music Collection at Burghley House, Stamford*, Aldershot, Ashgate, c2002.

argument; this particular set is apparently attributed to one 'Gallo'! [...] The great bulk of the Burghley music, however, consists of fine printed editions of the mid- and late- 18th century, with the emphasis on chamber music in instrumental parts, ranging from violin or flute 'solos', duets, trio-sonatas, quartets and quintets, to concertos and symphonies, and perfectly representing the change in style and taste from the 'Antient' music of Corelli and Handel to the 'Modern' music of J. C. Bach, Abel, Giardini and their continental contemporaries.⁵⁰

A costituire Il principale nucleo di questa collezione fu Brownlow, Ninth Earl of Exeter (1725-1793).⁵¹ Dalla presenza di numerose composizioni dedicate al violoncello Cudworth dedusse che Brownlow dovette partecipare in qualità di violoncellista ai «musical parties and 'private concerts'» che ebbero luogo in parte anche presso il castello.⁵² Il fondo musicale testimonia una particolare predilezione del marchese per la musica italiana del periodo e, come risulta dai documenti conservati, nella Penisola ebbe modo di vedere e acquistare numerose opere d'arte e manoscritti di musica strumentale, sacra e operistica. Il marchese fu in Italia in due occasioni: a cavallo tra il 1763 e il 1764, e tra il 1768 e il 1770.⁵³ Probabilmente proprio in una di queste occasioni ebbe modo di venire a contatto con la musica di Domenico Gallo.

Le sonate a tre di Gallo sono presenti sotto la segnatura BH 016, in libri parte di formato verticale per «Violino Primo», «Violino Secondo» e «Basso» non cifrato. Il totale delle sonate presenti raggiunge il numero di 36, di cui le prime dodici corrispondono alle composizioni pubblicate. I manoscritti non furono redatti su carta di origine italiana: sebbene difficilmente riconoscibile poiché la carta si presenta spessa e scura, nella filigrana si distingue un emblema costituito da un giglio sormontato da una corona; al di sotto del giglio sono presenti una croce e una lettera non chiaramente distinguibile. Questi simboli potrebbero corrispondere a un tipo di carta in uso nella seconda metà del Settecento in Inghilterra. Furono probabilmente redatti da un copista inglese (così fa intendere la presenza di alcune parole come 'page' invece di 'pagina' nell'indice che precede le sonate. Nel *verso* della coperta di tutte e tre le fonti è presente un'etichetta recante l'emblema del marchese di Exeter. Nessuna parte presenta un frontespizio con l'indicazione dell'autore.

⁵⁰ CUDWORTH, *The Music at Burghley* cit., p. 412.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *A Descriptive Catalogue of the Music Collection* cit., p. 37.

L'unica informazione in merito si ricava dal *verso* della coperta nella parte di «Violino primo», ove si può distinguere l'indicazione «24 Trios by Gallo», aggiunta da mano anonima, presumibilmente inglese, in data sconosciuta.

GB-Lbl, MS Mus. 130

Tra le fonti manoscritte di maggiore interesse individuate nel corso della presente ricerca, quella conservata presso la British Library di Londra sotto la segnatura MS Mus. 130 riveste un'importanza particolare. Come la raccolta custodita a Burghley House, anche quella della British Library contiene 36 sonate a tre: le 12 oggetto dell'attuale indagine, più altre 24. La parte del violino primo presenta un indice che corrisponde a quello dell'altra collezione inglese. Il testo musicale della raccolta è preceduto da un frontespizio stampato a Roma, inciso da Antonius Cleton. Le carte del manoscritto presentano una filigrana con giglio interno a due cerchi concentrici che attesta la probabile origine romana del manoscritto.

Il frontespizio del «Violino Primo» reca il titolo *Trio / A Due Violini e Basso / Del Signor / Domenico Gallo*. Al di sotto è presente la scritta incisa *Antonius Cleton Scul: Romae Superiorium perm:* e al di sopra il disegno di un cartiglio con all'interno il motto: «Post tot naufragia portum». Il frontespizio del «Violino secondo» è vuoto, mentre quello del «Basso» presenta l'indicazione *36 Trio / Del Sig.re Domenico Gallo / Basso*.

La raccolta fu redatta da un unico copista e in un breve lasso di tempo. Non è chiaro invece il significato delle iniziali *N.P.* presenti nei frontespizi delle sonate.

Più complesso stabilire una datazione della fonte. Ad oggi possiamo affermare che l'incisore e librario romano Cleton fu responsabile del disegno del frontespizio della copia manoscritta; possiamo invece solo ipotizzare che la copia sia stata redatta da un copista di professione sotto il suo controllo.⁵⁴ Se consideriamo la copia come prodotta da Cleton o da uno dei suoi collaboratori possiamo collocare la redazione della copia tra gli anni '30 e '60 del Settecento, periodo di attività di Cleton.⁵⁵ Dell'incisore romano di origine inglese, figlio di un orafo, sappiamo che nacque attorno al 1699 e che «abitò nel palazzo de Cupis

⁵⁴ Su Antonio Cleton si vedano GIANFRANCO ROSTIROLLA, *L'editoria musicale a Roma del Settecento*, in *Le Muse Galanti: La musica a Roma nel Settecento*, a cura di Bruno Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 121-176: 153-154 e anche SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche: dizionario bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994, vol. I, p. 201, nota 21; p. 529 nota 46; vol. II p. 22.

⁵⁵ ROSTIROLLA, *L'editoria musicale a Roma* cit., pp. 153-154.

in piazza Navona».⁵⁶ Si sa inoltre che curò alcune stampe di importanti compositori, tra i quali Giuseppe Tartini, Pietro Giuseppe Gaetano Boni e Carlo Tassarini.

Sulla proprietà della raccolta non vi sono molte notizie. Il 15 novembre 1994 Lisa Cox, acquistò i manoscritti per conto della British Library dalla famiglia Grant, di Cullen House nel Banffshire.⁵⁷ Non è possibile stabilire se la raccolta fosse stata acquistata nel Settecento dalla stessa famiglia Grant o se sia entrata in proprietà della stessa famiglia in un momento successivo. Se diamo per buona la prima ipotesi possiamo individuare in un membro della famiglia il probabile acquirente: Sir James Grant of Grant (1738-1811). Il nobile intraprese un viaggio in Italia tra il 1759 e il 1760, data che potrebbe essere compatibile con il manoscritto redatto dalla bottega di Cleton.⁵⁸ Il suo interesse per la musica è documentato: quando arrivò in Italia, infatti, prese lezioni da un musicista di nome «Cassali», forse si trattava di Giovanni Battista Casali (1715-1792). Negli anni successivi al viaggio in Italia, James Grant continuò a ricevere dall'Abbé Peter Grant, che abitava in quegli anni a Roma, numerose partiture di musica.⁵⁹

I-BGc, Mayr 345.45/1 e Mayr 345.45/2

Presso la Civica Biblioteca «Angelo Mai» di Bergamo sono custodite sei sonate a tre di Domenico Gallo, due delle quali rientrano nella raccolta oggetto della presente indagine: la sonata n. 2 e n. 11, che nella raccolta di Bergamo sono la n. 5 e la n. 6. Le sonate sono presenti sia in forma di partitura (Mayr 345.45/1), sia in forma di libri-partite (Mayr 345.45/2).

La coperta che contiene la partitura presenta al centro l'indicazione «Sonate» e in alto a sinistra il numero romano «LXVIII» seguito dalla parola «Anonimo». La partitura presenta una carta di area veneta con le tre mezzelune al di sopra della lettera A da un lato e le lettere AS al di sotto di un simbolo nel lato opposto. La coperta che contiene i libri-

⁵⁶ FRANCHI, *Le impressioni sceniche* cit., vol. I, p. 201, nota 21 e p. 529, nota 46. Si veda anche ID., *Per una storia dell'editoria romana del Settecento: Girolamo Mainardi*, in *Testo e immagine nell'editoria del Settecento: atti del convegno internazionale, Roma, 26-28 febbraio 2007*, a cura di Marco Santoro e Valentina Sestini, Pisa, Serra, 2008, pp. 301-325: 322-324.

⁵⁷ Ringrazio Fiona McHenry, Music Reference Service, British Library di Londra per avermi fornito l'informazione.

⁵⁸ JOHN INGAMILLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800 compiled from the Brinsley Ford Archive*, New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 419. Si veda anche ID., *Alla scoperta dell'Italia: viaggiatori inglesi nel XVIII secolo*, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, a cura di Andrew Wilton e Ilaria Bignamini, Milano, Skira, 1997, pp. 27-33: 30.

⁵⁹ «[...] it is evident from the Abbé Grant's letters that he retained an interest in Italian music and musicians; the Abbé sent him scores by Borghi and told him of Italian performers – the singer Clementina Cremonini or the harpsichordist Felice Dona – who were coming, or hoping to come, to Britain (17 Aug. 1764, 1 Aug., 1761, 20 Jan., 1762).»: ID., *A Dictionary of British and Irish* cit., p. 420.

parte presenta al centro l'indicazione «Sei Trio / Del Sig.^f Domenico Gallo» e in alto a sinistra il numero arabo «45». Anche le carte delle due sonate in libri-parte sono di area veneta: una filigrana con tre mezzelune e la lettera W all'interno di uno stemma. Da un esame diretto dei manoscritti è stato possibile verificare come le parti singole siano state tratte dalla partitura, tuttavia le due fonti presentano scritture diverse e potrebbero essere state redatte in periodi diversi.

Non è possibile nemmeno stabilire l'esatta provenienza delle parti. Sappiamo che il fondo musicale della Civica Biblioteca "Angelo Mai" di Bergamo è costituito in buona parte dalla collezione musicale appartenuta a Simon Mayr (1763 - 1845), tuttavia non ci sono elementi che dimostrino che il compositore bavarese fosse il proprietario delle parti.

I-Fn, MS. MUS. 1164

Tra le fonti che restituiscono tutte e dodici le sonate a tre c'è anche la raccolta conservata presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze. Si tratta di tre fascicoli redatti da un unico copista e con poche aggiunte di altra mano, limitate specialmente ad indicazioni dinamiche.⁶⁰ La carta, con una filigrana con tre mezzelune da un lato e un arco nel lato opposto, è stata rigata da un rastro della estensione totale di 192 mm. Nella coperta di tutti i fascicoli è presente un'etichetta nella quale compare l'indicazione: *Sonate a Due Violini / E Basso del Sig.^r / Domenico Gallo*. Al di sotto dell'etichetta è presente l'indicazione «Corpo ii», in inchiostro antico, ma redatto da mano diversa rispetto all'etichetta.

La raccolta appartenne con tutta probabilità alla Reale Accademia Filarmonica Romana, come testimonia il timbro presente in tutti e tre i fascicoli. Fece successivamente parte della collezione musicale di Giancarlo Rostirolla e infine acquistata dal Ministero per i Beni Culturali e donata alla Biblioteca nazionale di Firenze all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso.⁶¹ In generale, il fondo Rostirolla costituisce un ricco fondo contenente documenti musicali, anche autografi, dei secoli XVII-XX. Non è possibile invece stabilire chi fu il primo proprietario e l'esatta provenienza, sebbene si possa ipotizzare, sulla base del tipo di carta impiegato, che si tratti di una copia di area veneta.

⁶⁰ Si veda ad esempio c. 4v della parte di violino secondo.

⁶¹ MARIA ADELAIDE BARTOLI BACHERINI, *Sezione musica. Acquisizioni 1990-1996. Elenco cumulativo*, in *Sette anni di acquisti e doni 1990-1996. Tribuna Dantesca*, 3 giugno – 15 luglio 1997, Livorno, Sillabe, 1997, p. 85. Nel verso della coperta del basso c'è un timbro: 6 apr. 1992. Si tratta probabilmente della data di ingresso della raccolta nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Ringrazio la dott.ssa Paola Gibbin per avermi fornito le informazioni relative alla provenienza dei manoscritti.

I-Pca, D.V.1719 e D.VI.1883

Come riportato in precedenza, la presenza delle sonate di Gallo presso l'Archivio musicale della Cappella antoniana fu segnalato per la prima volta da Francesco Degrada, che identificò il ms. D.V.1719 con la decima sonata della raccolta. Si tratta di un manoscritto in formato verticale, piuttosto curato, redatto da un copista di professione, in forma di libri-parte. Il frontespizio del basso presenta l'indicazione: *Sonata / à / Violino Primo / Violino Secondo / con / Basso / Del Sig^o: Domenico Gallo.*

Presso l'Archivio musicale della Cappella antoniana sono presenti altre quattro sonate a tre della raccolta: i nn. 7, 9, 11, 12. I copisti dei manoscritti sono ignoti. Appartengono tutti al fascicolo D.VI.1883 e sono adespoti. Si tratta di manoscritti di provenienza veneta come si può rilevare dai tipi di carta utilizzata (si veda la tabella riassuntiva delle filigrane) e dalla probabile provenienza delle fonti.

Tabella riassuntiva delle filigrane delle sonate custodite nel fascicolo D.VI.1883

Sonata	Segnatura	Filigrana
N. 7	D.VI.1883/20	tre mezzelune sopra la lettera M da una parte e, dalla parte opposta, una corona sopra alle lettere AS ⁶²
N. 9	D.VI.1883/12	Le parti di basso e violino primo presentano una filigrana con tre mezzelune da un lato e un arco e le lettere VS dall'altro. La parte di violino secondo presenta una filigrana con una stella cometa.
N. 11	D.VI.1883/26	Le fonti presentano una filigrana simile a quella del ms. D.VI.1883/20.
N. 12	D.VI.1883/25	Una stella cometa da una parte e uno stemma nella parte opposta.

Nell'insieme si tratta di un gruppo di parti che si possono datare alla seconda metà del Settecento. Non è possibile stabilire con certezza chi fu proprietario della raccolta di sonate, tuttavia, alla luce di alcuni recenti studi, si può ipotizzare che i manoscritti del

⁶² Si veda la filigrana n. 4 datata al 1766 circa in DUCKLES - ELMER, *Thematic Catalog* cit., p. 12.

D.VI.1883 appartennero al marchese Giuseppe Ximenes principe di Aragona, dilettante e proprietario di una ricca biblioteca musicale.⁶³ Questa ipotesi si basa su due elementi:

1. è stato documentato che, in un periodo di tempo non precisato, alcuni manoscritti appartenuti al marchese Ximenes, entrarono a far parte dell'Archivio musicale della Cappella antoniana;
2. in uno degli inventari della musica appartenuta al marchese è presente l'indicazione relativa alla proprietà di alcuni trii di «Gallo» e quartetti del «sig. Dom. Gallo.

S-Skma, C2-R

Due copie delle dodici sonate sono conservate in Svezia, presso la Musik- och teaterbiblioteket di Stoccolma. Entrambe le raccolte sono custodite sotto la segnatura C2-R e furono redatte nella seconda metà del Settecento.

Il frontespizio della prima raccolta reca il titolo: *XII. Sonate A Tré, | Del Sig.r Domenico Gallo*. Contiene tutte le sonate in libri-parte, ma è mancante, per tutte le composizioni, della parte di violino secondo. La copia faceva parte della *Leuhusens samling*, una collezione di musica strumentale del Settecento, acquistata dalla biblioteca nel 1930, appartenuta in precedenza a Carl Leuhusen (1724-1795), «secretary to the Swedish Legation in Spain».⁶⁴ La fonte non fu redatta da un copista italiano: sono numerosi gli errori lessicali e l'uso di alcune espressioni, come ad esempio «Sigue il' And[anti]no» (violino primo: c. 2r), inducono a pensare che il manoscritto possa essere stato redatto da un copista spagnolo. Quanto alla filigrana presente nelle carte della fonte, Cari Johansson la descrive così:

The watermark of the bass part [...] is C [or G?] B at the lower right corner. This part is bound and on its first and last sheets are watermarks with the Genoa coat-of-arms, three shield above each other, a cross in the upper shield, SP in the middle shield, a griffin at each side of the upper shield and above the shields a crown.⁶⁵

⁶³ DALLA VECCHIA, *Tartini al Santo* cit.; PAOLO CATTELAN, *Mozart. Un mese a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2000.

⁶⁴ Ringrazio Marina Demina della Musik- och teaterbiblioteket di Stoccolma per avermi fornito informazioni in merito alla provenienza e al precedente proprietario del fondo. Si veda anche PAYMER, *The Instrumental Music Attributed* cit., p. 396.

⁶⁵ JOHANSSON, *From Pergolesi to Gallo* cit., p. 68.

La seconda raccolta, il cui frontespizio recita *Trio 1.o [3.o-12] | a Due violini, e Basso, | Del Sig.re | Domeneco Gallo*, contiene tutte le dodici sonate, eccetto la seconda. Secondo quanto riportò Cari Johansson, il set di parti fu redatto da un copista anonimo su carta veneta «with a watermark consisting of three halfmoons, a comet and F reversed F under a fleur-de-lys». ⁶⁶

Le due fonti custodite in Svezia appartengono a due rami diversi della tradizione.

US-BEm, Italian MSS 195, 197, 198, 199

Le sonate fanno parte della collezione di manoscritti musicali del Settecento acquistata nel 1958 dall'Università di California, Music Library di Berkeley. Precedentemente la collezione appartenne ad un privato che la acquistò nel 1950 dalla famiglia Stecchini di Bassano del Grappa. ⁶⁷ Pierluigi Petrobelli ipotizzò che la collezione o parte di essa potesse essere identificata con quella costituita da Anton Bonaventura Sberti nella seconda metà del Settecento (1732-1816), dilettante di musica e sacerdote molto vicino a Giuseppe Tartini. ⁶⁸

Nel 1957 la collezione fu messa in vendita e nella primavera dell'anno seguente fu acquistata dall'Università di California, Music Library di Berkeley, oggi Jean Gray Hargrove Music Library of the University of California.

I manoscritti delle sonate furono tutti redatti dalla mano A e presentano nella parte di basso l'indicazione *Sonata a Trè / Del Sig.r Gallo / Basso*. ⁶⁹ La carta usata (si veda la tabella seguente) è di provenienza veneta in tutti e quattro i casi. Il manoscritto fu probabilmente redatto a Padova alla metà del Settecento.

Tabella riassuntiva delle filigrane delle sonate US-BEm, Italian MSS 195, 197, 198, 199

Collocazione	Sonata a tre	Filigrana
MS 195	Sonata n. 6	Sinistra: tre mezzelune; destra: un arco con in basso a destra le lettere VZ ⁷⁰
MS 197	Sonata n. 7	Sinistra: in basso lettere VZ; destra: tre mezzelune ⁷¹

⁶⁶ JOHANSSON, *Ibidem*, p. 68.

⁶⁷ DUCKLES - ELMER, *Thematic catalog* cit., pp. 1-4.

⁶⁸ Su Anton Bonaventura Sberti si veda PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti* cit., pp. 81-83, 86.

⁶⁹ Sulla mano A, uno dei principali copisti della collezione, si veda DUCKLES - ELMER, *Thematic catalog* cit., pp. 4-7.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 15, 102.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 15, 103.

MS 198	Sonata n. 9	Sinistra: tre mezzelune; destra: un arco con in basso a destra le lettere VZ ⁷²
MS 199	Sonata n. 2	Sinistra: tre mezzelune; destra: un arco con in basso a destra le lettere VZ ⁷³

Un confronto dei testi musicali dei singoli manoscritti consente di ipotizzare una relazione tra le fonti conservate in I-Pca (D.VI.1883), US-Bem, Skma (C2-R, *XII. Sonate A Tré*), I-BG, B-Bc e I-Fn. In particolare per le fonti B-Bc, I-Fn e S-Skma (C2-R, *XII. Sonate A Tré*) si può ipotizzare un antigrafo comune. Sembrano essere tra loro connesse invece le due collezioni conservate in Inghilterra. La stampa, pur divergendo per una serie di varianti minori rispetto ai manoscritti, sembra appartenere allo stesso ramo della tradizione delle fonti custodite in Inghilterra e della seconda fonte svedese (S-Skma, C2-R, *Trio 1.o [3.o-12]*).

Stile

Tutte le sonate sono in tre movimenti.⁷⁴ Due movimenti di carattere allegro e un movimento centrale moderato. Per il primo movimento troviamo diverse indicazioni agogiche: Moderato, Presto, Allegro, Non presto, Allegro ma non tanto, Comodo. Altrettanta varietà si riscontra per il secondo movimento: Adagio, Adagio ma non tanto, Largo, Larghetto, Andante, Andantino. Più limitata la scelta per l'ultimo movimento: Presto, Allegro e, in un caso, Tempo di Minuetto.

Quanto al metro, nel primo movimento prevalgono i metri binari, su tutti il tempo comune; il secondo movimento oscilla tra il metro ternario nelle forme 3/2, 3/4, 3/8 e il tempo comune. Prevalentemente ternario il metro dell'ultimo movimento. In cinque casi su dodici si tratta del metro 3/8.

Le tonalità toccate sono quasi sempre diverse e spaziano da 4 diesis in chiave (Mi maggiore della sonata n. 12) a tre bemolle (Mi bemolle maggiore della sonata n. 8). Sono vari anche i rapporti tonali tra i movimenti:

Tabella: rapporto tonale tra i movimenti delle sonate.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ Sullo stile delle sonate si veda WILLIAM S. NEWMAN, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1983⁴, pp. 196-199.

Rapporto tonale tra i movimenti	Sonate n.
I – vi – I	1, 5, 10
I – IV – I	2, 4, 6, 9
i – III – i	3
i – VI – i	7, 11
I – V – I	8
I – I – I	12

Le parti non presentano particolari difficoltà tecniche e ben si adattano ad essere suonate da competenti dilettanti di musica. Le due parti dei due violini hanno un ruolo simile e sono supportate dal basso che tuttavia non si limita al solo accompagnamento, ma talvolta, presenta linee melodiche simili a quelle esposte dai violini.

Il percorso tonale che presentano i primi movimenti si configura di solito nei modi seguenti: I-V-iii-I, oppure I-V-vi-I, o ancora I-V-vi-iii-I.⁷⁵ I movimenti sono spesso strutturati in tre parti, con una prima parte di esposizione modulante alla dominante, una seconda parte che presenta materiale dell'esposizione e introduce alcuni elementi nuovi, mentre modula dalla dominante o dalla relativa maggiore (nei casi di tonalità minori) ad una tonalità periferica; una terza parte che riprende l'*incipit* iniziale e si svolge interamente nella tonalità di impianto. In alcuni casi il movimento iniziale si presenta in stile contrappuntistico come nelle sonate n. 3, 6, 9, 12.

Il secondo movimento si caratterizza soprattutto per un più rilevante ruolo di guida assunto dal violino primo, cui spesso sono affidati lunghi periodi cantabili. Dal punto di vista armonico è frequente l'impiego di ritardi tra le parti superiori.

Il terzo movimento si configura spesso in forma di danza (si vedano i movimenti finali delle sonate n. 2, 3, 4, 6, 9, 10, 12) o in stile contrappuntistico con frequenti imitazioni tra le due voci superiori (si vedano i movimenti finali delle sonate n. 1, 5, 7, 8, 11).

⁷⁵ Si vedano ad esempio le sonate n. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12.

Origine dell'attribuzione conflittuale

Non è possibile stabilire con certezza la causa di questa attribuzione conflittuale, tuttavia il contesto nel quale essa si originò può suggerire alcune ipotesi.

La più probabile motivazione dell'attribuzione conflittuale è da ricercarsi nel grande successo europeo della musica pergolesiana che generò una significativa richiesta di sue composizioni a partire dai decenni successivi alla sua morte.⁷⁶ Tale richiesta è attestata da Charles Burney che scrisse: «The instant that his death was known, all Italy manifested an eager desire to hear and *possess* his productions».⁷⁷ In proposito Frank Walker aggiunse: «Not only all Italy but all Europe was involved in this».⁷⁸

La fama postuma di Pergolesi e la conseguente grande richiesta di sue composizioni si protrassero anche nel corso dei due secoli successivi e costituirono la principale ragione di numerose false attribuzioni che contraddistinsero il catalogo delle sue opere.⁷⁹ Questa tendenza fu messa in evidenza da Walker e Degrada. Walker scrisse:

The result of the tremendous vogue Pergolesi's music enjoyed all over Europe was that directors of opera companies were tempted to put on works by less popular composers under his name, and publishers who came into possession of manuscripts attributed to him were not always inclined to question their authenticity, but rather to put them on the market and reap the profits.⁸⁰

Allo stesso proposito Francesco Degrada affermò:

Copisti ed editori senza scrupoli apposero il nome di Pergolesi su composizioni di oscuri musicisti speculando – per così dire – sul valore aggiunto che automaticamente avrebbe assicurato l'attribuzione di una musica qualsivoglia a

⁷⁶ Cfr. WALKER, *Two Centuries of Pergolesi* cit., p. 298; DEGRADA, *False attribuzioni e falsificazioni* cit., pp. 98-100.

⁷⁷ BURNEY, *A General History* cit., vol. II, p. 922.

⁷⁸ WALKER, *Two Centuries of Pergolesi* cit., p. 300.

⁷⁹ In genere sui falsi pergolesiani si vedano FRANCESCO DEGRADA, *Falsi pergolesiani: dagli apocrifi ai ritratti*, «Il Convegno Musicale», I, 1964, pp. 133-142. In generale sulla vita musicale in Inghilterra di quel periodo si veda STANLEY SADIE, *Concert Life in Eighteenth Century England*, «Proceedings of the Royal Musical Association», LXXXV, 1958-9, pp. 17-30; ID., *Italians and Italian Instrumental Music in Eighteenth-Century London*, «Chigiana», XLIII, 1993, pp. 297-309; SIMON MCVEIGH, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

⁸⁰ WALKER, *Two Centuries of Pergolesi* cit., p. 298. In proposito si veda anche CUDWORTH, *Ye Olde Spuriousity* cit., XII n. 1, 1954, p. 34.

un autore al centro di un dibattito critico e comunque molto amato dal pubblico internazionale.⁸¹

E ancora:

Se si considera l'arco cronologico entro il quale si dislocano le false attribuzioni pergolesiane, si giunge alla scontata scoperta che la stragrande maggioranza di esse si colloca in un arco temporale che dal 1750 circa giunge sino al secondo decennio dell'Ottocento: un periodo compreso tra la *Querelle des Bouffons* e la prima fioritura romantica, oltre il quale l'interesse verso la musica del primo Settecento andò progressivamente attenuandosi. Successivamente ha inizio un interesse di tipo «riflesso» verso la sua figura e la sua opera.⁸²

Nel caso specifico di questa raccolta, l'assenza di un manoscritto delle sonate precedente alla stampa, recante il nome di Pergolesi, induce a individuare il responsabile della frode (o meno probabilmente dell'errore) all'interno della cerchia di persone che si occuparono della pubblicazione.

Come detto i responsabili a vario titolo dell'edizione furono il «Gentleman of Fortune», «Mr. Webb» e l'editore Robert Bremner.

Rimane oscuro il ruolo e l'identità del «Curious Gentleman of Fortune», sempre che se ne ammetta l'esistenza. Charles Cudworth, avendo trovato in una copia delle sonate conservate alla Pendlebury Library di Cambridge la scritta «A Mr. Bridges» al di sopra dell'indicazione «Curious Gentleman», ipotizzò che il viaggiatore inglese potesse essere proprio «Mr. Bridges».

In anni più recenti Klaus Peter Diller ha suggerito un'altra ipotesi.⁸³ Secondo Diller l'anonimo «Gentleman» potrebbe identificarsi con Brownlow, Ninth Earl of Exeter. Gli elementi principali a sostegno di tale ipotesi sono cinque:

1. presso Burghley House, proprietà del marchese è presente la più numerosa raccolta di sonate a tre di Gallo;
2. Brownlow aveva una residenza a Londra, città ove furono stampate per la prima volta le sonate⁸⁴;

⁸¹ DEGRADA, *False attribuzioni e falsificazioni* cit., p. 99.

⁸² *Ibidem*, pp. 102-103.

⁸³ GALLO, *Zwölf Triosonaten für Zwei Violinen* cit., p. XIII.

⁸⁴ Nel 1750 la residenza a Londra del marchese era presso il n. 70 di Lower Grosvenor Street. Cfr. GIFFORD, (compiled by), *A Descriptive Catalogue* cit., p. 24.

3. presso Burghley House si teneva una regolare attività musicale;
4. Brownlow visitò l'Italia in almeno due occasioni: nel 1763-64 e nel 1768-giugno 1770;⁸⁵
5. è noto che Brownlow portò in Inghilterra dipinti, scultura, “pottery” e manoscritti musicali.

Si tratta sicuramente di un'ipotesi suggestiva e in qualche misura accettabile, tuttavia le premesse considerate da Diller devono essere almeno in parte aggiornate. Brownlow, infatti, non fu l'unico a possedere le 36 sonate di Gallo. Come osservato in precedenza, una copia della raccolta, databile alla metà del Settecento, di provenienza italiana, fu posseduta dalla famiglia Grant ed è attualmente conservata presso la British Library di Londra.

Stando al testo musicale dei due manoscritti è ipotizzabile che la fonte utilizzata per la stampa fosse appartenuta allo stesso ramo della tradizione delle due raccolte conservate in Inghilterra, tuttavia numerose indicazioni dinamiche, agogiche e ornamentali differenti rendono poco probabile che la copia di Burghley possa essere servita come antigrafo per la stampa.

Il secondo personaggio coinvolto nella pubblicazione fu il promotore dell'edizione «Mr. Webb Organist of Windsor» che, secondo quanto indicato nel frontespizio, ricevette il manoscritto dal «Gentleman of Fortune». Il ruolo indicato nella stampa permette di identificare «Mr. Webb» con Edward Webb, organista presso la cappella del collegio di Eton (College Chapel) e presso la St. George's Chapel di Windsor.⁸⁶ La sua biografia non è nota, ma conosciamo la data della sua morte grazie ai necrologi riportati in «The Scots Magazine» del marzo 1788: sotto la data 3 marzo dello stesso anno si legge che morì «At his house in Windsor Castle, Mr. Edward Webb many years organist of his Majesty's free chapel of St. George.»⁸⁷

Il terzo responsabile dell'edizione fu Robert Bremner. Nato a attorno al 1713, Bremner avviò la sua attività presso la sua città natale, Edinburgo, dal 1754 al 1759, «at

⁸⁵ In tal caso, se l'ipotesi di Diller fosse accettata, bisognerebbe ipotizzare che l'acquisto delle sonate avvenne nel corso del primo viaggio del marchese, nel 1763-64, visto che la raccolta, come dimostrato in precedenza, fu pubblicata nel 1768.

⁸⁶ Cfr. DOTTED CROCHET (pseudonimo), *St. George's Chapel, Windsor*, «The Musical Times», L n. 801, 1909, pp. 701-711: 711. Charles Cudworth lo identificò come William Webb, d. 1788, cfr. CUDWORTH, *Notes on the Instrumental Works* cit., p. 326. Il nome William è riportato anche in HUMPHRIES – SMITH, *Music Publishing* cit., p. 326.

⁸⁷ «The Scots Magazine», marzo 1788, vol. 50, p. 154. Si veda anche PHILIP OLLESON, *Samuel Wesley: The Man and His Music*, Woodbridge, Boydell Press, 2003, p. 37.

the Golden Harp, opposite the head of Blackfriars Wynd, High Street».⁸⁸ Dopo essersi trasferito nel 1762 a Londra, tra il 1763 e il 1783 Bremner stampò una serie intitolata *The Periodical Overture in Eight Parts*, sessanta numeri tra sinfonie e ouvertures che riscossero molto successo che furono destinate ad «amateur orchestral societies».⁸⁹

Publicò principalmente raccolte di musica strumentale scozzese, inglese, italiana e tedesca. Tra gli autori di cui pubblicò composizioni figurano i nomi di Johann Christian Bach, William McGibbon, Thomas Erskine, sesto conte di Kellie, Antonio Sacchini, Francesco Geminiani, Gaetano Pugnani.⁹⁰ Inoltre fu anche editore di antologie di musica sacra.⁹¹

Il 12 maggio 1789 Bremner morì lasciando un ricco patrimonio, mentre il materiale per la stampa da lui posseduto fu acquistato dalla ditta Preston & Son.⁹²

La raccolta di sonate a tre inizialmente venduta e poi ristampata da Bremner non fu pubblicata per sottoscrizione, perciò non esiste una lista dei possibili destinatari delle composizioni. Tuttavia, sulla base di informazioni relative a raccolte simili per genere è possibile ipotizzare che gli acquirenti ai quali era rivolta l'edizione fossero stati i seguenti: per la maggior parte membri della nobiltà, musicisti, accademici, membri del clero e società musicali. Inoltre mette conto notare che, a differenza di altre pubblicazioni che riguardavano musiche 'contemporanee', la raccolta di sonate era diretta ad un pubblico di dilettanti amanti della musica 'antica', composta, secondo chi intendeva vendere la musica, almeno trent'anni prima della sua edizione.⁹³

⁸⁸ Per una biografia di Robert Bremner si vedano FRANK KIDSON, *British Music Publishers, Printers and Engravers*, London, Hill & Sons 1900, pp. 15-17; HUMPHRIES – SMITH, *Music Publishing* cit., pp. 83-84; DAVID WYN JONES, *Robert Bremner and the Periodical Overture*, «Soundings», VII, 1978, pp. 62-84; DAVID JOHNSON, *Bremner, Robert*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. IV, p. 314; MARY ANNE ALBURGER, *Bremner, Robert (c.1713-1789)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 (accesso 5 gennaio 2015) (<<http://www.oxforddnb.com/view/article/3316>>).

⁸⁹ Sul trasferimento a Londra si veda KIDSON, *British Music Publishers* cit., p. 15 e JOHNSON, *Bremner, Robert*, cit., p. 314. Sulla sua attività si veda JONES, *Robert Bremner* cit., p. 64 e JOHNSON, *Bremner, Robert*, cit., p. 314.

⁹⁰ «Bremner's publications are always distinguished for excellent engraving and printing; the paper is thick and strong and where type letterpress is introduced, as in his "Rudiments of Music", and his "Instructions for the Guitar", etc., the character is so neat and clear, and in a style peculiarly his own that it is unmistakable.» KIDSON, *British Music Publishers* cit., p. 16.

⁹¹ NEAL ZASLAW, *The Compleat Orchestral Musician*, «Early Music», I, 1979, pp. 46-57: 46.

⁹² Sui beni che Bremner lasciò alla sua morte si vedano HUMPHRIES – SMITH, *Music Publishing* cit., pp. 25-26; HUNTER, *Music Copyright in Britain* cit., p. 275. Preston preparò un catalogo delle musiche acquistate da Bremner di cui una copia è conservata presso la British Library: *An Additional Catalogue of Instrumental and Vocal Music, Printed and Sold by Preston & Son...Late the Property of that Eminent Dealer, Mr. Robert Bremner* [1790].

⁹³ In merito si veda l'interesse per la musica dei 'classici' in Inghilterra: WILLIAM WEBER, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford, Clarendon Press, 1992. Si veda anche l'edizione di musiche del passato promossa da Burney con il supporto di

La raccolta pubblicata da Bremner su iniziativa di Webb ebbe senza dubbio successo. Ce lo testimoniano alcuni dati di fatto:

1. il numero di stampe ancora oggi conservate;
2. le ristampe ad opera di Bremner stesso e di Preston & Son, ditta che, nel 1790, rilevò il materiale della ditta Bremner e che ristampò le opere che potevano essere più facilmente vendibili;⁹⁴
3. la pubblicazione da parte di Bremner, all'inizio degli anni '70 di altre due sonate attribuite a Pergolesi con il titolo di *Periodical Trio N° 1* e *N° 2*;⁹⁵
4. la diffusione manoscritta delle sonate col nome del vero autore, Domenico Gallo. Indice, quest'ultimo, che un gruppo consistente di dilettanti era a conoscenza del nome del vero autore delle sonate.

Alla luce dei documenti, la responsabilità da assegnare a Bremner in questo caso di attribuzione conflittuale è da individuare soprattutto nella successiva ristampa, poiché risulta alquanto improbabile che Bremner non fosse a conoscenza delle parole pubblicate da Hawkins nel 1776.

In conclusione, la raccolta fu composta da Domenico Gallo tra la fine degli anni '50 o gli inizi degli anni '60 del Settecento. Il movente economico sembra la ragione più probabile all'origine di questa attribuzione conflittuale. Si devono però riformulare le responsabilità di tale frode. Se basiamo il nostro giudizio sul frontespizio della prima edizione, dobbiamo accettare che in qualche misura Bremner non fu l'artefice dell'edizione, ma ne gestì i vantaggi solo in un secondo momento, ripubblicando l'opera e non mettendo in discussione l'autenticità delle composizioni come aveva fatto esplicitamente Hawkins e, come farà in un secondo momento Burney. La sostituzione del nome di Gallo potrebbe perciò essere stata opera di un copista italiano (o inglese) senza scrupoli che fornì la copia ad un «Gentleman» inglese in viaggio in Italia; oppure l'azione

Bremner. «[...] Burney shortly after his return from Italy in 1771 persuaded the London publisher Robert Bremner to issue scores of music by Palestrina, Tomaso Baj, and Gregorio Allegri (the famous Miserere), together with a historical preface written by himself.», JONES, *What Do Surviving Copies* cit., p. 141.

⁹⁴ La data ipotizzata da Paymer per l'edizione di Preston è 1795: PAYMER, *The Instrumental Music Attributed* cit., p. 396. Copie delle due stampe di Bremner si trovano in numerose biblioteche europee e Nordamericane. Sulla cessione dei materiali della ditta Bremner si vedano KIDSON, *British Music Publishers* cit., p. 16; JOHNSON, *Bremner, Robert*, cit., p. 314.

⁹⁵ Si tratta delle sonate ripubblicate come n. 13 e n. 14 nell'*Opera omnia* curata da Filippo Caffarelli. Un annuncio apparso nel «London Evening Post» del 2 gennaio 1772 pubblicizzava la vendita de «The Periodical Trio N.º 1 by Pergolesi». Segno che la prima delle due sonate a tre fu pubblicata probabilmente attorno al 1771. In proposito si veda anche PAYMER, *Giovanni Battista Pergolesi. A Thematic Catalogue* cit., pp. 5-7; CUDWORTH, *Notes on the Instrumental Works* cit., pp. 325-326. A differenza delle sonate della raccolta, queste due sonate non sono attribuite a Domenico Gallo.

di un nobile dilettante (il «Gentleman of Fortune»?) appassionato di musica ‘antica’ che deliberatamente falsificò il nome; o, infine, opera di Edward Webb, che, conscio del falso, tentò di trarne guadagno, scaricando la responsabilità su un anonimo e inesistente «Gentleman». Ciò che appare piuttosto certo nella storia di questa attribuzione conflittuale è che essa ebbe origine all’interno di una cerchia di amanti di musica ‘antica’.

CONCLUSIONI

La ricerca svolta ha avuto come principale obiettivo lo studio del complesso fenomeno conosciuto come ‘attribuzione conflittuale’.

Prendendo le mosse dagli studi musicologici sin qui compiuti, si è tentato di inquadrare il fenomeno dal punto di vista concettuale e di indagare le motivazioni storiche che lo originarono. L’attribuzione conflittuale riguardò diversi periodi storici, tuttavia la tesi ha preso in considerazione alcuni casi di studio relativi all’ambito strumentale veneto del Settecento, repertorio caratterizzato da una nutrita casistica.

Dopo una presentazione dei metodi adottati in tempi recenti per risolvere casi di attribuzione conflittuale e dopo aver proposto una classificazione delle cause che generarono la maggior parte dei casi presi in esame fino ad oggi dagli studiosi, si sono dedicate alcune riflessioni analitiche alla nozione di ‘proprietà intellettuale’ o di ‘proprietà del prodotto dell’ingegno’ nel Settecento.

È stato proposto poi l’esame di tre casi di studio rappresentativi del repertorio di riferimento. Nell’ambito dei singoli casi è stata riepilogata la storia dell’attribuzione, sono state riesaminate le valutazioni attributive recenti e sono stati ricercati, analizzati e confrontati tutti i testimoni rilevanti.

I risultati che emergono da questo lavoro sono di vario genere e differente portata.

Un primo risultato è costituito dall’identificazione di nuove fonti che riguardano in particolare i casi delle *Sonate a tre* attribuite a Domenico Gallo e Giovanni Battista Pergolesi e della raccolta di *Concerti a cinque* op. 1 libro terzo attribuiti a Giuseppe Tartini e Gasparo Visconti.

Della prima raccolta sono stati individuati due nuovi importanti testimoni non citati in precedenza nella letteratura, recanti tutte le dodici sonate: il primo è conservato presso la British Library di Londra e appartenuto alla famiglia Grant di Cullen House nel Banffshire; il secondo appartenuto alla Reale Accademia Filarmonica Romana, poi al musicologo Giancarlo Rostirolla e attualmente custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Della raccolta di *Concerti* op. 1 libro terzo si sono identificati due testimoni, già segnalati nella letteratura tartiniana ma sfuggiti al recente controllo operato da Margherita Canale in occasione della redazione del catalogo dei concerti tartiniani. I testimoni

restituiscono il concerto IX e il concerto X e sono conservati rispettivamente presso la Österreichische Nationalbibliothek di Vienna ed il Fitzwilliam Museum di Cambridge.

Un secondo risultato deriva dall'analisi dettagliata delle stampe e dei testimoni manoscritti relativi ai singoli casi considerati. Tale analisi ha permesso di avanzare alcune ipotesi in merito alle ragioni che generarono le rispettive attribuzioni conflittuali.

Il *Concerto per oboe* di Alessandro Marcello, stampato da Jeanne Roger in una miscellanea di concerti di altri autori italiani, fu trasmesso in più fonti manoscritte con attribuzioni differenti o ambigue. Tali attribuzioni furono generate probabilmente da almeno tre ragioni: una destinazione d'uso particolare dei testimoni; l'errore di un copista; la presenza nel frontespizio di un testimone del solo cognome «Marcello», indicante potenzialmente entrambi i fratelli, Alessandro e Benedetto.

Per la raccolta di *Concerti a 5* op. 1 libro terzo, pubblicata da Michel-Charles Le Cène e attribuita a Giuseppe Tartini e Gasparo Visconti, si è ipotizzato che all'origine dell'attribuzione conflittuale vi sia stato un riadattamento dei piani editoriali che lo stampatore olandese elaborò in relazione alle musiche tartiniane e l'utilizzo di materiali non autorizzati. Ciò che non appare casuale è l'affiancamento del nome dei due autori nello stesso frontespizio, indice probabilmente di un effettivo legame tra i due compositori.

Un movente economico fu probabilmente all'origine dell'attribuzione a Giovanni Battista Pergolesi delle *Sonate a tre* composte da Domenico Gallo. L'autore della frode, tuttavia, non è da identificare direttamente con l'editore Robert Bremner, ma con colui che ebbe l'iniziativa di stampare la raccolta, l'organista di Windsor Edward Webb, o con colui che fornì a quest'ultimo la copia delle sonate. Si può inoltre affermare che la falsa attribuzione sortì nell'ambito di una cerchia di appassionati di musica 'antica'.

Altri risultati giunti in maniera indiretta, sono derivati dall'esame di alcuni documenti in parte nuovi e in parte già noti agli studiosi. Un esempio di nuovi documenti è la lettera che Tartini inviò il 7 luglio 1750 a Francesco Algarotti nella quale chiarisce come la trasmissione della musica fosse, prima ancora che tradizione di testi, tradizione di precise prassi esecutive affidate ad individui diversi dall'autore e che potevano o meno contribuire alla sua fama. La lettera, perciò, consente di riconsiderare il valore che un autore/virtuoso del Settecento, quale fu Tartini, poteva assegnare al testo musicale. Se è vero che tutti gli autori erano prevedibilmente gelosi delle proprie opere e ne tutelavano la proprietà impiegando più o meno efficaci strategie, la lettera sottolinea l'importanza di una corretta esecuzione che si identifica con l'opera stessa, ridimensionando perciò il valore assegnato al supporto materiale che restituisce il testo.

Un altro aspetto che emerge dalla tesi è la necessità di superare il concetto di ‘pirateria’ per indicare la stampa non autorizzata da parte degli editori dell’epoca. Gli editori non violavano alcuna legge pubblicando composizioni di cui erano venuti in possesso e per le quali non era stata chiesta da altri (compositori o editori) la tutela del privilegio. Le più importanti ditte di stampatori inglesi, olandesi e francesi, avevano la possibilità di rifornirsi di musiche senza particolari vincoli, grazie ai loro agenti presenti nelle principali città europee e avevano a disposizione ricchi mercati musicali, come ad esempio quello dei teatri e delle copisterie veneziane. Un ulteriore elemento che porta a riconsiderare il concetto di ‘pirateria’ è la frequente collaborazione tra gli autori e quegli editori che in un primo momento avevano stampato le musiche degli stessi compositori senza autorizzazione. Accordi di questo tipo intercorsero tra compositori come Corelli, Geminiani, Tartini, Tassarini e editori come Walsh, Roger e Le Cène. Se di azione di pirateria si può parlare, lo si può fare senza dubbio nei confronti dei copisti, che per primi potevano tradire la fiducia del compositore col quale collaboravano direttamente.

Di tutt’altro tipo, invece, il complesso rapporto tra editori: contrassegnato da frequenti scorrettezze e da ristampe non autorizzate di edizioni, esso era maggiormente ‘normato’ e perciò caratterizzato dal ricorso degli stessi editori alla giustizia per far valere le proprie ragioni.

Infine, la letteratura musicologica e l’analisi dei singoli casi consentono di individuare alcune ragioni che influirono più in generale sull’origine dell’attribuzione conflittuale nel repertorio della musica strumentale veneta del Settecento. Le principali motivazioni furono con tutta probabilità il declino della stampa musicale veneziana; il conseguente incremento della diffusione di musica manoscritta all’interno dei confini della Repubblica; la grande richiesta di musica da parte di viaggiatori, soprattutto inglesi, che alimentò un ricco mercato di copisteria; l’assenza di una normativa sovranazionale che tutelasse editori e compositori. Tuttavia, come dimostrano i casi presi in considerazione, ogni composizione ha la sua storia attributiva. Se è vero che l’attribuzione conflittuale pone innanzitutto il problema di assegnare una composizione ad un autore certo, dovrebbe apparire altrettanto urgente indagare le ragioni che ne furono all’origine, per conoscere più a fondo le modalità di trasmissione della musica, la destinazione dei singoli testimoni e più in generale il contesto nel quale la composizione si diffuse all’epoca.

APPENDICE I

ANALISI STILISTICA DEI CONCERTI OP. 1 LIBRO TERZO

Il testo considerato per la trascrizione e per l'analisi stilistica è quello dell'edizione conservata presso la Musik- och teaterbiblioteket di Stoccolma, disponibile in microfilm presso la Biblioteca di Musica del Dipartimento dei Beni culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università di Padova.

Si riassumono di seguito le principali caratteristiche stilistiche che contrassegnano i concerti dell'op. 1 libro terzo pubblicati da Michel-Charles Le Cène e attribuiti a Giuseppe Tartini e Gasparo Visconti.¹ Le composizioni sono state messe a confronto con la prima produzione tartiniana e con quella di Visconti.² Per la prima produzione tartiniana sono stati considerati i concerti dell'op. 1 libro primo e secondo, pubblicati da Michel-Charles Le Cène, e dell'op. 2 pubblicata da Gerhard Frederik Witvogel e altri concerti conservati in forma manoscritta e datati da Minos Dounias allo stesso periodo.³ Della produzione concertistica di Visconti sono state considerate le edizioni critiche curate da Maria Pia Scotti.⁴ Nel caso dei concerti di Visconti, l'analisi stilistica si rivela piuttosto complessa per due ordini di ragioni:

¹ In generale sulla forma concerto e sul repertorio strumentale del Settecento si vedano in particolare MICHAEL TALBOT, *The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century*, «Music and Letters», LII, 1971, pp. 8-18, 159-172; CHAPPELL WHITE, *From Vivaldi to Viotti: A History of the Early Classical Violin Concerto*, Philadelphia, Gordon & Breach, 1992; CESARE FERTONANI, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1998; MCVEIGH – HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto* cit..

² L'attribuzione incerta generata dal frontespizio induce ad assegnare i concerti a Tartini o a Visconti, tuttavia, in linea di principio, non è possibile escludere che la raccolta contenga composizioni di altri autori.

³ Sulla datazione dei concerti di Tartini si veda DOUNIAS, *Die Violinkonzerte* cit.. Secondo Dounias la produzione tartiniana può essere divisa in tre periodi: 1721-1735, 1735-1750, 1750-1770. La suddivisione operata dal musicologo greco, benché datata e probabilmente almeno in parte da riconsiderare, rappresenta ancora l'unico tentativo ad ampio raggio di stabilire le fasi di sviluppo della produzione concertistica del piranese.

⁴ I concerti saranno indicati con la sigla Visconti 1, Visconti 2 etc. che rinvia all'ordine scelto da Maria Pia Scotti nella edizione critica dei concerti presente nella sua tesi. Vedi SCOTTI, *Il musicista cremonese* cit.. Visconti 1 corrisponde al *Concerto* in Sol maggiore conservato in D-DI, Mus. 2822-O-1 e D-DI, Mus. 2822-O-5; Visconti 2 corrisponde al *Concerto* in Si bemolle maggiore conservato in D-DI, Mus. 2822-O-2; Visconti 3 corrisponde al *Concerto* in Mi bemolle maggiore custodito in D-DI, Mus. 2822-O-3; Visconti 4 corrisponde al *Concerto* in Fa maggiore conservato in F-Pn, Fonds Blancheton, Rés F. 446, op. 1 n. 29, in GB-Mp, MS 580 Ct51 e in GB-Lbl, RM.22.c.28; Visconti 5 corrisponde al *Concerto* in Fa maggiore conservato in GB-Mp, MS 580 Ct51 e pubblicato dall'editore olandese Witvogel nel 1735 in una raccolta di *Sei concerti a cinque* [numero di lastra 35]; Visconti 6 corrisponde al *Concerto* in Mi bemolle maggiore conservato in GB-Mp, MS 580 Ct51. Per una critica delle fonti dei concerti di Visconti si *Ibidem*, pp. 294-304. Per un'analisi dei concerti di Visconti si veda anche GAMBA, *I concerti per violino* cit..

lo scarso numero di concerti a nostra disposizione; la scarsa attendibilità di alcune fonti dei concerti, come quelle conservate a Dresda, i cui testi musicali furono oggetto di interpolazioni e modifiche da parte ad esempio di Johann Georg Pisendel (1687-1755).⁵

L'organico previsto per i concerti op. 1 libro terzo prevede le parti di «Violino principale», «Violino primo di ripieno», «Violino secondo», «Alto Viola» (quest'ultima solo per i concerti VII, VIII, IX), «Organo e violoncello».⁶

I concerti, tutti in tre movimenti, presentano la sequenza agogica veloce-lento-veloce.

Concerto	Movimenti	Numero battute	Organico ⁷
VII	<i>Allegro, c</i>	90	Vl solo, vl I rip, vl II, vla, org e vlc
	<i>Adagio, 3/4</i>	52	
	<i>Allegro, 3/4</i>	8: + 121	
VIII	<i>Allegro e Spicco, c</i>	25: + 42	Vl solo, vl I rip, vl II, vla, org e vlc
	<i>Adagio e Staccato, 3/4</i>	52	
	<i>Allegro, 3/4</i>	150	
IX	<i>Allegro, 3/4</i>	213	Vl solo, vl I rip, vl II, vla, org e vlc
	<i>Adagio, c</i>	27	
	<i>Allegro, 12/8</i>	119	
X	<i>Allegro, c</i>	97	Vl solo, vl I rip, vl II, org e vlc
	<i>Largo, 3/4</i>	45	
	<i>Allegro, 3/8</i>	187	
XI	<i>Allegro, c</i>	91	Vl solo, vl I rip, vl II, org e vlc
	<i>Grave, c</i>	29	
	<i>Presto, 2/4</i>	165	
XII	<i>Allegro, 3/4</i>	180	Vl solo, vl I rip, vl II, org e vlc
	<i>Adagio, c</i>	17	
	<i>Allegro, 12/8</i>	77	

⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 34.

⁶ La dicitura «organo» indica probabilmente uno strumento a tastiera cui è affidato il continuo. Cfr. TALBOT, *Tommaso Albinoni. The Venetian* cit., p. 72.

⁷ L'organico fa riferimento solo alla fonte a stampa.

I rapporti tra le tonalità dei movimenti si possono distinguere in quattro tipologie:

- i-v-i (Concerto VII);
- I-vi-I (Concerto VIII, IX, XI);
- I-V-I (Concerto X)
- I-I-I (Concerto XII).

Soluzioni simili furono adottate anche da Tartini e Visconti. Nei concerti tartiniani compaiono più frequentemente i rapporti I-vi-I e I-V-I. Non mancano casi di rapporti I-i-I, i-v-i. I pochi esempi di concerti di Visconti presentano i seguenti rapporti tra tonalità dei movimenti: I-I-I (2 concerti), I-vi-I (1 concerto), I-iii-I (2 concerti), I-V-I (1 concerto).

Primo movimento

Il primo movimento è quasi sempre un *Allegro*, prevalentemente in *c*. Fanno eccezione il primo movimento del *Concerto IX* e *XII*, in 3/4. Un confronto con le indicazioni agogiche dei movimenti iniziali dei concerti di Tartini e Visconti, permette di evidenziare nei concerti di quest'ultimo, l'assenza di movimenti iniziali in tempo ternario. La maggioranza dei movimenti iniziali di Tartini sono *Allegro* in *c*, tuttavia non mancano *Allegro* in 3/4.

Si restituiscono di seguito le diverse indicazioni presenti nei concerti della raccolta, nella produzione di Visconti e nella prima produzione tartiniana.

Indicazioni agogiche e ritmiche dei primi movimenti dei concerti op. 1 libro terzo

Indicazione agogica	Indicazione ritmica in chiave
<i>Allegro</i>	<i>c</i> (Concerto VII, X, XI)
<i>Allegro</i>	3/4 (Concerto IX, XII)
<i>Allegro e spicco</i>	<i>c</i> (Concerto VIII)

Indicazioni agogiche e ritmiche dei primi movimenti dei concerti di Gasparo Visconti

Indicazione agogica	Indicazione ritmica in chiave
<i>Allegro</i>	<i>c</i> (Visconti 1, Visconti 3, Visconti 4, Visconti 5, Visconti 6);

<i>Allegro</i>	♩ (Visconti 2);
----------------	-----------------

Indicazioni agogiche e ritmiche dei primi movimenti dei concerti di Giuseppe Tartini

Indicazione agogica	Indicazione ritmica in chiave
<i>Allegro</i>	c (D 2, D 3, D 4, D 16, D 17, D 20, D 21, D 22, D 43, D 46, D 48, D 55, D 56, D 57, D 58, D 59, D 60, D 61, D 62, D 63, D 71, D 72, D 73, D 74, D 86, D 88, D 89, D 90, D 91, D 93, D 94, D 95, D 111, D 116, D 117, D 118, D 124)
<i>Allegro</i>	♩ (D 18, D 76, D 85)
<i>Allegro</i>	3/4 (D 1, D 15, D 19, D 75, D 112)
<i>Allegro assai</i>	2/4 (D 44)
<i>Allegro ma non molto</i>	c (D 92)

La lunghezza dei movimenti iniziali è varia. Sono piuttosto brevi i primi movimenti dei concerti VII (90 battute), VIII (25 rit. + 42 battute), X (97 battute), XI (91 battute). Più estesi il i concerti IX (213 battute) e XII (180 battute).

Un altro aspetto di interesse è offerto dal percorso tonale dei movimenti iniziali dei concerti op. 1 libro terzo:

Percorso tonale	Primo movimento
i-III-i	Concerto VII
I-V-ii-vi-I	Concerto VIII
I-V-vi-ii-I	Concerto IX
I-vi-iii-I	Concerto X
I-V-vi-ii-V-I	Concerto XI
I-V-IV-vi-I	Concerto XII

Vi sono inoltre alcuni elementi che caratterizzano i concerti della raccolta. Un primo elemento è la presenza frequente di interventi del violino solista nel primo *tutti* (concerti VIII, IX, X, XI, XII). Lo scambio di *tutti* e *solo* è un aspetto che si rintraccia anche in quasi tutti i

concerti di Visconti e in alcuni concerti tartiniani del primo periodo.⁸ Caratteristica comune alla produzione di Visconti e Tartini è anche la ripetizione nel *tutti* finale del primo ritornello (concerti VII, IX, X).⁹ I movimenti sono inoltre caratterizzati anche dalla presenza di ritornelli modulanti.

L'accompagnamento del *solo* si presenta in varie combinazioni all'interno di ciascun movimento:

- al basso (in particolare nei concerti VII, X, XII);
- ai violini e viola (*Concerto VIII*);
- due violini (in particolare nel *Concerto IX*);
- viola (*Concerto IX*);
- violino primo e basso (*Concerto XI*).

Anche nei concerti tartiniani l'accompagnamento si presenta in diverse combinazioni. Solitamente è affidato al basso o ai due violini, o ai due violini insieme al basso (ad esempio in D 3, D19, D 60, D 73); meno frequente la combinazione dei due violini insieme alla viola (che compare ad esempio in D 2). Nei concerti di Gasparo Visconti invece prevalgono tre soluzioni: l'accompagnamento del solo basso, dei due violini insieme alla viola o di tutti gli archi.

Ci sono inoltre alcuni elementi nella raccolta op. 1 libro terzo che denotano una differenza rispetto ai concerti di Visconti: il procedere di tutte le parti all'unisono o all'ottava, che si rintraccia nei primi movimenti dei concerti IX, XI e XII;¹⁰ la minore presenza, in tutti i concerti di cromatismi e salti di corda, caratteristiche che si rintracciano spesso nei concerti di Visconti.

Secondo movimento

Il secondo movimento dei concerti della raccolta presenta una certa varietà. Si riportano di seguito le indicazioni agogiche e ritmiche dei concerti dell'op. 1 libro terzo e dei movimenti lenti dei concerti di Visconti e Tartini (primo periodo).

⁸ Si vedano ad esempio i concerti Visconti 1, 3, 4, 5, 6 e i concerti tartiniani D 58, D 74, D 85, D 89 (terzo movimento).

⁹ Si vedano i concerti Visconti 3, 4, 5, 6 e i concerti di Tartini D 74, D 85 (terzo movimento), D 111 (terzo movimento).

¹⁰ Si veda anche il movimento finale del *Concerto VII* (bb. 119-129).

Indicazioni agogiche e ritmiche dei movimenti lenti dei concerti op. 1 libro terzo.

Indicazione agogica	Indicazione ritmica in chiave
<i>Adagio</i>	3/4 (<i>Concerto VII</i>)
<i>Adagio</i>	c (<i>Concerto IX, Concerto XII</i>)
<i>Adagio e staccato</i>	3/4 (<i>Concerto VIII</i>)
<i>Largo</i>	3/4 (<i>Concerto X</i>)
<i>Grave</i>	c (<i>Concerto XI</i>)

Indicazioni agogiche e ritmiche dei movimenti lenti dei concerti di Gasparo Visconti

Indicazione agogica	Indicazione ritmica in chiave
<i>Largo</i>	c (Visconti 4, Visconti 6)
<i>Largo</i>	3/4 (Visconti 1)
<i>Grave</i>	♩ (Visconti 2)
<i>Adagio</i>	12/8 (Visconti 3)
<i>Adante</i>	6/8 (Visconti 5)

Indicazioni agogiche e ritmiche dei movimenti lenti dei concerti di Giuseppe Tartini

Indicazione agogica	Indicazione ritmica in chiave
<i>Andante</i>	c (D 1, D 76)
<i>Andante</i>	12/8 (D 118 b)
<i>Adagio</i>	c (D 19, D 57 b, D 60, D 62, D 75, D 91, D 92, D 118 bb)
<i>Adagio</i>	♩ (D 89)
<i>Adagio</i>	3/4 (D 2, D 16, D 57 bb, D 72, D 73, D 90)
<i>Adagio</i>	12/8 (D 4, D 18, D 46)
<i>Grave</i>	c (D 20, D 61, D 86, D 95, D 112)
<i>Grave</i>	3/4 (D 3, D 21, D 44, D 57, D 71, D 111, D 124)
<i>Grave</i>	12/8 (D 56)

<i>Cantabile</i>	c (D 15)
<i>Cantabile</i>	12/8 (D 85)
<i>Andante cantabile</i>	3/4 (D 63)
<i>Andante cantabile</i>	6/8 (D 17 b)
<i>Andante largo</i>	c (D 22)
<i>Largo</i>	c (D 59, D 74)
<i>Largo</i>	3/4 (D 48, D 55, D 116, D 117)
<i>Largo</i>	2/4 (D 93)
<i>Largo andante</i>	3/4 (D 88)
<i>Largo andante</i>	12/8 (D 94)
<i>Largo sostenuto</i>	2/4 (D 43)

Sono numerose le indicazioni agogiche presenti nei concerti di Tartini per i suoi movimenti lenti. Varie anche quelle adottate da Visconti. Da rilevare l'assenza sia tra i movimenti lenti di Visconti che di Tartini dell'indicazione presente nel secondo movimento del *Concerto VIII, Adagio e staccato*.

I movimenti, per la maggior parte in tonalità minore, presentano differenti strutture, non dissimili a quelle presenti nei concerti di Visconti e di Tartini:

- episodio del *solo* incastonato tra due *tutti* (*Concerto VII*);
- tre episodi del *tutti* alternati a due episodi del *solo* (concerti VIII, IX, XI);
- ciaccona (*Concerto X*);¹¹
- aria solistica sostenuta dal solo basso (*Concerto XII*).

Terzo movimento

Il movimento finale dei concerti si presenta nella forma ritornello. Si riportano di seguito le indicazioni agogiche presenti nei movimenti dell'op. 1 libro terzo e nei concerti di Visconti e Tartini.

¹¹ Questo movimento rappresenta un'eccezione: non sono noti movimenti di ciaccona nella produzione di Visconti e di Tartini.

Indicazioni agogiche e ritmiche dei movimenti finali dei concerti op. 1 libro terzo

Indicazione agogica	Indicazione ritmica in chiave
<i>Allegro</i>	2/4 (Concerto XI)
<i>Allegro</i>	3/4 (Concerto VII, Concerto VIII)
<i>Allegro</i>	12/8 (Concerto IX, Concerto XII)
<i>Allegro</i>	3/8 (Concerto X)

Indicazioni agogiche e ritmiche dei movimenti finali dei concerti di Gasparo Visconti

Indicazione agogica	Indicazione ritmica in chiave
<i>Allegro</i>	c (Visconti 3)
<i>Allegro</i>	3/4 (Visconti 1, Visconti 5)
<i>Allegro</i>	3/8 (Visconti 4)
<i>Allegro</i>	12/8 (Visconti 6)
<i>Presto sempre staccato</i>	♩ (Visconti 2)

Indicazioni agogiche e ritmiche dei movimenti finali dei concerti di Giuseppe Tartini

Indicazione agogica	Indicazione ritmica in chiave
<i>Allegro</i>	c (D 61, D 112)
<i>Allegro</i>	2/4 (D 2, D 16, D 19, D 21, D 44, D 46, D 56, D 57, D 72, D 73, D 75, D 76, D 88, D 90, D 95, D 116, D 117, D 124)
<i>Allegro</i>	3/4 (D 20, D 58, D 59, D 60, D 62, D 93)
<i>Allegro</i>	3/8 (D 43, D 85)
<i>Allegro</i>	12/8 (D 55, D 86, D 94)
<i>Allegro assai</i>	2/4 (D 3, D 4, D 17, D 22, D 48, D 71, D 92, D 111)
<i>Allegro assai</i>	3/8 (D 18, D 118)
<i>Allegro ma non presto</i>	12/8 (D 15)
<i>Presto</i>	♩ (D 1)
<i>Presto</i>	3/8 (D 63, D 74, D 89, D 91)

Come si può verificare nelle tabelle, non ci sono esempi di *Allegro* in 2/4 (*Concerto* XI) nei movimenti finali di Visconti; al contrario un nutrito numero di casi compare tra i concerti di Tartini.

I movimenti finali dei concerti dell'op. 1 libro terzo sono generalmente più estesi rispetto ai movimenti iniziali, tranne che nei concerti IX e XII. Per i movimenti finali sono valide le caratteristiche indicate in precedenza per i movimenti di apertura.

In generale l'analisi dello stile dei concerti VII, VIII, IX, X, XI, induce ad escludere che l'autore delle composizioni si possa identificare in un musicista maturo, qual era Gasparo Visconti negli anni '20 del Settecento. Il gruppo di concerti sembra piuttosto compatibile con la prima produzione tartiniana, più sperimentale, non ancora contrassegnata da una netta separazione tra *tutti* e *solo*. La scrittura, a tratti acerba e talvolta ripetitiva consente di ipotizzare che si tratti delle prime prove del violinista di Pirano, in parte forse composte in una fase precedente ai concerti dell'op. 1 libro primo, caratterizzati da un maggiore tasso di virtuosismo. Tra le composizioni della raccolta si distinguono in particolare i concerti IX e XI, che sembrano testimoniare una maggiore perizia e una sicurezza dell'autore nel maneggiare il materiale musicale, rispetto ai concerti VII, VIII e X. Il *Concerto* XII, invece, sembra riunire il materiale musicale presente in altri movimenti. Inoltre la mancanza di fonti manoscritte relative a questo concerto induce ad escluderlo dalle opere autentiche di Tartini.

Note all'analisi dei singoli movimenti

L'analisi dei concerti è stata condotta utilizzando alcuni simboli ideati e proposti da Simon McVeigh e Jehoash Hirshberg nel volume da loro dedicato al concerto italiano tra 1700 e 1760.¹² Si riporta di seguito la tabella, tradotta in italiano, che chiarisce il significato delle varie sigle:¹³

Simbolo	Definizione
R1	Ritornello nella tonalità della tonica

¹² McVEIGH - HIRSHBERG, *The Italian Solo Concerto* cit..

¹³ *Ibidem*, p. 11.

M	Motto
S1	Solo modulante alla tonalità secondaria
R1a-S1a-R1b-S1b	Ritornello; solo che conduce ad un altro ritornello nella tonalità d'impianto; solo modulante ad una tonalità secondaria
R2	Ritornello nella tonalità secondaria (V in maggiore; III, v o iv in minore)
S2	Solo nella tonalità secondaria modulante ad una chiave periferica
R2a-S2a-R2b-S2b	Analogo al caso precedente di R1a-S1a-R1b-S1b
RT, ST	Ritornello centrale o solo in I, seguito da un'ulteriore elaborazione tonale
R3	Ritornello in una tonalità periferica (chiave diversa dalla secondaria)
S3	Solo che riconduce alla tonalità d'impianto, o tra due tonalità periferiche
R3a-S3a-R3b-S3b	Analogo al caso precedente di R1a. R3a e R3b possono essere tonalità periferiche differenti
S4	Solo in I
R4	Ritornello in I
R4a-S4-R4b	Ritornello in I con un'interpolazione del solo

Nel caso in cui i movimenti non presentino forme-ritornello, come ad esempio nella gran parte dei movimenti lenti, sono usate le lettere 'T' per indicare il *tutti* e 'S' per il *solo*.

Nell'analisi dei movimenti dei concerti il Do³ si riferisce al Do centrale del pianoforte.

Concerto VII

Il *Concerto VII* presenta un *Allegro* iniziale in *e*, nella tonalità di La minore.

Struttura e schema tonale del primo movimento del *Concerto VII*

R1a	S1a	R1b	S2a	R2	S2b	R4
1-14	15-22	23-33	34-55	55-65	66-71	71-90
i	i	i-III	III	III	III	i

Il movimento è piuttosto breve e presenta un percorso tonale limitato alla tonalità d'impianto e alla sua relativa maggiore. Episodi di *tutti* e *solo* in tonalità 'periferiche' sono assenti. Negli interventi dei *tutti* è frequente il procedere all'unisono tra i violini primi e secondi, e all'ottava per viola e basso. Per quel che riguarda la parte solistica, tecnicamente non impegnativa, il violino non si spinge oltre il Mi⁵, in quarta posizione (b. 73). L'accompagnamento è affidato quasi sempre al basso, tranne che nel *solo* che precede la ripresa (bb. 66-71): un passaggio concertato nel quale tutti gli archi sostengono il violino solo con un procedere omoritmico di semiminime. Inoltre il movimento presenta alcuni passaggi cromatici (bb. 62, 71-74).

Il primo *tutti*, R1a (bb. 1-14) ha un'estensione piuttosto limitata. Si può suddividere in tre sezioni: *A* (bb. 1-4), *B* (bb.5-10) e *C* (bb. 11-14).

La prima frase (bb. 1-4) presenta quattro elementi. L'elemento *a* (b. 1), in levare, è un motto piuttosto comune nei concerti del periodo: una serie di crome che procedono per ottave spezzate discendenti ai violini, in una successione armonica I-V-I.¹⁴ Il secondo motivo, *b* (b. 2) presenta altrettante crome che procedono in direzione discendente per intervalli più stretti. Seguono *a'*, elemento *a* leggermente variato (b. 3), e *c* (b. 4), elemento cadenzante discendente in ritmo puntato.

La frase *B* (bb. 5-10) è costituita da due elementi, *d* (b. 5) ed *e* (b. 6), simili all'elemento *b* della parte *A*, che si ripetono in progressione ascendente sino ad una cadenza sulla dominante. Il motivo *e* è all'unisono o all'ottava in tutte le parti.

R1a si conclude con una terza frase, *C* (bb. 11-14), in La minore, costituita da quattro scale discendenti di semicrome puntate e biscrome che si configurano come una variazione dell'elemento *c* della prima sezione. I violini sono all'unisono. In generale, R1a è costituito da brevi motivi che procedono secondo uno schema antecedente/consequente.

Il primo episodio del *solo*, S1a (bb. 15-22) riprende il motto iniziale, variato con figurazioni ritmiche puntate e terzine di semicrome. La linea del basso, costituita quasi esclusivamente da semiminime, spesso interrotte da pause, rappresenta l'unico sostegno del *solo*. Da b. 18 il violino introduce un elemento accordale unito ad un motivo di crome e

¹⁴ Un motivo simile apre anche il primo movimento del *Concerto D 111* e il movimento lento del *Concerto D 15* di Tartini.

semicrome. L'episodio, caratterizzato dall'insistenza sull'armonia di dominante termina nella tonalità d'impianto.

La modulazione è affidata a R1b (bb. 23-33). Il materiale, in parte ripreso da R1a e in parte nuovo, conduce da La minore a Do maggiore. Nel corso dell'episodio, viola e basso procedono sempre in maniera omoritmica, mentre da b. 27 i violini sono all'unisono sino alla fine del *tutti*.

S2a (bb. 34-55), nella tonalità di Do maggiore, è l'episodio solistico principale. Ad eccezione di un breve intervento di collegamento del *tutti*, che propone un elemento scalare e di arpeggi, il *solo* è dominato dalla presenza di passaggi a doppie corde (bb. 34-44) e da una serie di arpeggi di semicrome (bb. 45-55) accompagnati al basso da un pedale di dominante.

R2 (bb. 55-65), privo del motto iniziale, presenta a bb. 55-59 il motivo iniziale variato di R1b proponendo gli elementi nell'ordine invertito. Seguono elementi cadenzanti che ribadiscono la tonalità di Do maggiore. Dal punto di vista armonico sono inoltre da rilevare una momentanea tonicizzazione a Do minore (bb. 60-61) e l'ascesa cromatica di semiminime al violino primo (b. 62).

Decisamente più ridotto rispetto a S2a è l'ultimo *solo*, S2b (bb. 66-71): un passaggio di semicrome nella tonalità di Do maggiore. Il violino rimane nel registro medio-basso e l'accompagnamento è affidato a tutte le parti che procedono in maniera omoritmica. A bb. 69-70 il basso sostiene il violino solo con un pedale di dominante.

Il *tutti* finale, R4 (bb. 76-90) è anticipato da una sezione di collegamento (bb. 71-75), formata da tre brevi scale cromatiche ascendenti e discendenti ai violini e da una cadenza che conferma il ritorno alla tonalità d'impianto. Da b. 76 è replicato R1a con un'unica piccola modifica: l'introduzione di terzine al violino primo al posto di crome (bb. 80, 82 e 84).

Il secondo movimento, un *Adagio* in 3/4, è in Mi minore. La struttura si presenta nella forma *A B A*: un *solo* di 24 battute (bb. 15-38) incorniciato da due interventi dei *tutti* di 14 battute ciascuno, che si ripetono esattamente uguali.

Struttura e schema tonale del secondo movimento del *Concerto VII*

A	B	A
Tutti	Solo	Tutti
1-14	15-38	39-52
i	i - III	I

La sezione *A* si può dividere in tre parti: *a* (bb. 1-4), *b* (bb. 5-12), *c* (bb. 13-14). L'elemento che costituisce la base dei due interventi del *tutti* è di due battute: due semiminime seguite da altre due semiminime, queste ultime precedute nelle parti dei violini dal levare di croma. Tutte le parti si muovono in maniera omoritmica. Dal punto di vista armonico le prime quattro battute confermano la tonalità di Mi minore con un movimento I-II⁶-V⁷-I. Il secondo elemento, *b*, è ritmicamente analogo ad *a* e armonicamente si configura come una sequenza discendente di accordi di settime di dominante e accordi di tonica che toccano Si minore, La minore, Sol maggiore, per giungere infine alla dominante di Mi minore. Il breve elemento *c*, cadenzale, ristabilisce la tonalità d'impianto. Le bb. 13-14 sono condotte all'unisono o all'ottava. Tutti e tre gli elementi sono caratterizzati, come nel primo movimento, da una frammentazione del disegno melodico dovuta alle frequenti pause. A questo aspetto si contrappone una continuità nel procedere della melodia cantabile del *solo* che si svolge senza interruzioni da b. 15 a b. 38.

L'episodio, che prevede l'accompagnamento del basso, è costituito da due parti. La prima (bb. 15-26) è un disegno melodico ascendente formato da alcuni passaggi scalari, col quale il violino solista raggiunge l'apice del movimento a b. 22. La seconda parte (bb. 26-38) è caratterizzata da due motivi sviluppati in progressione: il primo a b. 29 e il secondo a b. 32. In questa seconda parte il *solo* modula a Sol maggiore.

Il *tutti* conclusivo riprende con un immediato ritorno alla tonalità di Mi minore e presenta una riproposizione senza variazioni della sezione *A*.

Il terzo movimento è un *Allegro* in 3/4 in La minore, formato da quattro *tutti* e tre *solo*.

Struttura e schema tonale del terzo movimento del *Concerto VII*

R1a	S1a	R1b	S2a	R2	S2b	R4
-----	-----	-----	-----	----	-----	----

1-8 rit.	9-35	36-58	59-70	71-81	82-97	98-129
i	i	i-III	III	III-VII	III	i

Il movimento presenta episodi modulanti affidati agli interventi dei *tutti* R1b e R2. Eccetto un breve passaggio nella tonalità di Sol maggiore in R2, anche in questo movimento, come nel primo, sono assenti sezioni in tonalità lontane. Dal punto di vista della tessitura il *solo* è accompagnato dal basso o da violini e viola (bb. 25-33). Come nel primo movimento, inoltre, il violino principale non si spinge oltre la quarta posizione col Mi⁵ ed è frequente l'uso di bicordi.

R1a (bb. 1-8, con ritornello) prende il via in ritmo tetico, con un motivo che ha un carattere statico. Le parti procedono con un disegno omoritmico costituito da quattro semiminime. Unica eccezione all'omioritmia delle parti è l'elemento di crome in levare col quale i violini anticipano il ritorno delle semiminime. Dal punto di vista armonico il primo *tutti* procede alternando gli accordi di tonica e dominante, e termina su una cadenza sospesa in La minore.

Il primo *solo*, S1a (bb. 9-35), procede fino a b. 24 con moduli di due battute, accompagnato dal basso che presenta un disegno costante di due semiminime seguite da una pausa. Tematicamente il primo solo propone materiale diverso rispetto al *tutti*: un passaggio di crome basate sulla triade di La minore seguito da un accordo. Da b. 17 a b. 20 il *solo* introduce un motivo discendente di crome cui si unisce una terzina di semicrome. Il motivo si ripete all'ottava alta da b. 21 a b. 24. Da b. 25 sino al termine dell'episodio il violino prosegue con un modulo di quartine di semicrome costruite sulla triade di dominante e di tonica, accompagnato questa volta dal pedale di dominante nella forma di crome percussive affidate a tutti gli archi all'unisono, privi del basso. In questo episodio il violino solista si spinge sino al Mi⁵. Una scala discendente di La al violino conduce al secondo *tutti*. L'episodio solistico non presenta modulazioni e conferma la tonalità d'impianto.

R1b (bb. 36-58) è formato dal ritornello iniziale ripreso senza variazioni e da una progressione discendente (bb. 44-50) esposta all'unisono dai violini, che porta alla tonalità di Do maggiore. Segue un elemento cadenzante, che ribadisce la nuova tonalità, costituito da intervalli di ottave discendenti al violini primo e da un passaggio all'unisono o all'ottava per tutti gli strumenti da b. 55 a b. 58.

In S2a (bb. 59-70), sempre in Do maggiore, il violino principale presenta un passaggio di bicordi, tecnicamente semplice, che richiama direttamente il motivo del ritornello iniziale, più esteso di quattro battute. Il *solo*, che termina come il *tutti* iniziale su un accordo di dominante, è accompagnato dal basso.

Come il precedente *tutti* anche R2 (bb. 71-81) è modulante: da Do maggiore si passa a Sol maggiore. Rispetto agli altri interventi del *tutti* presenta un nuovo motivo: arpeggi discendenti ai violini in sincope, mentre viola e basso procedono con semiminime in maniera omoritmica. Segue S2b (bb. 82-97), un episodio in Do maggiore che vede lo stretto alternarsi del violino solista e di tutti gli archi. Il motivo principale del movimento, le tre semiminime ribattute, si alterna con un passaggio accordale del violino principale al registro medio-basso. Il solo si conclude con un *Adagio* che prevedeva con molta probabilità l'inserimento di un capriccio.

R4 (bb. 98-129) ripresenta il motivo iniziale nel tono d'impianto, al quale segue un nuovo elemento (bb. 106-109, ripetuto a bb. 110-113) di semiminime discendenti alternate ad una minima puntata. Il *tutti* si conclude con un esteso passaggio discendente di semicrome e semiminime all'unisono o all'ottava per tutte le parti (bb. 119-129).

Concerto VIII

Il primo movimento del *Concerto VIII* è un *Allegro e spiccato* in *c*, nella tonalità di Fa maggiore. I singoli episodi di *tutti* e *solo* non superano le otto battute, perciò l'alternanza tra le due componenti è un elemento distintivo di questo movimento. Il materiale presentato dal *tutti* non è ripreso dal violino solista. Quest'ultimo propone infatti rapidi passaggi di semicrome, accompagnate quasi sempre da violino primo, secondo e viola. Il ruolo del basso è piuttosto marginale. Le parti dei due violini si presentano frequentemente all'unisono. Dal punto di vista armonico il movimento prende il via in Fa maggiore e tocca le tonalità di Do maggiore, Sol minore, Re minore, prima di tornare alla tonalità di impianto. Le modulazioni sono affidate agli interventi del *tutti*. Da sottolineare anche la presenza di un ritornello a b. 25.

Struttura e schema tonale del primo movimento del *Concerto VIII*

R1a	S1a	R1b/S1b	R2	S2	R3	S3	R4a	S4	R4b
1-6	7-15	16-25	26-31	32-39	40-47	48-55	56-61	61-65	66-67
I	I	I-V	V-ii	ii	ii - vi	vi - I	I	i	I

Il primo *tutti*, R1a (bb. 1-6) presenta due idee. La prima *A* (bb. 1-4) è formata da due elementi: *a* (b. 1), una serie di crome all'unisono per i violini che procedono per ampi intervalli sull'accordo di Fa, privo della terza; *b* (b. 2), elemento ritmicamente più vario, caratterizzato da intervalli più ridotti e dalla conclusione con un salto di ottava discendente. I primi due elementi si ripetono a bb. 3-4. La seconda idea, *B* (bb. 5-6) è formata da un inciso, *c*, (b.5), che si ripete al grado inferiore alla battuta successiva.

Il breve *tutti* iniziale è presto interrotto dal primo intervento del *solo*, S1a (bb. 7-15): un passaggio di semicrome costruito sulle note degli accordi di dominante e tonica di Fa maggiore. Ad accompagnare il violino principale sono le crome suonate dai violini e dalla viola in maniera omoritmica. Al violino primo è affidato un pedale di dominante (bb. 7-15). Segue un'alternanza tra *tutti* e *solo*, R1b/S1b (bb. 16-25), che si conclude in Do maggiore. A b. 25 è presente il segno di ritornello.

R2 (bb. 26-31) modula da Do maggiore a Sol minore e ripresenta le idee *A* e *B* leggermente modificate. In particolare l'elemento *c* (bb. 30-31) è presentato in imitazione tra violino primo e secondo da una parte e basso dall'altra.

Il secondo *solo*, S2 (bb. 32-39), è in Sol minore ed è simile al primo episodio: un passaggio di semicrome costruito sugli accordi di dominante e tonica. L'accompagnamento di crome interrotte da pause è sempre affidato a violini e viola e al violino secondo è assegnato un pedale di dominante.

Segue R3 (bb. 40-47), riproposizione delle idee iniziali questa volta in Sol minore. A differenza degli altri *tutti*, qui sono aggiunte due battute, un elemento cadenzante che chiameremo *e* (bb. 46-47), che conduce a Re minore.

S3 (bb. 48-55), come gli altri episodi solistici, ripropone un passaggio di semicrome. Questa volta il registro è più acuto e tocca il Re⁵ (bb. 48-51). Il *solo*, sostenuto sempre da violini e viole riconduce alla tonalità di partenza di Fa maggiore.

La ripresa del primo ritornello giunge a b. 56, con l'episodio R4a (bb. 56-61) cui segue un ultimo breve intervento del violino principale (bb. 61-65) accompagnato questa volta

solo dal pedale di tonica al basso. Le ultime due battute (bb. 66-67), che ribadiscono la tonalità di Fa maggiore, ripropongono un elemento cadenzante già presentato a bb. 20-21.

Il secondo movimento, un *Adagio e staccato* in tempo 3/4 nella tonalità di Re minore, è costituito da tre *tutti* che incorniciano due episodi del *solo*. L'accompagnamento del solista è sempre affidato ai violini e alla viola, come nel primo movimento.

Struttura e schema tonale del secondo movimento del *Concerto VIII*

R1	S1	R2	S2	R3
1-10	10-18	19-26	26- 47	48-52
i	i	III	(iv) – v-i	i

Il movimento lento si apre con un intervento del *tutti*, R1 (bb. 1-10). Le parti che entrano in successione secondo l'ordine violino solo e violino secondo, violino primo, viola e basso, procedono per il resto del *tutti* in maniera omoritmica con una successione di crome, che, come indicato dal titolo, devono essere eseguite staccate. Nel corso dell'intero movimento è fatto ampio uso di ritardi (bb. 1-8). A b. 8 la sesta napoletana introduce la cadenza che ribadisce la tonalità di Re minore di bb. 10-11. La parte di violino solo è associata a quella del violino secondo nel *tutti*.

Il primo *solo*, S1 (bb. 10-18) è una scala discendente dal Si⁴ al Re⁴ seguita da una cadenza sospesa in Re minore. L'accompagnamento è affidato ai violini e alla viola che procedono sempre in maniera omoritmica. Da segnalare armonicamente la discesa cromatica al violino primo da b. 11 a b. 14.

Il secondo *tutti*, R2 (bb. 19-26), simile al primo, ma più breve, è in Fa maggiore e ripropone l'ordine di entrata delle parti del primo episodio. Segue il secondo *solo*, S2 (bb. 26-47), piuttosto esteso, nel corso del quale il violino procede, sostenuto sempre dalle crome dei violini e della viola, dalla tonalità di Sol minore, appena toccata, a La minore. Dopo la prima parte in La minore, il *solo* ritorna alla tonalità di Re minore dalle bb. 38-39. La seconda parte di S2 (bb. 38-47) riprende il primo episodio solistico.

Il movimento si chiude con un ultimo breve intervento del *tutti* costituito da crome in omoritmia, R3 (bb. 48-52). Le battute finali presentano una cadenza sospesa sulla dominante

di Re minore. La discesa cromatica, affidata negli episodi solistici al primo violino (bb. 11-14, bb. 39-42) si ritrova questa volta al basso (bb. 49-52).

Il terzo movimento è un *Allegro* in 3/4, in Fa maggiore. Gli interventi del *tutti* sono formati da due motivi principali: *a* e *b*. Il primo motivo, *a* (bb. 1-2), motto iniziale dell'*Allegro*, è formato da due crome ascendenti per grado seguite da tre semiminime che terminano con un ampio intervallo discendente. Il secondo motivo, *b* (bb. 6-9), è all'unisono o all'ottava in tutte le parti ed è costituito da un arpeggio ascendente di semiminime, un breve motivo scalare discendente e un salto finale di ottava discendente.

Come per gli altri movimenti, il trattamento del basso appare piuttosto elementare e privo di elementi di difficoltà con prevalenza di brevi elementi scalari, note ribattute e arpeggi.

Struttura e schema tonale del terzo movimento del *Concerto VIII*

R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4a	S4	R4b
1-26	27-43	44-60	61-84	85-97	98-113	114-122	123-128	129-150
I	I-V	V	V-ii	ii-vi	ii-I	I-V		V-I

R1 (bb. 1-26) si apre con i motivi *a* (bb. 1-6) e *b* (bb. 6-9). Il *tutti* è presto interrotto da due brevi interventi del *solo*: due scale discendenti di crome legate due a due che si alternano alla riproposizione da parte di tutti gli archi del materiale di *a*. Conclude la sezione il motivo *b* (bb. 21-26) con una cadenza che ribadisce la tonalità di impianto.

Il primo *solo*, S1 (bb. 27-43), introduce materiale nuovo rispetto al *tutti*: un disegno melodico di tre battute che si ripete in progressione e viene poi riproposto variato da b. 38. L'accompagnamento è affidato prevalentemente ai due violini che ripropongono la cellula principale del motto iniziale e si alternano ad un arpeggio ascendente del basso. Da b. 38 a b. 43 l'accompagnamento è invertito: la cellula del motto iniziale è affidata al basso e gli arpeggi ascendenti ai violini all'unisono.

R2 (bb. 44-61) riprende con un'alternanza di interventi di *solo* e *tutti* che richiama direttamente le bb. 10-26 di R1, questa volta però nella tonalità di dominante. Segue S2 (bb. 61-84), un episodio solistico modulante da Do maggiore a Sol minore, caratterizzato da quartine di semicrome in arpeggio ascendente accompagnate dai violini e dal basso. A questo

episodio virtuosistico, segue R3 (bb. 85-97), modulante da Sol minore a Re minore. R3 ripropone gli elementi *a* e *b* di R1, privi questa volta dell'alternanza col *solo*.

Il terzo intervento del *solo*, S3 (bb. 98-113), è un passaggio di quartine di semicrome costruito sulle triadi degli accordi di dominante e tonica di Sol minore e Fa maggiore. L'episodio è accompagnato fino a b. 105 da violini e basso e da b. 106 dal solo basso, al quale è affidato un pedale di dominante, che termina con il punto coronato.

L'ultimo *tutti*, R4 (bb. 114-150), che ribadisce il materiale tematico iniziale, nella tonalità di impianto, si divide in due parti: R4a (bb. 114-122) e R4b (bb. 129-150). Da b. 123 a b. 128 si inserisce un ultimo intervento del *solo* che riprende le bb. 38-43. Da segnalare due passaggi scalari discendenti affidati al violino solista all'interno dell'ultimo *tutti* (bb. 134-135; 140-141). Essi richiamano i passaggi di bb. 10-11 e 16-17, ma nella versione presente nella conclusione le scale discendenti sono cromatiche.

Concerto IX

Il *Concerto IX* si apre con un *Allegro* in 3/4 nella tonalità di Si bemolle maggiore. Si tratta di un movimento piuttosto esteso, 213 battute, con uno schema tonale I-V-vi-ii-I. La funzione modulante è affidata quasi esclusivamente al *solo*. Nel corso del movimento gli episodi solistici presentano diversi tipi di accompagnamento: tutti gli archi, due violini o la sola viola. È fatto ampio uso del pedale al basso (bb. 124-139, 143-160). Quanto alla struttura, l'ultimo ritornello, R4, ripropone per intero il materiale del primo, R1.

Il primo *tutti*, R1 (bb. 1-35) presenta due brevi interventi del *solo*. La prima frase, *A* (bb. 1-4) è un passaggio omoritmico di semiminime, precedute, a bb. 2 e 3, da un levare di semicroma. La frase termina con una cadenza sospesa. Da b. 5 a b. 8 si estende la seconda frase, *B*. Essa è costituita da due elementi, il primo, *x* (b. 5), che si ripete a b. 6, e il secondo, *y* (bb. 7-8), una scala discendente che termina con una cadenza V-I. A b. 7 tutti gli strumenti procedono all'unisono o all'ottava. Da b. 8 a 12 si estende la terza frase, *C*. Ripropone l'elemento *x*, variato, modulante alla dominante Fa maggiore. Violini e viola procedono omoritmicamente. Il materiale tematico è completato da un primo breve intervento del solo (*d*, bb. 12/II-16), col quale è ribadita la tonalità di Fa maggiore. Il *tutti*, che riprende a b. 17

ripropone in una versione variata, elementi già proposti in precedenza. L'episodio termina con una cadenza nella tonalità d'impianto.

Struttura e schema tonale del primo movimento del *Concerto IX*

R1	S1	R2	S2	R3a	S3a	R3b
1-35	36-71	72-99	100-111	111-123	123-139	139-143
I	I-V	V	V-vi	vi	vi	vi

S3b	R3c	S4	R4
143-160	160-172	172-178	179-213
ii	ii-I	I	I

Il primo *solo*, S1 (bb. 36-71), è formato da tre sezioni: nella prima sezione il violino principale è sostenuto dai violini primo e secondo (bb. 36-47), nella seconda da tutti gli archi (bb. 48- 63) e nell'ultima dalla viola (bb. 64-71). Il *solo* si apre con un motivo formato in parte da materiale nuovo, una scala discendente, e in parte dal motto di R1 (bb. 36-38). Questo motivo è ripetuto tre volte e conduce alla dominante. La seconda sezione del *solo*, vede la partecipazione del *tutti*, come indicato nella stampa di Le Cène, ma si configura come un passaggio virtuosistico per il solista, caratterizzato da terzine ascendenti di semicrome e un accompagnamento regolare degli archi. L'episodio termina con una terza sezione nella quale il violino solo prosegue il suo disegno di terzine, ma la tessitura si riduce a due voci con l'accompagnamento affidato alla sola viola. Dal punto di vista armonico S2 tocca le tonalità di Fa maggiore, Sol minore, Si bemolle maggiore e di nuovo Fa maggiore.

R2 (bb. 72-99) ripropone alla dominante il materiale di R1. Come nel *tutti* precedente sono presenti interventi affidati al violino solista, ma questa volta i motivi (in particolare da b. 79) sono esposti in maniera concertante e con frequenti imitazioni tra violino primo, violino secondo e viola.

Il secondo episodio del *solo*, S2 (bb. 100-111), inizia in Fa maggiore e termina con una cadenza sospesa nella tonalità di Sol minore. Il *solo* ripropone il materiale della prima sezione di S1. Anche qui l'accompagnamento è affidato ai violini primi e secondi.

Il *tutti* R3a (bb. 111-123) è caratterizzato da un'armonia di dominante di Sol minore e da un disegno sincopato condotto in maniera omoritmica da violini e viola. Segue S3a (bb. 124-139), un passaggio virtuosistico del violino solista formato da bicordi e da ampi intervalli, accompagnato dal pedale di dominante del basso. La tonalità di Sol minore è confermata in R3b (bb. 139-143) che riprende materiale tematico di R1. Segue un altro episodio del *solo*, S3b (bb. 143-161), del tutto analogo al precedente, con bicordi, ampi intervalli e un accompagnamento affidato al solo basso che presenta un pedale di dominante, questa volta nella tonalità di Do minore. Il *tutti* successivo, R3c (bb. 160-171) si apre nella stessa tonalità, ma rapidamente ritorna alla tonalità di impianto.

L'ultimo *solo* (bb. 172-178), un passaggio di semicrome che procedono per intervalli di terza e quarta è accompagnato dal disegno discendente di crome della sola viola. La tonalità di Si bemolle maggiore è ribadita.

Il *tutti* finale R4 (bb. 179-213) riprende esattamente il primo R1.

Il secondo movimento è un *Adagio* in Sol minore in *c*, costituito da due *soli* incorniciati da tre *tutti*.

Struttura e schema tonale del secondo movimento del *Concerto IX*

T1	S1	T2	S2	T3
1-7	7-15	15-20	20-26	26-27
i	i-III	III	vii-(iv-v)-i	i

Il *tutti* iniziale, T1 (bb. 1-7/III), si distingue per una scrittura polifonica. Su un costante accompagnamento di crome del basso, il primo motivo si presenta con entrate in imitazione nelle parti dei violini e della viola. Il motivo procede per salti di quinta e sesta per poi scendere gradatamente sino ad arrivare alla cadenza conclusiva dell'episodio a b. 7. Dal punto di vista armonico T1 è in Sol minore.

S1 (bb. 7-15) presenta l'*incipit* del *tutti*, variato, al quale segue una melodia discendente nella nuova tonalità raggiunta di Si bemolle maggiore. L'accompagnamento è affidato sempre al basso, che procede quasi costantemente con crome ribattute. Il violino solo non si spinge molto in alto e raggiunge in questo primo episodio il Do⁵.

T2 (bb. 15-20) riprende il *tutti* iniziale, in Si bemolle maggiore, leggermente abbreviato. Gli strumenti entrano in successione ma, nel caso della viola in anticipo rispetto al primo *tutti*.

S2 (bb. 20/II-26/III) non presenta il motto iniziale. Si tratta di un disegno melodico che tocca il Re bemolle⁵ per poi discendere al Fa. A questo elemento segue un motivo che si conclude in Sol minore. L'accompagnamento è affidato al solo basso che procede sempre per crome ribattute. L'ultimo *tutti*, T3 (bb. 26/III-27), è costituito da una cadenza sospesa in Sol minore.

Il terzo movimento, un *Allegro* in 12/8, è in Si bemolle maggiore. Il carattere del movimento è danzante. Alcuni episodi dei *tutti* comprendono al loro interno brevi interventi del violino solista. Come nel primo movimento, anche in quest'ultimo, il ritornello finale, R4, ripropone per intero il materiale di R1. Il *solo*, accompagnato prevalentemente da tutti gli archi o dal basso solo, presenta alcuni passaggi armonicamente ardui (bb. 46-49, 80-82).

Struttura e schema tonale del terzo movimento del *Concerto IX*

R1	S1	R2	S2	R3a	S3a	R3b	S3b	R4
1-22	22-31	32-45	46-63	63-70	70-76	76-84	85-97	98-119
I	I-V	V	ii-vi	vi-V	V	V	ii-I	I

R1 (bb. 1-22) presenta una struttura tripartita e due interventi del *solo*. Dal punto di vista armonico, ad eccezione della tonicizzazione in Fa maggiore tra bb. 5-6, l'episodio rimane ancorato all'armonia di tonica. Il disegno melodico proposto dal *tutti* procede di due battute in due battute in *A*, prima sezione (bb. 1-6) per poi lasciare spazio ad un breve intervento del violino solista, seconda sezione *B* (bb. 7-10), che procede senza alcun accompagnamento in un disegno di ampi intervalli. Segue la terza sezione, *C* (bb. 11-18) formata da una progressione discendente basata su materiale tematico nuovo (bb. 11-14), due battute condotte dai violini in stile imitativo e accompagnate dal procedere omoritmico di viole e basso (bb. 15-16) e da una cadenza che ribadisce la tonalità d'impianto. Dopo un elemento scalare ascendente del *solo* che raggiunge il La⁵, R1 si chiude con un elemento cadenzante discendente e condotto omoritmicamente da violini e viole (bb. 20-22).

Il primo episodio solistico, S1 (bb. 22-31), modula da Si bemolle maggiore alla dominante, Fa maggiore. Il *solo* non si spinge oltre il Fa⁵ e propone dei brevi disegni melodici, interrotti ogni due battute circa da una pausa e caratterizzati da ampi intervalli. A bb. 28-29 il violino riprende un elemento già presentato nel primo solo di R1. L'accompagnamento procede ritmicamente costante con semiminime puntate al basso.

R2 (bb. 32-45) ripropone il motto iniziale e le prime quattro battute di *A* nella tonalità della dominante. Segue il secondo elemento di *A* in stile imitativo in progressione discendente (bb. 36-39) che si conclude con un breve intervento concertante del solista (bb. 40-41). Le ultime due parti di *C* (bb. 15-18) vengono replicate nella tonalità della dominante (bb. 42-45).

S2 (bb. 42-63) si apre in Do minore con una progressione discendente costituita da un passaggio di crome privo di accompagnamento e armonicamente arduo. Segue una sezione concertante (bb. 50-59) che, pur rappresentando un intervento che vede il solista condurre, nella stampa è indicato come *tutti*. Nel corso di questa sezione sono toccate le tonalità di Mi bemolle maggiore, Fa maggiore e Sol minore, che chiude l'episodio. Segue un modulo di sestine di semicrome al violino principale sostenuto da un pedale di dominante al basso.

La riproposizione del ritornello in Sol minore, R3a (bb. 63-70), è contrassegnata dalla presentazione del motto da parte di tutti gli strumenti in stile imitativo a distanza regolare di minima. L'episodio modula da Sol minore a Fa maggiore. S3a (bb. 70-76) è costituito da un disegno melodico sviluppato nel registro medio, nella tonalità di Fa maggiore e conduce a R3b (bb. 76-84) condotto in stile imitativo tra violino primo e secondo mentre viole e basso accompagnano ripetendo in progressione la principale cellula del motto iniziale. R3b è caratterizzato da un breve intervento cromatico del violino principale che porta alla cadenza del *tutti* che modula da Fa maggiore a Re minore (bb. 82-84).

S3b (bb. 85-97) è un episodio simile all'ultimo motivo di S2, un modulo di sestine accompagnato questa volta non dal solo basso, ma da tutti gli archi. Dalla tonalità di Do minore modula in Si bemolle maggiore. R4 (bb. 98-119) riprende senza apportare alcuna variazione R1.

Concerto X

Il *Concerto X* si apre con un *Allegro* in *c* di 97 misure nella tonalità di Fa maggiore. Il movimento propone un'alternanza di cinque *tutti* e quattro episodi del *solo*. Le due parti, tuttavia, non si configurano come indipendenti e nettamente separate: le sezioni del *tutti* si distinguono infatti per i frequenti interventi del violino principale.

Struttura del primo movimento del Concerto X in Fa maggiore

R1a	S1a	R1b	S1b	R2	S3a	R3	S3b	R4
1-26	26-34	35-39	40-47	47-51	52-62	63-66	66-71	72-97
I	I	I	I-vi	vi-iii	iii-I	I-iii	iii	I

Il *tutti* iniziale, R1a (bb. 1-26) è composto da due frasi: la prima è formata da tre motivi, materiale principale del movimento; la seconda è caratterizzata dall'alternarsi di interventi brillanti del violino solo e di passaggi del *tutti* che conducono alla cadenza autentica e al primo episodio solistico.

La prima frase (bb. 1-7) si apre con il motivo *a* (bb. 1-2), costituito da un elemento basato sulla triade di tonica seguito da un altro discendente per grado congiunto, che porta ad una cadenza sospesa. La frase prosegue con il motivo *b* (bb. 3-4), un gruppetto di semicrome e una figurazione sincopata di crome e semiminime che si ripete al grado inferiore e conduce ad una tonicizzazione della dominante. Una figurazione sincopata in forma di scala ascendente su un pedale di tonica al basso costituisce l'elemento cadenzante *c* (bb. 5-7), che conclude la prima frase con una cadenza autentica in Do maggiore.

La seconda frase (7-26) si apre con il motivo *d* (bb. 7-11), una progressione affidata al *solo*, sostenuta da un accompagnamento omoritmico di tutti gli archi. Il motivo, caratterizzato da una figurazione scalare ascendente che si ripete tre volte e copre inizialmente un intervallo di settima minore e poi, nelle altre tre ripetizioni, di sesta minore, conduce dalla tonalità di Do maggiore all'armonia di dominante della tonalità di Fa maggiore. Il motivo *e* (11-13), assegnato al *tutti*, è costituito da una scala discendente di crome intervallate da pause, che procedono per moto congiunto e in maniera alternata tra violino solo e violino primo da una parte e violino secondo e basso dall'altra. Segue un elemento cadenzante *f* caratterizzato da un

pedale di dominante, presentato dal violino solo (bb. 13-16/), sostenuto dal violino primo e riproposto dal *solo* accompagnato dagli strumenti di ripieno (bb. 16-21) e infine da tutti gli archi (bb. 21-26).

Il primo *solo*, S1a (26-35), accompagnato dal basso, presenta una frase costituita da due nuovi motivi (bb. 26-29; 32-34) che incorniciano una figurazione sincopata simile al motivo *c* iniziale (bb. 29-31).

Il *tutti* successivo, R1b (bb. 35-39), in Fa maggiore, riprende il motivo *c* nella forma variata dal *solo* e prosegue lasciando spazio a due scale ascendenti di semicrome e biscrome eseguite dal violino principale. Dopo un breve dialogo tra *solo* e *tutti* (bb. 40-43) il *solo* propone un disegno di semicrome in Re minore, che culmina in una sequenza discendente ricca di cromatismi (b. 46) su pedale del basso. Un'ultima scala ascendente di semicrome riporta al *tutti*.

Il terzo *tutti*, R2 (bb. 47-51), in Re minore, è introdotto da due semiminime in tutte le parti in maniera omoritmica e ripropone i primi due motivi iniziali (*a*, *b*). Il motivo *c* è assente, mentre il motivo *d* variato introduce il terzo *solo* (bb. 52-62), costituito da una progressione di semicrome caratterizzata da ampi intervalli che conduce da Do maggiore a Fa maggiore.

Da battuta 63 a 66 si inserisce un breve intervento del *tutti*: un elemento sequenziale per quarte discendenti ai violini che porta all'ultimo *solo*, S3b (bb. 66-71), costituito da un disegno di semicrome in progressione discendente. Il *solo* si conclude con un pedale di dominante al basso e conduce alla ripresa del *tutti* iniziale a battuta 72.

R4 (bb. 72-97) ripete il primo *tutti* senza modifiche. In proposito si segnalano solo tre concerti tartiniani che ripropongono invariato il *tutti* iniziale.

Il secondo movimento, un *Largo* in 3/4 di 45 battute, è in Do maggiore. Si tratta di undici variazioni su un basso di ciaccona della durata di quattro misure. Nel corso del movimento si alternano tre interventi del *solo* e tre del *tutti* secondo la seguente struttura:

Struttura e schema tonale del secondo movimento del *Concerto X*

S1	T1	S2	T2	S3	T3
1-4	5-8	9-16	16-24	25-33	33-45

Il primo *solo*, S1 (bb. 1-4), accompagnato dal basso di ciaccona, propone un elemento fondato sulla triade di tonica seguito da un disegno ritmicamente articolato e caratterizzato da un procedere per moto congiunto. Il *tutti* successivo, T1 (bb. 5-8) presenta un elemento triadico di crome, in imitazione tra violino principale e primo, e propone in tutte le voci un andamento per intervalli ampi.

Il secondo *solo*, S2 (bb. 9-16), è costituito da altre due variazioni. Segue il secondo intervento del *tutti*, T2 (bb. 16-24), molto più instabile ritmicamente, soprattutto a causa della figurazione sincopata presentata dal violino principale. La variazione successiva, da b. 21, vede passare la figurazione sincopata al violino primo.

Il terzo *solo* (bb. 25-33) rappresenta il momento culminante del movimento lento. Accompagnato dal basso, il violino principale ha spazio per esibirsi in un passaggio di moderato virtuosismo costituito da semicrome e da cromatismi nelle prime battute. L'apice dell'episodio solistico è raggiunto a battuta 29 ove il violino principale tocca il Mi₅. Le ultime tre variazioni sono affidate al *tutti*.

Il terzo movimento è un *Allegro* di 187 battute in 3/8 in Fa maggiore. Esso presenta una forma-ritornello e un'alternanza tra quattro *tutti* e tre episodi solistici.

Struttura e schema tonale del terzo movimento del *Concerto X*

R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4
bb. 1-34	34-67	67-74	75-85	86-110	111-153	153-187
I	I -V-(v)	V-I	I-vi	vi-I	i (III) i	I

Il primo *tutti*, R 1 (bb. 1-34), è costituito da due frasi ciascuna di sedici battute circa. La prima propone tre motivi: il motivo *a* (bb. 1-4), è formato da un passaggio di crome sulla triade di tonica e da un elemento di due battute in cui tutte le parti, in maniera omoritmica, procedono alternando una croma ed una semiminima. Il motivo si ferma su una cadenza sospesa alla fine di battuta 4. Segue il motivo *b* (bb. 5-11): un passaggio di semicrome ripetuto in sequenza per tre battute e seguito da un elemento discendente di crome che procedono per ampi intervalli. Anche il secondo motivo si ferma su una cadenza sospesa. L'ultimo motivo della prima frase, *c* (bb. 12-16), è affidato al *solo* ed è rappresentato da un passaggio scalare di

biscrome accompagnate, in battere, dalle semiminime del *tutti*. La frase si chiude con una cadenza autentica nella tonalità d'impianto.

La seconda frase (bb. 17-34) è formata da altri tre motivi. Il primo, *d* (bb. 17-22) riprende la seconda idea di *a*, una croma e una semiminima che procedono questa volta ad intervalli di terze discendenti e si chiude su una cadenza sospesa. Il secondo motivo, *e* (bb. 23-28), anch'esso privo della parte del basso, presenta un disegno cadenzante che prende avvio in anacrusi e riprende in parte il secondo elemento di *b*. L'ultimo motivo, *e'* (bb. 29-34), ripropone *e* con alcune modifiche. La frase si chiude con una cadenza autentica in Fa maggiore.

Il primo *solo*, S1 (bb. 34-67) si divide in due parti. La prima (bb. 34-49) inizia riprendendo due motivi già esposti nel *tutti*: il motivo *a* (bb. 34-37) e il motivo *d* (bb. 38-42), quest'ultimo ad una quinta superiore. Segue un passaggio cadenzante di semicrome (bb. 43-49), che conduce alla dominante di Do maggiore. La seconda parte (bb. 50-67) si apre a sorpresa nella tonalità di Do minore. L'accompagnamento del solo, affidato fino a misura 49 al basso, passa, da b. 50 a 67, al violino primo. In questa sezione il violino principale introduce una nuova idea (bb. 50-57) e riprende il primo elemento del motivo *b* (bb. 58-62).

Il *tutti* successivo, R2 (bb. 67-70), riprende il motivo *a* nella tonalità di Do maggiore. Dopo un breve dialogo tra *solo* e *tutti*, il violino principale riprende con un arpeggio sequenziale discendente di semicrome accompagnato in maniera omoritmica da tutti gli archi. L'episodio del *solo*, iniziato in Fa maggiore, modula alla relativa minore (bb. 75-85).

Segue il terzo *tutti*, R3 (bb. 86-110), con un elemento che richiama la prima idea del motivo *b* (86-96). Da battuta 102 a 110 si presenta un nuovo passaggio, ritmicamente più instabile, che vede le parti procedere in maniera indipendente con un disegno di crome e semiminime puntate.

Il terzo episodio del *solo*, S3 (bb. 111-153), il più esteso, prende l'avvio nella tonalità di Fa minore e si può dividere in sei frasi (6+6+8+8+9+8) nelle quali sono rielaborati i materiali esposti in precedenza. La tonalità di Fa minore viene sostituita, nell'ultimo *tutti*, dal Fa maggiore: si ripete così un effetto sorpresa già proposto in precedenza (bb. 66-67). L'accompagnamento dell'episodio solistico è affidato interamente ai violini. Segue il *tutti* finale, R4 (bb. 154-187), che, come già accaduto nel primo movimento, ripropone senza modifiche il primo *tutti*.

Concerto XI

Il concerto è in tre movimenti ed è privo della parte della viola. L'*Allegro* iniziale, in *c*, è nella tonalità di Re maggiore. L'alternanza tra *solo* e *tutti* è molto frequente e il materiale presentato dalle due componenti è in parte comune. Gli episodi solistici assumono in alcuni casi tratti virtuosistici.

Struttura e schema tonale del primo movimento del *Concerto XI*

R1	S1	R2	S2	R3	R4
1-14	14-29	30-43	43-66	66- 81	82-91
I	I – V	V	I – vi	progressione – ii - V	I

R1 (bb. 1-14) si apre con un motto piuttosto comune nel repertorio del periodo, il motivo *a*: tre semiminime staccate che procedono in direzione discendente sui gradi I-V-I di Re. Le parti sono all'unisono o all'ottava. Segue *b* (b. 1-2), arpeggio ascendente di semicrome sul Re che copre due ottave affidato al violino principale. Tutti gli archi si inseriscono nel levare di b. 3 con un passaggio discendente di crome, *c* (b. 3). Una progressione discendente, *d* (bb. 3-5), porta ad un secondo intervento del violino solista, *e* (bb. 5-8): una serie discendente di seste, ottave e settime spezzate di semicrome, che rispetto al primo intervento, *b* (b. 2), è più esteso e accompagnato dal violino primo. L'intervento del *solo* si chiude con due accordi di dominante-tonica. Segue un passaggio omoritmico del *tutti*, *f* (bb. 8-11), che si chiude con altri due elementi: *g* (bb. 11-12) un motivo al violino principale imitato dal violino primo, e *h* (bb. 13-14), elemento cadenzante condotto all'unisono da tutti gli strumenti. Da segnalare la sensazione di stabilità della tonalità grazie alle cadenze delle bb. 1, 8 e 14.

S1 (bb. 14-29) si apre con gli elementi *b* e *c* già presentati in R1, con la differenza che l'elemento *c* è affidato al solo violino accompagnato dal basso. Segue un motivo, costituito di arpeggi di semicrome che salgono progressivamente fino a raggiungere l'apice in La⁵ (bb. 24-26). Il solo è interrotto dall'elemento *c* (b. 27) affidato al *tutti*. Nel corso dell'episodio si passa da Re maggiore alla dominante, La maggiore.

R2 (bb. 30-43) riprende l'intero episodio R1, caratterizzato dai frequenti interventi del *solo*, nella tonalità della dominante. Il *solo* seguente, S2 (bb. 43-66), è un esteso passaggio che

si sviluppa di tre battute in tre battute e presenta interessanti risoluzioni armoniche. L'episodio inizia in La maggiore e, attraverso una serie di modulazioni, giunge a Si minore. L'accompagnamento è affidato al violino primo e al basso che da b. 60 si presentano in alternanza stretta.

Seguono R3 (bb. 66-81), un passaggio che vede alternarsi sezioni del *tutti* che ripropongono materiale di R1, come l'elemento *f* (bb. 66-70 e bb. 75-78), e sezioni del *solo* che introducono maggiori elementi di novità, come il passaggio cromatico di b. 74. L'episodio si conclude in La maggiore.

R4 (bb. 82-91) ripresenta gli elementi *b* e *c* di R1 e materiale nuovo come la discesa cromatica di bb. 84-85 e 88-89 che, peraltro, sarà ripresa anche nell'ultimo movimento del concerto, a bb. 147-149 e bb. 156-159. In questi due passaggi il violino solista è accompagnato dal violino primo.

Il secondo movimento è un *Grave* in *c* nella tonalità di Si minore. La struttura del movimento è formata da tre *tutti* che incorniciano due episodi del *solo*.

Struttura e schema tonale del secondo movimento del *Concerto XI*

T1	S1	T2	S2	T3
1-7	8-13	13-18	19-27	27-29
i	III-VII	i-III	i-VII-i	i

T1 (bb. 1-7) è caratterizzato dall'entrata in stile imitativo dei vari strumenti. La cellula principale del *tutti* è formata da un elemento di crome e semicrome che si muovono per grado congiunto seguite da un intervallo che varia a seconda delle entrate tra la quinta e la quarta. La struttura del *tutti* iniziale presenta tre sezioni: *A* (bb. 1-3), *A'* (bb. 3-5), *B* (6-7). Dal punto di vista armonico T1 è in Si minore e si chiude con una cadenza sospesa.

S1 (bb. 8-13) presenta due disegni melodici (bb. 8-10, bb. 10-13) accompagnati dal basso. L'episodio si apre in Re maggiore e modula a La maggiore. In questa parte il violino solista raggiunge l'apice in b. 12 con il Mi⁵. Segue T2 (bb. 13-18) con un'idea nuova (b. 13-14) seguita dal motivo di testa esposto anche in questo caso in stile imitativo.

S2 (bb. 19-27) è l'episodio più esteso del movimento. Accompagnato sempre dal solo basso, il violino solista propone tre frasi all'incirca di tre battute ciascuna. Si mantiene nel registro medio e modula da Si minore a La maggiore per poi tornare a Si minore.

Il movimento si chiude con T3 (bb. 27-29), che corrisponde alla sezione B di T1, una scala discendente al violino che si chiude con una cadenza sospesa.

Il terzo movimento è un *Presto* in 2/4 nella tonalità di Re maggiore. Il movimento è costituito da quattro interventi del *tutti* che si alternano a tre *solì*. Nel corso dell'intero movimento, ad eccezione di poche battute in R4, i violini procedono all'unisono.

Struttura e schema tonale del terzo movimento del *Concerto XI*

R1	S1	R2	S2	R3	S3	R4
1-18	19-48	49-64	65-99	100-111	112-133	134-165
I	V	V	I (V) iii	Vi	II	V - I

R1 (bb. 1-18) si apre con due semiminime, tonica e dominante, all'unisono o all'ottava per tutti gli archi intervallate da pause. Poi prende il via il motto che ricorrerà sia nei *tutti* successivi che negli interventi del violino principale. Il motto è caratterizzato da salti di ottava in ritmo sincopato. R1 è interrotto da un breve intervento del *solo* non accompagnato. La ripresa del *tutti* ribadisce la tonalità di impianto.

S1 (bb. 19-48) è nella tonalità di dominante. Riprende il motto iniziale cui segue una progressione di semicrome: un passaggio rapido, piuttosto esteso, che è caratterizzato da intervalli ampi e frequenti salti di corda. L'accompagnamento è affidato al solo basso. L'episodio si conclude con una cadenza sospesa sempre nella tonalità di La maggiore.

R2 (bb. 49-64) è l'esatta ripetizione di R1 alla dominante. Segue S2 (bb. 65-99) che si apre in Re maggiore e presenta una progressione accompagnata dal basso. Da La maggiore si modula a Fa diesis minore. Il motto iniziale è ripreso in R3 (bb. 100-111), questa volta modificato e più breve rispetto agli altri episodi del *tutti*: l'intervento del *solo* questa volta non è presente. L'intera sezione è in Si minore.

Come per gli altri *solo*, anche S3 (bb. 112-133) inizia con il motto del concerto. Segue un passaggio virtuosistico di semicrome che si spinge fino al La⁵. L'accompagnamento è

affidato al basso che da b. 124 presenta un pedale sul Mi. Il *solo* si conclude con una cadenza in Mi maggiore.

Segue la riproposizione del motto iniziale da parte dell'ultimo *tutti*, R4 (bb. 134-165): prima in La maggiore, poi nella tonalità di impianto, Re maggiore. Rispetto all'inizio i brevi interventi del *solo* sono accompagnati dal violino primo e sono presentati due volte. Le bb. 147-149 e bb. 156-159 coincidono con le bb. 84-85 e 88-89 del primo movimento.

Concerto XII

L'*Allegro* iniziale è in 3/4 nella tonalità di Si bemolle maggiore. La struttura segue la forma ritornello. Non è prevista la parte della viola, perciò la tessitura appare ridotta a quattro e, quando i violini procedono all'unisono, anche a due voci. Nel corso del movimento è fatto ampio uso del pedale al basso.

Struttura e schema tonale del primo movimento del *Concerto XII*

R1	S1	R2	S3	R3	S4a	R4a	S4b	R4b
1-26	27-55	55-63	64-95	96-100	101-113	114-126	127-171	172-180
I	I-V	V	IV-vi	vi	I	I	I	I

Il primo *tutti*, R1 (bb. 1-26), è formato da tre sezioni: *A* (bb. 1-9), *B* (bb. 10-17) e *C* (bb. 18-26). La prima sezione, *A*, è esposta all'unisono dai violini ed è costituita dal motivo *x* (b. 1-2) che viene ripetuto variato per due volte. Segue un arpeggio sulla triade di Si che porta ad una cadenza sulla dominante. La sezione *B* vede alternarsi il violino solo con quartine di semicrome e il *tutti* che procede in maniera omoritmica con un elemento di crome ribattute. La terza sezione, *C*, è caratterizzata dal procedere in tutte le parti per ampi intervalli di semiminime, inizialmente in alternanza violini e basso, poi, in maniera omoritmica, in tutte le parti. Il violino *solo* mantiene una linea autonoma rispetto al violino primo e secondo. R1 si chiude con una cadenza nella tonalità d'impianto simile a quella proposta a bb. 6-9.

In S1 (bb. 27-55) il violino principale presenta materiale tematico nuovo rispetto a quello esposto in R1. Si tratta di una linea cantabile non priva in alcuni punti di ampi

intervalli. Presenta due frasi rispettivamente di quattro battute e una progressione più estesa. L'armonia di dominante di Si bemolle, che caratterizza tutto l'episodio, è rafforzata da un passaggio di crome (bb. 47-55) che da b. 50 è sostenuto da un pedale di Fa al basso. Il *solo*, privo di passaggi virtuosistici, si mantiene in un registro medio e la nota più alta che raggiunge è il Do⁵.

R2 (bb. 55-63) presenta la sezione C di R1 nella tonalità di Fa maggiore. La b. 63 introduce il secondo *solo*, S3 (bb. 63?-95), episodio esteso e più virtuosistico rispetto a S1. Il materiale proposto da b. 64 a b. 74 richiama la sezione B di R1. A differenza del passaggio precedente il materiale del *solo* e del *tutti* non è alternato ma sovrapposto: un modulo di quartine di semicrome sostenuto da un procedere costante di crome. Dal punto di vista della tessitura l'episodio è più ricco del movimento. Il *solo* prosegue con elementi accordali sostenuti dalle semiminime intervallate da pause agli archi. Spesso si alternano i violini e il basso nell'accompagnamento. Le tonalità toccate sono diverse e procedono dal Mi bemolle maggiore a Sol minore.

Il *tutti* R3 (bb. 96-100), molto breve, è in Sol minore e ripropone la cadenza conclusiva di C. Segue S4a (bb. 101-113) che riprende l'inizio di S1 e ripropone un passaggio cantabile articolato ritmicamente. L'accompagnamento è affidato al solo basso mentre dal punto di vista armonico riprende il tono d'impianto. Il *solo* è interrotto dal *tutti* R4a (bb. 114-126) che ripropone R1, modificando l'ordine di successione delle sezioni: B (bb. 114-118), in una versione leggermente ridotta, e A invariata (bb. 119-126). Prima di presentare l'ultima sezione, c'è spazio per un ultimo intervento del violino solista S4b (bb. 127-171). Si possono distinguere due parti. La prima è formata da una linea melodica che procede per ampi intervalli, raggiungendo in alcuni punti salti di decima. Il disegno del violino è accompagnato dal solo basso che si presenta spesso nella forma di pedale di tonica o dominante. La seconda parte, accordale, è più concertante e prevede l'accompagnamento di tutti gli strumenti fino a b. 158. Segue il pedale del basso solo. Il movimento è concluso da R4b (bb. 172-180) che corrisponde esattamente alla sezione C di R1.

Il secondo movimento è un *Adagio* in c nella tonalità di Si bemolle maggiore. Il *solo* è accompagnato dal basso, mentre gli altri strumenti tacciono. Il disegno melodico quasi ininterrotto modula da Si bemolle maggiore a Sol minore per tornare da b. 14 alla tonalità di

impianto. Le frasi proposte dal violino si intensificano ritmicamente nel corso del movimento e non presentano aspetti virtuosistici, mantenendosi sempre nel registro medio. La linea melodica procede per grado congiunto o per stretti intervalli, ad eccezione del motivo iniziale e di alcuni elementi in ritmo puntato a bb. 7 e 14. L'elemento di maggiore interesse è dato dalle figurazioni ritmiche che si susseguono con grande varietà per tutto il movimento.

Il terzo movimento è un *Allegro* in 12/8 in Si bemolle maggiore. L'*incipit* e altre sezioni dell'*Allegro* riprendono materiale del terzo movimento del *Concerto IX*.

Struttura e schema tonale del terzo movimento del *Concerto XII*

R1	S1	R3	S3	R4
1-25	26-39	39-47	47-60	60-77
I-vi	vi-iii	iii	ii-I	I

R1 (bb. 1-25) presenta una prima sezione di sei battute, *A*, seguita da un intervento del *solo*, *B* (bb. 6-11), che presenta un motivo (bb. 6-8) prima in Do minore e poi in Si bemolle minore. Il *tutti* riprende a b. 11 con il motivo di testa. A b. 15 si presenta un nuovo elemento che vede il violino solista alternarsi con gli altri strumenti fino a b. 20. A b. 21 il *solo* ripropone il precedente motivo presente in *B*, privo della scala discendente di semicrome, e seguito da un elemento cadenzante al *tutti* in Sol minore.

Il primo episodio esteso affidato al solista, S1 (bb. 26-39), è costituito da un passaggio caratterizzato da ampi intervalli e da cambi di corda. La presenza di diversi tipi di accompagnamento in questo episodio rende possibile distinguere una suddivisione del passaggio in due parti: bb. 26-35, con l'accompagnamento costituito da un disegno costante di semiminime e caratterizzato da frequenti effetti d'eco; bb. 36-39, con un accompagnamento di semiminime intervallate da pause. Il passaggio modula da Sol minore a Re minore.

Dopo un breve intervento del *tutti* in Re minore (bb. 39-47) riprende il *solo*, S3 (bb. 47-60): un rapido passaggio virtuosistico di semicrome sostenute dal solo basso. L'episodio si conclude con una scala ascendente di crome. Segue R4 (bb. 60-77) in Si bemolle maggiore. Dopo la riproposizione del motto iniziale, anche in quest'ultimo episodio sono frequenti gli interventi del violino solista che presenta in parte materiale nuovo rispetto a R1.

APPENDICE II

*SEI / CONCERTI / a Cinque Stromenti / a Violino Principale, Violino Primo e Secondo /
Alto Viola Organo e Violoncello. / DELLI SIGNORI / GIUSEPPE TARTINI / É GASPARO
VISCONTI / Opera Prima / Libro Terzo / Amsterdam / a / Spesa di MICHELE CARLO LE
CENE /*

Concerto VII

Allegro

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Organo

7

13

[solo]

18

6 5
4 3

[tutti]

23

6 7
5 5

28

5 4 6 7
5 5 5

34 [solo] [tutti]

39 [solo]

45

49

Musical score for measures 49-52. The first staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second, third, and fourth staves are empty. The fifth staff contains a bass line with quarter notes and rests.

53

[tutti]

Musical score for measures 53-57. The first staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second, third, and fourth staves contain accompaniment. The fifth staff contains a bass line with quarter notes and rests. A "6 5" marking is present in the fifth measure.

58

Musical score for measures 58-62. The first three staves contain melodic lines with eighth notes and slurs. The fourth staff contains accompaniment. The fifth staff contains a bass line with quarter notes and rests. A "b b b 7" marking is present in the fifth measure.

[solo]

64

p

p

4 3 4 3 6 6 4 6

[tutti]

69

6

74

6 6 5 6

80

4 3 6 5 6 5 6 5 4 3 6 # 4 # 6 #

86

7 5 [p] 7 [f] 6 5 # [f]

Adagio

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Organo

11

solo

tr

tr

20

tr

29

6 6 7 6 5 6 5

36 *tr* tutti

6 5 6 7 7 7

4 3

47

7 6 6

4 # #

Allegro

Violino solo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Organo

Si replica piano

Si replica piano

Si replica piano

Si replica piano

Si replica [piano]

f

7
5

6 # 6

11

p

[*f*]

6 6 6

5 5 5

p

f

20

3 3 3 3 3

p

p

p

6 6 6 # 6 6

5 5 5

p

26

Musical score for measures 26-30. The score consists of five staves. The top staff has a complex rhythmic pattern of eighth notes. The second and third staves have a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff has a similar eighth-note accompaniment. The fifth staff is mostly empty with some rests.

31

Musical score for measures 31-37. The score consists of five staves. Measures 31-34 continue the previous patterns. From measure 35, there are dynamic markings *[f]* and accents in the upper staves. The bottom staff has a sharp sign in measure 35.

38

Musical score for measures 38-42. The score consists of five staves. Measures 38-42 show a continuation of the musical themes with various articulations and dynamics. The bottom staff has fingerings 7, 5, 6, 6, 6 indicated.

48

6 6 7 4 3

58

6

69

7

79

4

89

Adagio

Allegro

100

7
5

110

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

[*f*]

6 6
5 #

[*f*]

119

124

6 4 #

Concerto VIII

Allegro e spiccato

Musical score for Violino solo, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Organo. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The Violino solo part is marked with a '1' above the notes. The Viola and Violoncello e Organo parts have fingering indications: '6 [1]' and '6 [1]'.

Musical score for Violino solo, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Organo, starting at measure 7. The Violino solo part is marked with a '7' above the first measure and a 'solo' instruction. The Violino I, Violino II, and Viola parts are marked with a 'p' (piano) dynamic. The Violoncello e Organo part is marked with a 'p' dynamic.

Musical score for Violino solo, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Organo, starting at measure 11. The Violino solo part is marked with a '11' above the first measure. The Violino I, Violino II, and Viola parts are marked with a 'p' dynamic. The Violoncello e Organo part is marked with a 'p' dynamic.

15 *tutti* *solo*

[f] *f* *p* *f* *p* *f* *p*

6 [1] 6 [1]

[f]

20 *tutti* *solo*

[f] *f* *p* *f* *p* *f* *p*

6 9 8 5 4 3 4

[f]

25 [tutti]

6 5 6 4

solo

31

p

p

5 6

4 #

35

38

tutti

[*f*]

f

f

f

[*f*]

44

solo

p

p

p

p

$\flat 5$ \flat [1] 6 [1] # #

49

52

55

tutti

55

tutti

f

f

[*f*]

[1]

6 [1]

61

solo

tutti

[1]

6

tasto solo

6 9 8
5 4 3

4 3

Adagio e staccato

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Organo

9

solo

p

p

p

4 #

tr

tr

18

tutti

f

f

f

f

4 3 9 8 7 6 9 7 9 5 b 7

[*f*]

solo

27

36

45

tutti

[f]

f

f

f

[f]

Allegro

solo

Violino solo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Organo

This system contains five staves of music. The Violino solo part is marked 'solo' and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violino I and II parts play a similar rhythmic pattern. The Viola and Violoncello e Organo parts provide harmonic support with a steady eighth-note accompaniment.

tutti

solo

tutti

11

This system contains five staves of music. The Violino solo part is marked 'tutti' and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violino I and II parts play a similar rhythmic pattern. The Viola and Violoncello e Organo parts provide harmonic support with a steady eighth-note accompaniment.

[solo]

21

p
p

6 # 6

This system contains five staves of music. The Violino solo part is marked '[solo]' and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violino I and II parts play a similar rhythmic pattern. The Viola and Violoncello e Organo parts provide harmonic support with a steady eighth-note accompaniment. The system includes dynamic markings *p* and fingering numbers 6 and 6.

32

43

solo tutti solo tutti

53

solo

77

6

82

tutti

[f]

f

f

f

#4

[f]

90

solo

p

p

99

6

6

104

tasto solo

109

tutti

116

solo

p

p

6
b5 7

127

tutti

solo

tutti

[*f*]

f

f

f

6
#

[*f*]

137

solo

tutti

6

147

Musical score for measures 147-150. The score consists of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the upper staves and a bass line in the bottom staff. The bass line includes fingerings (6, #, 6, 6) and a bracketed measure in the final measure.

Concerto IX

Allegro

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Organo

10

solo

tutti

[f]

p

f

p

f

p

solo

f

6 6 6

[f]

18

solo

p

p

p

solo

6 6 6

6 4 5

27 *tutti*

36 *solo*

46 *tutti*

51

f

f

f

54

p

f

p

f

p

f

57

p

p

p

p

60

f

f

f

solo

63

f

66

69 tutti

6

74

tr

6

82

tr

tr

tr

tr

tr

tr

p

[p]

[p]

b 5

6

5

6

6

6

6

7

6

p

tutti

89

7 6 7 6 5 6 6 4 6 6 6

f

solo

97

6 6 6

p

tutti

106

[*f*]

[*f*]

f

[*f*]

[*f*]

115

6
4

5
#3

#7
2

5
#3

6
4

5
#3

#7
2

123

solo

5
#3

132

tutti

6 6 6

6 6 6

141

solo

6 6 6

tasto solo

150

159

tutti

tr

tr

tr

6 6 6

6 6 6

6 6 6

167

tr *tr* *tr*

tr *tr* *tr*

tr *tr*

soli

173

solo

178

tutti

6 6 6 6 6 6

187

solo

p

p

p

solo

195

tutti

solo

p

p

p

solo

6 6 4 6 6 6 6 6 5 4 6

204

ad arbitrio

[tutti]

ad arbitrio

[*tutti*]

6 6 6

Musical score for guitar, measures 208-213. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It consists of five staves: four treble clef staves and one bass clef staff. The first four staves contain the melodic and harmonic lines for the guitar. The fifth staff contains the bass line with fingerings indicated by numbers 3, 4, and 5. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a final measure containing a whole note chord.

Adagio

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Organo

[solo]

7

[tutti]

14

20 [solo]

6 6 6 6

24 [tutti]

7 6 5 6 4 # 3 6 5 #

Allegro

Violino solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Organo

6 7 6 6 5 4 6 9 8

4 3 2 5 4 3

solo

6 6 9 8 4

tutti

6 7 6 7 6 7 6 7

15 solo

6 6 9 6 4 6 4 3

19 tutti solo

6 5 4 3 solo

23

6 6 7 4 6 6

28 tutti

6 6 6 ♯6 6 6 6 ♯ 6 5 ♯ 6

33

7 ♯6 6 6 5 4 6 9 8 4 3 2 5 4 3 7 6 7 6

38 solo tutti

[f] [f] p f

7 6 7 ♯6 7 6 7 6 7 6 6 5 4 6

solo

43 *solo*

6 9 6 6 4

48 *tutti*

6 5 6 5

53

4 # # 6 5 6 5

58 *solo*

6 5 6 5
4 # 4 #

tasto solo

61 *tutti*

tutti

64 *tutti*

tutti

6 5 7 6 6 6
4 #

69 *solo*

♯4 2 6 6 4 5 ♯ ♭6 6 ♯

solo

74 *tutti*

tutti

tutti

tutti

♯ 6 ♯6

78 *solo*

6 6 6 7 5

♯5

solo

82 *tutti*

Musical score for measures 82-84, marked *tutti*. The score consists of five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Bass 1, and Bass 2. Measure 82 features a complex rhythmic pattern in the first staff with sixteenth-note runs and slurs. Measures 83 and 84 show a more rhythmic accompaniment in the other staves. Fingering numbers 6, 4, and 5 are indicated in the Bass 2 staff for measures 83 and 84.

85 *solo*

piano sempre

Musical score for measures 85-87, marked *solo*. The score consists of five staves. Measure 85 features a complex rhythmic pattern in the first staff with sixteenth-note runs and slurs. Measures 86 and 87 show a more rhythmic accompaniment in the other staves. The dynamic marking *piano sempre* is present in the Treble 2, Treble 3, and Bass 1 staves.

88

Musical score for measures 88-90. The score consists of five staves. Measure 88 features a complex rhythmic pattern in the first staff with sixteenth-note runs and slurs. Measures 89 and 90 show a more rhythmic accompaniment in the other staves.

91

Musical score for measures 91-93. The top staff features a continuous sixteenth-note pattern. The second and third staves contain long notes with ties across measures. The fourth staff is in bass clef and includes a flat sign.

94

Musical score for measures 94-96. Similar to the previous system, it features a sixteenth-note pattern in the top staff and long notes with ties in the second and third staves. The fourth staff includes fingerings: 4 2 and 6 5.

97 *tutti*

Musical score for measures 97-101. The top staff has a melodic line. The second and third staves have accompaniment. The fourth staff includes fingerings: 6, 7 4 6, 6, 4 3, 4 2 6 5 4 3.

102 *solo*

6 5 9 8 4 ♮

107 *tutti*

6 7 6 7 6 7 6 7

112 *solo*

6 6 9 6 4 6 4 3

116 *tutti*

7 6 5
5 4 3

Concerto X

Allegro

Violino solo

Violino I

Violino II

Violoncello

7

13

18

6 6 6 5 6 6 6 5

25

solo

solo

31

tutti

tutti

37

6

43 *solo* *tutti*

6 5 6 5 6

48

4 # 6 7 7 # 6 #4 6 #4 2

54 *[solo]*

6 #4 2 6

58 *[tutti]*

4

solo

63

tutti

68

74

80

85

Musical score for measures 85-89. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple staves. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The second staff has a more active line with eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves provide harmonic support with chords and bass lines.

90

Musical score for measures 90-93. This section continues the piece with similar rhythmic patterns. The bass line includes fingerings: 6, 6, 6, 5. The music concludes with a double bar line and repeat signs in the final measure.

94

Musical score for measures 94-97. This section features a more active melodic line in the top staff. The bass line includes fingerings: 6, 6, 6, 5. The music concludes with a double bar line and repeat signs in the final measure.

Largo

[tutti]

Violino solo

Violino I

Violino II

Violoncello

9

17

solo

26

7 6 7 6 5 6 6

31

tutti

6 6 4+ 2 ♯4 2 4 2

40

[p] [p] p 7 5 5 6 7 6 7 6 5

p

Allegro

Violino solo

Violino I

Violino II

Violoncello

13

solo

26

solo

42

6 6 7

54

6 6 7

65

tutti

[solo]

6 5
4 ♯

7 ♯

7

6

77

[tutti]

6

6 5

6

6 5

♯

♯

♯

♯ 4
2

87

6 4+ 2 6 4 2 6 4+ 6

97

6 5 #

111

solo

soli

solo

soli

124

b.

139

[tutti]

151

164

176

Concerto XI

Allegro

[solo]

[tutti]

[solo]

Musical score for the first system, measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and common time. It features four staves: Violino solo, Violino I, Violino II, and Violoncello e Organo. The Violino solo part begins with a melodic line, while the Violino I and II parts have rests. The Violoncello e Organo part provides a bass line with some fingerings indicated: 4 3 6 5.

Musical score for the second system, measures 6-10. The score continues with four staves. The Violino solo part has a [tutti] marking above it. The Violino I and II parts enter with rhythmic patterns. The Violoncello e Organo part has fingerings 6, 6, 7, 6 indicated.

Musical score for the third system, measures 11-15. The score continues with four staves. The Violino solo part has a [solo] marking above it. The Violino I and II parts have rests. The Violoncello e Organo part has fingerings 7 6 and 6 5 4 3 indicated.

17

System 17: Treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a continuous eighth-note melody. The bass clef staff has a bass line with sixteenth-note patterns and rests, with the number '6' appearing above several notes.

20

System 20: Treble clef with a key signature of two sharps. The staff contains a continuous eighth-note melody. The bass clef staff has a bass line with sixteenth-note patterns and rests, with the number '6' appearing above several notes.

23

System 23: Treble clef with a key signature of two sharps. The staff contains a continuous eighth-note melody. The bass clef staff has a bass line with sixteenth-note patterns and rests, with the number '6' appearing above several notes.

26

System 26: Treble clef with a key signature of two sharps. The staff contains a melody with dynamic markings: *tutti*, *[solo]*, *[tutti]*, and *[solo]*. Trills (*tr*) are present. The bass clef staff has a bass line with sixteenth-note patterns and rests, with the number '6' appearing above several notes. A fingering sequence '6 5 4 3' is written above a note in the bass staff.

31 [tutti] [solo]

35 [tutti]

40 [solo]

46 [tutti] [tr] [solo]

53

60 [tutti]

67 [solo]

74 [tutti]

80

[solo] [tutti] [solo]

6 5 #

86

[tutti] [solo] [tutti]

7 7

Grave

Violino solo

Violino I

Violino II

Violoncello e Organo

[solo]

[tutti]

[solo]

[tutti]

Musical score for a piece in D major, starting at measure 22. The score consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves are mostly rests. The fourth staff contains a bass line with various fingerings and accidentals. The piece concludes with a final chord in D major.

Presto

[solo]

Musical score for measures 1-12. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments are Violino solo, Violino I, Violino II, and Violoncello e Organo. The Violino solo part features a melodic line with slurs and accents, culminating in a solo section. The Violino I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Violoncello e Organo part provides a bass line with fingerings 6 and 6 indicated.

Musical score for measures 13-24. Measure 13 is marked with a first ending bracket. The section is marked [tutti] and then solo. The Violino solo part has a melodic line with slurs and accents. The Violino I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Violoncello e Organo part provides a bass line with fingerings 9 and 6 indicated.

Musical score for measures 25-30. The Violino solo part has a melodic line with slurs and accents. The Violino I and II parts play a rhythmic accompaniment. The Violoncello e Organo part provides a bass line with a fingering of 6 indicated.

32

Musical score for measures 32-38. The top staff features a continuous sixteenth-note melody. The bottom staff contains a bass line with notes and rests.

39

Musical score for measures 39-45. The top staff continues the sixteenth-note melody. The bottom staff has a bass line with notes and rests, including fingerings like '6' and 'delta'.

46

tutti

solo

Musical score for measures 46-56. The top staff has a melody with dynamics 'tutti' and 'solo'. The bottom staff has a bass line with notes and rests, including fingerings like '6', '7', '6', '5', and 'delta'.

57

tutti

solo

solo

Musical score for measures 57-63. The top staff has a melody with dynamics 'tutti' and 'solo'. The bottom staff has a bass line with notes and rests, including fingerings like '6', '4', and '6'.

71

6 6 6

85

6 5 6 6 6 4 #

99 *tutti*

4 #

112

6 6 5 # 6

120

6

tasto solo

126

tutti

Adagio

136

148

161

6 6

Concerto XII

Allegro

Violino solo

Violino I

Violino II

Violoncello e Organo

10

16

25

solo

6 b4 3

35

6 6 ♯6 6 6

45

6 6 5 *tasto solo*

54

tutti

solo

64

69

73

78

87

6
5

96

6

106

[tutti]

b 7 b6 6 b4 6 6 7 4 3

115

7 b5

123

6

tasto solo

132

141

150

6

5

tasto solo

161

Musical score for measures 161-173. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff (treble clef) contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some sixteenth-note patterns. The second and third staves (treble clef) are mostly empty, with some notes appearing in the final measures. The fourth staff (bass clef) contains a continuous line of notes, mostly eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. A finger number '6' is written above the final note in the bass staff.

174

Musical score for measures 174-182. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff (treble clef) contains a series of notes, mostly eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. The second and third staves (treble clef) contain notes, mostly eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. The fourth staff (bass clef) contains notes, mostly eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. A finger number '6' is written above the first note in the bass staff.

Adagio

Violino solo

Violoncello e Organo

6

10

15

Allegro

Violino solo

Violino I

Violino II

Violoncello e Organo

[solo]

5

[tutti]

10

15

Musical score for measures 15-18. The score is in 4/4 time and features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves have treble clefs and contain similar melodic lines. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with fewer notes, including some rests.

19

[solo]

Musical score for measures 19-22. The score is in 4/4 time and features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves have treble clefs and contain similar melodic lines. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with fewer notes, including some rests. The word "[solo]" is written above the top staff in measure 20. The number "6" is written above the bass staff in measure 21, and the number "7" is written above the bass staff in measure 22.

23

[tutti]

[solo]

Musical score for measures 23-26. The score is in 4/4 time and features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves have treble clefs and contain similar melodic lines. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with fewer notes, including some rests. The word "[tutti]" is written above the top staff in measure 23, and the word "[solo]" is written above the top staff in measure 25. The letter "b" is written below the bass staff in measure 24, and the number "7" is written below the bass staff in measure 25. The number "6" is written below the bass staff in measure 26.

27

p *f* *p*

p *f* [*p*]

p *f* *p*

[*p*] [*f*] [*p*]

6

32

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

[*f*] [*p*] [*f*] [*p*]

36

f

f

f

[*f*]

5 4 5 3 5 4

[tutti]

38

Musical score for measures 38-41. The score is in 2/4 time and features four staves. The first staff has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second and third staves have a more melodic line with some rests. The fourth staff is a bass line with a simple harmonic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. Measure numbers 38, 39, 40, and 41 are indicated at the top of the staves.

42

Musical score for measures 42-45. The score is in 2/4 time and features four staves. The first three staves have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass line with a simple harmonic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. Measure numbers 42, 43, 44, and 45 are indicated at the top of the staves.

solo

46

Musical score for measures 46-49. The score is in 2/4 time and features four staves. The first three staves have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass line with a simple harmonic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. Measure numbers 46, 47, 48, and 49 are indicated at the top of the staves.

49

6 b 6

52

6

tutti

55

b 6 5

58 *tutti*

63

68

73

APPENDICE III

NOTE AL TESTO

Criteri di trascrizione

Sono riportati di seguito i criteri seguiti per la trascrizione del testo musicale dei *Concerti* op. 1 libro terzo attribuiti a Giuseppe Tartini e Gasparo Visconti, pubblicati da Michel-Charles Le Cène.

I nomi degli strumenti, le indicazioni di movimento e di ornamento sono stati riportati tacitamente alla lezione moderna e in forma non abbreviata. Le indicazioni dinamiche presenti nell'originale nella forma *piano* e *forte* sono state rese nelle forme abbreviate *p*, *f*. Sono state soppresse tacitamente le indicazioni «volti». L'armatura di chiave è stata mantenuta conforme alle indicazioni originali, mentre le alterazioni ridondanti della notazione settecentesca sono state soppresse senza darne notizia caso per caso.

Per mettere in evidenza gli interventi relativi alle indicazioni testuali (indicazioni dinamiche, agogiche e ornamentali) sono state usate parentesi quadre. Gli interventi del curatore sono riconoscibili dall'uso delle legature tratteggiate, usate per integrare legature di valore e di portamento. Le indicazioni di andamento ritmico irregolare (terzine etc.) sono state integrate tacitamente dove mancanti.

Gli errori presenti nell'originale sono stati segnalati nell'*Apparato critico*. Nel testo si trova la versione corretta. I simboli 'e' indicano lo scioglimento delle eventuali abbreviature musicali presenti nell'edizione.

Elenco abbreviazioni

vl s	violino solo
vl I	violino primo ripieno
vl II	violino secondo
vla	alto viola
basso	violoncello e organo

Apparato critico

Si è ricorso all'*Apparato critico* per riportare le annotazioni complementari agli interventi sul testo musicale.

Concerto VII

Allegro (c)

Battuta	Strumento	Annotazioni
-	-	-

Adagio (3/4)

Battuta	Strumento	Annotazioni
-	-	-

Allegro (3/4)

Battuta	Strumento	Annotazioni
-	-	-

Concerto VIII

Allegro e spicco (c)

Battuta	Strumento	Annotazioni
21/IV	vl I	Il <i>p</i> è spostato verso b. 22/I.
32/I	vla	Il <i>p</i> è spostato verso b. 32/III.

Adagio e staccato (3/4)

Battuta	Strumento	Annotazioni
-	-	-

Allegro (3/4)

Battuta	Strumento	Annotazioni
-	-	-

Concerto IX

Allegro (3/4)

Battuta	Strumento	Annotazioni
25/I	vl I	L'indicazione <i>p</i> si trova in corrispondenza di 24/I.
25/I	vl II	L'indicazione <i>p</i> si trova in corrispondenza di 24/II.
93/I	basso	L'indicazione <i>f</i> si trova in corrispondenza di 93/III.
100/I	vl II	L'indicazione <i>p</i> si trova in corrispondenza di b. 99/I.
191/I	basso	L'indicazione <i>solo</i> si trova in corrispondenza di b. 189/I.

Adagio (c)

Battuta	Strumento	Annotazione
-	-	-

Allegro (12/8)

Battuta	Strumento	Annotazione
36/III	vl I	La legatura unisce i due La ⁴ di 36/II-III.
37/III	vl I	La legatura unisce i due Sol ⁴ di 37/II-III.
38/III	vl I	La legatura unisce i due Fa ⁴ di 38/II-III.
47/IV	vl I s	Manca il bemolle prima del Si ³ .
80/III	vl I s	Manca il bequadro prima del Sol ⁴ .
80/IV	vl I s	Manca il bequadro prima del Sol ⁴ e del Fa ⁴ .
81/I	vl I s	Manca il bemolle prima del Mi ⁴ .
81/II	vl I s	Manca il bemolle prima del Mi ⁴ .

Concerto X

Allegro (c)

Battuta	Strumento	Annotazione
10/III	vl I s	Manca il bequadro prima del Sol ⁴ .
81/III	vl I s	Manca il bequadro prima del Sol ⁴ .

Largo (3/4)

Battuta	Strumento	Annotazione
-	-	-

Allegro (3/8)

Battuta	Strumento	Annotazione
84/III	vl I s	Manca il bequadro prima del Si ⁴ .
140/III	vl I s	Manca il bemolle prima del Mi ³ .
141/III	vl I s	Manca il bemolle prima del La ⁴ .
155	vl II	Nella stampa è presente una battuta in più con una semiminima Do ⁴ seguita da una pausa di croma.

Concerto XI

Allegro (C)

Battuta	Strumento	Annotazione
-	-	-

Grave (C)

Battuta	Strumento	Annotazione
-	-	-

Allegro (2/4)

Battuta	Strumento	Annotazione
121/II	vl I s	Prima semicroma è Do ⁵ .
136/II	basso	Manca il diesis davanti al Sol ² .

Concerto XII

Allegro (3/4)

Battuta	Strumento	Annotazioni
40/II	vl I s	Manca il bequadro prima del Mi ⁴ .

42/II	vl I s	Manca il bequadro prima del Mi ⁴ .
44/III	vl I s	Manca il bequadro prima del Mi ⁴ .

Adagio (c)

Battuta	Strumento	Annotazioni
-	-	-

Allegro (12/8)

Battuta	Strumento	Annotazioni
30/I	vl I	L'indicazione <i>piano</i> è in corrispondenza di 31/I.
33/I	vl II	L'indicazione <i>piano</i> è in corrispondenza di 33/II.
45/I	vl I s	Manca il diesis prima del Do ⁴ .
45/II	vl I s	Manca il diesis prima del Do ⁴ .
45/III	vl I s	Manca il diesis prima del Do ⁴ .
45/IV	vl I s	Manca il diesis prima del Do ⁴ .
46/II	vl I	Manca il bequadro prima del Mi ⁴ .
46/III	vl I	Manca il bequadro prima del Mi ⁴ .
70/IV	vl I s	Manca il bequadro prima del Re ⁴ .

BIBLIOGRAFIA

- AGEE, RICHARD J., *The Venetian Privilege and Music-Printing in the Sixteenth Century*, «Early Music History», III, 1983, pp. 1-42.
- ALANO, JOMARIE, *The Triumph of the “bouffons: La Serva padrona” at the Paris Opera, 1752-1754*, «The French Review», LXXIX n. 1, 2005, pp. 124-135.
- ANNIBALDI, CLAUDIO (a cura di), *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- ANTOLINI, BIANCA MARIA (a cura di), *Dizionario degli editori musicali italiani, 1750-1930*, Pisa, ETS, 2000.
- ARNOLD, DENIS, *Orchestras in Eighteenth-Century Venice*, «The Galpin Society Journal», XIX, 1966, pp. 3-19.
- ARTHUR, JOHN, *Some Chronological Problems in Mozart: the Contribution of Ink-Studies*, in Stanley Sadie (edited by), *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and his Music*, cit., pp. 35-52.
- ATLAS, ALLEN W., *Conflicting Attributions in Italian Sources of the Franco-Netherlandish Chanson, c. 1465 – c. 1505: a Progress Report on a New Hypothesis*, in Fenlon, Iain (edited by), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, cit., pp. 249-293.
- AUMÜLLER, GERHARD – KRUG, HANS PETER, *Guido Richard Wagener (1822-1896). Anatom und Musiksammler*, «Medizinhistorisches Journal», XXIX n. 2, 1994, pp. 171-182.
- AVERSANO, LUCA, *La produzione di musica a stampa in Italia nell'Ottocento*, in Carlo Fiore (a cura di), *Il libro di musica. Per una storia delle fonti musicali in Europa*, cit., pp. 341-362.
- BAINES, PAUL, *The House of Forgery in Eighteenth-Century Britain*, Aldershot, Ashgate, 1999.
- BARBIERI, PATRIZIO – TALBOT, MICHAEL, *A Gentleman in Exile: Life and Background of the Composer John Ravenscroft*, «Early Music History», XXXI, 2012, pp. 3-35.
- BARBOUR, JAMES MURRAY, *Pokorny Vindicated*, «The Musical Quarterly», XLIX n. 1, 1963, pp. 38-58.
- BARNETT, GREGORY – D'OVIDIO, ANTONELLA – LA VIA, STEFANO (a cura di), *Arcangelo Corelli: fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e*

interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 2007.

BARTOLI BACHERINI, MARIA ADELAIDE, *Sezione musica. Acquisizioni 1990-1996. Elenco cumulativo*, in *Sette anni di acquisti e doni 1990-1996. Tribuna Dantesca*, 3 giugno – 15 luglio 1997, Livorno, Sillabe, 1997, p. 85.

BASSO, ALBERTO, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, 2 voll., Torino, EDT, 1979.

BEER, AXEL, *Composers and Publishers. Germany 1700-1830*, in Rudolf Rasch (edited by), *Music publishing in Europe : 1600-1900 : concepts and issues, bibliography cit.*, pp. 159-181.

BENNWITZ, HANSPETER – BUSCHMIER, GABRIELE - FEDER, GEORG – HOFMANN, KLAUS - PLATH, WOLFGANG (herausgegeben von), *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988, Bericht*, Mainz-Stuttgart, Steiner, 1991

BERKVENS-STEVELINCK, CHRISTIANE – BOTS, H. – HOFTIJZER, P.G. - LANKHORST O.S. (edited by), *Le magasin de l'univers. The Dutch Republic as the Centre of the European Book Trade. Papers Presented at the International Colloquium, held at Wassenaar, 5-7 July 1990*, Leiden-New York-København-Köln, Brill, 1992.

BESOMI, OTTAVIO – CARUSO, CARLO (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre – 5 ottobre 1992*, Basel – Berlin, Birkhäuser, 1994.

BEST, TERENCE, *Handel's Chamber Music: Sources, Chronology and Authenticity*, «Early Music», XIII, 1985, pp. 476-499.

BESUTTI, PAOLA – GIULIANI, ROBERTO – POLAZZI, GIANANDREA, *Carlo Tassarini da Rimini: violinista, compositore, editore nell'Europa del Settecento*, Lucca, LIM, 2012.

BIANCONI, LORENZO – MORELLI, GIOVANNI (a cura di), *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, Firenze, Olschki, 1982.

BISI, TERESA SOFIA, *Contributo ad un'edizione critica dei Sei Concerti Opera I. Libro primo di Giuseppe Tartini*, tesi di laurea, relatore prof. Sergio Durante, Università di Padova, a.a. 1995/96.

BIZZARINI, MARCO, *Benedetto Marcello*, Palermo, L'Epos, 2006.

BLUME, FRIEDRICH, *Historische Musikforschung in den Gegenwart*, in *International Musicological Society: Report of the Tenth Congress, Ljubljana 1967*, Kassel, Bärenreiter, 1970, pp. 13-25.

- BORIO, GIANMARIO – GENTILI, CARLO (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Roma, Carocci, 2007.
- BOYDEN, DAVID D., *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*, London, Oxford University Press 1965.
- BRAINARD, PAUL, *Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis*, diss. Universität zu Göttingen, 1959.
- _____, *Le sonate per violino di Giuseppe Tartini: catalogo tematico*, Milano, Carisch, 1975.
- BRANTLEY, DANIEL LAWRENCE, *Disputed Authorship of Musical Works: A Quantitative Approach to the Attribution of the Quartets Published as Haydn's Opus 3*, Ph.D. diss., University of Iowa, 1977.
- BROOK, BARRY SHELLEY, *La storia del genio in tre atti: Parigi, Europa, New York*, in Dario Della Porta – Barry S. Brook – Marvin E. Paymer, *Il caso Pergolesi* cit., pp. 51-60.
- _____, *Pergolesi: research, publication, and performance. A Perspective on their present status (november, 1983)*, «Studi Pergolesiani», I, 1986, pp. 3-10.
- _____, *Stravinsky's Pulcinella: the «Pergolesi» Sources*, in Joël-Maria Fauquet (edited by), *Musique, signes, images. Liber amicorum François Lesure* cit., pp. 41-66.
- BROOK, BARRY SHELLEY – PAYMER, MARVIN, *La mano di Pergolesi: uno studio calligrafico*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXIII n. 4, 1989, pp. 487-513.
- BROSSES, CHARLES DE, *Lettres familières*, 3 voll., Naples, Centre Jean Bérard, 1991.
- BROSSES, CHARLES DE, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, traduzione a cura di Bruno Schacherl, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- BROWN, A. PETER, *Notes on Some Eighteenth-Century Viennese Copyists*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV n. 2, 1981, pp. 325-338.
- BROWN, HORATIO F., *The Venetian Printing Press. An Historical Study based upon Documents for the Most Part Hitherto Unpublished*, London, 1891.
- BURNEY, CHARLES, *A General History of Music*, edited by Frank Mercer, 2 vols., New York, Dover, 1957.
- BURNEY, CHARLES, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1986.
- CAGLI, BRUNO (a cura di), *Le Muse Galanti: La musica a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.

- CALELLA, MICHELE, *L'opus musicale agli albori dell'età moderna*, in Gianmario Borio e Carlo Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera cit.*, pp. 247-258.
- CANALE, MARGHERITA, *Fonti per una ricostruzione della didattica di Tartini nella "Scuola delle Nazioni"*, «Musicological Annual», XXVIII, 1992, pp. 15-24.
- _____, *I concerti solistici di Giuseppe Tartini. Testimoni, tradizione e catalogo tematico*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, a.a. 2009/2010.
- _____, *The Solo Concertos by Giuseppe Tartini: Sources, Tradition and Thematic Catalogue*, «Ad Parnassum», XI n. 22, 2013.
- CARACI VELA, MARIA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., vol. I, Lucca, LIM, 2005.
- CARACI VELA, MARIA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, 3 voll., vol. II, Lucca, LIM, 2009.
- CARERI, ENRICO, *Per un catalogo tematico delle opere di Giuseppe Valentini (1681-1753)*, in Id., *Dopo l'opera quinta. Studi sulla musica italiana del XVIII secolo*, Lucca, LIM, 2008, pp. 65-86, pubblicato per la prima volta in «Studi Musicali», XXIV n. 1, 1995, pp. 63-85.
- CARERI, ENRICO – ENGELHARDT, MARKUS (herausgegeben von), *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, Laaber, Laaber Verlag, 2002.
- CARONE, ANGELA, *L'opera d'arte musicale tra Settecento e Ottocento*, in Gianmario Borio e Carlo Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera cit.*, pp. 259-274.
- CARR, MAUREEN ANN (edited by), *Stravinsky's Pulcinella: a facsimile of the sources and sketches*, Middleton, A-R editions, 2010.
- TIM CARTER, *L'editoria musicale tra Cinque e Seicento*, in Carlo Fiore (a cura di), *Il libro di musica. Per una storia delle fonti musicali in Europa cit.*, pp. 137–162.
- CASTELLANI, CARLO, *I privilegi di stampa e la proprietà letteraria in Venezia dalla introduzione della stampa nella città fin verso la fine del sec. XVIII*, Venezia, Fratelli Visentini, 1888.
- CASTELNUOVO, ENRICO, *L'attribuzione e i suoi fantasmi*, in Ottavio Besomi e Carlo Caruso (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre – 5 ottobre 1992 cit.*, pp. 17-28.
- CATTELAN, PAOLO, *Mozart. Un mese a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2000.

- GIULIO CATTIN – PATRIZIA DALLA VECCHIA (a cura di), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale : atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001*, Venezia, Fondazione Levi, 2005.
- CHILESOTTI, OSCAR, *I nostri maestri del passato. Note biografiche sui più grandi musicisti italiani da Palestrina a Bellini*, Milano, Ricordi, [1882?].
- CHURGIN, BATHIA D., *The Symphonies of Giovanni Battista Sammartini*, PhD dissertation, Harvard University, 1963.
- CLINKSCALE, EDWARD H. – BROOK, CLAIRE (edited by), *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, New York, Pendragon Press, 1977.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1992.
- COOPER, BARRY, *Alberti and Jozzi: Another view*, «The Music Review», XXXIX, 1978, pp. 160-166.
- COTTICELLI, FRANCESCO – MAIONE, PAOLOGIOVANNI (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli, Il Settecento*, 2 voll., Napoli, Turchini, 2009.
- CRANE, FREDRICK – FIEHLER, JUDITH, *Numerical Methods of Comparing Musical Styles*, in Harry B. Lincoln (edited by), *The Computer and Music*, Ithaca, Cornell University Press, 1970, pp. 209-222.
- CUDWORTH, CHARLES L., *Notes on the Instrumental Works Attributed to Pergolesi*, «Music and Letters», XXX n. 4, 1949, pp. 321-328.
- _____, *Ye Olde Spuriousity Shoppe, or Put it in the Anhang*, «Music Library Association Notes», XII n. 1, 1954, pp. 25-40, XII n. 4, 1955, pp. 533-553.
- _____, *The Music at Burghley House*, «Musical Times», CIV, 1963, pp. 412-413.
- _____, *Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music in the University of California, Berkeley, Music Library by Vincent Duckles; MinnieElmer; Pierluigi Petrobelli*, «The Galpin Society Journal», XVIII, 1965, pp. 140-141.
- _____, *Gallo, Domenico*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, vol. IX, 2001, pp. 476-477.
- DADELSEN, GEORG VON, *Methodische Bemerkungen zur Echtheitskritik*, in Heinrich Hüschen (herausgegeben von), *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag, am 7. Juli 1972* cit., pp. 78-82.
- DALLA VECCHIA, JOLANDA, *Tartini al Santo*, in Vito Terribile Wiel Marin – Girolamo Zampieri (a cura di), *Giuseppe Tartini e la Chiesa di S. Caterina a Padova: archeologia, storia, arte intorno alla Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria: risultati delle*

ricognizioni scientifiche delle tombe di Giuseppe Tartini, di Luigi Calza, dei parroci e degli studenti legisti, Rubano, Grafiche Turato, 1999, pp. 187-209.

DEGRADA, FRANCESCO, *Falsi pergolesiani: dagli apocrifi ai ritratti*, «Il Convegno Musicale», I, 1964, pp. 133-142.

_____, *Le messe di G. B. Pergolesi: problemi di cronologia e di attribuzione*, «Analecta Musicologica», III, 1966, pp. 65-79.

_____, *Alcuni falsi autografi pergolesiani*, «Rivista Italiana di Musicologia», I, 1966, pp. 32-48.

_____, (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1980.

_____, *False attribuzioni e falsificazioni nel catalogo delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Genesi storica e problemi critici*, in Ottavio Besomi e Carlo Caruso (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre – 5 ottobre 1992 cit.*, pp. 93-114.

NIKOLAUS DELIUS (herausgegeben von), *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, Celle, Moeck, 1997.

DELLA PORTA, DARIO – BROOK, BARRY SHELLEY – PAYMER, MARVIN E., *Il caso Pergolesi*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1985.

DELLA SETA, FABRIZIO, *Le nozze del Tebro coll'Adria. Musicisti e pubblico tra Roma e Venezia*, in Giovanni Morelli (a cura di), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali a Roma e Venezia nel periodo post-barocco cit.*, pp. 142-149.

_____, *I Borghese (1691-1731): la musica di una generazione*, «Note d'archivio per la storia musicale», nuova serie, I, 1983, 139-208.

DELLABORRA, MARIATERESA, *La tradizione di musica manoscritta nel Settecento italiano*, in Carlo Fiore (a cura di), *Il libro di musica. Per una storia delle fonti musicali in Europa cit.*, pp. 239-262.

DEVRIÈS-LESURE, ANIK, *Un commercio in espansione: l'editoria musicale in Francia nel Settecento. Pratiche editoriali*, in Carlo Fiore (a cura di), *Il libro di musica. Per una storia delle fonti musicali in Europa cit.*, pp. 263-276.

DI PASQUALE, MARCO (a cura di), *Musica e filologia*, con la collaborazione di Richard Pierce, Verona, Edizioni della Società Letteraria, 1983.

DOTTED CROTCHET (pseudonimo), *St. George's Chapel, Windsor*, «The Musical Times», L n. 801, 1909, pp. 701-711.

- DOUNIAS, MINOS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche. Mit vielen Notenbeispielen und einem thematischen Verzeichnis*, Zurigo-Wolfenbüttel, Möseler Verlag, 1966.
- DUCKLES, VINCENT– ELMER, MINNIE, *Thematic catalog of a manuscript collection of eighteenth-century Italian instrumental music in the University of California, Berkeley music library*, with the assistance of Pierluigi Petrobelli, Berkeley - Los Angeles, University of California press, 1963.
- DUNNING, ALBERT, *Zur Frage der Autorschaft der Ricciotti und Pergolesi zugeschriebenen «Concerti armonici»*, in *Anzeiger der Philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 100, 1963, pp. 113-129.
- _____, *Count Unico Wilhelm van Wassenaer (1692-1766): a Master Unmasked, or The Pergolesi-Ricciotti Puzzle Solved*, Buren, Knuf, 1980.
- _____, *Pietro Antonio Locatelli: il virtuoso, il compositore e il suo tempo*, Torino, Fogola, 1983.
- _____, *Music Publishing in the Dutch Republic. The Present State of Research*, in Christiane Berkvens-Stevelinck, H. Bots, P.G. Hoftijzer & O.S. Lankhorst (edited by), *Le magasin de l'univers. The Dutch Republic as the Centre of the European Book Trade. Papers Presented at the International Colloquium, held at Wassenaar, 5-7 July 1990* cit., pp. 121-128.
- _____ (a cura di), *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, (1695-1764)*, 2 voll., Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995.
- DURANTE, SERGIO, *Ancora del 'vero' e 'falso' Corelli. Un confronto con i movimenti fugati di Ravenscroft*, in Pierluigi Petrobelli – Gloria Staffieri (a cura di), *Studi corelliani IV. Atti del quarto Congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1986)* cit., pp. 275-301.
- _____, *Studi su Mozart e il Settecento*, Lucca, LIM, 2007.
- _____, *Tartini and his Texts*, in ID., *Studi su Mozart e il Settecento* cit., pp. 167-200.
- EDGE, DEXTER, *Mozart's Viennese copyists*, PhD Dissertation, University of Southern California, Ann Arbor, UMI, 2000.
- EISEN, CLIFF (edited by), *Mozart Studies*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- _____, *The Mozart's Salzburg Copyists: Aspects of Attribution, Chronology, Text, Style, and Performance Practice*, in Cliff Eisen (edited by), *Mozart Studies* cit., pp. 253-307.

- EISEN, CLIFF – KEEFE, SIMON P. (edited by), *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- EITNER, ROBERT, *Biographisch-Bibliographisches Quellen Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1900-1904.
- ELIAS, NORBERT, *Mozart. Sociologia di un genio*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- ELLER, RUDOLF, *Vivaldi and Bach*, in Francesco Degrada (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1980, pp. 55-66.
- EVERETT, PAUL J., *The Application and Usefulness of 'Rastrology', with Particular Reference to Early Eighteenth-Century Italian Manuscripts*, in Marco Di Pasquale (a cura di), *Musica e filologia cit.*, pp. 135-158.
- _____, *A Roman Concerto Repertory: Ottoboni's 'what not'?*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CX n. 1, 1983, pp. 62-78.
- _____, *The Manchester Concerto Partbooks*, New York – London, Garland, 1989.
- _____, *Vivaldi's Italian Copyists*, «Informazioni e studi vivaldiani», XI, 1990, pp. 27-88.
- _____, *Vivaldi. Le Quattro Stagioni e gli altri concerti dell'Opera Ottava*, Venezia, Marsilio, 1999, traduzione italiana dell'originale ID., *Vivaldi. The Four Seasons and Other Concertos, op. 8*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- FANNA, ANTONIO – MORELLI, GIOVANNI (a cura di), *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, 2 voll, Firenze, Leo S.Olschki, 1988.
- FANNA, ANTONIO – TALBOT, MICHAEL (a cura di), *Vivaldi vero e falso. Problemi di attribuzione*, Firenze, Leo S. Olschki, 1992.
- FANNA, FRANCESCO – TALBOT, MICHAEL (a cura di), *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2009.
- FANZAGO, FRANCESCO, *Orazione del signor abate Francesco Fanzago Padovano delle lodi di Giuseppe Tartini [...]*, Padova, Stamperia Conzatti, 1770.
- FAUQUET, JOËL-MARIA (edited by), *Musique, signes, images. Liber amicorum François Lesure*, Genève, Minkoff, 1988.
- FEDER, GEORG, *Filologia musicale: introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche di edizione*, traduzione italiana a cura di Giovanni Di Stefano, Bologna, Il Mulino, 1992.

- _____, *La critica dell'autenticità in Haydn*, in Ottavio Besomi e Carlo Caruso (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre – 5 ottobre 1992* cit., pp. 135-160.
- FENLON, IAIN (edited by), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- FERRETTI, LUCA, *Giuseppe Tartini e le Marche: primi risultati di una ricerca*, in Maria Nevilla Massaro – Andrea Bombi (a cura di), *Tartini: il tempo e le opere* cit., pp. 37-65.
- FERTONANI, CESARE, *La musica strumentale di Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 1998.
- _____, *La musica strumentale a Napoli nel Settecento*, in Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli, Il Settecento*, 2 voll., Napoli, Turchini, 2009, vol. II, pp. 925-963.
- FETIS, FRANÇOIS-JOSEPH, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Deuxième édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1860-1881, rist. anast. Bruxelles, Culture e Civilisation, 1972.
- F. FETIS, *Biographie Universelle*, II ed. 1867, voce *Pergolèse, Jean-Baptiste*, vol. VI, p. 484-489
- Fides Humanitas Ius. Studii in onore di Luigi Labruna*, 8 voll., Napoli, Editoriale Scientifica, 2007.
- FIORE, CARLO (a cura di), *Il libro di musica. Per una storia delle fonti musicali in Europa*, Palermo, L'Epos, 2004.
- FORKEL, JOHANN NIKOLAUS, *Vita, arte e opere di Johann Sebastian Bach*, Milano, Curci, 1982.
- FORNO, AGOSTINO, *Prose volgari di diversi argomenti sacri, serii e giocosi*, Palermo, 1767.
- _____, *Discorso sopra l'invenzione e propagamento della musica*, in *Prose volgari di diversi argomenti sacri, serii e giocosi* cit., pp. 133-144.
- FOUCAULT, MICHEL, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- _____, *Che cos'è un autore?*, in ID., *Scritti letterari* cit., pp. 1-21.
- FRANCHI, SAVERIO, *Le impressioni sceniche: dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994.
- FRANCHI, SAVERIO, *Per una storia dell'editoria romana del Settecento: Girolamo Mainardi*, in Marco Santoro e Valentina Sestini (a cura di), *Testo e immagine nell'editoria*

del Settecento: atti del convegno internazionale, Roma, 26-28 febbraio 2007 cit., pp. 301-325.

FRASSON, LEONARDO, *Giuseppe Tartini, primo violino e capo di concerto nella Basilica del Santo. L'uomo e l'artista*, «Il Santo», XII, 1972, pp. 65-152.

FRUEHWALD, SCOTT, *A method for determining authenticity by style*, «Journal of musicological research», V, 1985, pp. 297-317.

_____, *Authenticity Problems in Joseph Haydn's Early Instrumental Works: A Stylistic Investigation*, New York, Pendragon, c1988.

FREULER, GAUDENZ, *L'attribuzione nell'arte italiana: quale valore?*, in Ottavio Besomi e Carlo Caruso (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre – 5 ottobre 1992 cit.*, pp. 59-90.

FUBINI, ENRICO, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1987.

GALLO, DOMENICO, *Zwölf Triosonaten für Zwei Violinen und Basso Continuo*, herausgegeben von Klaus Peter Diller, Generalbassaussetzung von Dietrich Manicke, Düsseldorf, Astoria Verlag, c2007.

GAMBA, GABRIELE, *I concerti per violino di Gasparo Visconti*, «Studi Vivaldiani», V, 2005, pp. 23-44.

GEMERT, JOOST VAN, *Early Sources for the Music of J. S. Bach in Dutch Collections*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», L n. 1/2, 2000, pp. 74-109.

GENTILI, CARLO, *Storia filosofica del concetto di opera*, in Gianmario Borio e Carlo Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera cit.*, pp. 235-246.

GERBER, ERNST LUDWIG, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf der Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher älterer und neuerer Zeit aus allen Nationen enthält*, 4 voll., Leipzig, Kühnel, 1812-1814.

GIACHIN, GIULIA, *Alberti, Domenico*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, a cura di Alberto Basso, *Le Biografie*, vol. I, Torino, Utet, pp. 46-47.

GIFFORD, GERALD (compiled by), *A Descriptive Catalogue of the Music Collection at Burghley House, Stamford*, Aldershot, Ashgate, c2002.

GORNI, GUGLIELMO, *Metodi vecchi e nuovi nell'attribuzione di testi volgari italiani?*, in Ottavio Besomi e Carlo Caruso (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia*

dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre – 5 ottobre 1992 cit., pp. 183-209.

GRAFTON, ANTHONY, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale*, Torino, Einaudi, 1996.

Guida alla catalogazione in SBN Musica. Musica e libretti a stampa. RegISTRAZIONI sonore, video e risorse elettroniche musicali, Roma, ICCU, 2012.

GUILLO, LAURENT, *Legal Aspects*, in Rudolf Rasch (edited by), *Music publishing in Europe: 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography* cit., pp. 115-138.

HARRÁN, DON, *Domenico Galli e gli eroici esordi della musica per violoncello solo non accompagnato*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIV, 1999, pp. 231-307.

HAWKINS, JOHN, *A General History of the Science and Practice of Music*, London, T. Payne and Son 1776.

HELLER, KARL, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Lipsia, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971.

HILGENFELDT, CARL LUDWIG, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Friedrich Hofmeister, 1850.

HILL, RICHARD SYNYER, *A Mistempered Bach Manuscript*, «Notes», VII n. 3, 1950, pp. 377-386.

HOGWOOD, CHRISTOPHER, *The Trio Sonata*, London, British Broadcasting Corporation, 1979.

HUCKE, HELMUT, *Die musikalischen Vorlagen zu Igor Stravinskys «Pulcinella»*, in Wilhelm Stauder - Ursula Aarburg - Peter Cahn (herausgegeben von), *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag* cit., pp. 241-250.

_____, *Pergolesi: Probleme eines Werkverzeichnisses*, «Acta Musicologica», LII n. 2, 1980, pp. 195-225.

HUGHES, DAVID G. (edited by), *Instrumental Music: A Conference at the Isham Memorial Library, May 4, 1957*, Cambridge, Harvard University Press, 1959.

HUMPHRIES, CHARLES – SMITH, WILLIAM C., *Music Publishing in the British Isles from the Beginning until the Middle of the Nineteenth Century*, Oxford, Basil Blackwell, 1970².

HUNTER, DAVID, *Music Copyright in Britain to 1800*, «Music and Letters», LXVII n. 3, 1986, pp. 269-282.

HÜSCHEN, HEINRICH (herausgegeben von), *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag, am 7. Juli 1972*, Köln, Arno Volk, 1973.

INGAMELLS, JOHN, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800 compiled from the Brinsley Ford Archive*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.

_____, *Alla scoperta dell'Italia: viaggiatori inglesi nel XVIII secolo*, in Andrew Wilton e Ilaria Bignamini (a cura di), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Milano, Skira, 1997, pp. 27-33.

JOHANSSON, CARI, *From Pergolesi to Gallo by the Numericode System*, «Svensk Tidskrift for Musikforskning», LVII n. 2, 1975, pp. 67-68.

JOHNSON, DAVID, *Bremner, Robert*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. IV, p. 314.

JONES, DAVID WYN, *Robert Bremner and the Periodical Overture*, «Soundings», VII, 1978, pp. 62-84.

_____, *What Do Surviving Copies of Early Printed Music Tell Us?*, in Rudolf Rasch (edited by), *Music publishing in Europe: 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography cit.*, pp. 139-158.

JONES, MARK – CRADDOCK, PAUL – BARKER, NICOLAS (edited by), *Fake? The Art of Deception*, London, The Trustees of the British Museum, c1990.

KADE, OTTO, *Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglichen Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*, 2 voll., Schwerin, 1893.

KAISER, RAINER, *Bachs Konzerttranskriptionen und das "Stück in Goldpapier". Zur Datierung der Bach-Abschriften P 280 und Ms. R 9*, «Bach-Jahrbuch», 2000, pp. 307-312.

KASSLER, MICHAEL (edited by), *The Music Trade in Georgian England*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2011.

KIDSON, FRANK, *British Music Publishers, Printers and Engravers*, London, Hill & Sons, 1900.

KOCK, VIRGINIA DOWNMAN, *The works of Domenico Ferrari (1722-1780)*, PhD diss., Tulane University, 1969.

KONRAD, ULRICH, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

LANDMANN, ORTRUN, *Zum Thema Vivaldi und Dresden*, in Antonio Fanna e Giovanni Morelli (a cura di), *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere cit.*, vol. I, pp. 417-429.

_____, *The Dresden Hofkapelle during the Lifetime of Johann Sebastian Bach*, «Early Music», XVII n. 1, 1989, pp. 17-30.

- LARSEN, JENS PETER, *Die Haydn Ueberlieferung*, Kopenhagen, Einar munskgaard, 1939.
- _____, *Über die Möglichkeiten einer musikalischen Echtheitsbestimmung für Werke aus der Zeit Haydns und Mozarts*, «Mozart-Jahrbuch», 1971/72, pp. 7-18, pubblicato anche come *Über Echtheitsprobleme in der Musik der Klassik*, «Die Musikforschung», XXV, 1972, pp. 4-16.
- LARSEN, JENS PETER – SERWER, HOWARD – WEBSTER, JAMES (edited by), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C. 1975*, New York, London, W.W. Norton and Company, 1981.
- LARUE, JAN, *A union thematic catalogue of 18th century symphonies*, «Fontes Artis Musicae», VI n. 1, 1959, pp. 18-20.
- _____, *Major and Minor Mysteries of Identification in the 18th-Century Symphony*, «Journal of the American Musicological Society», XIII n. 1, 1960, pp. 181-196.
- _____, *Mozart or Dittersdorf – KV 84/73q*, «Mozart-Jahrbuch», 1971-72, pp. 40-49.
- _____, *Mozart Authentication by Activity Analysis: A Progress Report*, «Mozart-Jahrbuch», 1978/79, pp. 209-214.
- _____, *Remarks on Activity Analysis*, in Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster (edited by), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C. 1975* cit., pp. 102-103.
- LASOCKI, DAVID, *Flute and Recorder in Combination: Recent Additions to the Baroque Repertoire*, «Recorder & Music», IV n. 11, 1974, 391-95.
- _____, *Johann Christian Schickhardt (ca. 1682-1762): A Contribution to his Biography and a Catalogue of his Works*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muzekrschiedenis», XXVII, 1977, pp. 28-55.
- _____, *The London publisher John Walsh (1665 or 1666-1736) and the recorder*, in Nikolaus Delius (herausgegeben von), *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997* cit., pp. 343-374.
- LA VIA, STEFANO, *Il Cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in Albert Dunning (a cura di), *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, (1695-1764)* cit., vol. I, pp. 319-526.
- LENNEBERG, HANS, *Handwriting Identification and Common Sense*, «Fontes Artis Musicae», XXII, 1980, pp. 30-32.
- _____, (edited by), *The Dissemination of Music: Studies in the History of Music Publishing*, Lausanne, Gordon and Breach, 1994.

- L'EPISCOPO, CLAUDIA, *Gallo, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. LI, 1998, pp. 709-710.
- LESURE, FRANÇOIS, *Estienne Roger et Pierre Mortier: Un épisode de la guerre des contrefaçons à Amsterdam*, «Revue de Musicologie», XXXVIII, 1956, pp. 35-48.
- _____, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)*, Parigi, Heugel, 1969.
- LINCOLN, HARRY B. (edited by), *The Computer and Music*, Ithaca, Cornell University Press, 1970.
- LINDGREN, LOWELL, *The Great Influx of Italians and Their Instrumental Music into London, 1701-1710*, in Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio e Stefano La Via (a cura di), *Arcangelo Corelli: fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003) cit.*, pp. 419-484.
- LOVATO, ANTONIO, *Catalogo del fondo musicale della biblioteca capitolare di Padova*, Venezia, Fondazione Levi, 1998.
- LOWINSKY, EDWARD E. – BLACKBURN, BONNIE J. (edited by), *Josquin des Prez, Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, London – New York – Toronto, Oxford University Press, 1976.
- LOZZI, CARLO, *Tartini e Bini*, «La Cronata Musicale», I n. 6, 1896, pp. 182-185.
- LUCIANI, SEBASTIANO ARTURO, *Un concerto di Vivaldi attribuito a Marcello*, in *La scuola veneziana (secoli XVI-XVIII). Note e documenti raccolti in occasione della settimana celebrativa (5-10 settembre 1941-xix)*, 1941, pp. 63-64.
- LUDWIG, WALTHER, *Zur Biographie und den Epigrammen des Komponisten Alessandro Marcello*, «Archiv für Musikwissenschaft» LX n. 3, pp. 171-185.
- LÜTOLF, MAX, *L'attribuzione di opere sacre*, in Ottavio Besomi e Carlo Caruso (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre – 5 ottobre 1992 cit.*, pp. 115-134.
- MAHLING, CHRISTOPH-HELLMUT – PFARR, KRISTINA (herausgegeben von), *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich*, Tutzing, Schneider, 1996.
- MAMY, SYLVIE, *Le Stabat Mater au Concert spirituel*, «Studi Pergolesiani», III, 1999, pp. 233-250.
- MADRICARDO, CLAUDIO – ROSSI, FRANCO (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo, Atti del Convegno internazionale: Venezia, 15-17 dicembre 1986*, Firenze, L. S. Olschki, 1988

- [MARCELLO, BENEDETTO], *Il Teatro alla Moda*, s.n.t. [Venezia, Pinelli, 1720].
- MARCHAND, JEAN-JACQUES, *Strategia attributiva nella poesia cortigiana: il caso Tebaldeo, ?*, in Ottavio Besomi e Carlo Caruso (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre – 5 ottobre 1992* cit., pp. 305-318.
- MARCONATO, ALESSANDRA, *Per un'edizione critica dei sei concerti dell'opera prima, libro secondo di Giuseppe Tartini*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1998-1999.
- MARX, HANS JOACHIM, *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, «Analecta Musicologica», V, 1968, pp. 104-167.
- _____, *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli*, in Claudio Annibaldi (a cura di), *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento* cit., pp. 85-107.
- _____, (herausgegeben von), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, Fankfurt am Main, Peter Lang, 2001.
- MASSARO, MARIA NEVILLA – BOMBI, ANDREA (a cura di), *Tartini: il tempo e le opere*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- MAYLENDER, MICHELE, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930.
- MCVEIGH, SIMON, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- _____, *Abel, Carl Friedrich*, in Cliff Eisen – Simon P. Keefe (edited by), *The Cambridge Mozart Encyclopedia* cit., p. 1.
- MCVEIGH, SIMON – HIRSHBERG, JEHOASH, *The Italian Solo Concerto, 1700-1760*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004.
- MEIXNER, CRISTOPH, *Schacht, Theodor Freiherr von*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Zweite, neuarbeitete Ausgabe*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 29 voll., Kassel, Bärenreiter, 1994-2008, *Personenteil*, vol. 14, 2005, coll. 1154-1155.
- MENDEL, ARTHUR, *Some Preliminary Attempts at Computer-Assisted Style-Analysis in Music*, «Computers and the Humanities», IV n. 1, 1969, pp. 41-52.
- _____, *Towards Objective Criteria for Establishing Chronology and Authenticity: What Help can the Computer give?*, in Edward E. Lowinsky - Bonnie J. Blackburn (edited

by), *Josquin des Prez, Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, cit., pp. 297-308.

MENDEL, HERMANN, *Tartini, Giuseppe*, in *Musikalisches Conversation-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Berlin, Oppenheim, Zehnter Band, 1878, pp. 11-114: 112.

MENEGHETTI, MARIA LUISA, *Problemi attributivi in ambito trobadorico?*, in Ottavio Besomi e Carlo Caruso (a cura di), *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura. Atti del Seminario di Ascona, 30 settembre – 5 ottobre 1992* cit., pp. 161-182.

MENNICKE, CARL, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker: Nebst Biographien und thematischen Katalogen*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1906.

MEYER, CLEMENS, *Die Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin, Davids, 1913.

MIOLI, PIERO (a cura di), *Un anno per tre Filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart. Un principe, un "definitore" e un fuoriclasse da celebrare nel 2006. Atti del convegno Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006*, Bologna, Pàtron, 2008.

MONTEROSSO, RAFFAELLO, *Gasparo Visconti, violinista cremonese del sec. XVIII*, «Studien zur Musikwissenschaft», XXV, 1962, pp. 378-388.

MORELLI, GIOVANNI, *Della pittura italiana*, Milano, Treves, 1897.

MORELLI, GIOVANNI (a cura di), *L'invenzione del gusto: Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali a Roma e Venezia nel periodo post-barocco*, Milano, Ricordi, 1982.

MORELLI, GIOVANNI – SURIAN, ELVIDIO, *La musica strumentale e sacra e le sue istituzioni a Venezia*, in *Storia della cultura veneta*, 5/I, Vicenza, Neri Pozza, 1984, pp. 401-428.

MORETTI, GIROLAMO, *Trattato di Grafologia*, Padova, Messaggero, 2002.

MOSCATI, LAURA, *Lo Statuto di Anna e le origini del copyright*, in *Fides Humanitas Ius. Studii in onore di Luigi Labruna*, 8 voll., Napoli, Editoriale Scientifica, vol. VI, 2007, pp. 3671-3688.

MARCO MURARA (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart 1755-1791*, a cura di Marco Murara, voll. 3, Varese, Zecchini, 2011.

MYERS, ROBIN – HARRIS, MICHAEL (edited by), *Fakes and Frauds: Varieties of Deception in Print and Manuscript*, Winchester, St. Paul's Bibliographies, 1989.

NEUBACHER, JÜRGEN, *Zur Musikgeschichte Altonas während der Zeit von Telemanns Wirken in Hamburg*, in Hans Joachim Marx (herausgegeben von), *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* cit., pp. 267-311.

- NEWMAN, WILLIAM S., *Ravenscroft and Corelli*, «Music & Letters», XXXVIII n. 4, 1957, pp. 369-370.
- NEWMAN, WILLIAM S., *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1983⁴.
- NICKELL, JOE, *Pen, Ink, & Evidence: A Study of Writing and Writing Materials for the Penman, Collector, and Document Detective*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1990.
- OLLESON, PHILIP, *Samuel Wesley: The Man and His Music*, Woodbridge, Boydell Press, 2003.
- PAISLEY, WILLIAM, *Identifying the Unknown Communicator in Painting, Literature and Music: The Significance of Minor Encoding Habits*, «Journal of Communication», XIV, 1964, pp. 219-237.
- PANCINO, LIVIA, *Le caratteristiche grafiche della mano di Vivaldi secondo il metodo grafologico*, «Informazioni e Studi Vivaldiani», XIII, 1992 pp. 67-95.
- PASINI, FERDINANDO, *Il Tartini a Giuseppe Valeriano Vannetti*, «Pagine Istriane», IV n. 1-2, 1906, pp. 1-13.
- PASSADORE, FRANCESCO – ROSSI, FRANCO, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, Introduzione e indici a cura di Claudio Madricardo, 4 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1996.
- PAYMER, MARVIN E., *Giovanni Battista Pergolesi. A Thematic Catalogue of the Opera Omnia*, New York, Pendragon, 1977.
- _____, *The Instrumental Music Attributed to Giovanni Battista Pergolesi: A Study in Authenticity*, Ph. D. Dissertation, City University of New York, 1977.
- _____, *Il vero e il falso Pergolesi*, in Dario Della Porta, Barry S. Brook, Marvin E. Paymer, *Il caso Pergolesi cit.*, pp. 63-96.
- _____, *Pergolesi authenticity: an interim report*, «Studi Pergolesiani», I, 1986, pp. 196-217.
- PERGOLESÌ, GIOVANNI BATTISTA, *Opera omnia di Giovanni Battista Pergolesi*, a cura de «Gli Amici della Musica da Camera», Roma, 1936-1941.
- PETROBELLI, PIERLUIGI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Wien, Universal Edition, 1968.
- _____, *Tartini, Giuseppe*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, a cura di Alberto Basso, *Le Biografie*, vol. VII, Torino, Utet, 1988, pp. 640-646.
- _____, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992.

_____, *Tartini, Algarotti e la corte di Dresda*, in ID., *Tartini, le sue idee e il suo tempo* cit., pp. 51-64.

_____, *Una presenza di Tartini a Parma nel 1728*, in ID., *Tartini, le sue idee e il suo tempo* cit., pp. 65-79.

_____, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in ID., *Tartini, le sue idee e il suo tempo* cit., pp. 81-100.

PETROBELLI, PIERLUIGI – STAFFIERI, GLORIA (a cura di), *Studi corelliani IV. Atti del quarto Congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1986)*, Firenze, Olschki, 1990.

JENNIFER M. PICKERING, *Printing, Publishing and the Migration of Sources: The Case of Carl Stamitz*, «Brio», XXVII n. 2, 1990, pp. 59-66; consultato in «Fontes Artis Musicae», XXXVIII, n. 2, 1991, pp. 130-138.

PLATH, WOLFGANG, *Der gegenwärtige Stand der Mozart-Forschung*, in *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft: Bericht über den neunten internationale Kongress, Salzburg 1964*, Kassel, 1964, pp. 47-55.

POHLMANN, HANSJÖRG, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400-1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewusstseins der Komponisten*, Bärenreiter, Kassel, 1962.

POREBSKI, MIECZYSLAW, *Attribuzione*, in *Enciclopedia*, voll. 16, Torino, Giulio Einaudi, 1977, vol. II, pp. 137-153.

POZZI, PAOLA, *Il Concerto strumentale italiano alla Corte di Dresda durante la prima metà del Settecento*, in Albert Dunning (a cura di), *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, (1695-1764)* cit., vol. II, pp. 953-1037.

PRIVITERA, MASSIMO, *Polemiche in contrappunto: Lotti, Marcello, Martini*, in Piero Mioli (a cura di), *Un anno per tre Filarmonici di rango: Perti, Martini e Mozart. Un principe, un "definitore" e un fuoriclasse da celebrare nel 2006. Atti del convegno Bologna, Accademia Filarmonica, 3-4 novembre 2006* cit., pp. 111-124.

RABIN, RONALD J. – ZOHN, STEVEN, *Arne, Handel, Walsh, and Music as Intellectual Property: Two Eighteenth-Century Lawsuits*, «Journal of the Royal Musical Association», CXX, 1995, pp. 112-145.

RADICIOTTI, GIUSEPPE, *G. B. Pergolesi. Vita, Opere, Influenza su l'arte*, Roma, Edizioni Musica, 1910.

RASCH, RUDOLF, *I manoscritti musicali nel lascito di Michel-Charles Le Cène (1743)*, in Albert Dunning (a cura di), *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli, (1695-1764) cit.*, vol. II, pp. 1039-1070.

_____, *La famosa mano di Monsieur Roger: Antonio Vivaldi and His Dutch Publishers*, «Informazioni e studi vivaldiani», XVII, 1996, pp. 89–135.

_____, *Corelli's Contract: Notes on the Publication History of the «Concerti Grossi...Opera sesta» [1714]*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederelandse Muziekgeschiedenis», XLVI, 1996, pp. 83-136.

_____, *Johann Christian Bach in Eighteenth-Century Dutch Newspaper Announcements*, «Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, L, 2000, pp. 5-51.

_____, «*Il cielo batavo*»: *I compositori italiani e le edizioni olandesi delle loro opere strumentali nel primo Settecento*, in Enrico Careri & Markus Engelhardt (herausgegeben von), *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, cit., pp. 237-266.

_____, (edited by), *Music publishing in Europe : 1600-1900 : concepts and issues, bibliography*, Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag, 2005.

_____, *Basic concepts*, in Id.,(edited by), *Music publishing in Europe: 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography* cit., pp. 13-46.

_____, *Publishers and Publishers*, in Id. (edited by), *Music publishing in Europe: 1600-1900. Concepts and Issues, Bibliography* cit., pp. 183-208.

_____, *Migliorare il perfetto. Le edizioni delle Sonate a tre di Corelli (ed altre edizioni corelliane) stampate ad Amsterdam nel Primo Settecento*, in Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio e Stefano La Via (a cura di), *Arcangelo Corelli: fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003) cit.*, vol. II, pp. 381-417.

RIEMANN, HUGO, *Handbuch der Musikgeschichte*, durchgesehene von Alfred Einstein, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1922².

ROBBINS LANDON, H. C., *Problems of Authenticity in Eighteenth-Century Music*, in David G. Hughes (edited by), *Instrumental Music: A Conference at the Isham Memorial Library, May 4, 1957* cit., pp. 31-56.

ROMANI, GIOVANNI, *Memorie degli uomini illustri di Casalmaggiore*, Casalmaggiore, Bizzarri, 1830.

- ROMPAEY, WILLY VAN, *Pieter van Maldere (1729-1768): Thematic catalogue of the instrumental works*, Aartselaar, Willy van Rompaey, 1990.
- RONGA, LUIGI, *Arte e gusto nella musica: dall'Ars Nova a Debussy*, Milano, R. Ricciardi, 1956.
- ROSE, MARK, *The Author as Proprietor: Donaldson v. Becket [sic] and the Genealogy of Modern Authorship*, «Representations», XXIII, 1988, pp. 51-85.
- _____, *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Cambridge, Massachusset, 1993.
- ROSSI, FRANCO, *La Fondazione Levi di Venezia. Catalogo del Fondo musicale*, Venezia, Fondazione Levi, 1986.
- ROSTIROLLA, GIANFRANCO, *L'editoria musicale a Roma del Settecento*, in Bruno Cagli (a cura di), *Le Muse Galanti: La musica a Roma nel Settecento cit.*, pp. 121-176.
- RUSSO, FRANCESCO PAOLO, *Jozzi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. LXII, 2004, pp. 582-583.
- RYOM, PETER, *Vivaldi ou Galuppi? Un cas de doute surprenant*, in Antonio Fanna e Michael Talbot (a cura di), *Vivaldi vero e falso. Problemi di attribuzione cit.*, pp. 25-41.
- SADIE, STANLEY, *Concert Life in Eighteenth Century England*, «Proceedings of the Royal Musical Association», LXXXV, 1958-9, pp. 17-30.
- _____, *Italians and Italian Instrumental Music in Eighteenth-Century London*, «Chigiana», XLIII, 1993, pp. 297-309.
- _____, (edited by), *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and his Music*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- SAINT-FOIX, GEORGES DE, *Pergolesi (1710-36)*, «Rivista Musicale Italiana», XLI, 1937, pp. 24-30.
- SALVARANI, MARCO, *Catalogo delle opere musicali della Biblioteca comunale "Luciano Benincasa" di Ancona*, Roma, Torre D'Orfeo, 1988.
- SANTORO, MARCO – SESTINI, VALENTINA (a cura di), *Testo e immagine nell'editoria del Settecento: atti del convegno internazionale, Roma, 26-28 febbraio 2007*, Pisa, Serra, 2008.
- SARDELLI, FEDERICO MARIA, *Il flauto nell'Italia del primo Settecento, con cenni particolari a Vivaldi e Venezia*, «Ad Parnassum», II n. 3, 2004, pp. 104-152.
- _____, *Dall'esterno all'interno: criteri di autenticità e catalogazione di nuove fonti vivaldiane*, «Studi Vivaldiani», VIII, 2008, pp. 93-109.

- SARTORI, CLAUDIO, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 6 voll. in 7 tomi, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.
- SCHAAL, RICHARD, *Zur Musiksammlung von Richard Wagener*, «Mozart-Jahrbuch», 1968/70, pp. 387-390.
- SCHERING, ARNOLD, *Zur Bach-Forschung*, «Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft», IV, 1902-3, pp. 234-243.
- _____, *Zur Bach-Forschung II.*, «Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft», V, 1903-1904, pp. 565-570.
- SCHLICHTE, JOACHIM, *Confronti e ricerche sugli 83.243 incipit musicali della banca-dati RISM. Risultati, utilità, prospettive*, «Le Fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», III, 1989, pp. 121-129.
- _____, *RISM – Musikincipitvergleich, Ein Ansatz zur Lösung des Incerta-Problems mit den Mitteln der EDV*, in Hanspeter Bannwitz, Gabriele Buschmier, Georg Feder, Klaus Hofmann, Wolfgang Plath (herausgegeben von), *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988, Bericht cit.*, pp. 215-228.
- SCHMIEDER, WOLFGANG (herausgegeben von), *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1969.
- SCHMIDT-BESTE, THOMAS, *Gallo, Domenico*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Zweite, neuarbeitete Ausgabe*, herausgegeben von Ludwig Finscher, 29 voll., Kassel, Bärenreiter, 1994-2008, *Personenteil*, vol. VII, 2002, coll. 466-467.
- SCHÖKEL, HEINRICH PETER, *Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät (1. Sektion) der Ludwig-Maximilians-Universität zu München*, Wolfenbüttel, Georg Kallmeyer, 1926.
- SCHULZE, HANS-JOACHIM, *Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen – Studien- oder Auftragswerke?*, «Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft», XVIII, 1978, pp. 80-100.
- _____, *“Das Stück in Goldpapier”. Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts*, «Bach-Jahrbuch», 1978, pp. 19-42.

SCOTTI, MARIA PIA, *Il musicista cremonese Gasparo Visconti (1683-1731). Vita ed opere, con edizione critica dei concerti per violino*, tesi di laurea a. a. 1999/2000, relatore prof. Albert Dunning, Università degli Studi di Pavia.

SEIFERT, HERBERT, "Estensischen Musikalien" der Österreichischen Nationalbibliothek, «Studien zur Musikwissenschaft», XLIX, 2002, pp. 413-423.

_____, *Vivaldi in the 'Este' Music Collection of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna*, in Francesco Fanna e Michael Talbot (a cura di), *Antonio Vivaldi. Passato e Futuro* cit., pp. 179-191.

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *Marcello, Sant'Angelo, and «Il teatro alla moda»*, in Lorenzo Bianconi, Giovanni Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società* cit., pp. 533-546.

_____, *Vivaldi and Marcello: Clues to Provenance and Chronology*, in Antonio Fanna e Giovanni Morelli (a cura di), *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere* cit., vol. II, pp. 785-800.

_____, *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Sette anni di acquisti e doni 1990-1996. Tribuna Dantesca, 3 giugno – 15 luglio 1997, Livorno, Sillabe, 1997.

SMALL, JOHN, *Johann Christian Bach Goes to Law*, «The Musical Times», CXXVI n. 1711, 1985, pp. 526-529.

SPITZER, JOHN, *Authorship and Attribution in Western Art Music*, PhD dissertation, Cornell University, 1983.

_____, *Musical Attribution and Critical Judgement: The Rise and Fall of the Sinfonia Concertante for Winds K 297b**, «The Journal of Musicology», V n. 3, 1987, pp. 319-356.

STAUDER, WILHELM – AARBURG, URSULA - CAHN, PETER (herausgegeben von), *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Tutzing, Schneider, 1969.

STINSON, RUSSELL, *Bach's Earliest Autograph*, «The Musical Quarterly», LXXI n. 3, 1985, pp. 235-263.

STRAETEN, EDMUND SEBASTIAN JOSEPH VAN DER, *The History of the Violin: Its Ancestors and Collateral Instruments from Earliest Times to the Present Day*, 2 voll., London, Cassell, 1933.

TALBOT, MICHAEL, *The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century*, «Music and Letters», LII, 1971, pp. 8-18, 159-172.

_____, *A Question of Authorship*, «Vivaldi-Information», II, 1973, pp. 17-26.

- _____, *Some Overlooked Mss in Manchester*, «The Musical Times», CXV n. 1581, 1974, pp. 942-944.
- _____, *Vivaldi's 'Manchester' Sonatas*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CIV, 1977-1978, pp. 20-29.
- _____, *Vivaldi*, Torino, EDT, 1978.
- _____, *Charles Jennens and Antonio Vivaldi*, in Francesco Degrada (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo cit.*, pp. 67-75.
- _____, *A Rival of Corelli. The Violinist-Composer Giuseppe Valentini*, in *Nuovissimi Studi Corelliani. Atti del Terzo Congresso Internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980)*, a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 347-365.
- _____, *Musical Academies in Eighteenth-Century Venice*, «Note d'archivio per la storia musicale», II, 1984, pp. 21-65.
- _____, *Vivaldi and Rome: Observations and Hypotheses*, «Journal of the Royal Musical Association», CXIII, 1988, pp. 28-46.
- _____, *Tommaso Albinoni. The Venetian Composer and his World*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- _____, *Vivaldi. Fonti e letteratura critica*, Firenze, Leo S. Olschki, 1991
- _____, *The Genuine and the Spurious. Some Thoughts on Problems of Authorship Concerning Baroque Compositions*, in Antonio Fanna e Michael Talbot (a cura di), *Vivaldi vero e falso. Problemi di attribuzione cit.*, pp. 13-24.
- TAMARO, MARCO – WIESELBERGER, GUSTAVO (a cura di), *Nel giorno della inaugurazione del monumento a Giuseppe Tartini in Pirano*, Trieste, G. Caprin, 1896.
- TARALLO, ALFREDO, *La Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella a duecento anni dalla fondazione*, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici, 1991.
- TESSARINI, CARLO, *Twelve Violin Concertos Opus 1*, edited by Jeoash Hirshberg and Simon McVeigh, Middleton, Wisconsin, A-R Editions, Inc., 2001.
- THOMSON, GEORGE W., *I primi concerti di Giuseppe Tartini: fonti, abbozzi e revisioni*, in Maria Nevilla Massaro – Andrea Bombi (a cura di), *Tartini: il tempo e le opere cit.*, pp. 347-362.
- TILMOUTH, MICHAEL, *Some Early London Concerts and Music Clubs, 1670-1720*, «Proceedings of the Royal Musical Association», LXXXIV, 1957-1958, pp. 13-26.
- _____, *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, «Journal of the American Musicological Society», XXIII, 1970, pp. 439-471.

_____, *Mozart: Studies of the Autograph Scores*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1987.

_____, *New Dating Methods: Watermarks and Paper-Studies*, in Id., *Mozart: Studies of the Autograph Scores* cit., pp. 1-22.

UNVERRICHT, HUBERT, *Polnische und französische Stileinflüsse in den Kammermusikwerken von Peter Hänsel*, in Christoph-Hellmut Mahling and Kristina Pfarr (herausgegeben von), *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich* cit., pp. 259-265.

VIO, GASTONE, *Note biografiche su Girolamo Ascanio Giustinian*, in Claudio Madricardo e Franco Rossi (a cura di), *Benedetto Marcello: la sua opera e il suo tempo, Atti del Convegno internazionale: Venezia, 15-17 dicembre 1986* cit., pp. 61-74.

_____, *Di alcune zone d'ombra nella biografia vivaldiana. Presenze ipotetiche e sorprendenti assenze del Prete Rosso. Con un'appendice di fonti relative al repertorio del Sant'Angelo*, in Antonio Fanna e Giovanni Morelli (a cura di), *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere* cit., vol. II, pp. 667-679.

WALKER, FRANK, *Tre giorni son che Nina: An Old Controversy Reopened*, «The Musical Times», XC n. 1282, 1949, pp. 432-435.

_____, *Two Centuries of Pergolesi Forgeries and Misattributions*, «Music and Letters», XXX n. 4, 1949, pp. 297-320.

_____, *A Little Bach Discovery*, «Music and Letters», XXXI n. 2, 1950, p. 184.

_____, *Pergolesiana*, «Music and Letters», XXXII, 1951, pp. 295-296.

_____, *Spurious Pergolesi*, «Music and Letters», XXXIV n. 2, 1953, p. 183.

WALTHER, JOHANN GOTTFRIED, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, ristampa anastatica a cura di Richard Schaal, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1953, p. 595.

WARDHAUGH, BENJAMIN, *Thomas Salmon: Writings on Music*, 2 voll., Farnham – Burlington, Ashgate, 2013.

WEBER, WILLIAM, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

WEBSTER, JAMES, *Authenticity. External Criteria for Determining the Authenticity of Haydn's Music. Round Table. Source Problems, Authenticity and Chronology, List of Works*, in Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster (edited by), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975* cit., pp. 74-81.

_____, *Relations between the Documentary and Stylistic Evidence*, in Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster (edited by), *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington, D.C., 1975* cit., pp. 99-102.

WHITE, CHAPPELL, *From Vivaldi to Viotti: A History of the Early Classical Violin Concerto*, Philadelphia, Gordon & Breach, 1992.

WIEL MARIN, VITO TERRIBILE – ZAMPIERI, GIROLAMO (a cura di), *Giuseppe Tartini e la Chiesa di S. Caterina a Padova: archeologia, storia, arte intorno alla Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria: risultati delle ricognizioni scientifiche delle tombe di Giuseppe Tartini, di Luigi Calza, dei parroci e degli studenti legisti*, Rubano, Grafiche Turato, 1999.

WIESELBERGER, GUSTAVO, *Il Compositore*, in Marco Tamaro – Gustavo Wieselberger (a cura di), *Nel giorno della inaugurazione del monumento a Giuseppe Tartini in Pirano* cit., pp. 93-107.

WILTON, ANDREW – BIGNAMINI, ILARIA (a cura di), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Milano, Skira, 1997.

WÖRMANN, WILHELM, *Die Klaviersonate Domenico Albertis*, «Acta musicologica», XXVII, 1955, pp. 84-112.

WOLF, EUGENE K., *The Symphonies of Johann Stamitz: Authenticity, Chronology, and Style*, PhD dissertation, New York University, 1972.

_____, *Authenticity and Stylistic Evidence in the Early Symphony: A Conflicting Attribution between Richter and Stamitz*, in Edward H. Clinkscale and Claire Brook (edited by), *A Musical Offering: Essays in Honor of Martin Bernstein*, New York, Pendragon Press, 1977, pp. 275-94.

_____, *Manuscripts from Mannheim, ca. 1730-1778. A Study in the Methodology of Musical Source Research*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2002.

WOLF, EUGENE K.– ROESNER, EDWARD H. (edited by), *Studies in musical sources and style. Essays in honor of Jan LaRue*, Madison, A-R Press, 1990

WOLF, JEAN J. – WOLF, EUGENE K., *Rastrology and its use in eighteenth-century manuscript studies*, in Eugene K. Wolf - Edward H. Roesner (edited by), *Studies in musical sources and style. Essays in honor of Jan LaRue* cit., pp. 237-291.

WOLFF, CHRISTOPH, *Il Requiem di Mozart. La storia, i documenti, la partitura*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 2006.

WOODMANSEE, MARTHA, *The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'*, «Eighteenth-Century Studies», XVII n. 4, 1984, pp. 425-448.

ZANON, ANTONIO, *Della utilità morale, economica e politica delle Accademie d'Agricoltura, Arti e Commercio*, Udine, Gallici, 1771, tomo VIII.

FABIO ZANZOTTO, *Fortune e sfortune dell'epigonismo corelliano. Il caso Giovanni Rederi - Giovanni Ravenscroft, Inglese*, in Giovanni Morelli (a cura di), *L'invenzione del gusto: Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali a Roma e Venezia nel periodo post-barocco* cit., pp. 77-92.

ZASLAW, NEAL, *The Compleat Orchestral Musician*, «Early Music», I, 1979, pp. 46-57.

ZENO, APOSTOLO, *Lettere di Apostolo Zeno, cittadino veneziano, storico e poeta cesareo*, 6 voll., Venezia, Sansoni, 1785.

ZERI, FEDERICO, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*, Torino, G. Einaudi, 1961.

Sitografia

MARY ANNE ALBURGER, *Bremner, Robert (c.1713-1789)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 (accesso 5 gennaio 2015) (<<http://www.oxforddnb.com/view/article/3316>>).

BIZZARINI, MARCO, *Marcello, Alessandro Ignazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, (<[http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-ignazio-marcello_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-ignazio-marcello_(Dizionario-Biografico)/>)).

CHARLTON, DAVID – UNVERRICHT, HUBERT, *Hänsel, Peter*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 3, 2014, (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12335>>)

HANSELL, SVEN, *Rampini, Giacomo*, in *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press (ultimo accesso 23 novembre 2014) (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O006377>>)

SCHNOEBELEN, ANNE, *Predieri*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, (ultimo accesso 23 novembre 2014) (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22282pg5>>)

TALBOT, MICHAEL, *Alberti, Domenico*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 1 2014, (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00441>>).

TALBOT, MICHAEL – CARERI, ENRICO, *Jozzi, Giuseppe*, in *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed October 1, 2014, (<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14516>>).

WAGSTAFF, JOHN, *Oswald, James (1710-1769)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004 (accesso 6 ottobre 2012) (<<http://www.oxforddnb.com/view/article/63131>>).