UNIVERSITA´ DEGLI STUDI DI PADOVA

**DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI:
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL´ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA**

Scuola di Dottorato
in Storia e critica e dei beni artistici, musicali e dello spettacolo

Problemi di interpretazione e prassi esecutiva nelle sonate dell´autografo I-Pca 1888-1 di Giuseppe Tartini

Relatore: Ch. Mo Prof. Sergio Durante

Direttore: Ch.ma Prof. ssa Vittoria Romani

Dottorando: Gregorio Carraro
Matr. 966693_DR

**ANNO ACCADEMICO
2011/2012**

Indice

Prefazione
1. I Soli accompagnati in I - Pca 1888-1: per una definizione di genere ... 3
2. Usi contrappuntistici nell´accompagnamento dei Soli dell´autografo padovano. ... 9
3.Documenti di prassi esecutiva. Annotazioni tartiniane in IPca 1888-1 ... 44
3.1 Documenti di prassi esecutiva. Stesura del basso. ... 49
3.2 Documenti di prassi esecutiva. Gli strati compositivi, i modelli notazionali. ... 52
4. Le affinità nascoste. Intorno al significato di ´solo con accompagnamento´ vs. ´solo senza accompagnamento´. ... 63
5. Viola, "Viola di spala", Violoncello, Viola Pomposa, Bassetto: ancora intorno al solo accompagnato ... 79
6. Per una riconsiderazione dello strumento di Vandini ... 87
7. I-Pca 1888/1: la struttura del manoscritto, la filigrana, le calligrafie ... 92
8. I-Pca – 1888/1: descrizione approfondita della fonte ... 96
9. Note critiche ... 109
Conclusioni 141
Bibliografia 143
Tab. 1. Disposizione dei movimenti e della loro struttura interna ... 151
Tab. 2. Disposizione dei tipi di scrittura ... 155
10 edizione delle 31 Sonate Autografe
Sonata I ... 161
Sonata II ... 171
Sonata III ... 175
Sonata IV ... 182
Sonata V ... 191
Sonata VI ... 201
Sonata VII ... 209
Sonata VIII ... 229
Sonata IX ... 236
Sonata X ... 243
Sonata XI ... 249
Sonata XII ... 261
Sonata XIII ... 275
Sonata XIV ... 281

Sonata XV 289
Sonata XVI 296
Sonata XVII 303
Sonata XVIII 313
Sonata XIX 323
Sonata XX 333
Sonata XXI 341
Sonata XXII 349
Sonata XXIII 355
Sonata XXIV 365
Sonata XXV 375
Sonata XXVI 381
Sonata [XXVII] 391
Sonata [XXVIII] 401
Sonata [XXIX] 409
Sonata [XXX] 421
Sonata [XXXI] 441

Introduzione

Le «piccole sonate» di Giuseppe Tartini sono da sempre state identificate come Soli non accompagnati per il violino, legati ad una particolare concezione estetica e musicale propria del loro compositore, e, per questo, quasi una sorta di *unicum* inconfrontabile con la tradizione tedesca di esecuzione senza accompagnamento, che culminò nelle Sonate e Partite di Bach, e trovò echi tardivi in opere quali le *Fantasie* di Telemann e gli *Assaggi* del musicista svedese Johan Helmich Roman"[1].

Ragionando al contrario, si è preso in esame il gruppo di sonate dell´autografo padovano (I-Pca, 1888/1) che presentano l´accompagnamento di un basso. Simile rovesaciamento critico è stato suggerito da un riesame del contatto, mediato da F. Algarotti, tra Tartini e Federico il Grande, al quale un gruppo di quelle sonate conservate a Padova è stato per certo inviato non tanto nella veste di Soli senza accompagnamento, quanto di Soli con un cosiddetto "bassetto per cerimonia". In altri termini, questa configurazione è quella nella quale un gruppo di sonate tratte dall´autografo è stata inviata ossia ascoltata ed eseguita a Berlino.

In questo senso si crede che lo studio del basso delle sonate dell´autografo padovano possa essere utile a superare l´idea di una disocntinuità tra la produzione tartiniana degli anni ´50 e la tradizione tedesca, i contatti con la quale sono stati ad oggi già ampiamente provati.

Per "studio del basso" s´ intende l´esame degli usi contrappuntistici e delle modalità di interazione tra le voci ivi riscontrate. Simile indagine ha mostrato una situazione piuttosto articolata: le voci del violino (sia esso notato a corda sola, o a corda doppia) si combinano in vari modi con la linea del basso (sia esso già scritto o da aggiungere, in veste di continuo o di basso seguente in raddoppio all´ottava inferiore una delle parti del violino, per lo più la seconda). Una tale situazione sembra lontana dalla pur ponderata proposta di Brainard di eliminare il basso in caso di seconda voce o di eliminare la seconda voce in caso di uso del basso.

Tale complessità trova conferma in una serie di annotazioni autografe di prassi esecutiva, le quali confermano la possibilità che Tartini usasse in modo consapevole anzi espressamente richiesto una scrittura a due parti violinistiche con accompagnamento di bassetto. Questa configurazione viene confermata anche dalla struttura di movimenti di alcune sonate, che rivelano una totale corrispondenza tra annotazioni autografe di prassi e notazione musicale.

Le due parti del violino convivono con il basso anche qualora la linea di basso sia inserita in un secondo momento, su di una linea di basso lasciata vuota, secondo una prassi che sarà ampiamente descritta nel capitolo: *Usi contrappuntistici nell´accompagnamento dei Soli dell´autografo padovano*. Tale prassi comporta una particolare interazione tra la parte media del violino e il bassetto, di significato essenzialmente timbrico.

[1] P. Brainard, *Tartini e la sonata per violino solo*, Chigiana, rassegna musicale di studi musicologici, Voll. XXVI-XXVII, N. S., N. 6-7, 1969-70, p. 433.

Dunque, si diceva che il "basso per cerimonia" rimanda a consuetudini che collegano Tartini all´Europa settentrionale. Si sono analizzate alcune prassi di Solo accompagnato di ambito tedesco, ma anche riconducibili alla cerchia tartiniana. Allievi diretti del Maestro, o allievi di allievi dimostrano di avere mantenuto questa tradizione di solo accompagnato da uno strumento ad arco grave, che può essere tanto un violoncello quanto una viola (si veda capitolo: *Viola, "Viola di spala", Violoncello, Viola Pomposa, Bassetto: ancora intorno al solo accompagnato*).

"Bassetto" può essere un tipo di prassi d´accompagnamento, ma anche il nome di uno strumento musicale non necessariamente corrispondente al violoncello che la tradizione otto-novecentesca ha tramandato.

Dallo studio di alcune fonti organologiche e iconografiche, si è proposta una nuova ipotesi circa lo strumento utilizzato dal Vandini, amico e collaboratore di Tartini, vissuto anch´egli a Padova fino agli anni ´70 del Settecento.

Sul piano editoriale, il presente lavoro propone un´edizione da fonte unica delle sonate dell´autografo padovano, delle quali si è ricostruita la serie di 31 sonate complete individuata da Brainard (cit., p. 433).

Se ne completa la numerazione seguendo le indicazioni lasciate da Tartini. A partire dalle indicazioni di Brainard, invece, si è riletta l´organizzazione della seconda parte del manoscritto, la più tormentata e problematica. Da un confronto tra le belle copie e gli abbozzi delle sonate XXIX a3 e XXX d3 si è proposta una ricostruzione del testo. Grazie a queste due sonate si sono individuati gli strati compositivi che hanno permesso di operare alcune scelte editoriali relative a legature, abbreviature, abbellimenti.

Padova, 31 gennaio 2013 Gregorio Carraro

1. I Soli accompagnati in I - Pca 1888-1: per una definizione di genere.

Scopo del presente studio è di ricostruire la successione di "31 sonate complete" [2] proposta da Paul Brainard. Nell´ambito di questa serie si sono trovati 14 soli con accompagnamento di basso (Sonate I-XII, XV-XVI), e 17 soli senza accompagnamento (Sonate XVI-XXXI).

Tale ricostruzione è volta a identificare come *genere* le sonate con accompagnamento di basso, al fine di poter proporre una ipotetica identificazione delle sonate inviate da Tartini alla corte di Prussia.

Punto di partenza è la citazione di un passo di una lettera di Tartini all´Algarotti: "Le piccole Sonate mie a Violino Solo mandate costà hanno il basso per cerimonia: particolarità, che non le scrissi. Io le suono senza bassetto, e questa è la mia vera intentione"[3].

Questa breve citazione dimostra due cose:

1) con Petrobelli, "per mezzo dell´Algarotti […] Federico di Prussia chiede a Tartini alcune composizioni, che il musicista invia con espressioni della più profonda devozione; fra queste composizioni vi sono certamente alcune delle «piccole sonate» per violino solo ed un concerto, probabilmente per flauto […]"[4];

2) Tartini indica esplicitamente il gruppo delle sonate "mandate costà", identificandole come dei Soli con un "basso per cerimonia: particolarità, che non le scrissi"[5], conservate in un manoscritto a tutto´oggi perduto.

Qui non si può far altro che concordare con Brainard, il quale spiega la situazione di questa fonte berlinese perduta, del tutto congetturale: "Tra i dubbi di trasmissione di cui fanno parte anche le piccole sonate, c´è anche la domanda circa dove sia finita la tradizione dei manoscritti di Tartini inviati nell'inverno 1749 – 1750 alla corte tedesca. Oggi non possiamo rispondere a simile domanda. […] Probabilmente si trattava di una collezione di sei o dodici sonate […], e sono strettamente imparentate con il repertorio del padovano ms. 1888, se non identiche. Un manoscritto che adempisse a queste condizioni, fino ad oggi non è mai stato trovato".[6]

---

[2] P. Brainard, *Tartini e la sonata per violino solo*, Chigiana, rassegna musicale di studi musicologici, p. 433, Voll. XXVI-XXVII, N. S., N. 6-7, 1969-70.

[3] G. Tartini, lettera all´Algarotti, Padova, 24 febbraio 1750, in P. Petrobelli – S. Durante, *Epistolario tartiniano*, manoscritto inedito utilizzato durante i seminari tartiniani tenuti presso l´Università di Padova (a. a. 2004-2005).

[4] P. Petrobelli, *Tartini, le sue idee il suo tempo*, Lucca, LIM, 1992, p. 83. Colà si vedano in particolare le note 5 e 6.

[5] „Die Werke waren von einem Kopisten aufgezeichnet (Tartini schreibt: «Particolarità, che non le scrissi») […]", P. Brainard, *Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen*, Göttingen, 1959, p. 87. D´ora innanzi, questa fonte si citerà, per brevità: *Doktorarbeit*. Secondo Brainard, il manoscritto inviato a Federico è una copia non di Tartini, ma di un copista. La frase "particolarità che non le scrissi" viene interpretata erroneamente da Brainard, che scambia il pronome "le" riferendolo alle sonate e non all´interlocutore cui Tartini stava scrivendo. Verosimilmente, il "particolare che non le scrissi" si riferisce al basso, della cui presenza si suppone Tartini non avesse scritto in una precedente lettera all´Algarotti.

[6] „Zu den die «piccole sonate» betreffenden Überlieferungsfragen gehört schließlich die nach dem Verbleib der Manuskriptsendung Tartinis vom Winter 1749/50 an den preußischen Hof. Wir können sie heute nicht beantworten. […] wird es sich wahrscheinlich um eine Sammlung von sechs oder Zwölf Sonaten gehandelt haben […] und sind mit dem

Dunque: essendo le prime 12 sonate dell´autografo dei Soli con l´accompagnamento del basso, si suppone di poter identificare tra queste un gruppo di sonate che possano avere caratteristiche ´berlinesi´.

Che le sonate con il basso inviate a Berlino fossero le cosiddette "piccole sonate", può trovare una contraddizione in una lettura che Brainard propone del frammento succitato, del quale si legge in particolare la seconda parte, saltando a piè pari il dettaglio del basso: "[…] Un buon numero di lavori non mantiene alcuna linea di basso. Tale circostanza fu ciò che permise di mettere in collegamento l'indicazione di prassi esecutiva di Tartini "Io le suono senza bassetto" con un determinato gruppo di composizioni, e con ciò [permise] di identificare come genere quelle "piccole sonate" che il compositore aveva inviato nell'inverno 1749-50 a Berlino, a Francesco Algarotti"[7].

In realtà questo non basta ad una identificazione di genere delle "piccole sonate", dato che tutta la prima parte della raccolta reca una linea di basso. Infatti, argomenta Brainard: "Non è così importante la mancanza delle linee di basso, come proprio la frequente presenza di queste, che esprime in maniera in assoluto più pregnante la problematica caratteristica di questo genere. Come un maggior numero degli esemplari di questo tipo presi in esame, le sonate dedicate a Federico il Grande erano definite, contratriamente al loro tipo di notazione, per un´esecuzione a violino non accompagnato. […]."[8].

Secondo il musicologo, dunque, nonostante una scrittura di Solo accompagnato, il Solo dovrebbe essere eseguito senza accompagnamento. Ma dovendo definire come genere le sonate dedicate Federico il Grande[9], visto l´indicazione di Tartini "Le piccole sonate mie a Violino solo mandate costà hanno il basso per cerimonia", è proprio la presenza in partitura della linea del basso a contribuire a simile definizione non tanto *contrariamente al tipo notazionale*, quanto *in base proprio a quel tipo* (il contrario di quanto affermato da Brainard).

Repertoire des Paduaner Ms. 1888 eng verwandt, wenn nicht identisch gewesen. Eine Hanschrift, welche diese Bedingungen erfüllte, war bis jetzt nirgends nachweisbar.", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 87.

[7] " […] Eine ganze Anzahl von Werken keine Baßstimmen erhalten sind. Dieser Umstand war es, der es uns ermöglichte, Tartinis aufführungpraktischen Hinweis «Io le suono senza bassetto» mit einer bestimmten Kompositionsgruppe in Verbindung zu bringen und damit jene «kleinen Sonaten», die der Komponist im Winter 1749-50 an Francesco Algarotti nach Berlin übersandt hat, als Gattung zu identifizieren […]", in P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 176

[8] „Es ist indessen nicht so sehr das Fehlen von Baßstimmen, als gerade deren häufiges Vorhandensein, das die Eigenart und die Problematik dieser Gattung am prägnantesten zum Ausdruck bringt. Die Friedrich dem Großen gewidmeten Sonaten waren, wie enie Mehrzahl der erhaltenen Exemplare ihres Typs, entgegen ihrer Notationsart für den unbegleiteten Vortrag bestimmt; […]", in P. Brinard. *Doktorarbeit*, p. 176.

[9] „Zu den die «piccole sonate» betreffenden Überlieferungsfragen gehört schließlich die nach dem Verbleib der manuskriptsendung Tartinis vom Winter 1749/50 an den preußischen Hof. Wir können sie heute nicht beantworten. Den damaligen Gepflogenheiten gemäß wird es sich wahrscheinlich um eine Sammlung von sechs oder zwölf Sonaten gehandelt haben. Die Werke waren von einem Kopisten aufgezeichnet (Tartini schreibt: particolarità, che non le scrissi"), und sind mit dem Repertoire des Paduaner Ms. 1888 eng verwandt, wenn nicht z. T. identisch gewesen […] "; segue la tradutzione: „Tra i dubbi di trasmissione di cui fanno parte anche le piccole sonate, fa parte anche la domanda circa dove sia finita la tradizione dei manoscritti di Tartini dell'inverno 1749 – 1750 alla corte tedesca. Oggi non possiamo rispondere a questa domanda. Seguendo le abitudini di una volta, probabilmente si trattava di una collezione di sei o dodici sonate. Le opere sono state registrate (copiate) da un copista. Tartini scrive: "particolarità che non le scrissi", e sono strettamente imparentate con il repertorio del padovano ms. 1888, se non in parte identico", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 87.

Tuttavia, Brainard prosegue sostenendo che "[…] il compositore stesso curò non solo ciascuna disposizione degli accordi del basso, ma anche persino la rinuncia a questi. Nel contrasto tra maniera notazionale e prassi esecutiva (si tratta persino di una inversione del principio di base della notazione del basso continuo!) è contenuto già in nuce l'essenziale novità delle piccole sonate"[10].

In realtà, un´approfondita riflessione sugli usi contrappuntistici tartiniani ha consentito di far luce su una questione delicata e basilare per la comprensione del ruolo che il basso ricopre in questi Soli. Se da un lato è vero che "la notazione del lavoro in partitura seguì, nelle parole di Tartini, «per cerimonia», per permettere una normale esecuzione con il basso (presumibilmente anche strumento da tasto)"[11], dall´altro quello che Tartini chiama "bassetto" e che si trova nelle sonate con basso, come si vedrà, non ha sempre le carateristiche di un basso continuo (tanto meno per strumento da tasto) né, al contrario, può definirsi sempre un ´basso seguente´.

Conta anche rilevare che l´ambiguità tra la parola *basso* e *bassetto* si è riscontrata proprio nel lavoro di Brainard, che traduce in tedesco il citato passo dalla lettera ad Algarotti, rendendo "senza basso" ("ohne Bass") [12] l´espressione originale "senza bassetto".

Tale errore si trasmette in P. Brainard, *Tartini e la sonata per violino solo*, Chigiana (vedi nota 1). Tale fonte è una traduzione a cura di Cesare Orselli dell´originale in inglese[13]. La cosiddetta originale inglese è a sua volta una traduzione inglese della Doktorarbeit. Risultato di questi passaggi è che la citazione tartiniana diventa "Io le suono senza il basso" (e non "io le suono senza bassetto", come si legge nell´originale della lettera)[14]. In questo modo, viene alterato significativamente il senso della parola "bassetto" presente nella lettera ad Algarotti. Nonostante sia lo stesso Brainard a riportatare poco oltrre (p. 176) la citazione corretta, in italiano, "Io le suono senza bassetto", ormai l´errore è passato tout-court al citato saggio di Brainard, che sintetizza quanto da lui detto nel capitolo dedicato alle piccole sonate (*Die "piccole sonate", der Alterstil*, pp. 176-192).

Tornando alla lettura di Brainard, si richiama l´attenzione nuovamente sulla sua particolare visione del rapporto tra violino e basso. Il musicologo interpreta la scrittura violinistica a più voci che si riscontra sovente nell´autografo, come un elemento che possa consentire se non autorizzare a trascurare (in esecuzione) la linea del basso: " (…) Le piccole sonate rappresentano un trasferimento al violino solo del movimento del basso continuo sviluppato nell'op. II di Tartini, semplificato verso l'omofonia,

[10] "(…) Der Komponist selber pflegte aber nicht nur auf jegliche akkordische Aussetzung des Basses, sondern sogar auf diesen selbst zu verzichten. Im den Gegensatz zwischen Notationsweise und Aufführungpraxis (es handelt sich geradezu um eine Umkehrung des grundprinzips der Generalbaß-Notazion!) ist das wesentlich Neue der «piccole sonate» bereits im Kern enthalten."P. Brainard, *Doktorarbeit*, pp. 176-177.

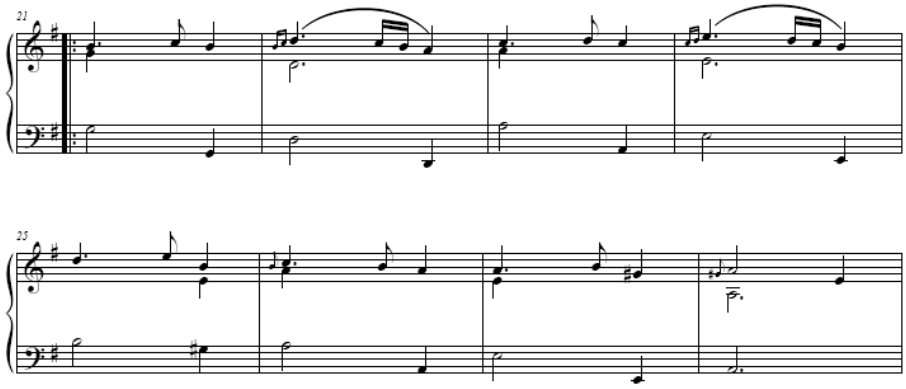
[11] "(…) die Aufzeichnung der Werke in Partitur erfolgte, in Tartinis Worten, «per cerimonia» um eine normale Ausführung mit Baß (und vermutlich auch Tasteninstrument) zu ermöglichen (…)", in P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 176..

[12] Brainard (*Doktorarbeit*, p. 86) trascrive il passo come segue: "(…) sie [le sonate] hätten «den Baß nur der Zeremonie halber… Ich spiele sie ohne Baß, und dies ist meine wahre Absicht»„.

[13] P. Brainard, *Tartini and the Sonata for unaccompained Violin*, in *Journal of American Musicological Society*, vol. 14, n. 3, 1961, pp. 383-393.

[14] Nello stesso errore non è incorso Pierluigi Petrobelli, dalla cui trascrizione ha preso spunto la presente trattazione (cfr. nota 1).

sospeso per mezzo di un ampio trattamento accordale o di *polifonia apparente* [Scheinpolyphonie] dello strumento ad arco. Tartini si accontenta di accennare agevolmente la progressione di accordi che giace alla base [della melodia], e di lasciar emergere sovrana la linea melodica da un tessuto sonoro ugualmente omofonico. Così, alla linea del violino viene data forma prevalentemente a doppia smanicatura [corda doppia], più raramente, per contro, accordale; una comoda effettiva voce inferiore assume, in una esecuzione senza accompagnamento, le funzioni del basso, e si rinuncerà in gran parte ad una ulteriore integrazione armonica. Il basso, da parte sua, è quasi puro fondamento. La sua mancanza [del basso] risulta assai chiaramente nel senso delle dichiarazioni del compositore sopra citate, dai luoghi come il seguente, in cui la voce inferiore a corde doppie del violino è scritta in rapporto di ottava con il basso reale" [15].



Sonata e1, bb. 21-28

A conferma di quanto detto, Brainard propone un esempio riferito ad una scrittura a corde doppie, in cui un basso seguente raddoppia all´ottava inferiore la seconda voce del violino. Secondo il musicologo, di fronte ad una situazione simile, "Qui dobbiamo molto probabilmente persino supporre, che una esecuzione del movimento fedele alle note non sia né voluta né desiderata, e che sia stata tralasciata la voce inferiore a corde doppie del violino nella disposizione del basso continuo del pezzo"[16].

Secondo Brainard, dunque, le note della seconda voce del violino non trovano conferma in altri rami vicini della tradizione delle sonate in cui esse sono state aggiunte. Ciò porterebbe a concludere che

[15] „ (…) die «Piccole Sonate» eine Übertragung des in tartinis op. II entwickelten, vereinfachten homophonen Generalbaß - Satzes auf die Solovioline dar, wobei jedoch nirgends der Versuch unternommen wird, die Klangfülle des ausgesetzen Continuo durch breite akkordische oder «Scheinpoliphonie» Behandlung des Streichinstruments vollwertig zu ersetzen. Stattdessen begnügt sich Tartini damit, die zugrundeliegenden Akkordfolgen leicht anzudeuten und die Melodiestimme aus einem stark gelichteten homophonen Klanggewebe heraus souverän hervortreten zu lassen. So ist die Violine vorwiegend doppelgriffig, seltener dagegen mehrgriffig-akkordisch gestaltet; eine meist recht bequem auszuführende Unterstimme übernimmt bei unbegleitetem Vortrag die Funktionen des Basses, auf weitere harmonische Ergänzung wird größtenteils verzichtet. Der Baß seinerseits ist fas reines Fundament. Seine Entbehrlichkeit im Sinne der oben zitierten Äußerungen des Komponisten geht am deutlichsten aus Stellen wie der folgenden hervor, in denen die Doppelgriffig-Unterstimme der Violine mit dem realen Baß im einfachen Oktavverhältnis geführt wird (…)", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 177.

[16] „Hier müssen wir sehr wahrscheinlich sogar annehmen, daß eine notengetreue Ausführung des Satzes weder beabsichtigt noch erwünscht ist, und daß bei herkömmlicher Generalbaß-Besetzung des Stückes die Doppelgriff-Unterstimme der Geige wegzulassen wäre (…)", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 177.

l´esecuzione a corde doppie e il basso si possano (se non addirittura si debbano) escludere: "Caratteristicamente, del movimento qui citato come di una quantità di pezzi similmente formata, tra le piccole sonate ci sono due versioni contemporanee (sotto una in autografo), in cui il basso reale è sempre notato (scritto), ma i toni (le note) di accompagnamento del violino mancano del tutto: una prova evidente per questo, e cioè che l'esecuzione a corde doppie e l'occupazione (riempimento) con il basso continuo talvolta si escludono reciprocamente (cfr. d1, E1, e1, F1, G1, g1, A1). Questo tipo di uso contrappuntistico s'incontra continuamente nelle piccole sonate, però vige raramente su tratti più lunghi. In tutto, il basso viene formato certamente autonomamente, e il corrente raddoppiamento del tono dell'accordo viene ampiamente evitato"[17].

Tuttavia, gli usi contrappuntistici in base ai quali il basso (continuo e/o seguente all´ottava inferiore, spesso anche nell´ambito di una stessa battuta) interagisce con le parti violinistiche (da due a tre o quattro voci), e le interazioni riscontrate nell´ambito delle voci del violino (qualora notato senza basso:corda sola, corda doppia, corda doppia con aggiunta di basso), impediscono di parlare, come fa Brainard, sempre ed esclusivamente di "basso continuo" con note d´accompagnamento violinistiche (aggiunte o previste dal compositore, di primo o secondo strato).

Simile situazione rivela una certa complessità notazionale, tipica delle sonate dell´autografo, riconducibile forse ad un´esplorazione timbrica dello strumento sin qui mai sperimentata, la quale non può essere ottenuta che in modo stratificato, con aggiunte e modifiche ad un testo originario, il quale cambia fisionomia strato su strato, rendendo molto difficile una sua possibile proposta editoriale volta a definirne uno stato/strato originario.

La medesima complessità fu osservata da Brainard, il quale, riflettendo sulla possibilità di definire un simile testo dal punto di vista del genere, scriveva che "(…) si procederà molto cautamente ad un recupero di questo lavoro a scopi pratici, e di caso in caso si dovranno prendere distinte decisioni a seconda dei casi. Proprio un simile procedimento sembra ancor più corrispondere alla vera essenza delle piccole sonate (…)"[18].

La decisione a seconda dei casi comporta, sempre nelle parole di Brainard "Una comprensione del lavoro [che] deve perciò in primo luogo risultare dal tipo di uso contrappuntistico [Satztechnik] utilizzatao dal compositore"[19].

---

[17] „. Bezeichnenderweise liegen von von dem hier zitierten Satz wie von einer Anzahl ähnlich gestalteter Stücke aus den «piccole sonate» zeitgenössische zweite Fassungen vor (darunter eine im Autograph), in denen der reale Baß durchweg notiert ist, die Begleittöne der Violine aber gänzlich fehlen: ein offenbarer Beweis dafür, daß die doppelgriffige Ausführung und die Besetzung mit Generalbaß sich zuweilen gegenseitig ausschließen (…)", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 177-178.

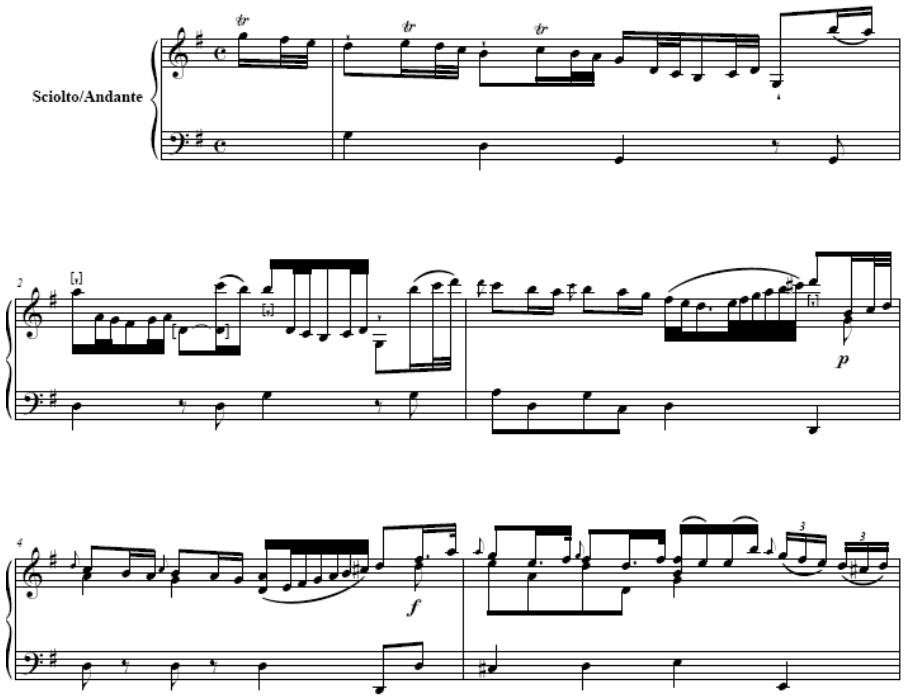
[18] „Offensichtlich wird man bei einer Wiederherstellung dieser Werke zu praktischen Zwecken äußerst behutsam vorgehen, und von Fall zu Fall gesonderte Entscheidungen in der Besetzungsfrage treffen müssen. Gerade ein solches Verfahren scheint aber dem eigentlichen Wesen der «piccole sonate» am ehesten zu entsprechen (…)", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 182.

[19] „Ein Verständnis der Werke muß deshalb zunächst von ihrer satztechnischen Beschaffenheit ausgehen (…)", P.Brainard, *Doktorarbeit*, p. 177.

Seguendo questo suggerimento, si osserveranno di volta in volta i vari usi contrappuntistici che Tartini ha utilizzato nella scrittura dei Soli accompagnati dell´autografo padovano.

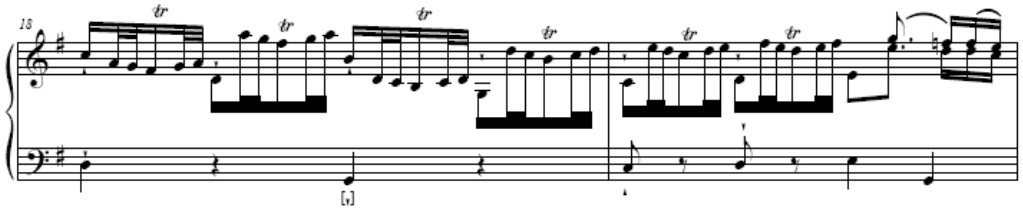
2. Usi contrappuntistici nell´accompagnamento dei Soli dell´autografo padovano.

Nel primo movimento della Sonata G1 il basso accompagna una scrittura violinistica sia a corda singola, sia a corda doppia, mantenendo prevalentemente una condotta continuistica.



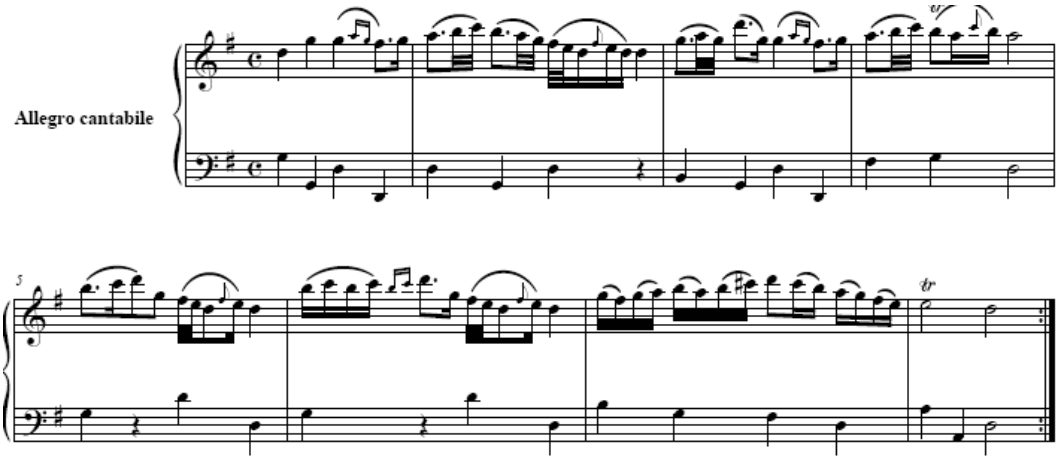
Sonata I G1, mov. 1, Sciolto andante, bb. 1-5

Un punto evidente in cui il basso continuo diventa basso seguente si trova a b. 19, come riportato qui sotto. In questo esempio, il basso segue la linea del violino (in questo caso a corda singola) raddoppiandone le note gravi, che indicano il fondamento di un´armonia che qui deriva dalla parte di violino.



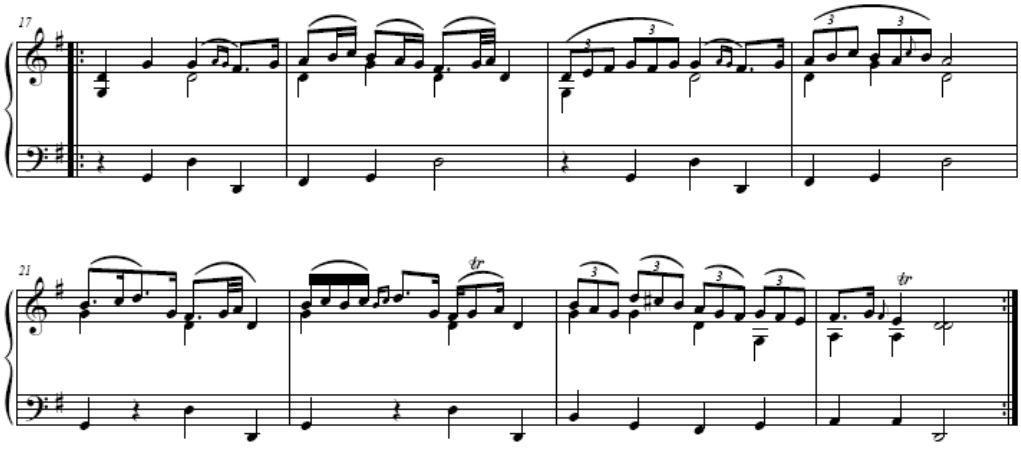
Sonata I G1, mov. 1, Sciolto andante, bb. 18-19

Una più netta divisione tra usi contrappuntistici si riscontra nel secondo movimento, Allegro Cantabile. Una linea di violino a corda sola è accompagnata da una linea di basso continuo.



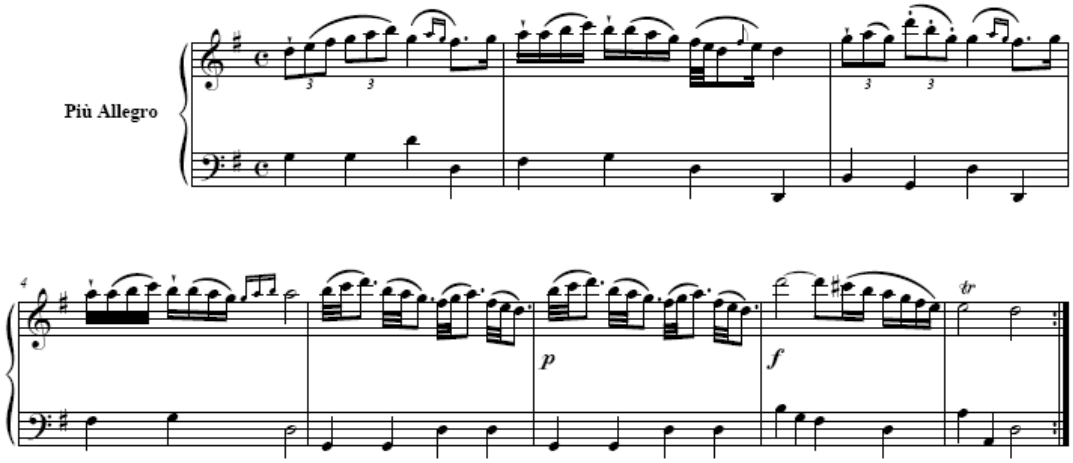
Sonata I, G1, mov. 2, Allegro Cantabile, primo ritornello

Lo stesso tema viene di seguito riproposto all´ottava inferiore. Qui la linea del violino è a corde doppie, il basso non è più continuo ma seguente, in raddoppio all´ottava inferiore della seconda voce del violino.



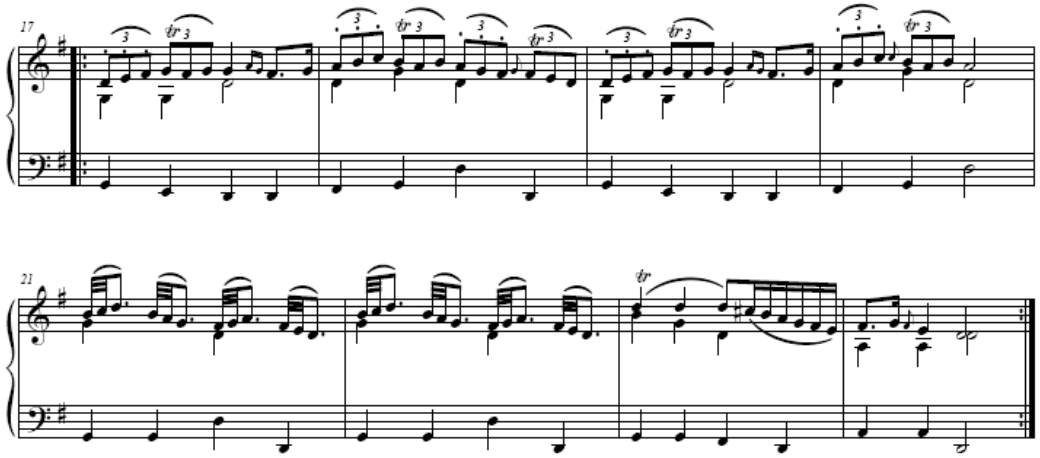
Sonata I, G1, mov. 2, Allegro Cantabile, primo ritornello, versione a corde doppie e bassetto

Il presente secondo movimento prosegue con una versione variata del tema originario. Cambiano l´indicazione del tempo (Più allegro), cambia la melodia, che in questo caso viene esposta in terzine. La struttura generale, però, non cambia. Una prima esposizione è a corda sola e basso continuo.



Sonata I, G1, mov. 2, Più Allegro

Una seconda esposizione propone lo stesso materiale all´ottava inferiore, con corde doppie e basso seguente che raddoppia la seconda voce del violino all´ottava inferiore.

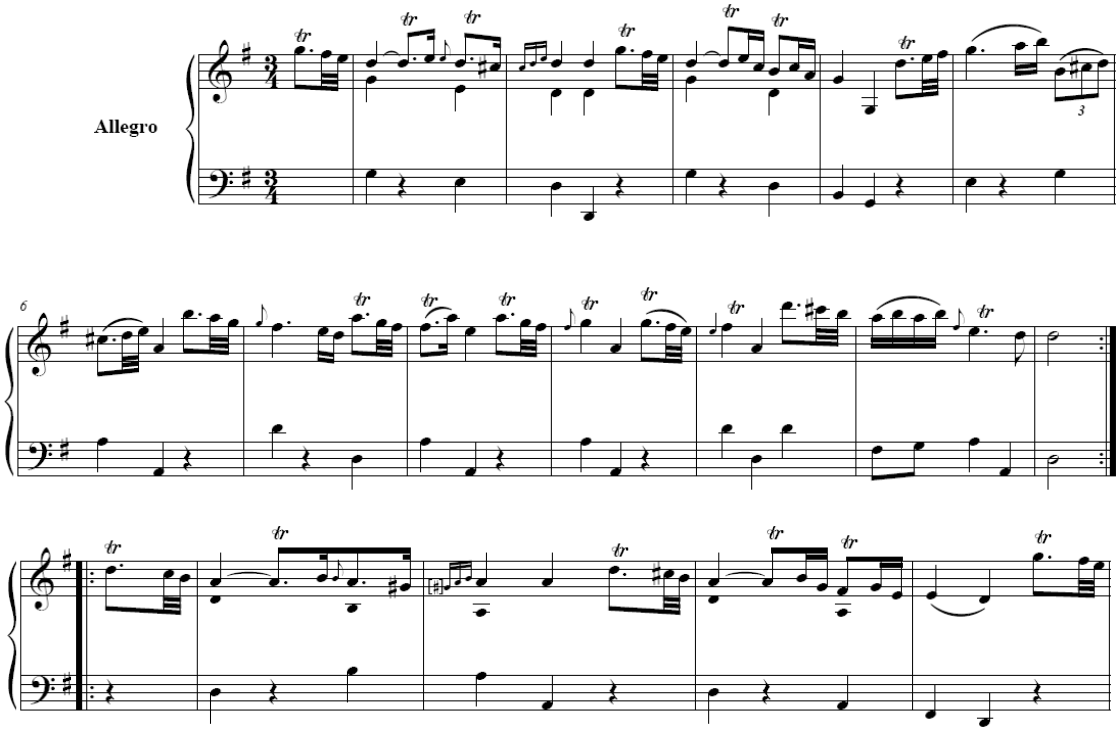


Sonata I, G1, mov. 2, Più allegro, corde doppie e bassetto

Simile struttura (violino a corda sola e basso continuo – violino a corde doppie e basso seguente) trova conferma in una annotazione autografa, trascritta e commentata nel paragrafo: "Documenti autografi di prassi esecutiva. Annotazioni tartiniane in I-Pca 1888-1".

Proseguendo nella disamina, si osservi il mov. 3 di questa sonata con gli occhi di Brainard: "Tartini in origine ha notato la parte del violino puramente ad una voce, ma aggiunse alcuni suoni di accompagnamento all'inizio di entrambe le metà del movimento, che in una esecuzione senza basso sarebbero proseguiti quasi sicuramente allo stesso modo […]. Rapporti simili si trovano in B1, movimento 3, modello (completamento) dei quali si deve sempre rappresentare a corde doppie"[20].

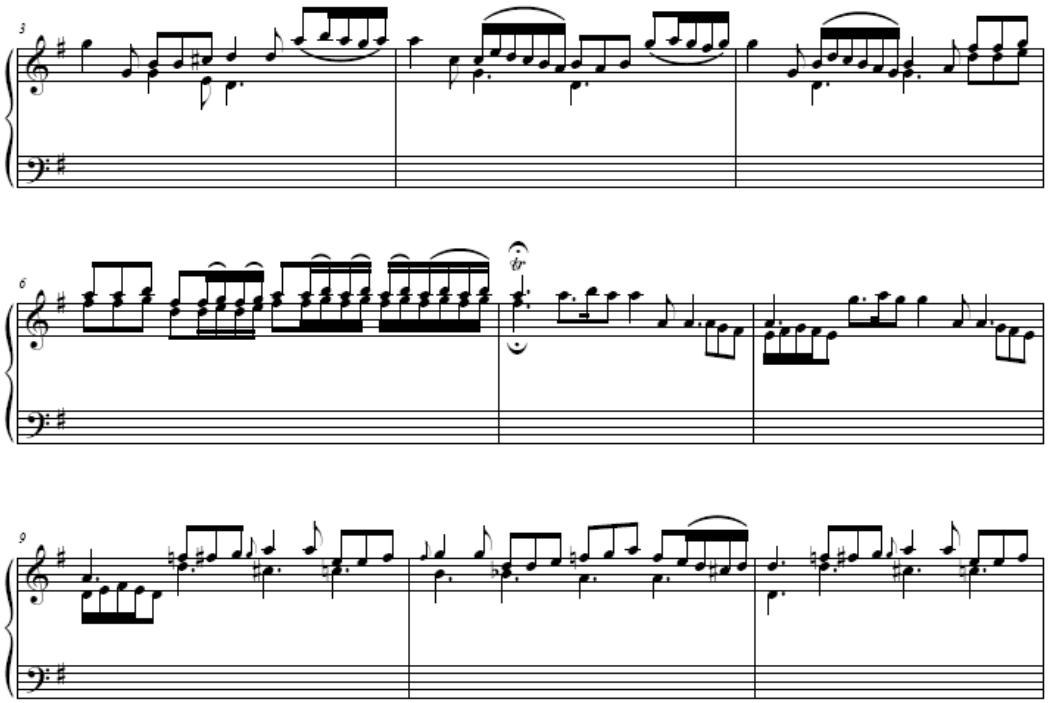
20 „Tartini hatte den Violinpart ursprünglich rein einstimmig notiert, fügte aber dann einzelne Begleittöne am Anfang beider Satzhälften hinzu, die bei einem Vortrag senza basso fast sicher auf gleiche Weise fortzusetzen wären. Ähnliche



Sonata G1, Movime nto 5, primo ritornello, frammento del secondo

La prima delle due ghe, quella che nell´autografo conclude la sonata, ha soltanto l´accompagnamento della seconda voce del violino. È notata in un sistema con chiave di Sol e chiave di basso, dove la linea del basso è lasciata vuota. In questo caso, questa seconda voce assume la funzione di basso, in una situazione tale per cui il violino si accompagna.

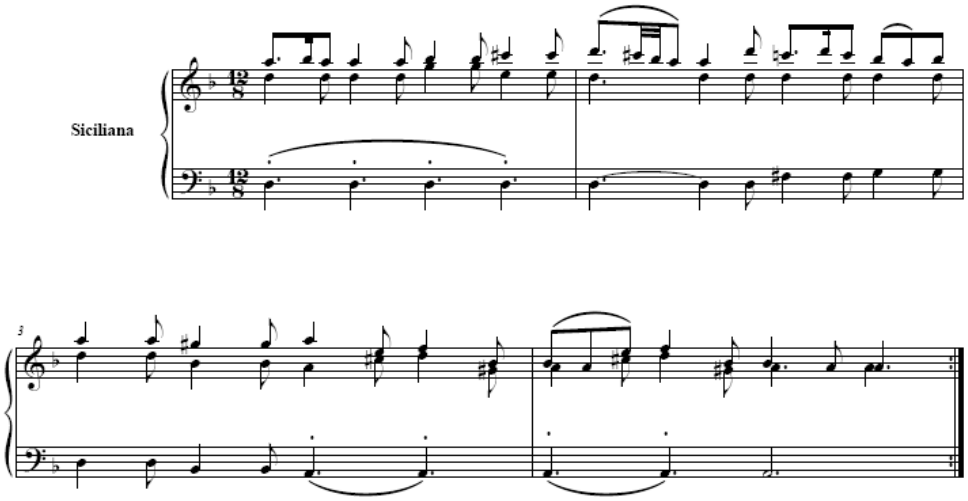
Verhältnisse liegen in B1, Satz 3 vor, dessen Ausführung man sich ebenfalls wohl durchweg doppelgriffig vorstellen muß", Brainard, *Doktorarbeit*, p. 181.



Sonata I, G1, Giga, mov. 4, bb. 3-10

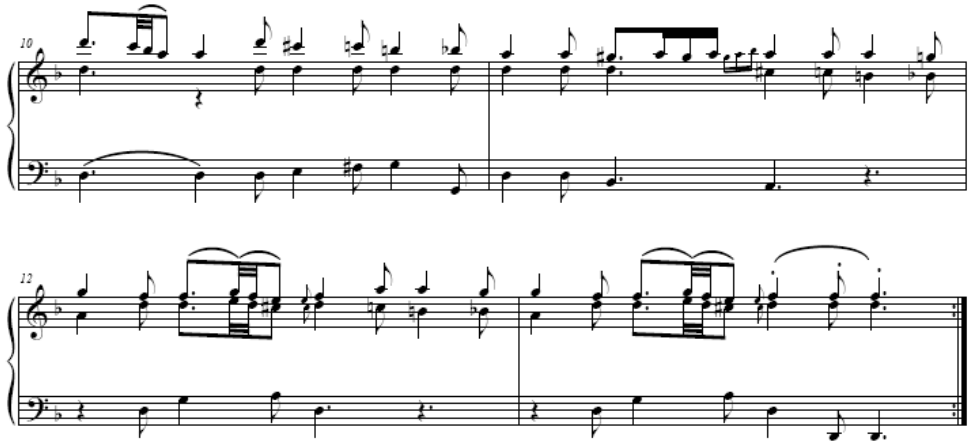
La Sonata II d1 inizia a corde doppie e bassetto: l´incipit del primo movimento (Siciliana) presenta la seconda voce del violino ottavizzata dal basso (basso seguente: bb. 1-2, ii). Poco dopo, però, per un breve tratto il basso assume una fisionomia più ´continuistica´ (b. 2, iii-iv). Infine alla b. 3 esso ritorna in ottava con la voce di accompagnamento violinistica.

Nell´arco di due battute, il basso è sia continuo, sia seguente.



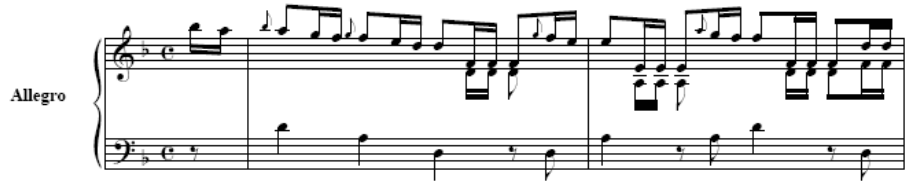
Sonata II, d1, mov. 1, primo ritornello

Tale ambiguità di ruolo della linea del basso continua a verificarsi anche dopo il ritornello. In particolare (b. 11, iv) il basso si interrompe, demandando così l´accompagnamento esclusivamente al cromatismo della seconda voce violinistica (cfr. G1, 4, Giga, bb. 9-11).

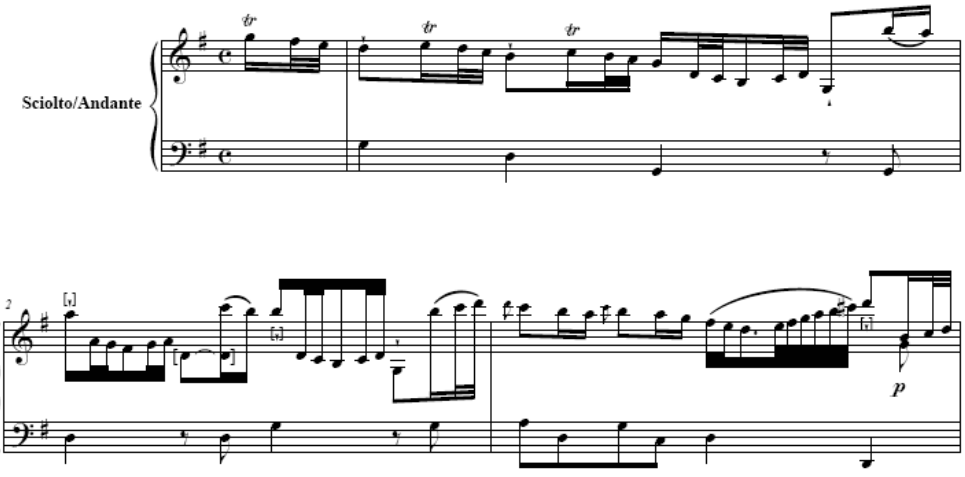


Sonata II, d1, mov. 1, bb. 10-13

Lo stesso gioco di interazione tra basso e violino si nota nel movimento 2 (Allegro). La linea del violino interagisce con un basso continuo, il cui andamento richiama l´incipit della Sonata G1.

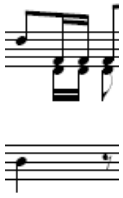


Sonata d1, mov. 2, Allegro, Incipit

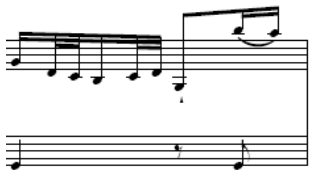


Sonata I, G1, Incipit

In particolare, si confronti la ribattuta in corda doppia riscontrata nella d1

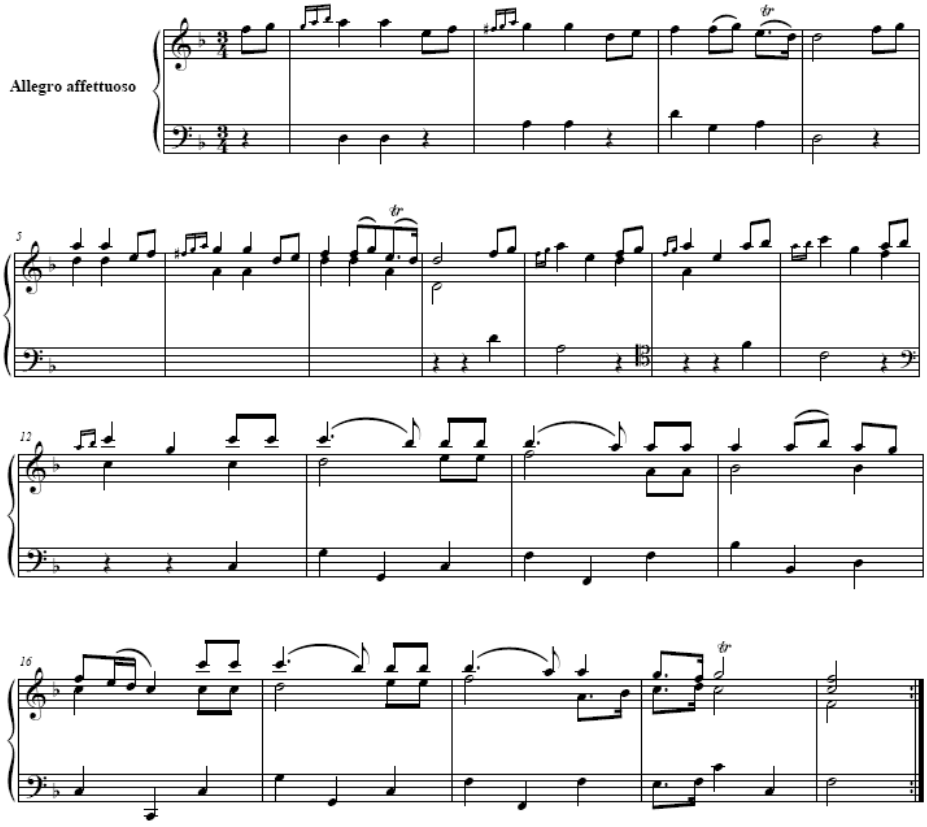


con la figurazione, melodicamente più articolata, della G1



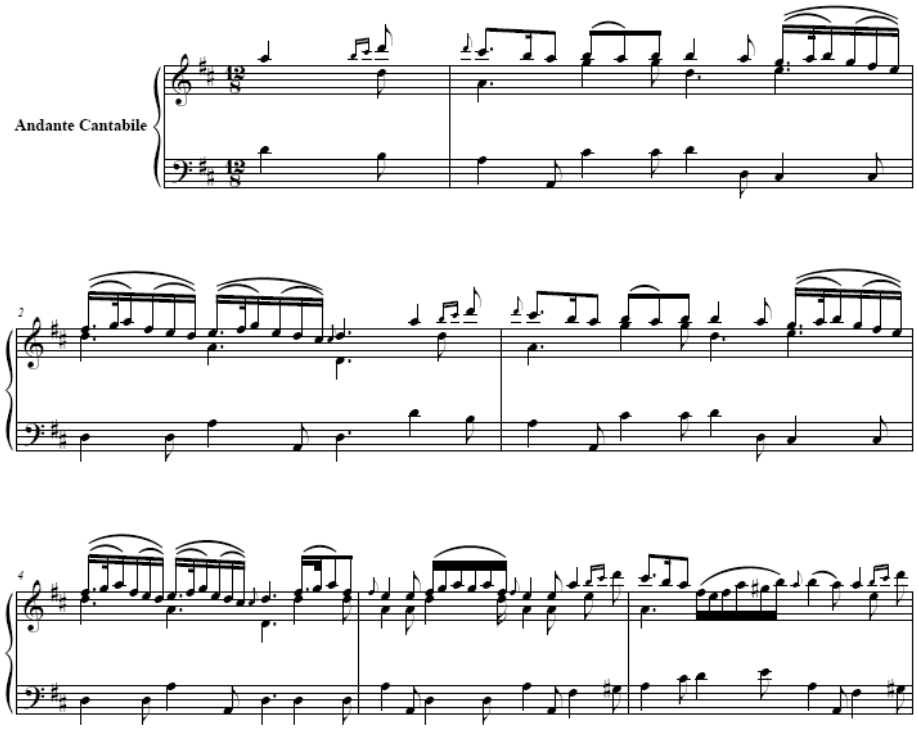
In entrambe i casi, il riempimento del violino interviene in un momento di sospensione del basso (nota tenuta seguita da pausa di croma), conferendogli un dinamismo talvolta ritmico-armonica (ribattuta in d1), talvolta melodico (figurazione di G1).

Nel terzo movimento (Allegro affettuoso) si riscontrano ancora zone più marcatamente ´continuistiche´ (bb. 1-4, 8-12), zone a corde doppie senza basso (4-8), zone di basso seguente in interazione con la seconda voce violinistica (13-20).



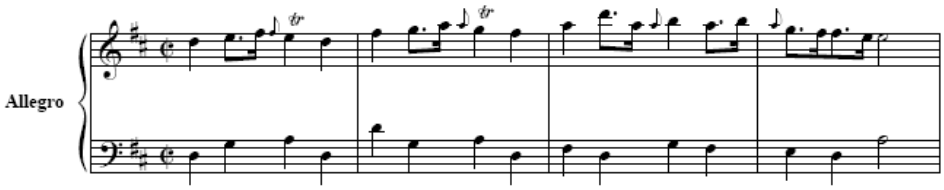
Sonata II, d2, mov. 3, Allegro Affettuoso, primo ritornello

Nel caso del primo movimento della Sonata III D1, invece, si osservi come venga mantenuto prevalentemente un rapporto di ottava tra linea di accompagnamento violinistica e linea di basso (basso seguente).



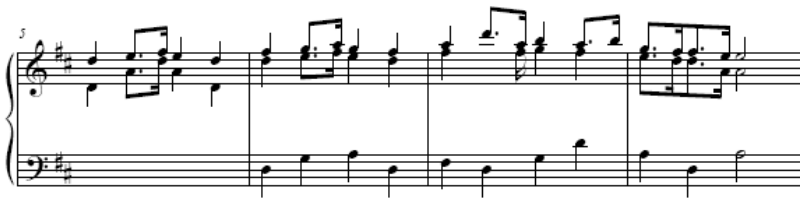
Sonata III D1, Mov. 1, Andante Cantabile, bb. 1- 6

Nel secondo movimento (Allegro) si legge un´esposizione del tema a corde singole e basso continuo (bb. 1-4),



Sonata D1, mov. 2, Allegro, bb. 1-4

seguita da altre 4 battute in cui lo stesso tema è riproposto a corde doppie e con basso eguente (bb. 5-8).

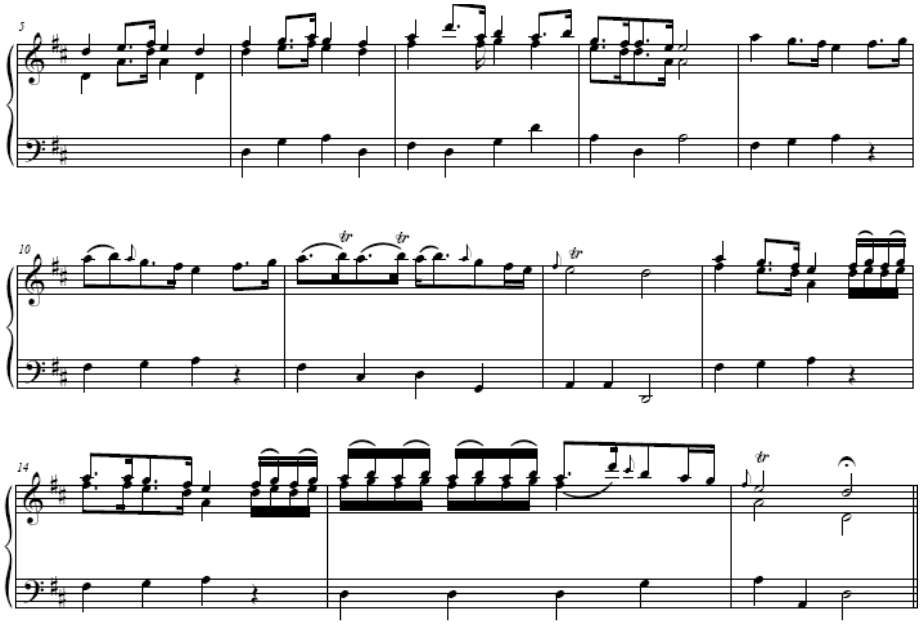


Sonata D1, mov. 2, bb. 5-8

Si osservi come, in questo tratto, la b. 5 sia lasciata senza basso. In questo modo la ´testa del tema´ è enunciata solo a corde doppie, alle quali, da b. 6 in poi, si aggiunge il basso.

Le successive otto battute di questo movimento hanno un basso continuo, sul quale il violino è notato sia a corda singola (bb. 9-12), sia a corda doppia (bb. 13-16).

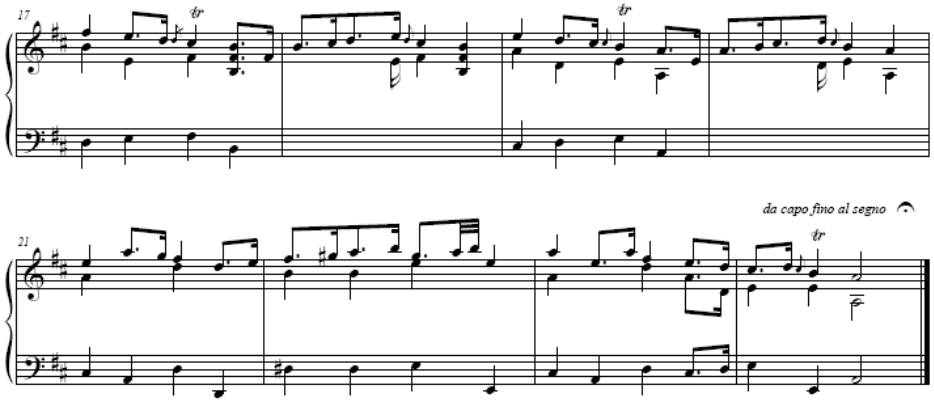
Qualora notato a corda doppia, il violino può svolgere la già riscontrata funzione di temporanea supplenza della linea del basso (bb. 13 - 14).



Sonata D1, mov. 2, Allegro, bb. 9-16

Dopo una doppia stanghetta di divisione, il movimento procede con altre otto battute. Qui il violino è notato sempre a corde doppie, il Basso talvolta continuo, talvolta seguente.

Ancora una volta, quando il Basso tacet (bb. 18-20), il violino rimane ad accompagnarsi da solo (temporanea supplenza).

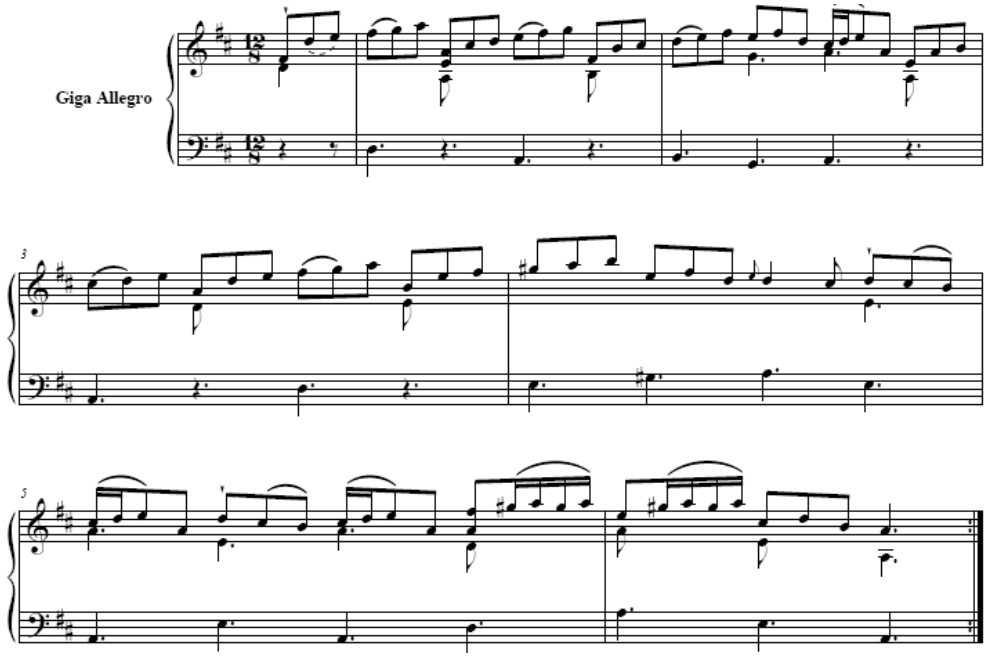


Sonata D1, mov. 2, Allegro, bb. 17-24

Proseguendo nell´osservazione, l´incipit del mov. 3 (Giga/Allegro), con fenomenologia già vista per gli incipit di G1 e d1, l´interazione contrappuntistica è basata su un ancor più evidente e ravvicinato scambio di note da una voce d´accompagnamento (seconda voce del violino) all´altra (basso).

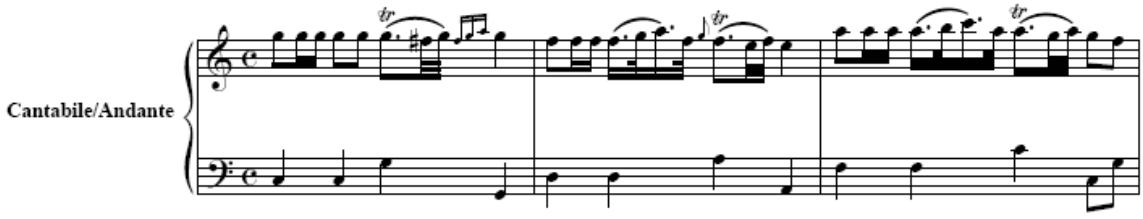
Nell´ambito di una sola battuta, il violino presenta una scrittura sia polifonica sia a corda singola. La prima è usata quando il basso non suona (al fine di creare un fondamento); la seconda, quando il basso suona (all´ottava inferiore) la stessa nota (fondamentale) enunciata poco prima dal violino.

Tuttavia, l´incastro non dura molto. Già a b. 2, ii il basso ritorna ad essere seguente, e ritorna continuo(bb. 3-4), ed, infine, ancora seguente (5-6).

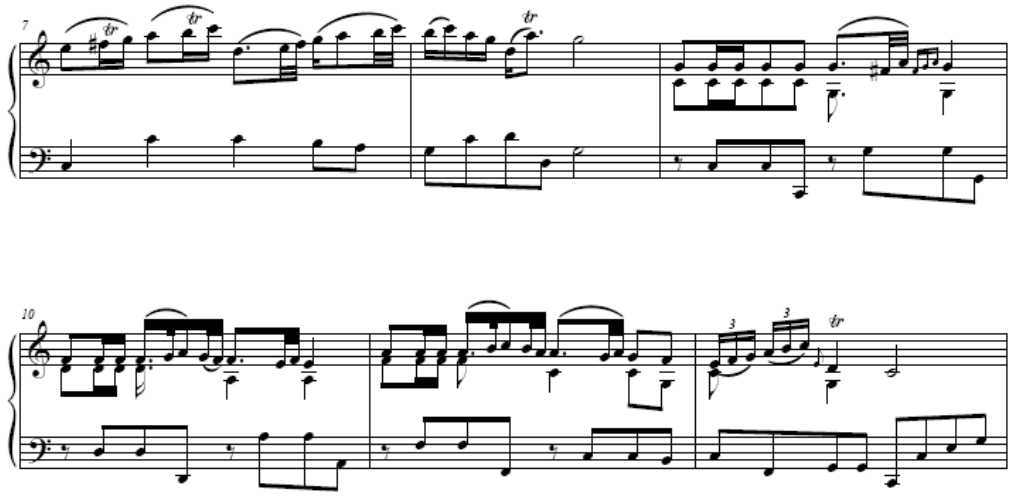


Sonata D1, mov. 3, Giga, primo ritornello

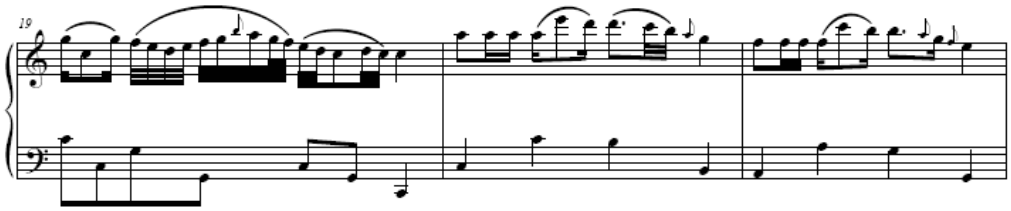
La Sonata IV, C1, mov. 1 (Cantabile andante, bb. 1-8) è prevalentemente a corda sola con basso continuo. Tale testo viene riproposto poco dopo all´ottava inferiore con corde doppie e basso seguente (bb. 9-16). Seguono sette battute (17-23) di nuovo a corda sola, ed infine sette battute (24-30) all´ottava inferiore con corde doppie.



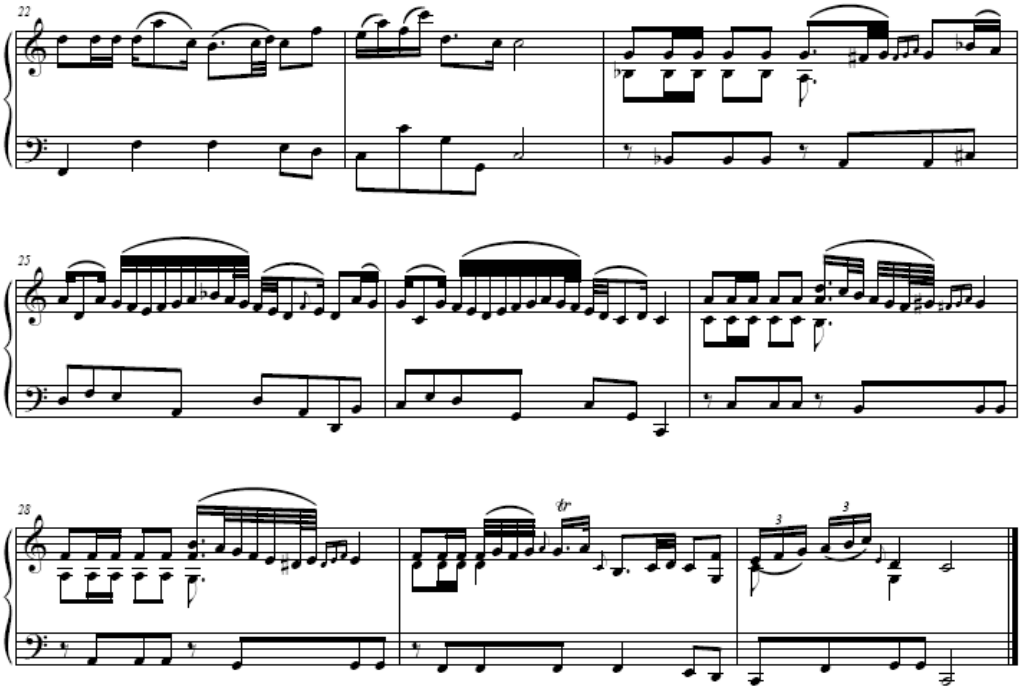
Sonata IV, C1, mov. 1, Incipit, bb. 1-3



Sonta IV, C1, mov. 1, bb. 7-12



Sonata IV, C1, mov. 1, bb. 19-21

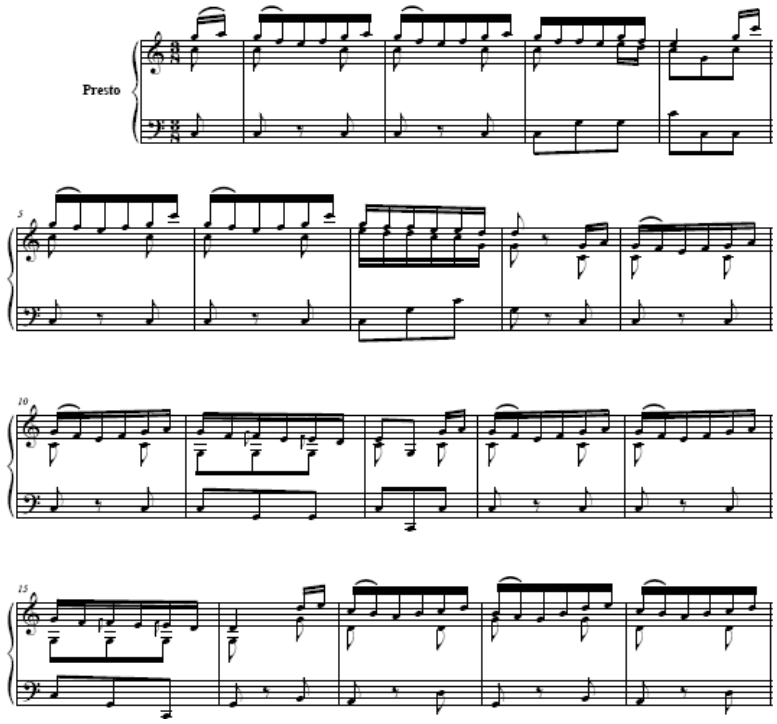


Sonata IV, C1, mov. 1, bb. 24-30

Nulla di diverso da quanto già visto nel movimento 2 della Sonata G1. Anche qui si rinvia al paragrafo "Documenti autografi di prassi esecutiva. 1: Le annotazioni tartiniane in IPca 1888-1".

Nel mov. 2 (Allegro assai), la linea del violino è per lo più a corda sola. L´interazione della linea del violino con un basso seguente avviene soprattutto negli arpeggi (bb. 15-18; 22-25).

Si osservi ora il Mov. 3 (Presto), che chiude la Sonata C1 (cfr. D3, 5 *Aria, Allegro assai*). Il violino è notato prevalentemente a due voci, ed il Basso è per lunghi tratti un basso seguente della seconda voce violinistica.



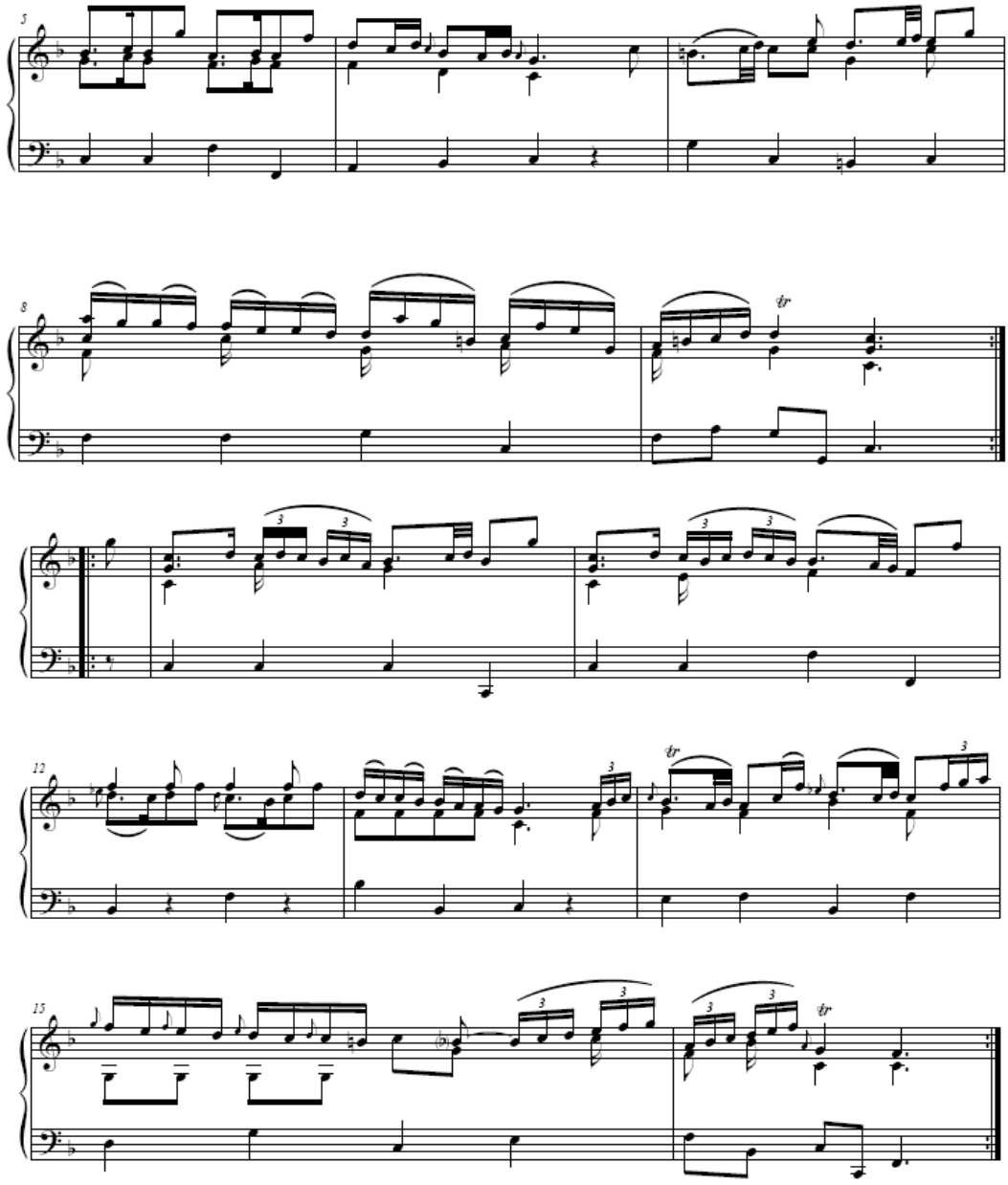
Sonata IV C1, mov. 3, Presto, bb. 1-19

Nonostante la preponderanza di una scrittura a basso seguente, in alcuni punti (bb. 11, 15), il basso non solo è continuo, ma anche convive con una scrittura violinistica a due voci.

La Sonata V F1 offre ulteriori (cfr. G1, mov. 3; vedi oltre e1, mov. 1) spunti di riflessione sull´aggiunta di note d´armonia alla linea del violino.

Esse risultano interessanti sia per la prassi esecutiva, sia per i particolari esiti notazionali, "da cui si evince che l'uso nella prassi di Tartini di questa tecnica fosse talvolta notevolmente vasto, come mostra la disposizione delle note. Per esempio, nel movimento introduttivo della sonata F1 sono segnalate alcune integrazioni attraverso piccoli punti, che sembrano di primo acchito come dei segni di staccato, ma che più da vicino si trasformano come indicatori della tonalità principale, come mostra con evidenza l'aggiunta della lettera "g" nella penultima battuta (…)"[21] .

[21] „(…) aus denen zu schließen ist, daß Tartinis Gebrauch dieser Technik in der Praxis mitunter erheblich umfangreicher war, als dies das erhaltene Notenbild wiedergibt. Im Einleitungssatz der Sonate F1 sind zum Beispiel mehrere solche Ergänzungen durch kleine Punkte angezeigt, die zunächst wie Staccatomarkierungen aussehen, sich jedoch bei näherem Hinsehen als Tonhöhenangaben entpuppen, woe das Hinzufügen des Buchstaben g in vorletzten Takt eindeutig zeigt", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 179-180.

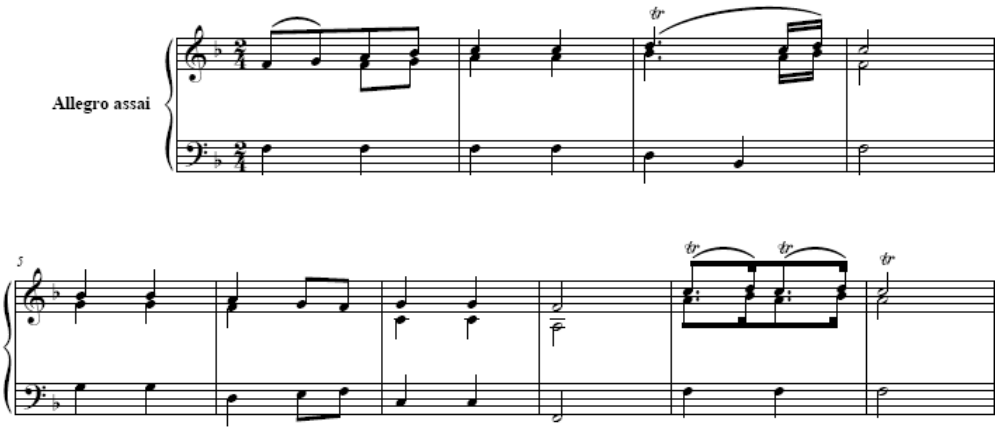


Sonata F1, Movimento 1, parte del primo ritornello, secondo ritornello

Prosegue Brainard: "I suoni aggiunti [che da un punto di vista editoriale si rendono semplicemente come corde doppie della voce superiore, n. d. r.], si lasciano interpretare come richiami (cenni), come se la linea del violino dovesse essere riempita con un suono a causa dell'abbandono della linea del basso. Per lo più simili aggiunte sono rese con teste di note di grandezza normale; esse però danno spesso l'impressione come non si trattasse di una unica proposta di miglioramento, quanto piuttosto di indicazioni guida per l'esecuzione generale del movimento" [22].

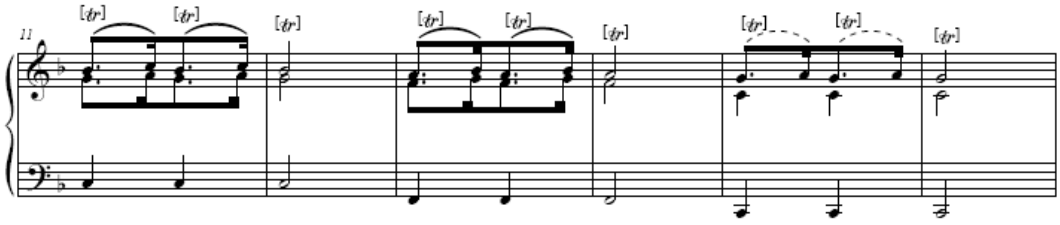
[22] „Die ergänzten Töne lassen sich kaum anders deuten denn als Hinweise darauf, wie die Violinstimme bei Fortlassen des Basses klanglich auszufüllen sei. Die meisten Nachträge dieser Art sind mit normalgroßen Notenköpfen eingetragen; sie erwecken jedoch vielfach den Eindruck, als handele es sich nicht um einzelne Verbesserungsvorschläge, sondern vielmehr um Musteranweisungen für den gesamten Satzvortrag." Brainard, *Doktorarbeit*, p. 180. Dalla visione di tuttii suoni d´integrazione, in linea di massima si evince che questi assumano la durata della nota che raddoppiano.

L´incipit del movimento 2 (Allegro assai), nell´arco delle prime otto battute presenta diverse tra le tipologie sopra esposte. L´inizio dell´incipit (il primo quarto di b. 1) è a corda singola e basso all´ottava inferiore; il secondo quarto della stessa battuta è a corde doppie e basso seguente la seconda voce (una sorta di due entrate in unisono). Alla b. 2 si rileva una scrittura a corde doppie e basso continuo.
Alla b. 3 (primo quarto) il basso raddoppia la prima voce del violino, al secondo quarto raddoppia la seconda, e prosegue così, come basso seguente, alla battuta successiva (b. 4).
Tali oscillazioni di comportamento de basso si riscontrano continuamente, anche tra b. 5 (tutta di basso seguente) e b. 6 (basso continuo). Il basso ridiventa seguente alle bb. 7-8.



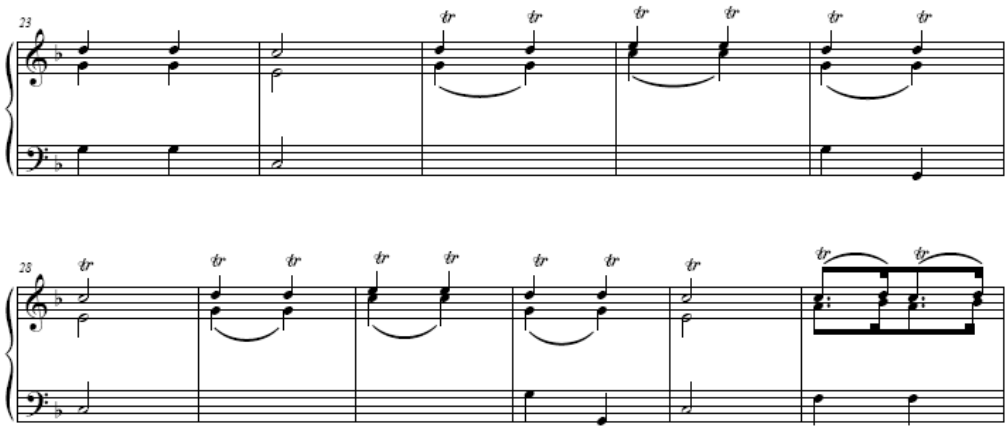
Sonata V F1, mov. 2, bb. 1-8

Ancora, il rapporto di ottava tra seconda voce e basso si interrompe a bb. 9-12, per poi riprendere alle bb. 13-16.



Sonata V F1, mov. 2, bb. 11-16

A bb. 25-32 il violino propone un tema a corde doppie senza basso (bb. 25-26), il quale prosegue in una sorta di risposta sempre a corde doppie ma con il basso (bb. 27-28). Idem dicasi per bb. 29-30 vs 31-32. La presenza e l´assenza del basso contribuiscono qui a creare un clima antifonale, da annoverare tra le tipologie di interazione tra seconda voce del violino e Basso (cfr. D1, 3).

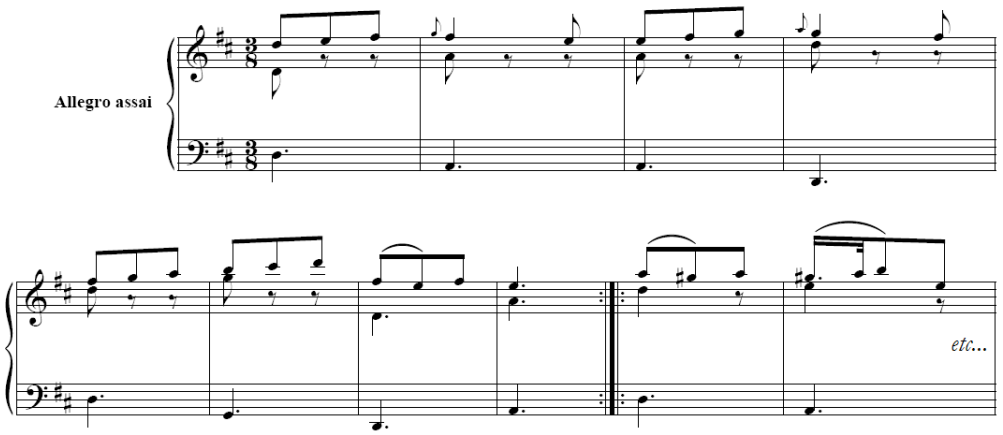


Sonata V, F1, mov. 2, bb. 23-33

Procedendo nella serie degli esempi, il movimento 2a risulta di particolare interesse. Dall´inchiostro usato nello scrivere il basso (diverso da quello con cui è scritta la linea del violino), si può evincere che il manoscritto sia stato in origine notato senza basso, a corde doppie. In altri termini, si può supporre che, ad una scrittura violinistica a corde doppie senza basso, scritta su sistema con linea di Basso vuota, sia stato aggiunto un basso.

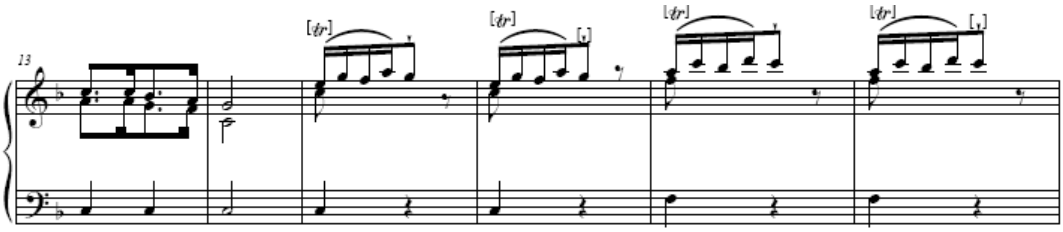
Tale ipotesi porta ad una breve digressione. L´inchiostro del basso poc´anzi citato, richiama la già vista Sonata D3, 5[23].

Tale somiglianza è verificabile confrontando da vicino due tratti delle sonate in questione (per completezza, cfr. anche C1, 4).



Sonata XIX, D3, Mov. 5, primo ritornello

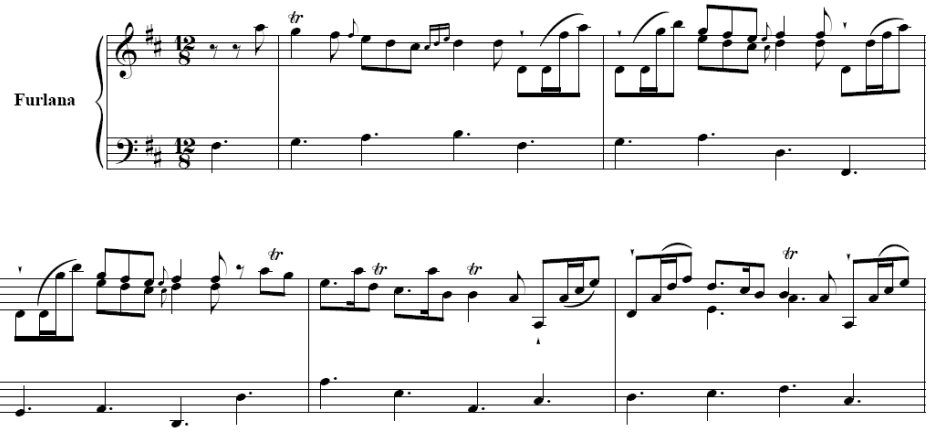
[23] Per una spiegazione completa si vada al già citato paragrafo „Documenti autografi di prassi esecutiva. 1: Le annotazioni tartiniane in I-Pca 1888-1".



Sonata V, F1, mov. 3, bb. 13-18

In entrambe i casi (F1, D3), si vede come i bassi siano stati aggiunti in raddoppio della seconda voce del violino, all´ottava inferiore.

I movimenti 3-3a della Sonata F1 (Allegro – Primo ed ultimo) sono articolati secondo la tecnica corda sola / basso continuo; corda doppia / basso seguente (cfr. G1, 2, C1, 1). Brainard cita questo movimento come uno di quelli eseguibili senza basso. Come contraltare, cita un movimento che non potrebbe essere eseguito senza basso: la Furlana della sonata D2, che "(…)mostra una lenta (morbida, sciolta) tecnica di basso ostinato, e con la perdita della linea di basso scritta dovrebbe perdere la sua attrattiva principale"[24].

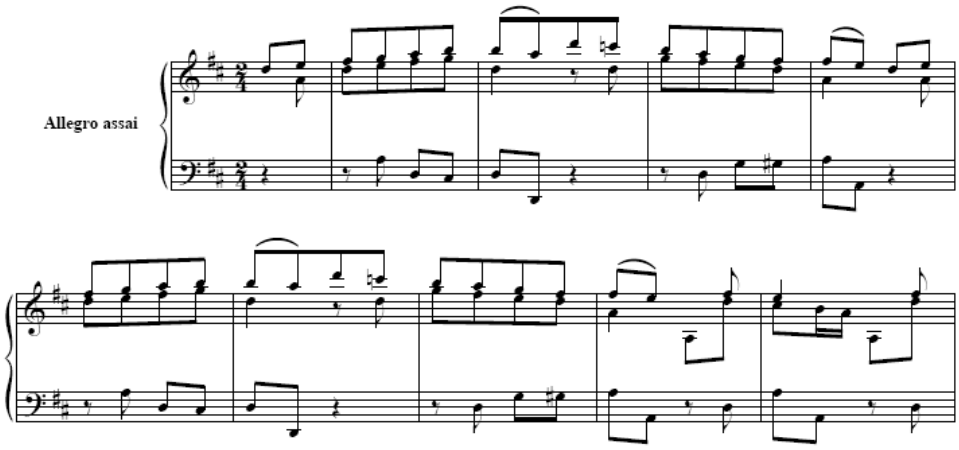


Sonata D2, Furlana, incipit

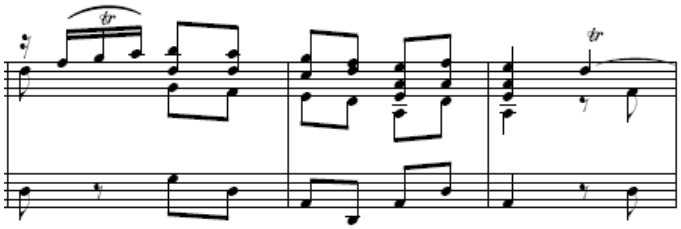
Si segnala un´altra eccezione in una sonata che prevalentemente è senza basso scritto: in D3, 2 si è riscontrato un basso in accompagnamento di una scrittura violinistica a corde doppie. In questo caso non ci sono apparenti motivi macro – stilistici, come nel caso della furlana.

Se ne riporta di seguito l´incipit, osservando come sempre una scrittura possa essere continuistica e seguente, con qualche breve inserzione, al violino, di "polifonia apparente" (tre o più note).

[24] „ (…) der wie das bereits früher erwähnte zweite Allegro aus G7 eine lockere Basso-ostinato-Technik aufweist und mit dem Wegfall der notierten Baßstimme seinen Hauptreiz einbüßen müßte", Brainard, *Doktorarbeit*, pp. 178-179.



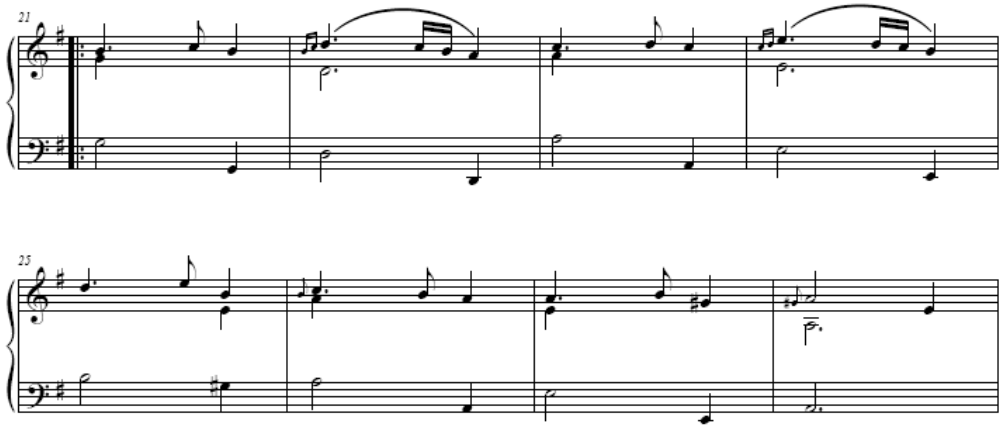
D3, 2, incipit



D3, 2, bb. 29-31, polifonia apparente

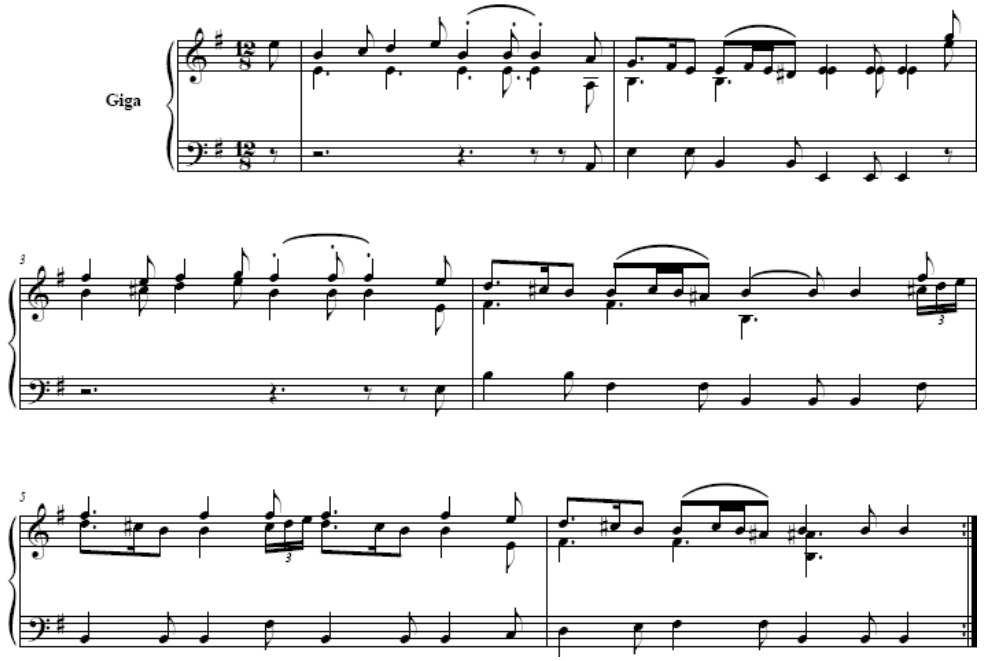
La Sonata e1 si apre con un movimento a corde doppie, in cui il raddoppio dela seconda voce da parte del basso (a guisa di basso seguente) "assume, in una esecuzione senza accompagnamento, le funzioni del basso, e si rinuncerà in gran parte ad una ulteriore integrazione armonica. Il basso, da parte sua, è quasi puro fondamento. La sua mancanza (del basso) risulta assai chiaramente (…) dai luoghi come il seguente, in cui la voce inferiore a corde doppie del violino è condotta in rapporto di ottava con il basso reale" [25].

[25] „Ein Verständnis der Werke muß deshalb zunächst von ihrer satztechnischen Beschaffenheit ausgehen. In ihrer Gesamtheit stellen die «Piccole Sonate» eine Übertragung des in tartinis op. II entwickelten, vereinfachten homophonen Generalbaß - Satzes auf die Solovioline dar, wobei jedoch nirgends der Versuch unternommen wird, die Klangfülle des ausgesetzen Continuo durch breite akkordische oder «Scheinpoliphonie» Behandlung des Streichinstruments vollwertig zu ersetzen. Stattdessen begnügt sich Tartini damit, die zugrundeliegenden Akkordfolgen leicht anzudeuten und die Melodiestimme aus einem stark gelichteten homophonen Klanggewebe heraus souverän hervortreten zu lassen. So ist die Violine vorwiegend doppelgriffig, seltener dagegen mehrgriffig-akkordisch gestaltet; eine meist recht bequem auszuführende Unterstimme übernimmt bei unbegleitetem Vortrag die Funktionen des Basses, auf weitere harmonische Ergänzung wird größtenteils verzichtet. Der Baß seinerseits ist fas reines Fundament. Seine Entbehrlichkeit im Sinne der oben zitierten Äußerungen des Komponisten geht am deutlichsten aus Stellen wie der folgenden hervor, in denen die Doppelgriffig-Unterstimme der Violine mit dem realen Baß im einfachen Oktavverhältnis geführt wird (…)", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 177.



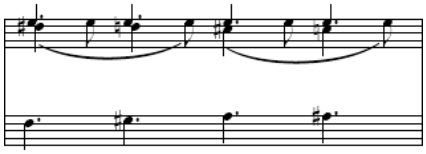
Sonata e1, bb. 21-28

Continuando a scorrere la partitura, il terzo movimento di questa Sonata ripropone una struttura ´antifonale´ che mette in dialogo violino e basso (cfr. F1,2). Qui l´incipit prevede l´accompagnamento realizzato dalla seconda voce del violino (senza basso, b. 1), alla quale risponde, nella seconda frase, il basso seguente (b. 2). La battuta successiva il bassetto tace (b. 3), per ricomparire a b. 4, da dove prosegue fino alla fine.



Sonata VI, e1, mov. 3, bb. 1-6

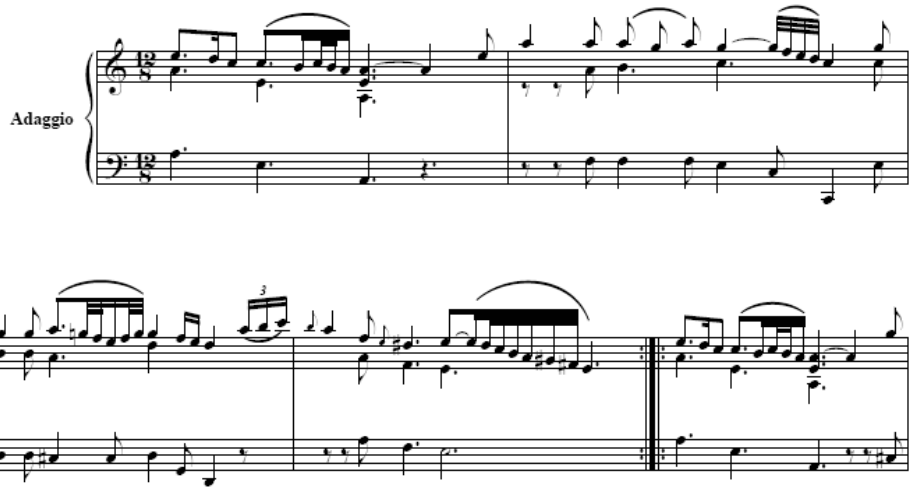
Sempre in questa Giga (e1, 3), la seconda voce del violino può anche interagire con il basso al fine di creare giochi contrappuntistici d´un certo interesse. Come si vede nell´esempio qui sotto, ad un cromatismo discendente della seconda voce violinistica (cfr. Giga Sonata G1, mov. 4; Siciliana Sonata d1, mov. 1), corrisponde un cromatismo ascendente delle semiminime della linea del Basso (b. 11).



Sonata VI, e1, Giga, b. 11

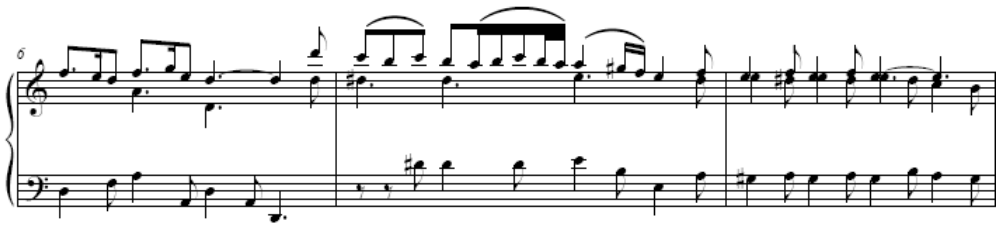
Se da un lato il Basso e la seconda voce del Violino si intrecciano in un moto contrario cromatico, la prima voce del violino (nota lunga ribattuta quattro volte) ricopre il ruolo di pedale d´accompagnamento al soprano, creando una sorta di dilatato "*bariolage*"[26]a rovescio.

La Sonata VII a1 inizia con una tipica figurazione (già vista in G1, 1; F1, 1; d1, 2), nella quale è evidente il parallelismo tra seconda voce del violino e il basso seguente. Ciononostante, va sottolineato come la linea del basso non sia sempre condotta rigorosamente per ottave con la seconda voce. In altre parole, qui il basso è seguente solo all´inizio e alla fine del primo e del secondo ritornello.



Sonata VII a1, mov. 1, Adaggio

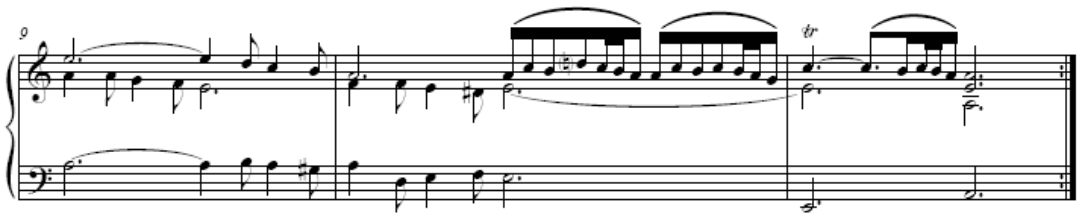
In particolare, nel secondo ritornello si individua un gioco di cromatismi tra seconda voce e basso (cfr. Giga Sonata e1, 3, b.11): si sottolinea ancora come l´uso di una seconda voce violinistica non escluda un suo impiego contrapuntico.



Sonata VII a1, mov. 1, Adaggio, bb. 6-8

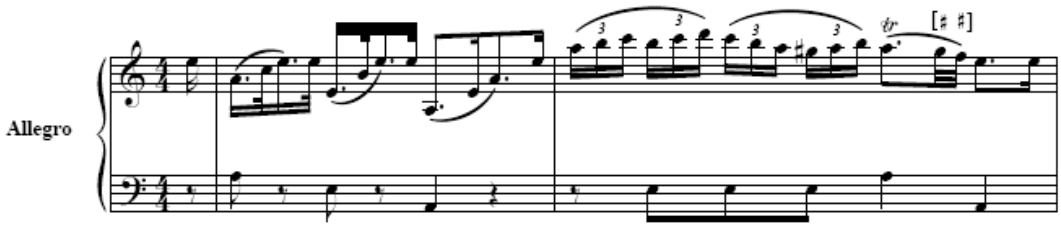
[26] G. Guglielmo, *La Sonata per violino solo in Tartini e Bach*, in *Atti e Memorie dell´Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina*, CXX, 2007-2008, Padova, La Garangola, 2008, p. 192.

Dopo il suddetto gioco cromatico, il Basso ritorna seguente, consentendo al movimento di concludersi secondo un cliché sin qui già osservato.



Sonata VII a1, mov. 1, Adaggio, bb. 9-11

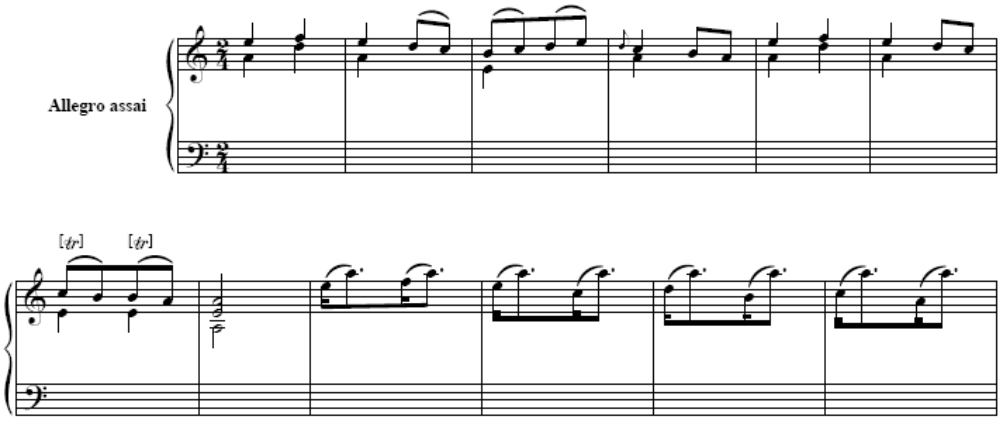
Lo stesso tipo di incipit con basso seguente (di cui sopra), si ritrova all´inizio del secondo movimento della sonata, che, quasi seguendo una sua struttura ciclica, riprende la figurazione melodica ad arpeggio discendente del primo movimento.



Sonata VII a1, mov. 2. incipit

Qui la scrittura del violino è condotta prevalentemente a corda singola. Nel soprano l´armonia viene suggerita melodicamente per mezzo di tre arpeggi ascendenti (due quartine di semicrome, una quartina di crome).

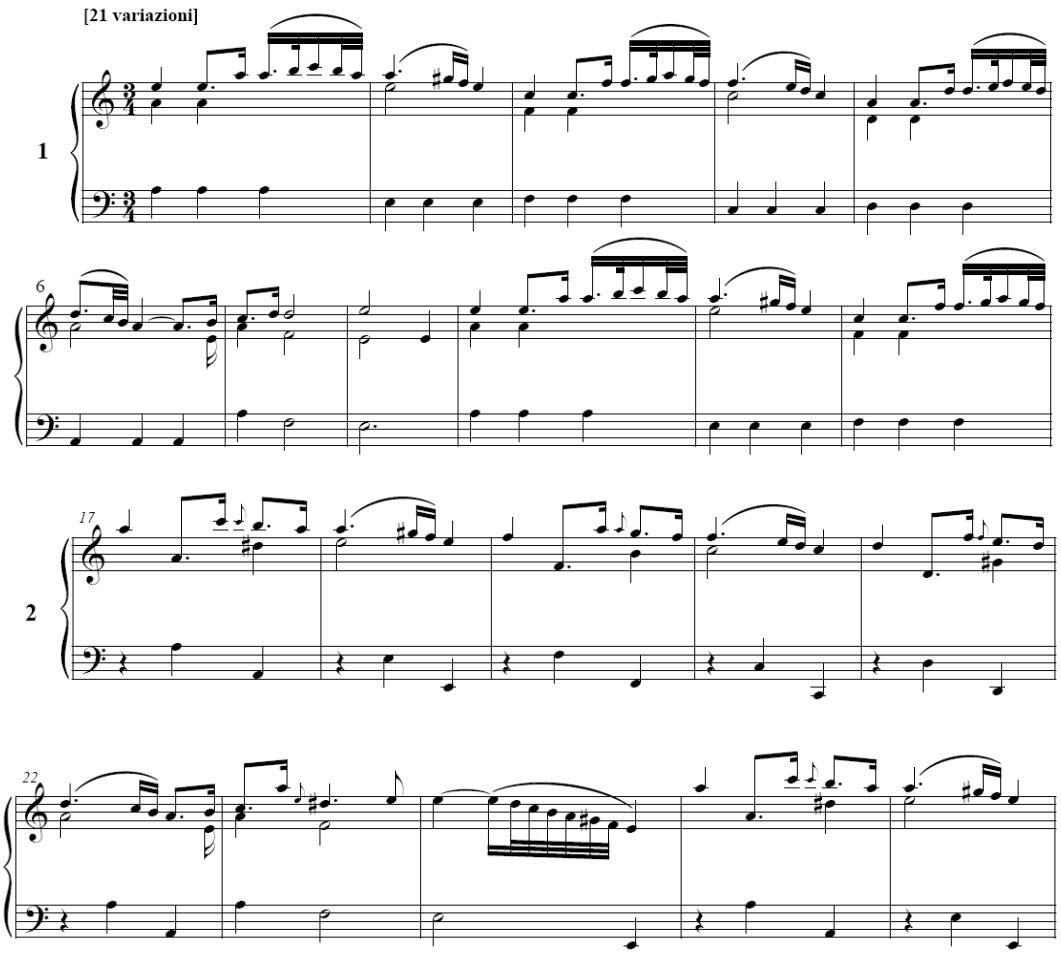
Segue il movimento 3, che è notato a violino solo senza basso, in un sistema con linea di basso lasciata vuota. A questo punto (in analogia con D3,5; F1, 2; F1, 2a), nulla vieta di pensare ad un possibile riempimento della linea del Basso (vuota), per mezzo di un basso seguente ricavato dalle note d´accompagnamento della seconda voce del Violino.



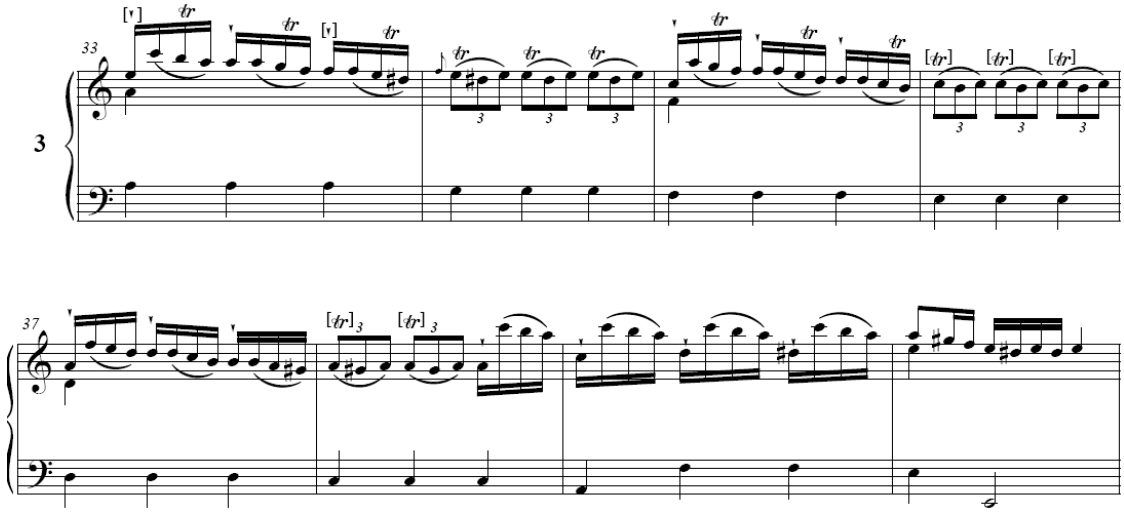
Sonata VII a1, mov. 3, bb. 1-8

Il movimento successivo (mov. 3a, senza indicazione), consiste una serie di variazioni, nelle quali " (…) Tartini non altera come al solito ciascuna nuova variazione su una linea di basso che si ripete, ma ha notato una voce inferiore scritta per intero mostrata sempre ad ogni variazione (…)"[27].

Come si vede, in questo caso si riscontrano una linea di basso ed una seconda voce di violino, che possono convivere senza esclusioni reciproche, dato che non sempre sono in rapporto di ottava.

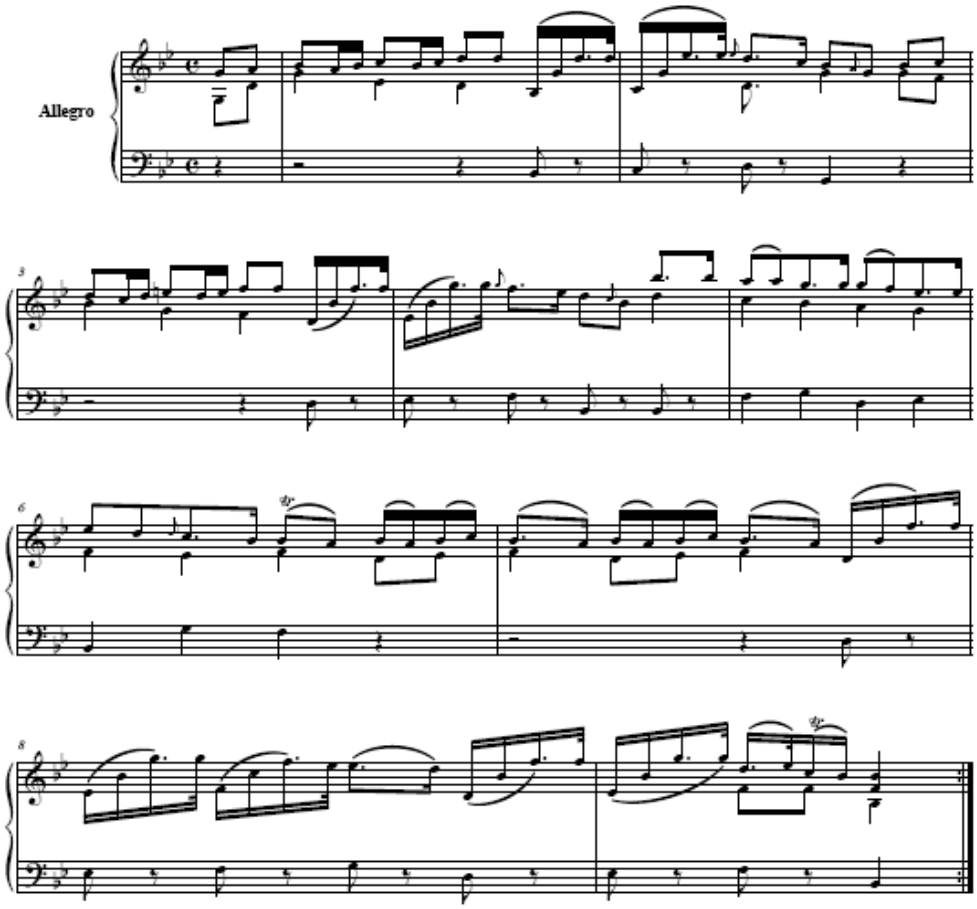


[27] „(…) Tartini nicht wie üblich eine einzige, bei jeder neuen Variation unverändert zu wiederholende Baßlinie, sondern eine vollständig ausgeschriebene, immer neue Varianten aufweisende Unterstimme notiert hat (…)", P.Brainard, *Doktorarbeit*, p. 179.



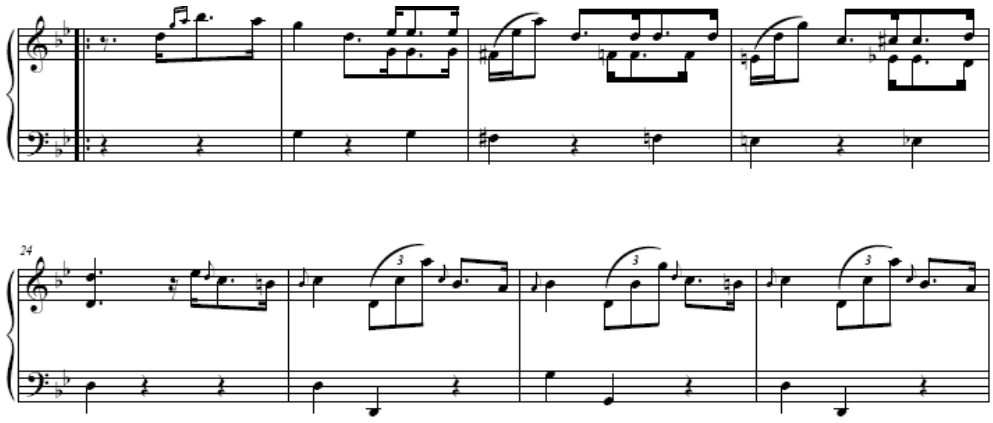
Sonata a1, mov. 3 a, Variazioni (incipit)

Nella Sonata VIII g1, secondo movimento (Allegro), si instaura un´altra struttura ´antifonale´ tra basso e seconda voce violinistica (cfr. F1, 2; e1, 3). Inizia il violino a corde doppie dal levare della prima battuta. Dal levare della seconda si inserisce il basso seguente, (a seguire la seconda voce del violino). Lo stesso si dica per il levare della terza battuta (a due voci), alle quali si aggiunge il basso dal levare della quarta battuta, mantenendo l´ottavizzazione della prima nota di ogni quartina del violino (cfr. a1, 2). Fanno eccezione bb. 5-6, in cui il basso è ´continuo´.



Sonata VIII g1, mov. 2, primo ritornello

Nel terzo movimento (Affettuoso), si ritrova un´altra declinazione del rapporto di cromatismo discendente tra violino e basso. In questo caso non si tratta di un cromatismo ´dialettico´ (cfr. e1, 3) tra le due voci, quanto di un semplice basso seguente cromatico, quasi a voler ´stilizzare´ (confermare) la discesa cromatica del violino

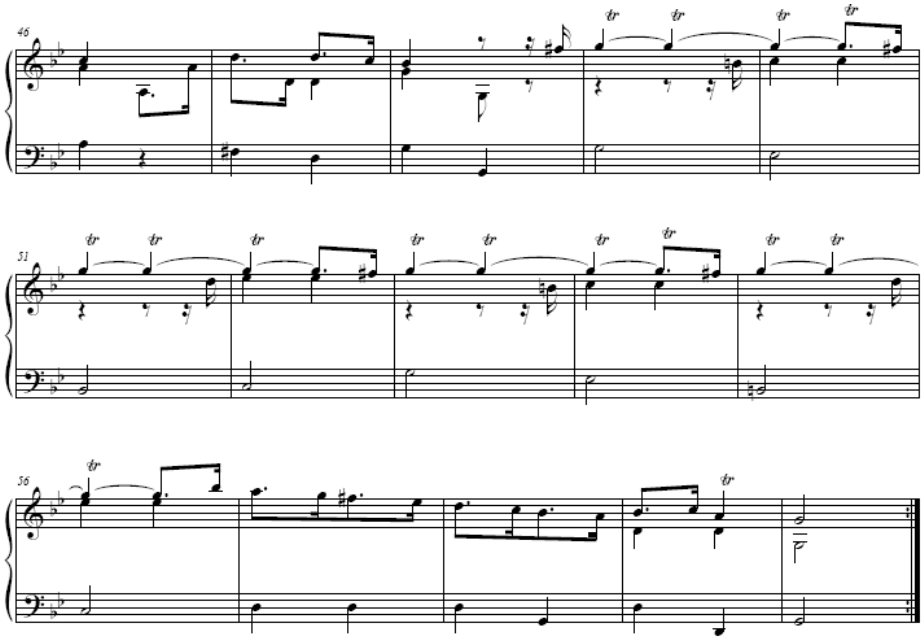


Sonata VIII g1, mov. 3, Affettuoso, bb. 21-27

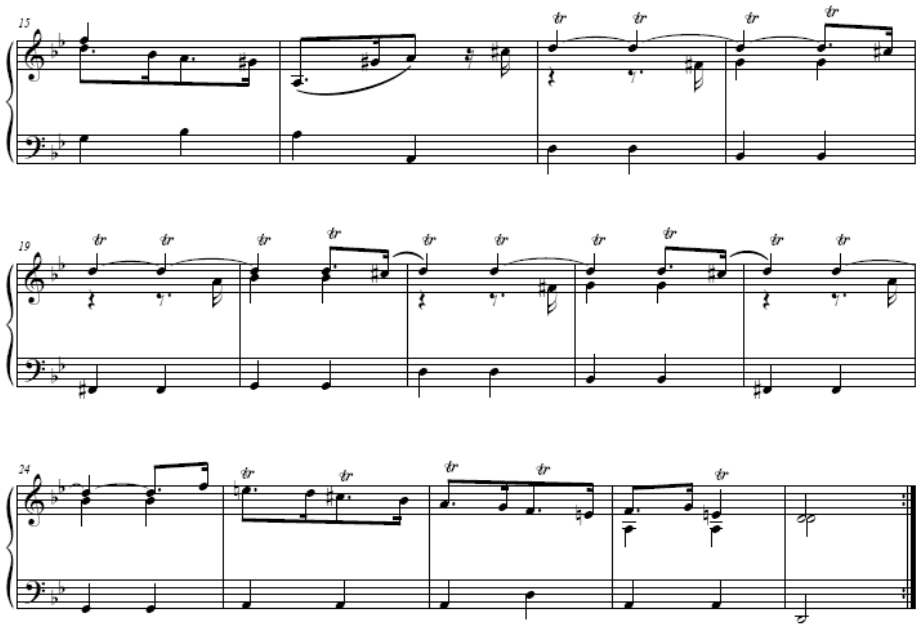
Nell´ultimo movimento si segnala una circoscritta zona del Basso (bb. 49-56), ivi notato in semiminime di inchiostro diverso da quello riscontrato nel resto della Sonata.

Simile situazione richiama la Sonata F1, 2a (è lo stesso inchiostro? È la stessa mano?), in cui il basso risultava aggiunto successivamente, notato con un altro inchiostro.

Inoltre, la melodia del Violino che nel tratto citato di g1 risulta con un basso di minime, si riscontra nel primo ritornello (bb. 17-24), con una linea di basso per semiminime. Si propone una visione da vicino dei due tratti qui citati.

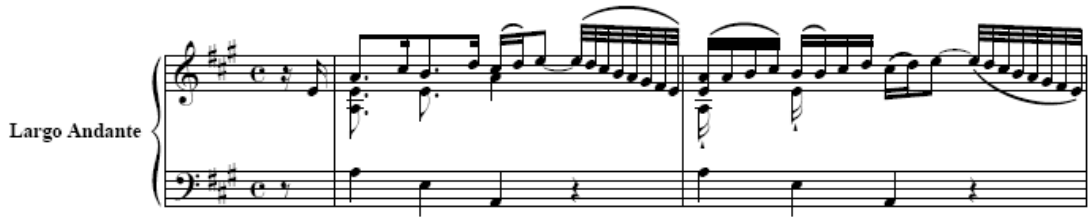


Sonata VIII g1, mov. 3, bb. 49 56



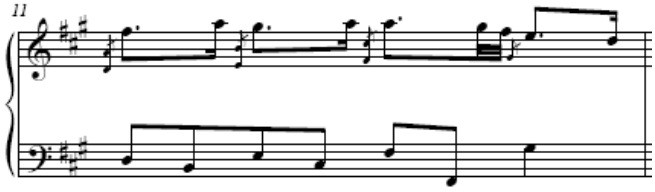
Sonata VIII g1, mov. 3, bb. 17-24

Il primo movimento della Sonata IX E1, 1 ripropone un´ormai consueta esposizione dell´incipit con arpeggio discendente e basso seguente (cfr, G1,1; F1, 1; d1,2; a1,2).



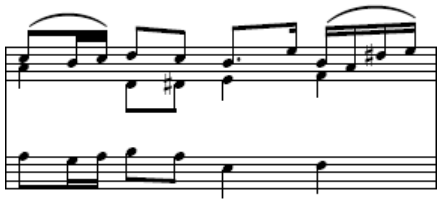
Sonata IX, A1, mov. 1, Largo andante

Lungo il secondo ritornello di questo movimento s´incontra una figurazione sin qui inedita: il violino esegue tre acciaccature a corde doppie. Qui il basso è ´seguente´ nel senso che accompagna la nota grave di ciascuna acciaccatura (Re – Mi – Fa), ed è al tempo continuo, se lo si considera in rapporto alla nota reale (cui l´appoggiatura si riferisce), con la quale forma un intervallo di decima (Re-Fa; Mi-Sol; Fa-La).



Sonata IX A1, mov. 1. b 11

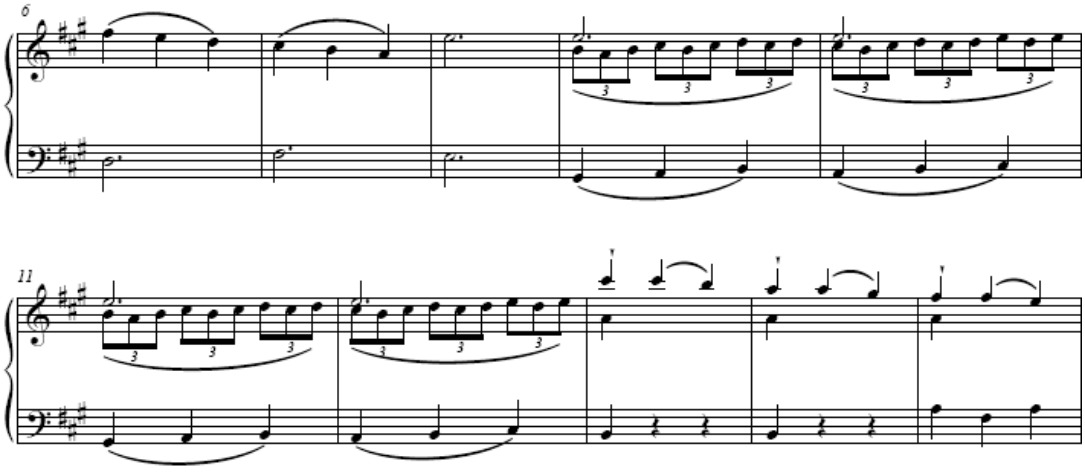
La battuta successiva (b. 12), durante il primo quarto il Basso segue la voce superiore del violino con un movimento parallelo di decime, mentre la seconda voce funge da accomopagnamento. Subito dopo la seconda voce ed il Basso si ricongiungono per ottave perallele, mentre la voce superiore prosegue il suo disegno.



Sonata IX A1, mov. 1, b. 12

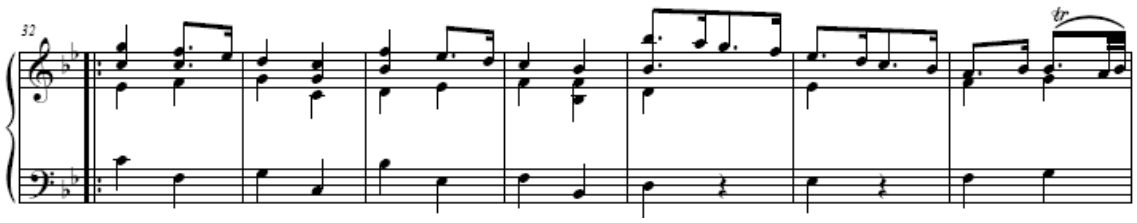
Il movimento 2a è notato a violino solo su linea di basso vuota: si può pensare, come per altri movimenti simili già incontrati, una possibile aggiunta del Basso.

Si volga l´attenzione al movimento 3, bb. 9-12. La seconda voce del violino si muove lungo una progressione ascendente di terzine, accompagnate dal basso per decime parallele. Vista la scrittura sintetica tartiniana, qualora si volesse estendere la terzina anche alle semiminime del basso, si otterrebbero quattro battute in cui una voce del violino si muove parallelamente con una delle linee del violino per intervalli di decima. L´accompagnamento, anche in questo caso, è affidato alla voce più acuta del violino, che per tutto l´episodio tiene la nota Mi (cfr. e1, 3, b. 11).



Sonata IX, A1, mov. 3, bb. 9-12

Il secondo movimento (Allegro) della SonataX B1 mostra due note aggiunte (b. 34 Si bemolle; b. 36, Re). L´effetto è sempre quello di ottenere, in ogni caso, un basso seguente sulla (della) seconda voce del violino.



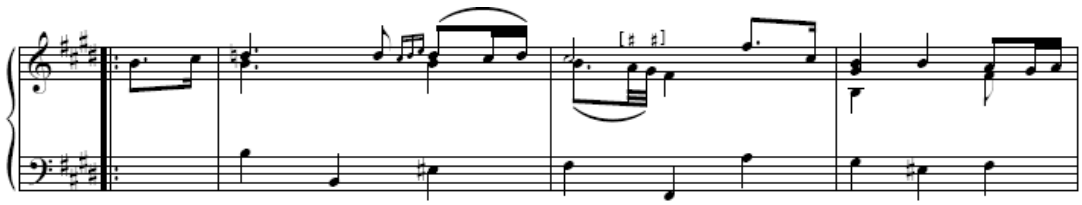
Sonata X, B1, mov. 2, Allegro, bb. 32-38

Tuttavia, si osservi come, a b. 34, nella polifonia apparente accordale, il Si b al Basso raddoppi il violino in una voce di mezzo.

Inoltre, la b. 34 (secondo tempo) mostra, allo stesso modo, il Basso in raddoppio della prima voce del violino, e non della seconda. Viceversa, la battuta dopo (b. 36) il basso ritorna a raddoppiare la seconda voce del violino.

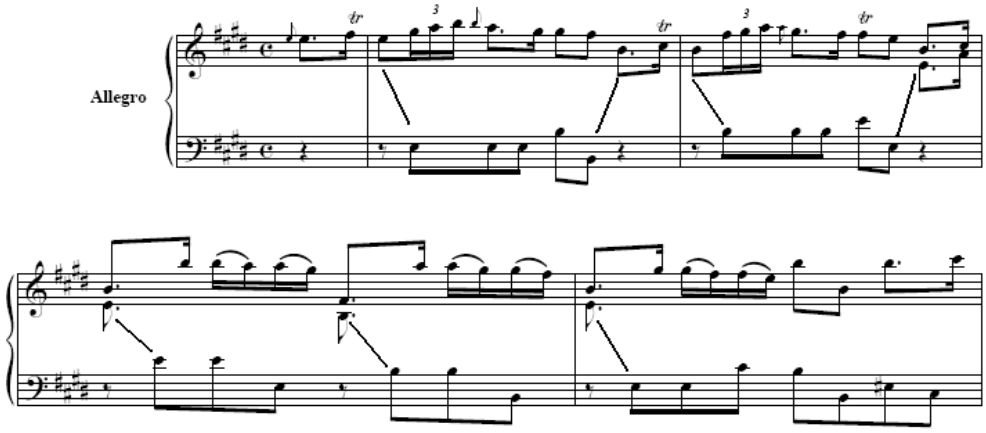
Brainard indica il movimento 3 (Affettuoso), come altro luogo di raddoppio aggiunto (cfr, G1, 3).

Nella Sonata XI E1, mov. 1 (Andante cantabile) alla b. 19, il Sol raddoppiato al basso non è la nota grave del violino, ma l´intermedia.



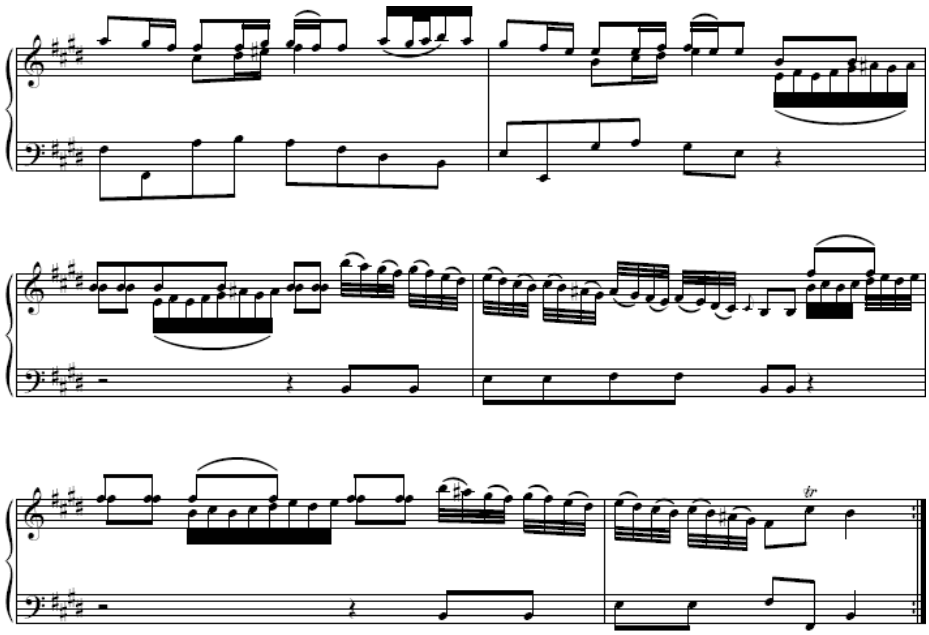
Sonata XI E1, mov. 1, b. 17-19

Il movimento 2 (Allegro) presenta ancora una volta la struttuta ad incastro tra le voci acute e gravi già vista (cfr. D1, 3). Il meccanismo è lo stesso già descritto: la nota grave suonata con valore di fondamento dal violino senza basso, la stessa viene ripresa dal Basso nell´accompagnamento.

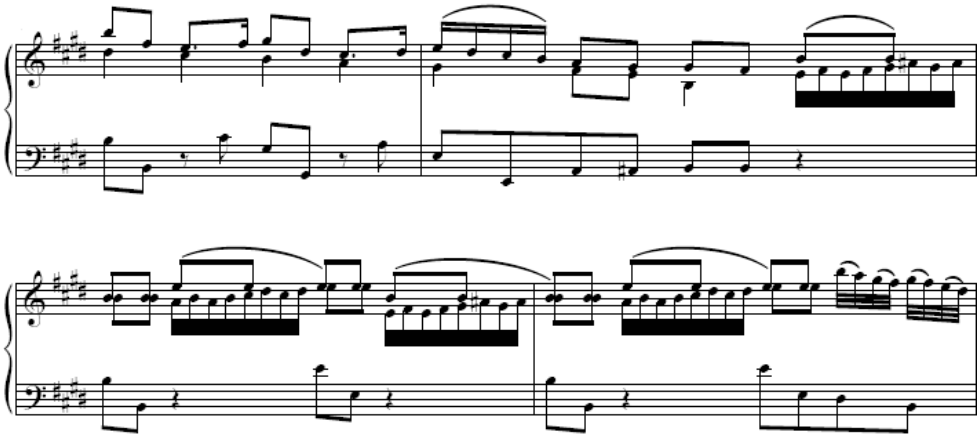


Sonata E1, mov. 2, Allegro, bb. 1-4

Come già visto (A1, 1; e1, 3; D1, 4), anche in questo movimento l´accompagnamento è talvolta spostato al soprano, ossia alla voce superiore dle violino, demandando alla voce inferiore una sorta di passaggio virtuosistico (bb. 6-7; 15-16).

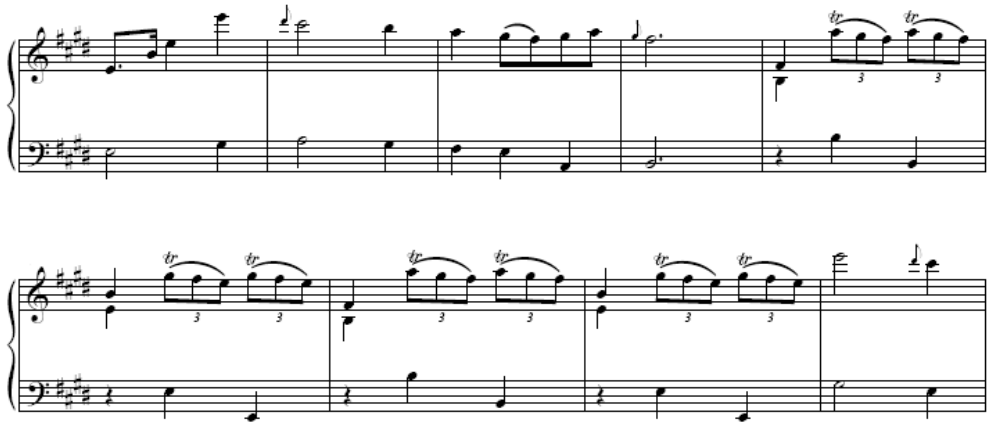


E1, mov. 2, bb. 6-7



E1, mov. 2, bb. 14-16

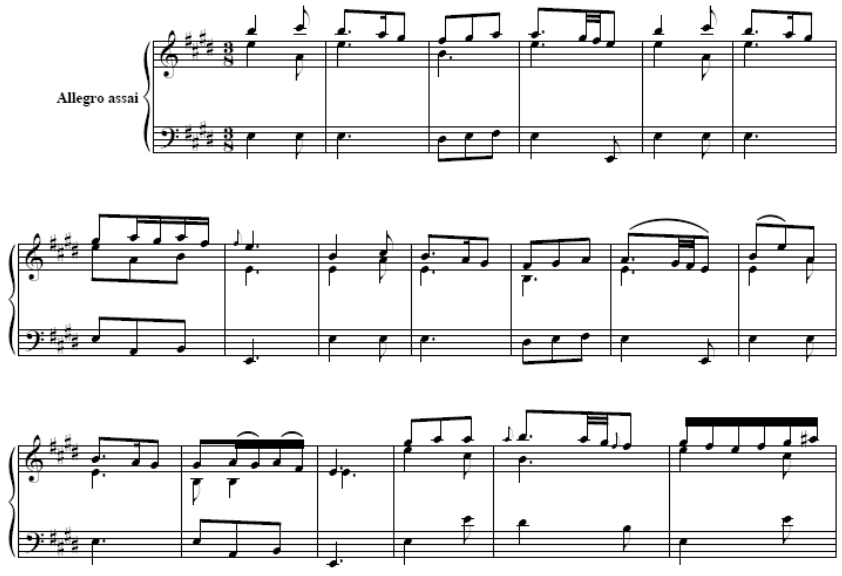
Nel mov. 3 (Menuet) ritorna il già citato dialogo a catena tra basso e violino.



Sonata E1, mov. 3 (Menuet), bb. 9-12

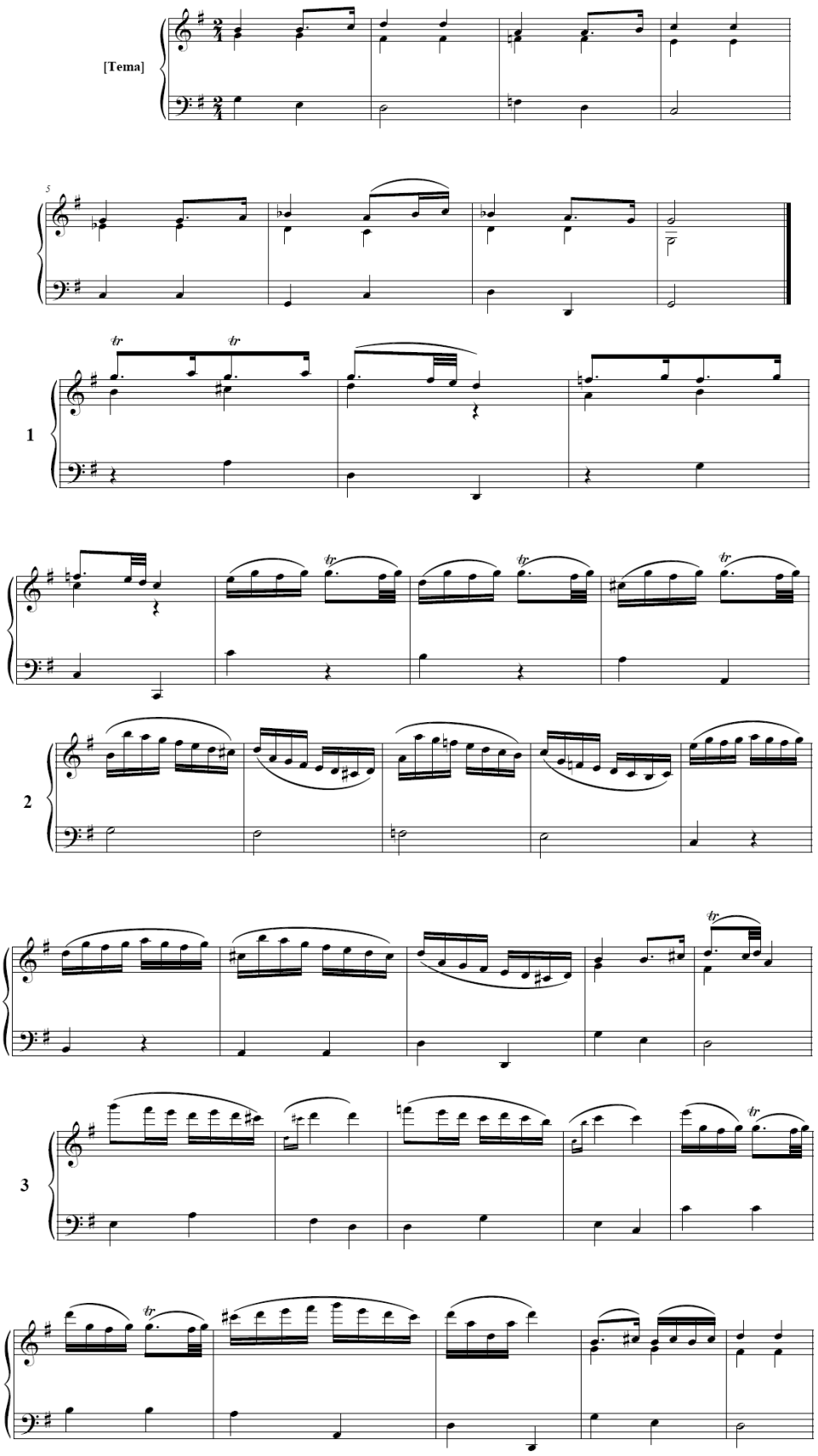
L´ultimo movimento 1a (Allegro assai), presenta la tipica struttura di tema eseguito all´ottava come sta (bb. 1-8), e subito dopo (bb. 9-16), all´ottava inferiore (cfr. G1, 2; C1, 1; D4, 4).

In questo caso, il basso resta praticamente uguale (bb. 1-16), invece il violino cambia nel disegno melodico della linea di accompagnamento. Tale modifica è dovuta al trasporto all´ottava inferirore: le note che reggono tale spostamento lo effettuano, quelle a cui non è consentito, restano dove sono. (Può servire da modello per altrio movimenti ternari conclusivi simili, in particolare, Cfr. D3, mov. 5).



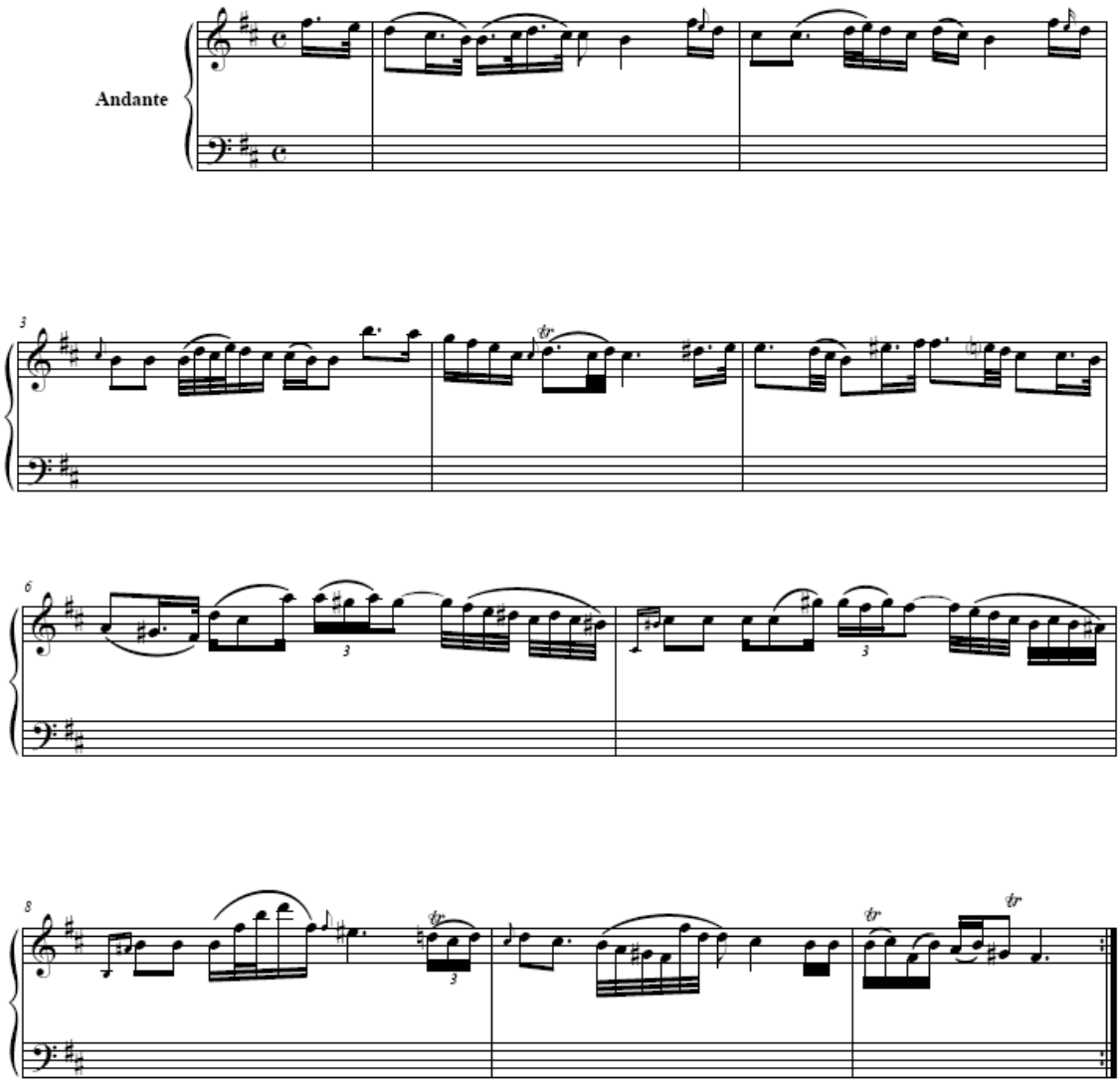
Sonata E1, mov. 1a, bb. 1- 16

Nel movimento 4 (senza indicazione) della Sonata XII G2, con variazioni, si verifica lo stesso fenomeno visto per la sonata a1: ogni variazione ha una linea di basso diversa.



G2, movimento 4, tema e le prime tre variazioni (incipit).

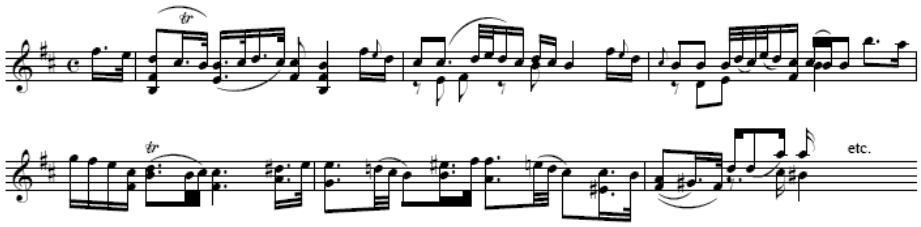
Per una lettura della Sonata XIII h1 si propone sempre Brainard: "(…) considerato ad una voce della sonata h1 (es. 49), che dovremmo molto probabilmente considerare incompiuto, sebbene la sua tradizione in tre versioni uguali nell'immediato ambito di Tartini indica, che lo stesso compositore ha deciso (scelto) l'ampliamento del lavoro anche in questa forma evidentimente non terminata, se non addirittura direttamente. Il contrasto provvisoriamente si lascia interpretare non in maniera coerente; probabilmente però è da cercare qualche indicazione chiarificatrice nelle aggiunte di Tartini all'autografo padovano delle Piccole sonate"[28].



Sonata h1, Mov. 1, Primo ritornello a corda singola

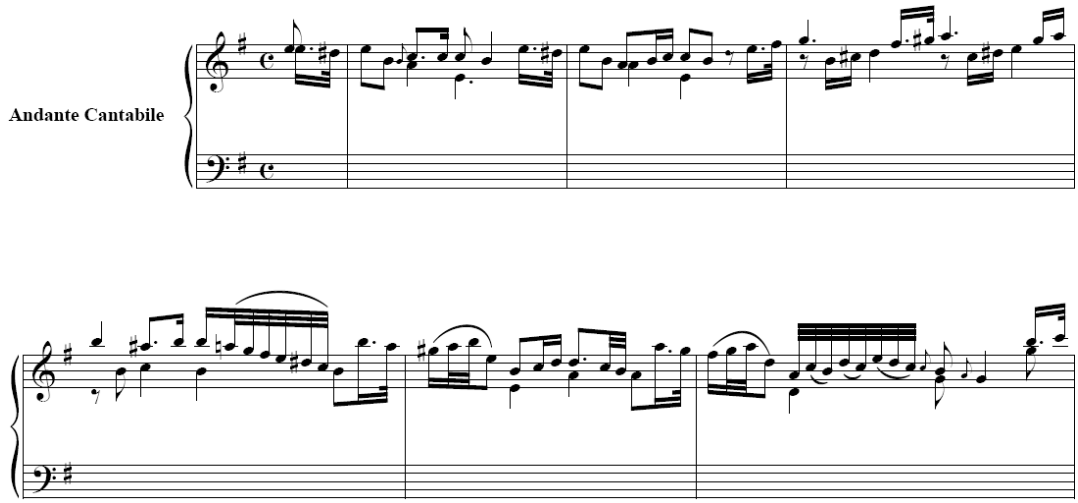
[28] „ (…) Anfangssatz von h1 (…), den wir höchstwahrscheinlich als unvollendet ansehen müssen, obwohl seine Überlieferung in drei fast gleichlautenden Fassungen aus Tartinis unmittelbarer Umgebung darauf hindeutet, daß der Komponist selber die Verbreitung des Werkes auch in dieser scheinbar unfertigen Form geduldet wenn wenn nicht sogar direkt veranlaßt hat. Der Wiederspruch läßt sich vorläufig nicht schlüssig deuten; möglicherweise jedoch ist manche erklärende Hinweis in den Nachträgen Tartinis zum paduaner Autograph der «piccole sonate» zu suchen", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 179.

Brainard suppone che in una scrittura a corda sola si possa aggiungere una voce: "La congettura comunque suggerisce che anche parecchie linee melodiche rimaste rimaste completamente prive di aggiunte, allo stesso modo fossero suonate. Così, il citato Andante in Si minore (…), in seguito al caratteristico stile a corde doppiesi degli esempi sin qui riscontrati, si lascia completare quasi senza dubbio, nella misura seguente"[29].



Sonata h1, frammento con integrazione di seconda parte violinistica

Per un confronto, Brainard suggerisce di prendere in esame il movimento iniziale della sonata e2, che si riporta di seguito.



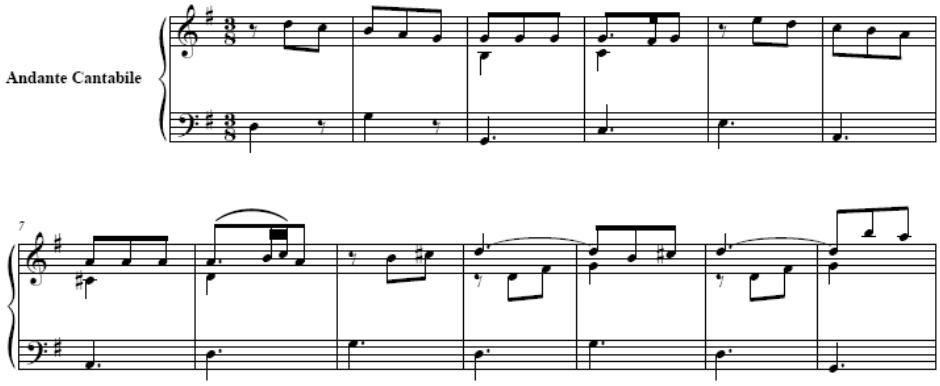
Sonata e2, Movimento iniziale

Quanto qui proposto da Brainard in forma suppositiva, trova conferma in una annotazione autografa di prassi esecutiva, a c. 94 (vedi capitolo).

Infine nella sonata XIV G4, mov. 3 (Andante cantabile), in presenza violino a corda doppia basso, la linea del basso raddoppia la voce più acuta del violino, e non la seconda voce (b. 3, cfr. E1,1; B1, 2).

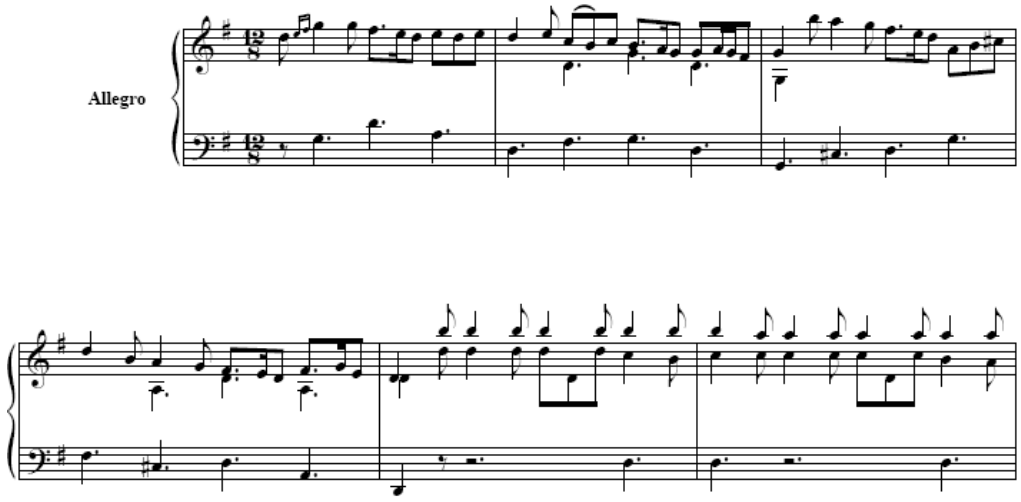
[29] „Die Annahme liegt immerhin nahe, daß auch manche völlig unergänzt gebliebene Melodiestimme auf änliche Weise zum klingen gebracht wurde. So ließe sich das (…) zitierte H-moll-Andante in Anlehnung an den charakteristischen doppelgriffigen Stil der bisherigen Beispiele etwa folgendermaßen zwanglos vervollständigen (…)", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 181.

Subito dopo (b. 4) il basso raddoppia la seconda voce. A b. 7 il raddoppio riguarda sempre la voce superiore (La), mentre la seconda voce esegue la terza maggiore. La battuta successiva (b. 8) mostra invece la consueta disposizione di basso in raddoppio della seconda voce (basso seguente).



Sonata XIV G4, mov. 3, bb. 1- 13

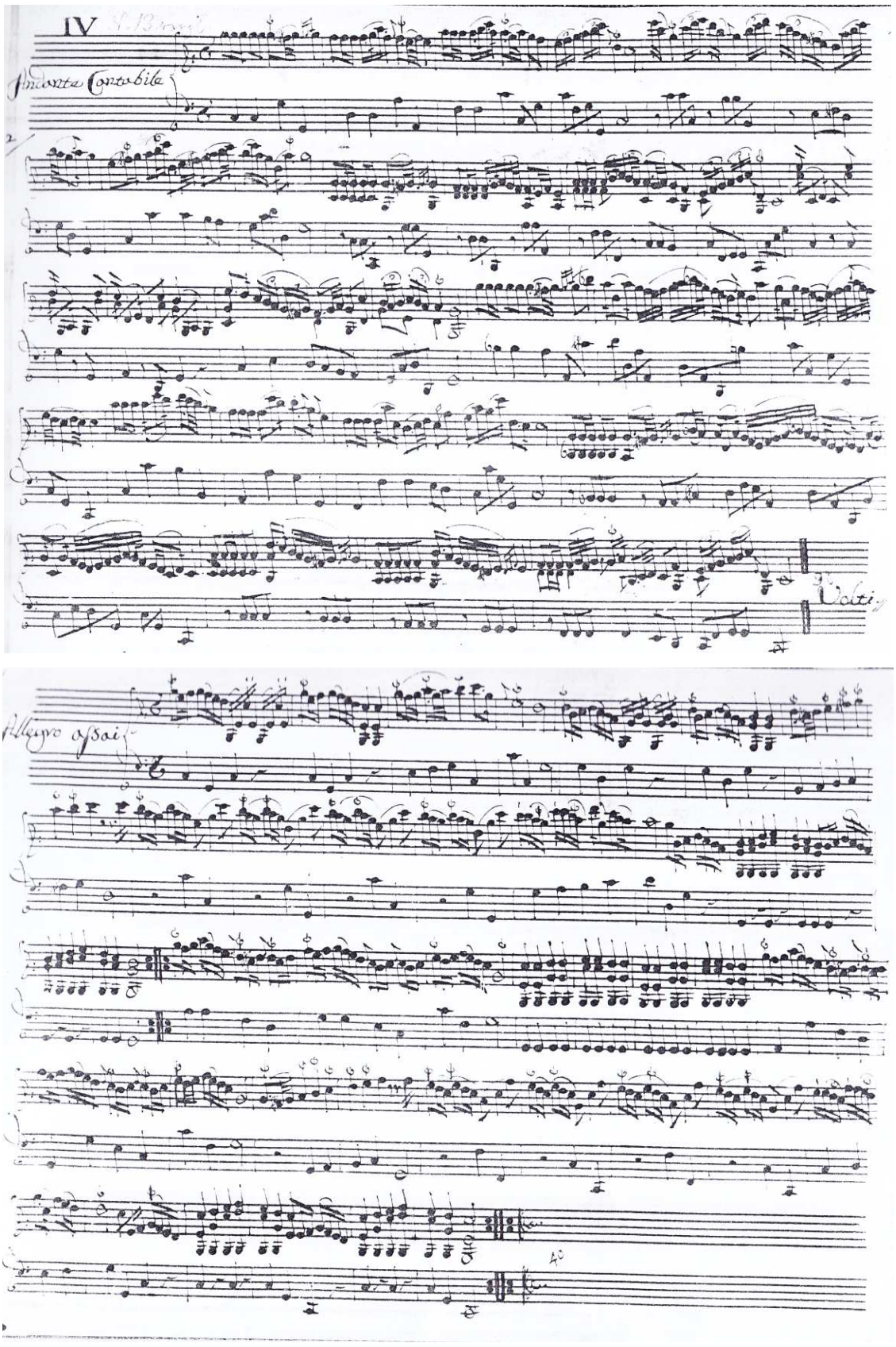
Ancora, della stessa sonata si segnala il movimento successivo (mov. 4, Allegro), dove i diversi ruoli della linea del basso (continuo a corda sola, continuo a corda doppia, seguente a corda doppia) si espletano una di fila all´altra a distanza di due battute.



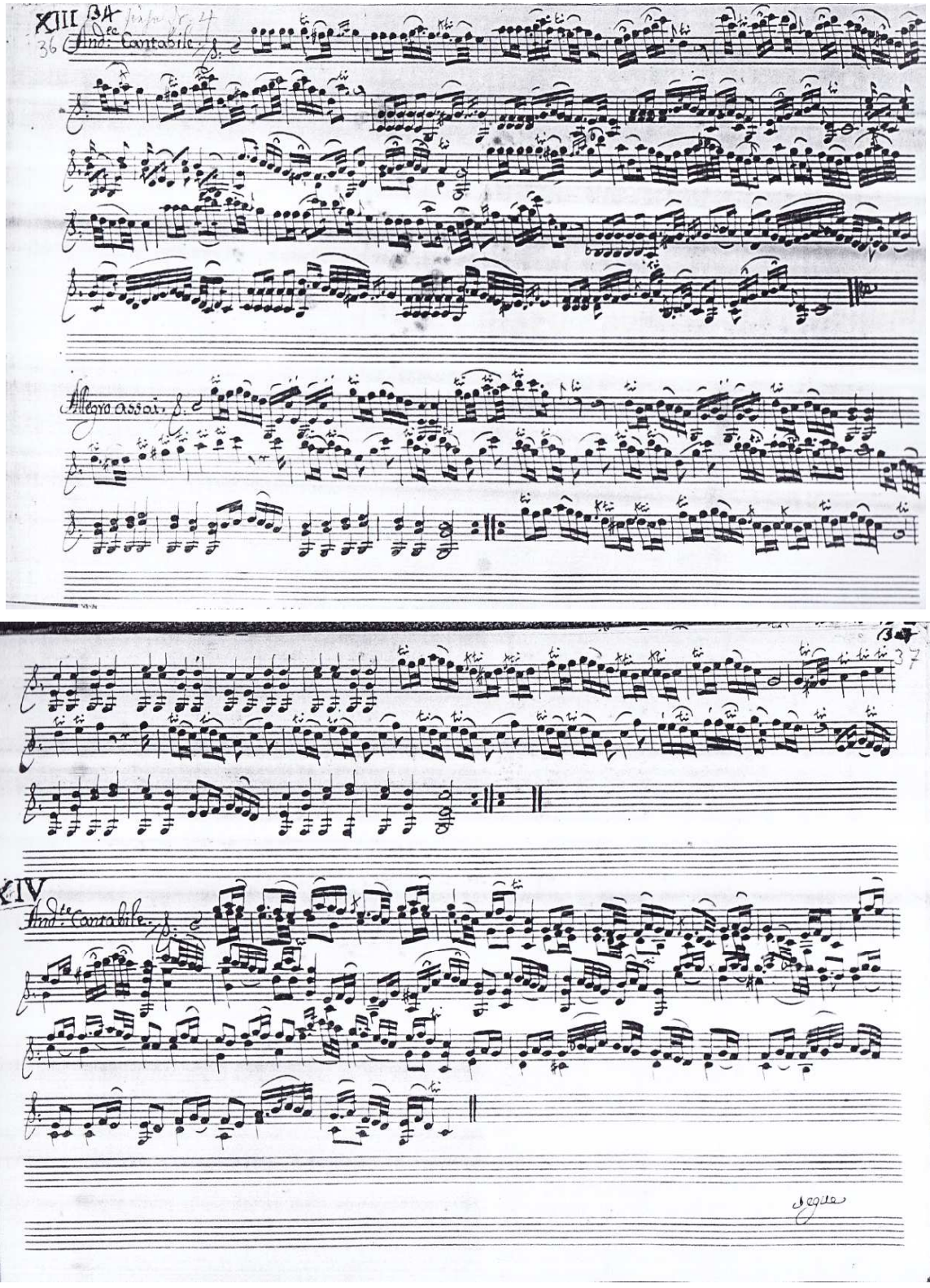
Sonata G4, mov. 4, bb. 1-6

Sull´uso del basso nelle sonate potrebbe far luce qualche confronto con la fonte di Vienna. Nella copia di mano del Meneghini ivi conservata, esistono due versioni della sonata C1 (IPca Sonata IV). La prima (colà indicata come Sonata IV, della mano del Meneghini), identica a quella padovana con il basso, ha nella stessa raccolta una versione ´gemella´ dei primi due movimenti (Sonata XIII), priva di basso e senza linea di basso vuota (di mano diversa da Meneghini).

Si riporta di seguito la copia anastatica delle due sonate nella fonte viennese.

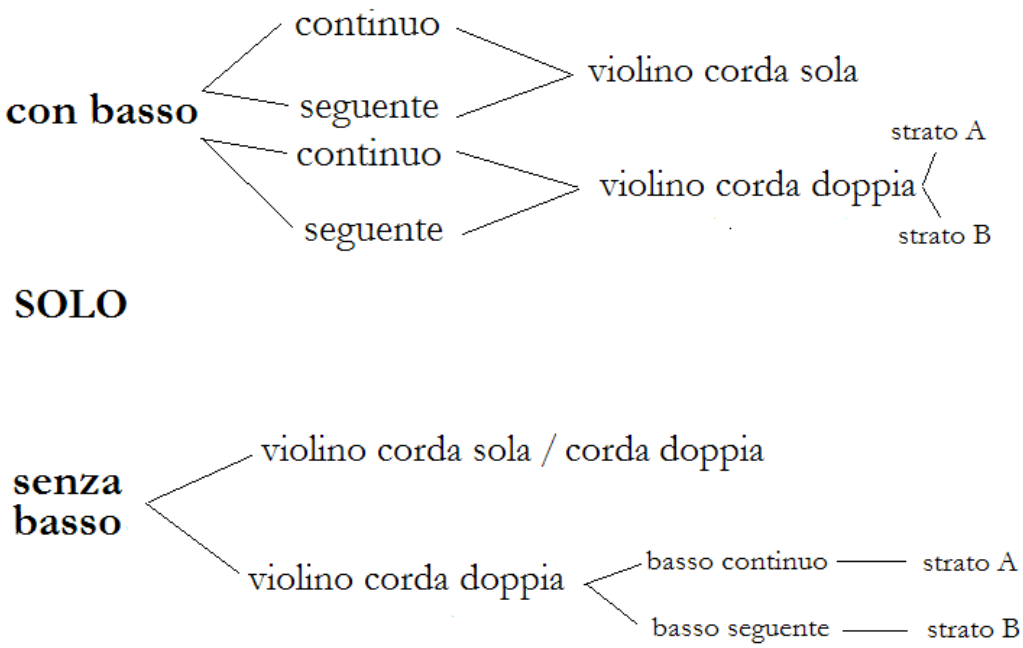


Sonata IV, C1, WGmf, Primi due movimenti



WGmf, Sonata XIII=Sonata IV senza basso

Dall´analisi degli usi contrappuntistici tartiniani sin qui effettuata, emerge un quadro che complessivamente si può riassumere con il seguente schema:



Schema riassuntivo – Gli usi contrapuntistici nell´autografo IPca 1888-1

Nel caso di solo con accompagnamento del basso, il violino può essere notato a corda sola con basso continuo o seguente, a cord adoppia con basso continuo o seguente (in raddoppio della seconda partev all´ottava inferiore).

Nel caso di solo senza accompagnamento, il violino può essere notato a corda sola, a corda doppia. La corda doppia può prevedere l´aggiunta di un basso seguente.

In più, si segnalano i casi in cui il violino possa essere scritto a più di due voci (tre o quattro), mostrando quel raro "trattamento apparentemente polifonico dello strumento ad arco"[30].

Simile stato di cose consente di indicare, nei soli accompagnati dell´autografo padovano, un rapporto complesso e diversificato tra parte violinistica e parte d´accompagnamento.

In molti punti, non solo la seconda parte violinistica esclude la voce del basso. Anzi, la variegata convivenza delle due sembra essere un elemento d´interesse sul piano della prassi esecutiva in direzione di quella citata ricerca sul timbro, che, se non teorizzata in senso lato, trova conferma nelle annotazioni autografe di prassi, per le quali si rinvia al capitolo "Documenti autografi di prassi esecutiva. 1: Le annotazioni tartiniane in IPca 1888-1".

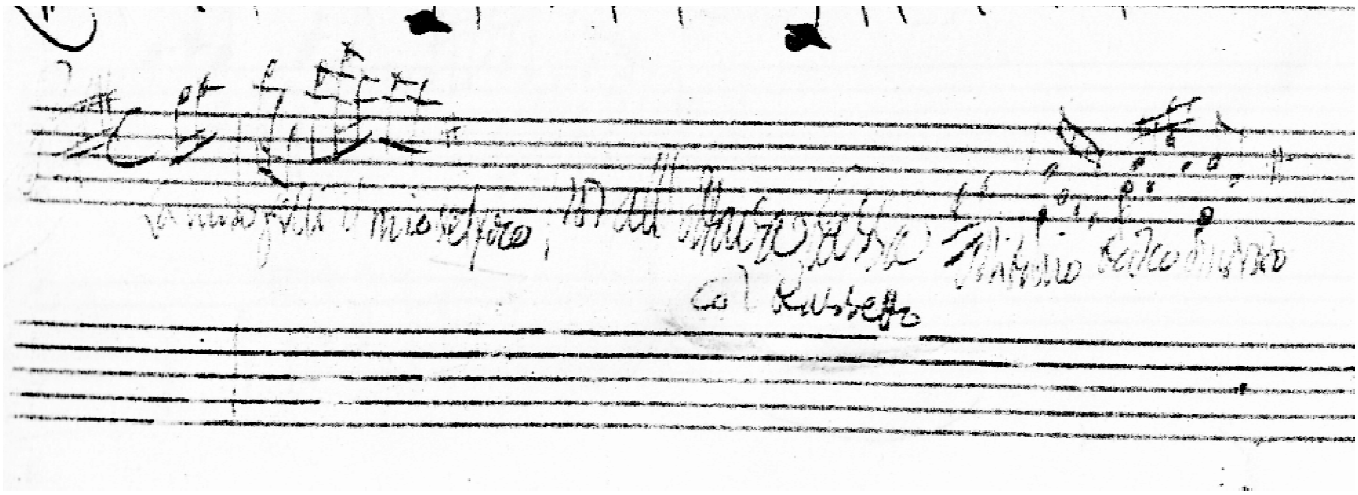
[30] "(…) scheinpolyphone Behandlung des Streichinstruments", P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 177. Cfr. Sonata

3. Documenti di prassi esecutiva. Annotazioni tartiniane in IPca 1888-1

Una comprensione degli usi contrappuntistici tartiniani non può essere condotta senza tenere in considerazione, oltre alla già citata lettera ad Algarotti, le poche ma preziose indicazioni esplicite di prassi esecutiva contenute nell´autografo. A tal fine si vedano le cc. 35, 9, 64, 94.

In calce a c. 35, sono annotati due diversi *incipit* di sonata, il primo dei quali è catalogato da Brainard come movimento isolato della Sonata E7. Ogni incipit reca un motto diverso. Tra primo e secondo incipit, Tartini scrive un´ indicazione di prassi esecutiva sulla quale vale la pena soffermarsi.

Innanzitutto, si osservino la copia fotostatica a citata annotazione, e la sua trascrizione.



Annotazione autografa, c. 35

La mia Filli il mio bel foco, poi all´ottava bassa Solitario bosco ombroso / col bassetto

Trascrizione dell´annotazione autografa

Detti incipit musicali sono tra loro molto simili per quanto riguarda:

- melodia;
- armonia (la seconda presentazione comporta l´aggiunta di una parte intermedia affidata al violino).

Variano invece secondo i seguenti aspetti, che sono:

- altezza (la seconda presentazione è all´ottava inferiore);
- struttura delle parti (la prima presentazione è a violino solo, la seconda "con il bassetto")
- motto[31].

[31] I motti "La mia Filli il mio bel foco" (1) e "Solitario bosco ombroso" (2) sono entrambe tratti dall´ Oda III delle *Ode Amorevoli*, in P. Rolli, *De´Poetici componimenti del Signor Paolo Rolli,* Venezia, Occhi, 1761. Tuttavia, si osservi come l´incipit vero e proprio dell´Oda III sia "Solitario bosco ombroso" (2), e non "La mia Filli" (1): nell´annotazione analizzata, Tartini inverte tale ordine, citando per primo l´incipit della terza strofa. Un altro luogo degno di nota è a c. 88 dell´autografo padovano, dove Tartini copia integralmente l´Oda in oggetto. Colà i nostri due motti sono scritti l´uno sotto (il n.2) e sopra (il n.1) una linea melodica (identica per entrambe i testi), notata in chiave di soprano, con accompagnamento di basso, come si trattasse

Vale la pena sottolineare che nel Catalogo, Brainard non cita questa annotazione in maniera completa; essa viene riportata parzialmente, sottolineandone il solo riferimento alle corde doppie scritte dal compositore nel secondo incipit, e tralasciando del tutto l´indicazione che parla del bassetto.

Certo, trascrivendo in catalogo l´indicazione "all´ottava bassa con il bassetto", Brainard avrebbe messo in luce una contraddizione molto significativa non solo rispetto alla citata lettera all´Algarotti (dove Tartini sottolineava come la sua vera intenzione fosse di suonare i soli senza il bassetto), ma anche rispetto alla sua stessa ipotesi.

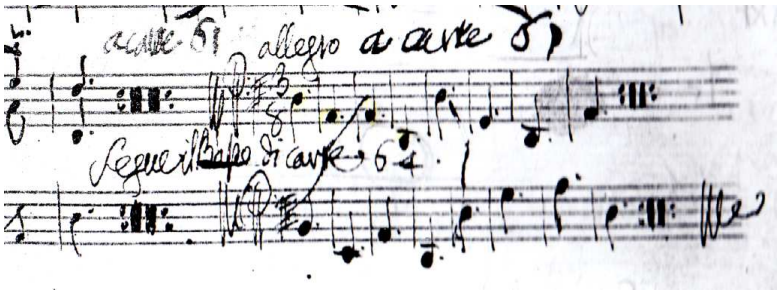
Come si è sottolineato in precedenza, Brainard basa la sua lettura delle sonate dell´autografo padovano proprio sull´assenza del bassetto. Al contrario, in caso di linea di basso, il musicologo pone l´attenzione sulla trasformazione testuale che si sarebbe ottenuta aggiungendo alla parte violinistica una seconda, esemplata sulla linea del basso, al fine di permettere un´esecuzione a solo senza accompagnamento di basso.

Se però Tartini consentiva entro una stessa esecuzione l´utilizzo del bassetto e delle corde doppie come capita per certo nelle sonate G1, 2; C1, 1, è auspicabile una riflessione sull´uso del basso nelle piccole sonate e sul suo ruolo nella scrittura tartiniana, in tutte le possibilità sopra indicate.

Si permetta una osservazione sul citato uso della variazione timbrico – armonica che si è individuata. Esso suggerisce una ricerca molto particolare, che sembra trovare conferma nel fatto che ai due incipit corrispondano due motti diversi(*La mia Filli il mio bel foco*; *Solitario bosco ombroso*), e dunque due diversi ´affetti´.

Si osservi ora la linea di basso notata a c. 9, contestuale alla Sonata III D1, divisa in due ritornelli scritti sugli ultimi due righi (8 battute a rigo 9, 8 battute a rigo 10), all´estrema destra della pagina, in basso.

Detta linea si riferisce al movimento di una sonata scritta 55 pagine dopo, come si legge nel limitrofo appunto tartiniano: "Segue il Basso di carte 64". A c. 64, si trova il movimento *Aria Allegro Assai* della Sonata XIX D3, a violino solo senza basso (linea del basso vuota con chiave), con un´indicazione autografa che conferma c. 9: "Il basso è in fine della carta 9".



Notazione del Basso a c. 9

di una vera e propria aria vocale. Le altre strofe sono annotate per esteso, in calce alla notazione musico-poetica descritta. Per una classificazione delle concordanze dei motti tartiniani: S. Durante, *Tartini and his texts*, in: S. Gallagher, T. F. Kelly, C. Wollf (a cura di), *The Century of Bach and Mozart*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2008, pp. 145-186; AA. VV., *Contributi dei seminari di studio di Padova* (a cura di S. Durante) *e Roma* (a cura di P. Petrobelli): *Motti tartiniani, nuove concordanze nuovi problemi*, in: Bombi – Massaro (a cura di), *Tartini iIl tempo e le opere*, Bologna, Il Mulino 1995 pp. 389-394.

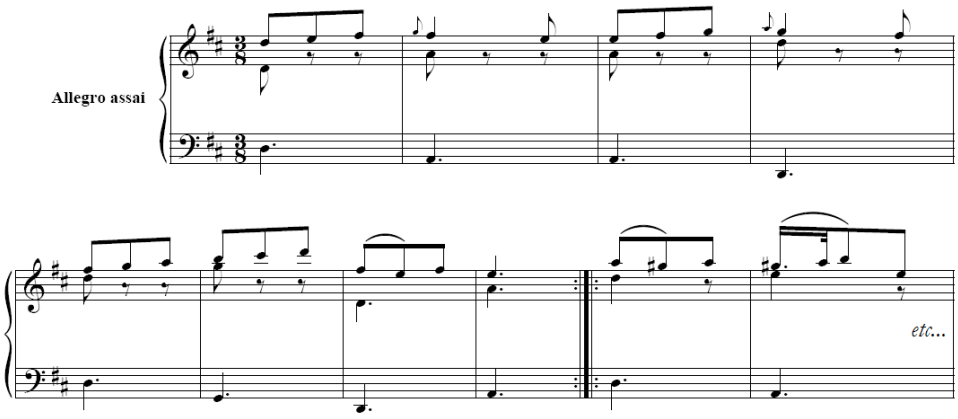
Aria Allegro Assai di c. 60

La scrittura violinistica di c. 64 (di cui qui sopra si vede la copia fotostatica) è a due voci, delle quali la seconda ha funzione di accompagnamento: come fosse un Basso scritto due ottave sopra, eseguito direttamente sul violino.

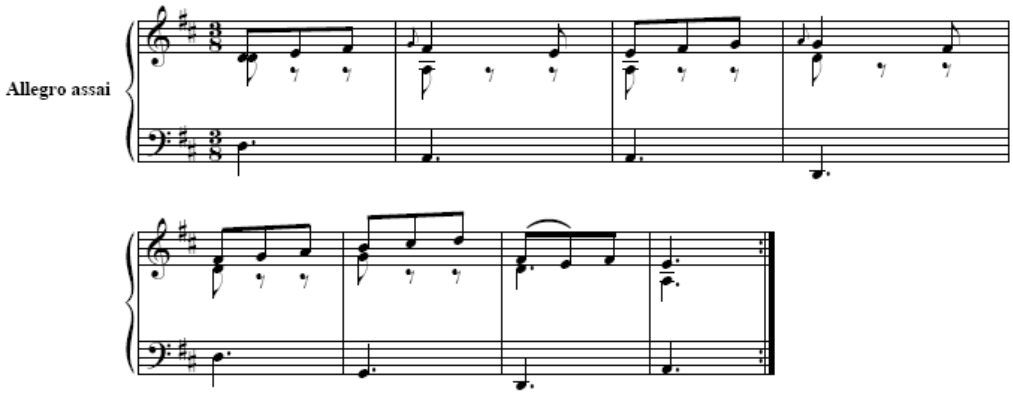
Qualora sul rigo lasciato vuoto si dovesse aggiungere la linea del basso notata a c. 9, si otterrebbe un altro testo, in cui il Basso risulta formare ottave parallele con la seconda voce violinistica. Si aggiungerebbe cioè, alla seconda linea del violino, un basso seguente all´ottava inferiore.

Un ultimo importante dettaglio: alla c. 64 si segnala un´altra indicazione autografa: "Si ripete in ottava bassa". Tale proposizione richiama da vicino il frammento citato di c. 35, e i casi sopra esposti (G1,2: C1,1). Anche qui, dunque, viene indicata dal compositore la possibilità di eseguire a corde doppie e bassetto.

Di seguito si trascrive una proposta editoriale che risulta dall´applicazione al testo delle indicazioni di Tartini.



Aria Allegro Assai, c. 64: proposta editoriale

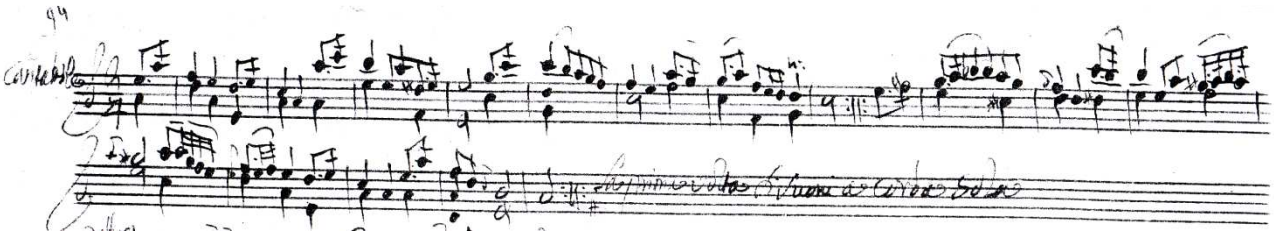


Aria Allegro assai, pttava all´ottava bassa.

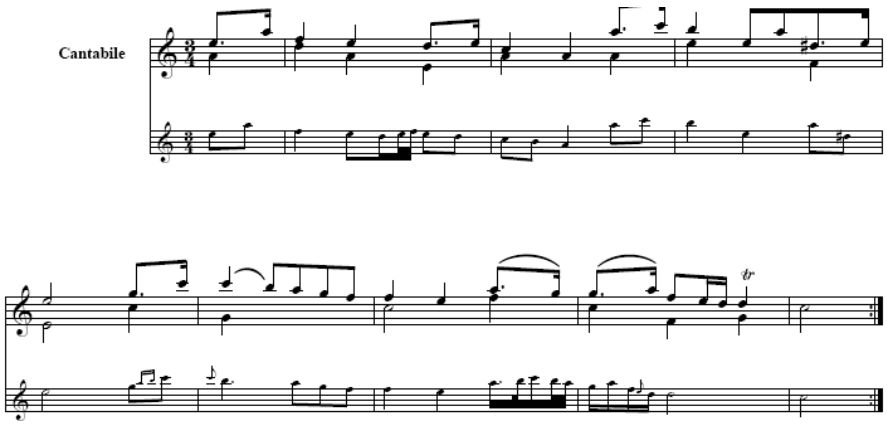
L´ottavizzazione inferiore della parte del violino comporta qualche inevitabile modifica della sua scrittura, dovuta ai limiti della tessitura grave dello strumento. Se una nota risulta troppo grave, la si mantiene all´ottava originaria. In questo caso, si crea un unisono sul primo Re, non potendo certo il violino eseguire un Re 3 all´ottava inferiore.

Infine, si passi all´ultima indicazione autografa di prassi esecutiva, sita a c. 94. Alla fine del Cantabile della Sonata XXIX a3, si legge: "La prima volta si suoni a corda sola".

La versione a corda sola si trova alla c. 89 in brutta copia e con varianti per lo più melodiche. Se ne riporta qui sotto la riproduzione fotostatica, e una proposta editoriale che sovrappone la versione a corda sola e a corde doppie.



Annotazione autografa, c. 94

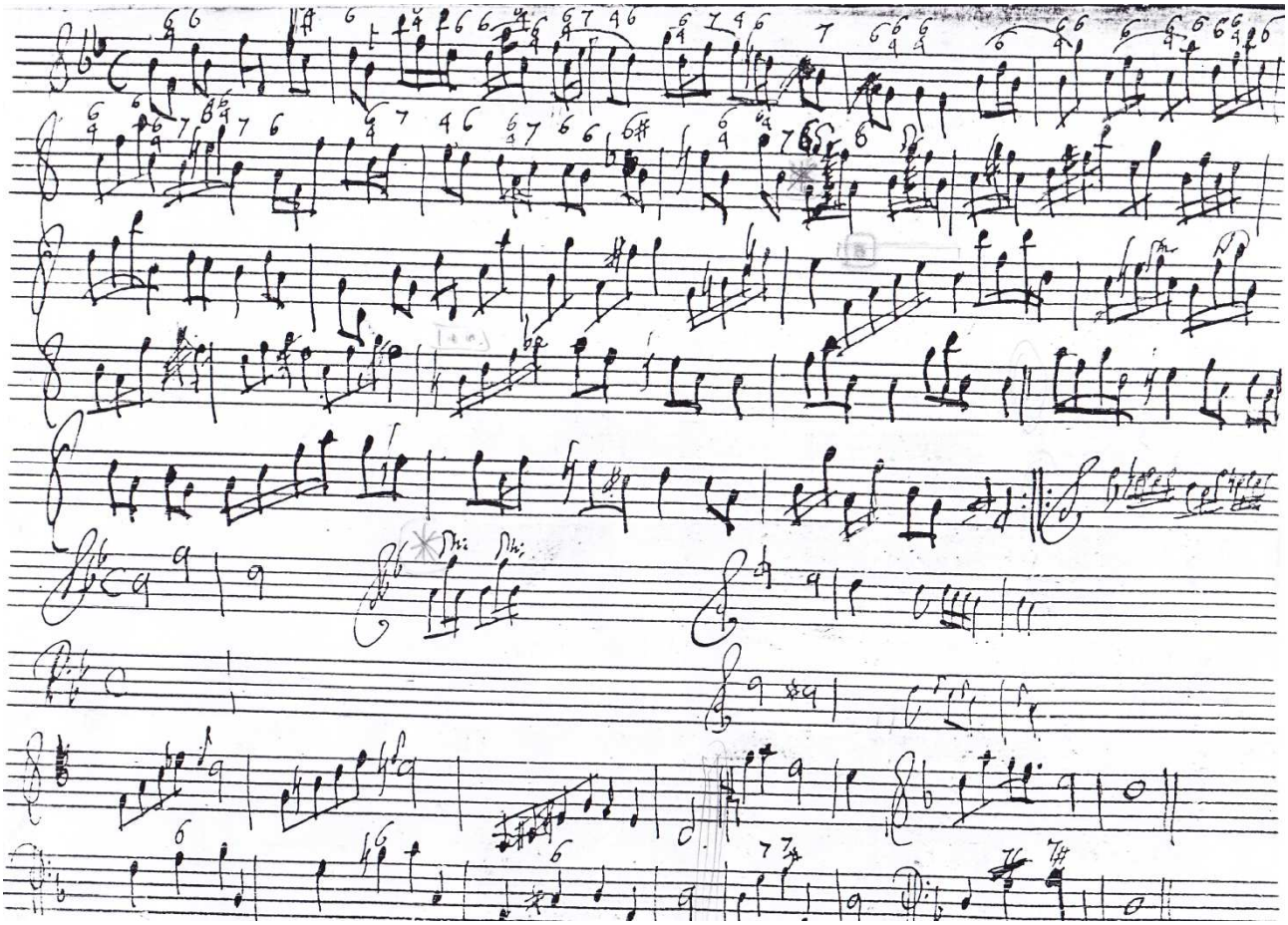


Sonata a2, primo ritornello. Il rigo superiore è a c. 94. Il rigo inferiore è a c. 89.

Non solo una scrittura violinistica a due voci può essere riempita dall´aggiunta di un basso. Può anche accadere che la prima esecuzione sia a corda singola e la seconda a corda doppia. Si è di fronte ad un altro ed ulteriore elemento atto a definire quella sensibilità timbrica di cui sopra.

3.1 Documenti di prassi esecutiva. Stesura del basso.

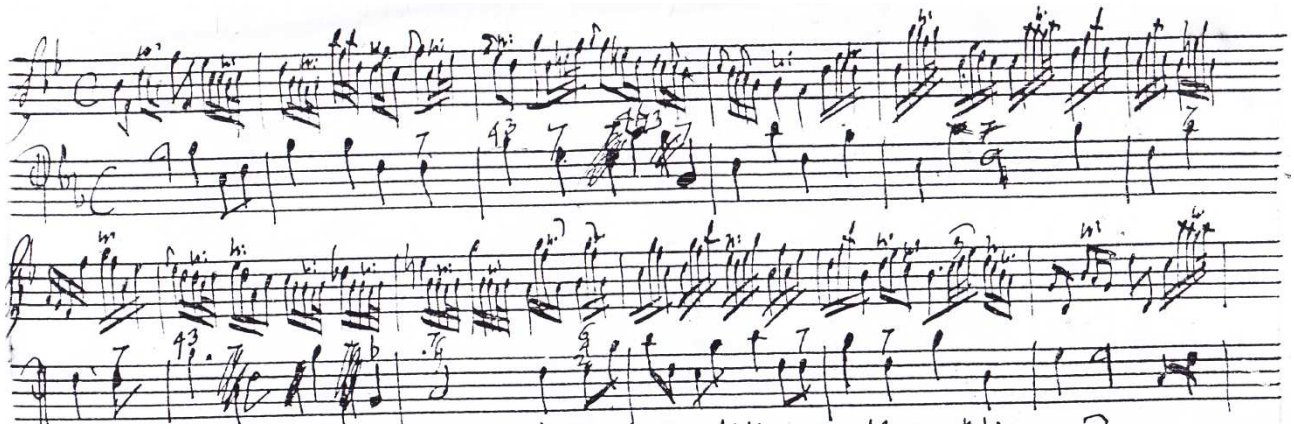
Un altro dato utile per la comprensione degli usi contrappuntistici tartiniani nei soli accompagnati dell´autografo, è rappresentato dagli abbozzi e dalla bella copia del primo movimento della sonata B13[32]. Entrambi le fonti (autografe) sono custodite nella berlinese Sammlung Grasnick.[33].



Sonata B13, Sammlung Grasnick, DB, copia fotostatica, abbozzo autografo

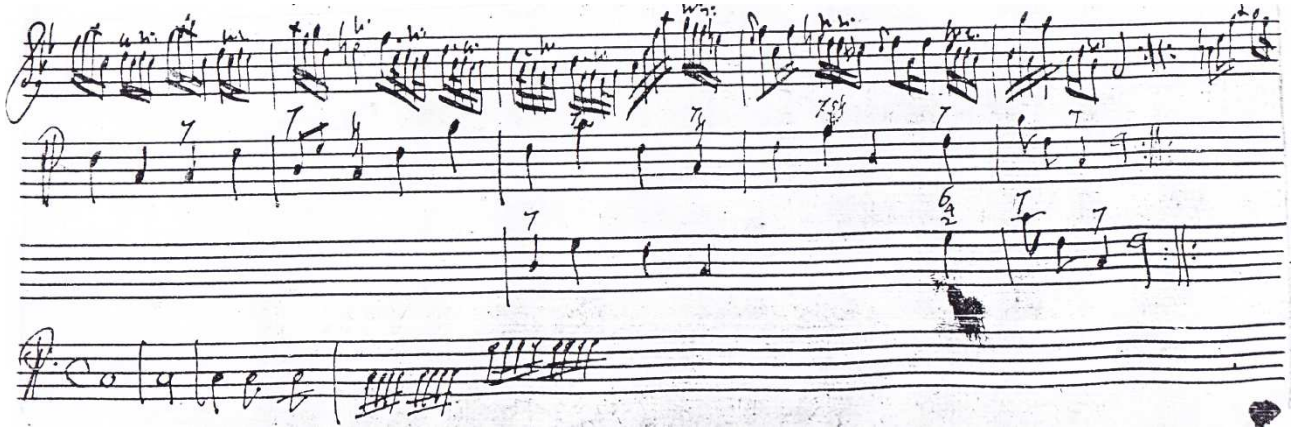
Si riportano la copia fotostatica dell´abbozzo (qui sopra) e una parte della versione in bella copia con il basso (qui sotto).

[32] P. Brainard, *Le Sonate per violino di Giuseppe Tartini. Catalogo Tematico. Studi e ricerche dell´accademia tartiniana di Padova*, Milano, Carisch, 1975, p. 140 (d´ora innanzi si cita: P. Brainard, Catalogo). La fonte berlinese è l´unica in cui si riscontri questo movimento. L´unico altro movimento isolato classificato sotto la sigla B13 sono alcune variazioni in US BE 804.
[33] Per una descrizione della fonte (1b) si veda P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 198.



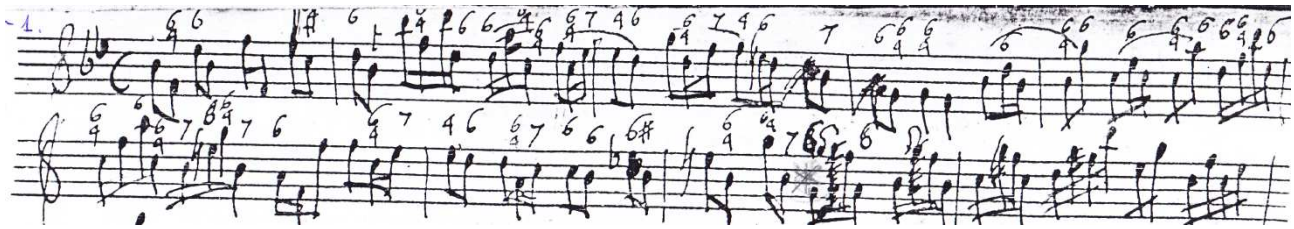
Sonata B13, Sammlung Grasnick, DB (riproduzione fotostatica parziale)

Gli ultimi sistemi della bella copia rivelano come Tartini lavorasse sul basso con una continua ricerca di soluzioni alternative. La terzultima battuta ha due diverse linee di basso (Fa-Do-Fa-Do *vs* Re-Sol-Fa-Do), le ultime due battute sono parimenti con due bassi (Re-La-Re-Fa/Si-Fa-Do-Fa *vs* Re-La-Re-Sol/Do-Fa-Do-Fa).



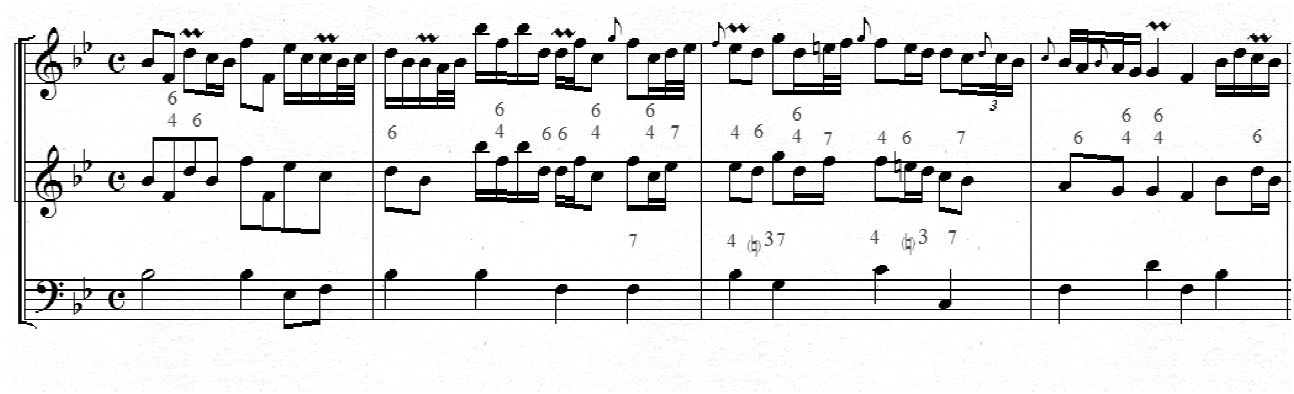
Ma quello che qui interessa è soprattutto l´abbozzo, dove Tartini scrive una linea di violino solo senza basso, sulla quale aggiunge le cifre del continuo. In altre parole, la struttura armonica del pezzo viene pensata sulla linea del canto, senza sentire bisogno di scrivere il basso che, in ogni caso, sia scritto o no, viene a scaturire dalla voce del violino[34].

[34] In controluce si può osservare un collegamento diretto tra questa prassi di scrittura e la teoria tartiniana del terzo suono, come se quella fosse il prodotto di questa. Sul terzo suono e le teorie armoniche di Tartini e della ´scuola padovana´: P. Barbieri, *Il sistema armonico di Tartini nelle "censure" di due celebri matematici: Eulero e Riccati*, in A. Bombi - M. N. Massaro (a cura di), *Tartini, il tempo e le opere*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 320-324; Id., *Gli armonisti padovani del Santo nel Settecento*, in S. Durante – P. Petrobelli (a cura di), *Storia della Musica al Santo di Padova*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1990, pp. 199-219; A. Planchart, *A Study of the Theories of G. Tartini*, in *Journal of Music Theory*, IV, 1960, pp. 32-61; G. Guglielmo, *La Sonata per violino solo*…, cit., pp. 190-191.



Parte della malacopia, B13

Si sono confrontate le due versioni, qui di seguito trascritte in partitura. Il rigo centrale reca lo scheletro della melodia come nell´abbozzo. Il basso si è trascritto sul rigo inferiore. Il primo rigo, invece, reca la linea del violino con gli ornamenti caratteristici della bella copia.



Come si vede, i numeri scritti da Tartini sulla melodia, sono coerenti con la linea di basso, che evidentemente sembra aggiunta in un secondo momento, a conferma di quell´armonia con fondamento nel soprano, già annotata nell´abbozzo.

3.2 Documenti di prassi esecutiva. Gli strati compositivi, i modelli notazionali.

La cosiddetta parte B (cc. 82-112, con P. Brainard, *Doktorarbeit* cit.) costituisce la zona non organizzata dell´autografo padovano, dove termina la numerazione ufficiale delle sonate sin lì riscontrata. Non vi si leggono solo vari frammenti di movimenti, ma anche schizzi preparatori, come nel caso delle sonate a3, d3. Di queste esistono anche le belle copie, le uniche due presenti in quella parte di manoscritto.

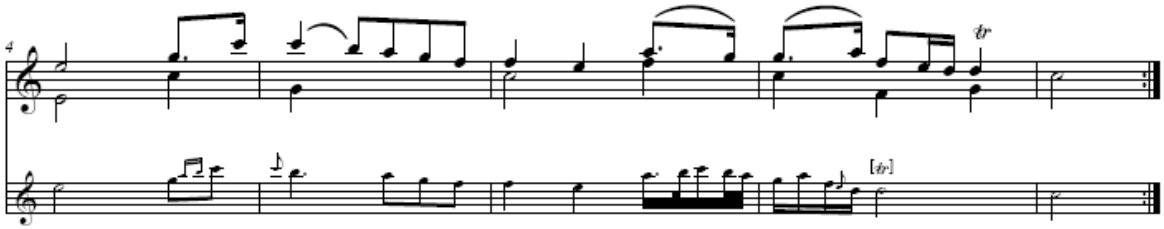
Mettendo a confronto gli schizzi con la bella copia, si evidenziano gli strati compositivi delle sonate a3, d3 al fine di individuarne alcuni modelli notazionali. Tali paradigmi, comuni a tutto il repertorio violinistico tartiniano, acquisiscono qui, per mezzo di questa particolare lettura, un significato decisivo: essi spiegano molti usi (grafici) tartiniani che, senza un simile metro di paragone, al momento dell´edizione possono costituire motivo di imbarazzo[35].

Al fine di rendere efficace questo confronto tra strati, dunque, si è scelto di prendere come riferimento per l´edizione la bella copia sul primo rigo (strato B), trascrivendo lo strato precedente (strato A) in un rigo inferiore più piccolo. Da questo parallelo, si ottiene il preliminare per una ricostruzione dei procedimenti compositivi. Così operando, si ottiene altresì un metodo per arrivare ad una lettura della fonte il più possibile consapevole e vicina a quello che Petrobelli, a proposito di edizione tartiniana, intendeva con "rispecchiare fedelmente il pensiero del musicista"[36].

Continuando la numerazione romana della prima parte, al fine di arrivare ad ottenere "31 sonate complete"[37], la a3 si indica come sonata n. XXIX. Già segnalata per la presenza, nel primo movimento, di una annotazione "la prima volta si suoni a corda sola".

Da un confronto dei due strati, si conferma l´osservazione di Brainard (Catalogo, p. 123) intorno alla presenza di "varianti sostanziali". Tra queste, in generale si può distinguere ancora tra due tipi di varianti: melodiche generiche (normale tendenza alla variazione ritmica di cellule melodiche identiche), varianti melodiche specifiche (che definisce sul piano esecutivo quanto notato nello strato precedente).

In particolare, si osservi ´l´appoggiatura di croma di cui al secondo rigo, a b. 5. Essa viene sciolta sul primo rigo, dove praticamente si può leggere la sua realizzazione.



Sonata a3, bb. 4-8

[35] E. Farina, *Pubblicare oggi le opere di Tartini*, in: A. Bombi-M. N. Massaro (a cura di), *Tartini. Il tempo le opere*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 405-406

[36] P. Petrobelli, *Per l´edizione critica di un concerto tartiniano (D. 21)*, in: *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, LIM, 1992, p. 109.

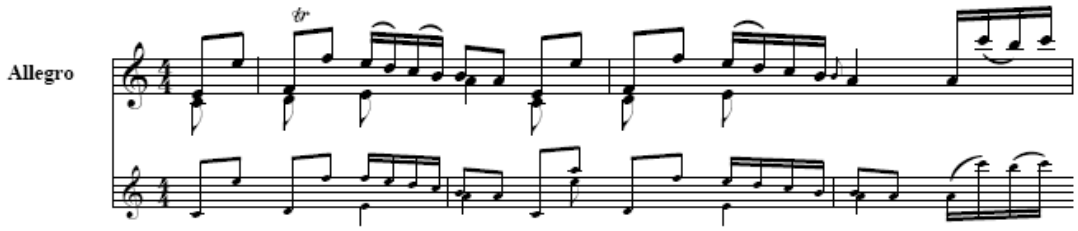
[37] P. Brainard, *Tartini e la sonata a violino solo*, in *Chigiana, Rassegna Musicale di Studi Musicologici*, XXVI-XXVII, N. S., n. 6-7, 1969-70, p. 433.

Ancora, si veda b. 7 - rigo inferiore: la nota in cadenza da trillare è notata senza alcun simbolo (infatti il consueto "tr" è integrato in B). Questo trillo si può leggere sul rigo superiore, in una versione più elaborata, con una sorta di preparazione scritta (b. 7, ii).

Il mov. 2 presenta un caso utile a chiarire un aspetto problematico per l´edizione della seconda parte del violino. Nell´autografo spesso non è chiaro il rapporto di durata che si instaura tra la parte media e la parte del soprano. Il problema deriva dalla maniera in cui Tartini scrive i gambi delle note: non sempre è riscontrabile, tra le voci del violino, una netta distinzione graficamente inequivoca.

Per esempio, la presente edizione ha scelto di dirigere verso il basso il gambo della parte violinistica d´accompagnamento, per indicare una chiara demarcazione tra le parti del violino, che è stata dunque notata con i gambi (prevalentemente) verso l´alto.

Dovendo applicare questa regola alla grafia tartiniana, che al riguardo non è affatto sistematica, spesso capita di perdere la certezza del valore della nota d´accompagnamento, la quale rischia di risultare, nella durata, o troppo lunga o troppo corta rispetto alle note che le consuonano.



Sonata a3, mov. 2, bb. 1-3

Un esempio per tutti sia la quartina discendente di Semicrome in mov. 2, b. 1, notata sul secondo rigo con l´ accompagnamento di una Semiminima (Mi). Tale valore suggerisce un´esecuzione del valore di quella nota proptratta per tutta la durata della quartina.

Viceversa, il rigo superiore sembra smentire tale valore, essendo la stessa quartina accompagnata da una croma, la quale suggerisce un´esecuzione più rapida, quasi un accenno ad un´armonia di base, come una prosecuzione delle crome dell´incipit (vedi seconda parte: Do – Re – Mi)[38].

Si osservi adesso l´appoggiatura sul La del primo rigo (b. 2, iii): essa trova la sua realizzazione sulla seconda riga, dove si legge una coppia di crome Si-La sulla semiminima La (in unisono), al fine di sciogliere la sopra citata appoggiatura, in una versione già eseguita.

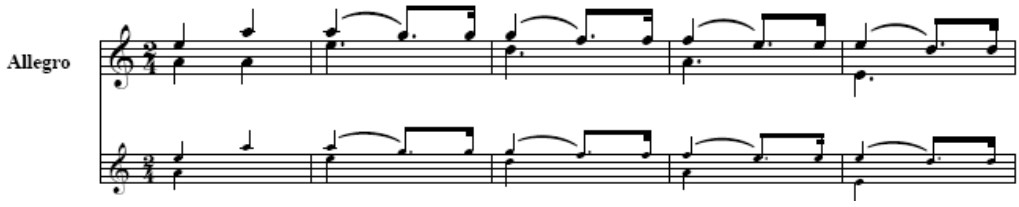
Inoltre, la b. 2 mostra una quartina su entrambi i righi: le note sono identiche, e dunque la variante non riguarda certo la melodia. Variano invece le legature: se sul secondo rigo detta quartina risulta articolata

[38] Anche l´esecuzione delle note d´accompagnamento costituisce un aspetto cruciale nella prassi dell´arco, alla cui gestione spesso, nella prassi, è demandata la vera e propria durata del segno scritto, il cui valore puìo essere soggetto all´arbitrio dell´esecutore. Lo stesso si dirà per le legature, strettamente connesse all´articolazione e dunque all´uso dell´arco: varianti anche apparentemente non significative possono dare esiti di molto divergenti nel fraseggio.

da una legatura a due (La-Do, Si-Do), sul primo rigo l´articolazione cambia, essendo legate le due note centrali della quartina (Do-Si).

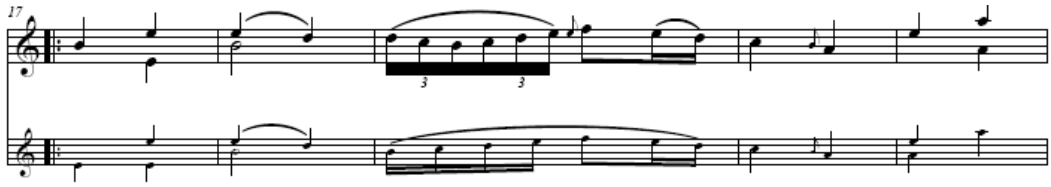
Infine, si osservi la macro – srtuttura dei due movimenti: il primo rigo ed il secondo sono sfasati di due quarti. È stata messa in evidenza tale apparente alterazione nella catena prosodica per mezzo di una trascrizione che ha mantenuto lo sfasamento delle stanghette delle battute.

Il mov. 5 ripropone il citato problema della notazione della seconda voce del violino. Sin dall´incipit di questo tema con variazioni, si osservi come il primo rigo abbia una linea melodica di accompagnamento di Semiminime (Mi-Re-La-Mi) notate senza punto. La stessa frase, al rigo superriore, è notata con un punto. La versione senza punto, suggerisce una risoluzione La-Sol con la seconda nota eseguita a corda sola. Al contrario, la versione con il punto suggerisce un contatto tra la nota di risoluzione della linea superiore e la nota di accompagnamento.

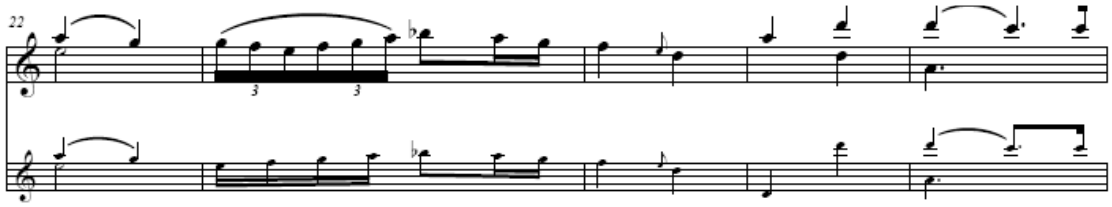


a3, mov. 5, Tema

A b. 19 si noti come cambi l´articolazione tra il secondo rigo, dove la legatura di portamento occupa tutta la frase inserita in quella battuta, ed il primo, dove si riscontra una legatura sempre lunga, ma distribuita soltanto lungo la prima parte della battuta.



a3, mov. 5, Tema



a3, mov. 5, tema

Qualche battuta dopo, sul secondo rigo si legge una quartina senza legatura, in corrispondenza della quale, sul primo rigo, c´è un gruppo di sei note legate. Vale la pena riflettere un momento su una simile

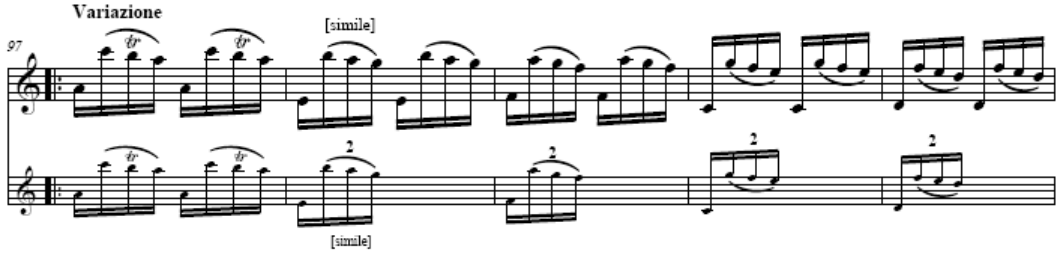
divergenza di articolazione nell´ambito di un rapporto così stretto di parentela tra le due fonti: come si vedrà anche successivamente, questa "indicazione particolareggiata delle legature, sulla cui natura ogni violinista esperto non può avere dubbi"[39], è un tratto tipico della sperimentazione tecnica tartiniana.

Posta la destinazione autoreferenziale di queste sonate, in particolare di queste della seconda parte del manoscritto, ancora con Petrobelli, si sottolinea come un punto cruciale della prassi tartiniana fosse identificato nella "precisa determinazione del movimento dell´arco, (…) necessaria anche quando l´esecutore di identifica con l´autore […]" (Petrobelli, cit. p. 116).

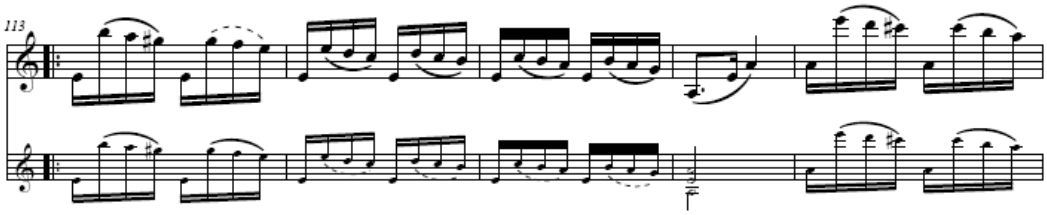
La var. 3 pone un altro problema editoriale tartiniano: la scrittura sintetica. Di nuovo con Petrobelli: "(…) quando una medesima figurazione ritmica e melodica viene ripetuta per un certo numero di battute, Tartini si contenta di indicare la procedura di esecuzione all´inizio (…)" (Petrobelli, cit., pp. 117-118), sottintendendo la prosecuzione della figura indicata.

Con le parole di Farina: "I passaggi in notazione abbreviata sono, nella maggior parte dei casi, facilmente riconoscibili e realizzabili; alcuni sono però di incerta o molteplice interpretazione" (Farina, cit. p. 405).

Talvolta la difficoltà risiede nel fatto che Tartini usa l´abbreviazione, come nel caso dell´esempio seguente, anche a livello macroscopico, nel caso di ripetizione di intere quartine identiche. La notazione usata in questo caso, è un segno corrispondente al numero "2" apposto sulla prima quartina (da ripetere).



Sonata a3, var. 3

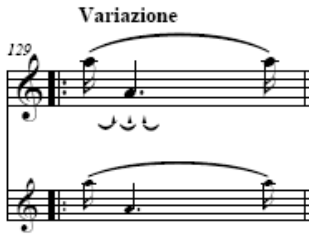


Sonata a3, b. 116

Sempre a proposito di scritture sintetiche, si segnala la b. 116: il rigo inferiore ha un accordo di Minime (La-Mi-La), reso sul rigo superiore in forma di arpeggio con i valori delle note eseguite già stabiliti.

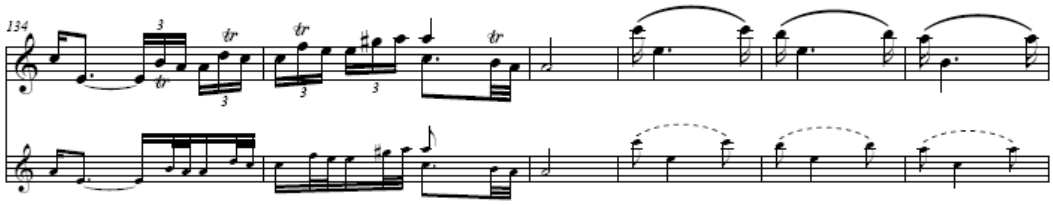
[39] P. Petrobelli, cit., p. 116.

La serie di variazioni prosegue, questa volta con un esercizio di vibrato d´arco, indicato con tre chiodi sulla nota legata. Ciascuno di essi indica una delle tre crome in cui la nota in questo modo viene suddivisa nell´ambito dell´arcata.



Sonata a 3, var. 4, Incipit

Confrontando la versione in bella copia del rigo superiore con quella abbozzata, la seconda non ha il segno del vibrato d´arco. Ma non è solo questo apparentemente superficiale dettaglio a far divergere le due fonti.



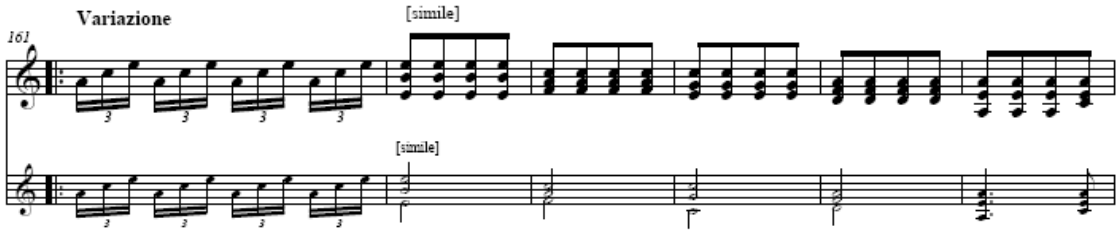
a 3, var. 4, bb. 134-139

È piuttosto nei passaggi successivi che si riscontra una particolare difformità melodica che reca delle notevoli varianti sul piano dell´articolazione. La terzina del primo rigo convive con la sequenza ritmica Semicroma-due Biscrome riscontrata sul secondo rigo[40].

Inoltre, la struttura idiomatica che nell´incipit si è individuata come "vibrato d´arco", sul secondo rigo viene proposto per Crome e Sincope di Semiminima. Potrebbe essere un segno che rivela un esercizio del Maestro sulla velocità dell´arco.

L´ultima variazione offre un esempio utile per una riflessione sui problemi della scrittura sintetica di cui poc´anzi.

[40] La struttura idiomatica che nell´incipit si è individuata come "vibrato d´arco", sul secondo rigo viene proposta per Crome e Sincope di Semiminima. Potrebbe essere un segno che identifica questo movimento come un esercizio del Maestro sulla velocità dell´arco.



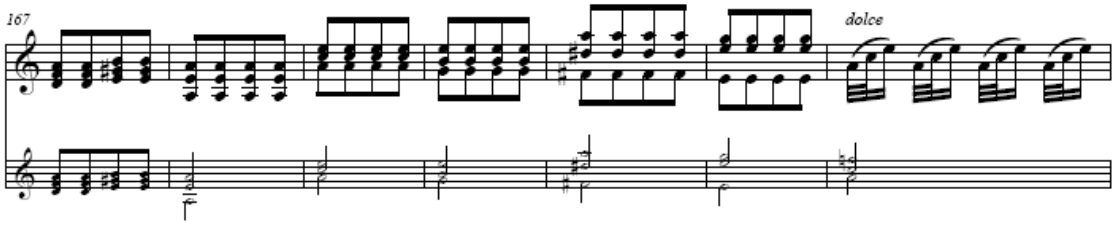
Sonata a3, Var. 5, bb. 161-166

Posto un modello di terzine di Semicrome, in questo caso la scrittura sintetica è di tre tipi: accordi di Crome (primo rigo, bb. 162-166), accordi di Semiminime (secondo rigo, bb. 162-165), accordo di Semiminima puntata – Croma (secondo rigo, b. 166).

Questo, qualora si ponesse che tutti gli elementi sintetici sin qui esposti siano considerati tali. Sottolinea infatti Farina: "Talvolta, ad esempio, non possiamo essere sicuri che la ripetizione di un passaggio simmetrico scritto in forma più semplice sia una abbreviazione oppure una variante voluta per evitare la monotonia." (Farina, pp- 405-406).

Qualora si leggesse, dunque, l´accordo di b. 166 (secondo rigo) come una variante per differenziare la scrittura ed interrompere così il flusso di terzine, l´edizione dovrà seguire quest´idea, tenendo conto però, che alla stessa battuta la bella copia prosegue con gli accordi di Crome.

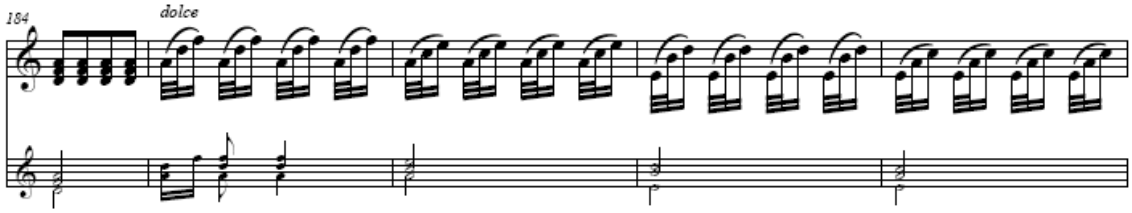
Inutile sottolineare, poi, come una simile scelta editoriale possa avere un effetto sulla resa esecutiva del pezzo. In realtà, basta guardare cosa segue la b. 166, per rimanere nel dubbio: la scrittura riprende per accordi di Crome, e quella battuta del secondo rigo potrebbe essere sia resa con una serie di tre terzine, o, interpretando la sua unicità, risultare come un breve riposo per il violinista.



Sonata a3, var. 5

Si noti altresì, la già indicata alternanza tra terzina-gruppo due Biscrome-Semicroma. La figurazione (b. 173, primo rigo) è abbreviata (ibid., secondo rigo) sembre con un accordo di semiminime. Uno stesso simbolo di scrittura sintetica può raffigurare gruppi diversi, l´importante è connettere la scrittura sintetica con quella estesa, ed interpretarla nel miglior modo.

[Tale *variatio* (terzina vs doppia Biscroma-Croma), trova ragione senza dubbio in un lavoro sulla velocità dell´arco e del suo controllo.]



Sonata a3, var. 5

Ancora una volta, si noti come a b. 185, in corrispondenza di un´indicazione di espressione ("dolce"), la scrittura sintetica per la figurazione di b. 185 rigo superiore da accordo di Semiminime cambia, e si ha una coppia di Semicroma, una Croma, e una Semiminima.

Simile variazione di figura in concomitanza di una indicazione espressiva così chiara, potrebbe suggerire una effettiva interruzione del flusso ritmico e melodico (b. 185 secondo rigo), che tuttavia non si riscontra sul primo rigo. Altra faccia della sintesi, l´indicazione "dolce" esprime forse quello che estensivamente viene proposto sul primo rigo, ossia un diradamento della scrittura e del ritmo, che rischierebbe, a quel punto, di rendere pesante l´arco e di irrigidire la mano destra[41].

Secondo una considerazione più generale, è comunque difficile pensare che i luoghi di modifica o sospensione della progressione melodico-ritmica siano più ampi di quelli indicati, ossia si esclude possano riferirsi a figurazioni dalla durata di Minime o Semiminime.

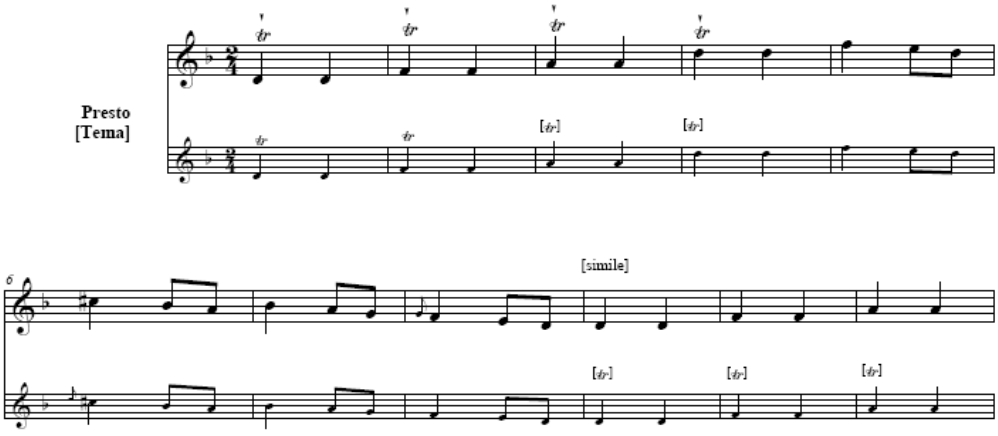
Vista l´ampiezza e la specificità di una simile trattazione, che pure esula dagli scopi del presente studio, si leggano gli esempi tratti dalla sonata a3 (sin qui esposti) come paradigmi delle problematiche editoriali dell´autografo tartiniano.

In questa occasione di segnala soltanto un altro testo, quello della sonata d3, della quale si prendono adesso in esame gli strati compositivi del movimento 4: un *Presto* con tre variazioni.

La bella copia della prima variazione (c. 98), è il frutto di scelte operate su di un materiale scritto qualche carta prima (c. 92). Tale scelta rivela una particolare organizzazione del testo musicale in fase di abbozzo, che si è voluta mettere in evidenza a livello editoriale, confrontando in partitura le diverse lezioni.

La struttura del tema, e quindi di ciascuna variazione, è suddivisa in due ritornelli, con una struttura generale di 16 + 16 battute. In essa si riscontra una periodicità della frase di 8 battute.

[41] Tale forma di *variatio* (terzina *vs* doppia Biscroma-Croma), trova una ragione tecnica nell´ambito di un preciso lavoro sulla velocità dell´arco e del suo controllo.

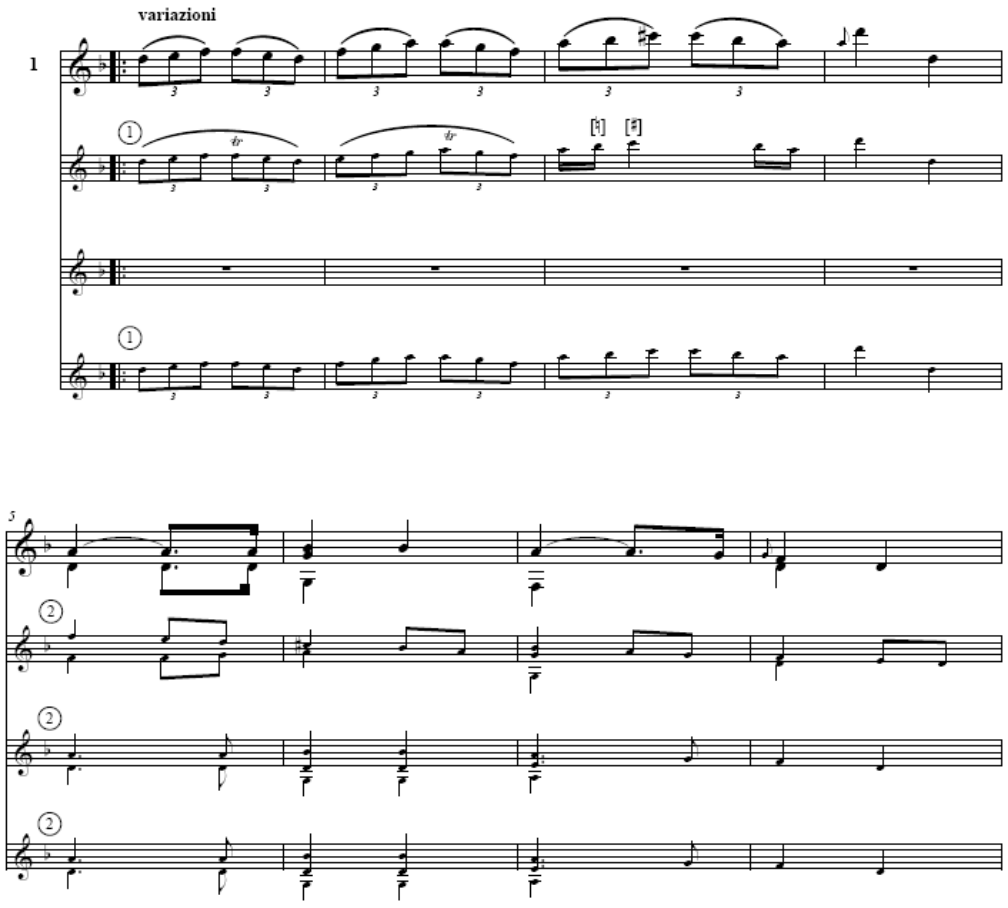


Sonata d3,4: tema

Negli abbozzi delle variazioni (c. 92) tale periodicità viene a sua volta frammentata, nel senso che ogni 4 battute si legge una cancellatura ed un rinvio "a segno […]", ovvero ad una versione dal compositore considerata migliore. Sulla base di questo schema, si formano veri e propri gruppi (segmenti) di battute numerati da Tartini e combinati al fine di formare una successione numerica che va a costituire il movimento.

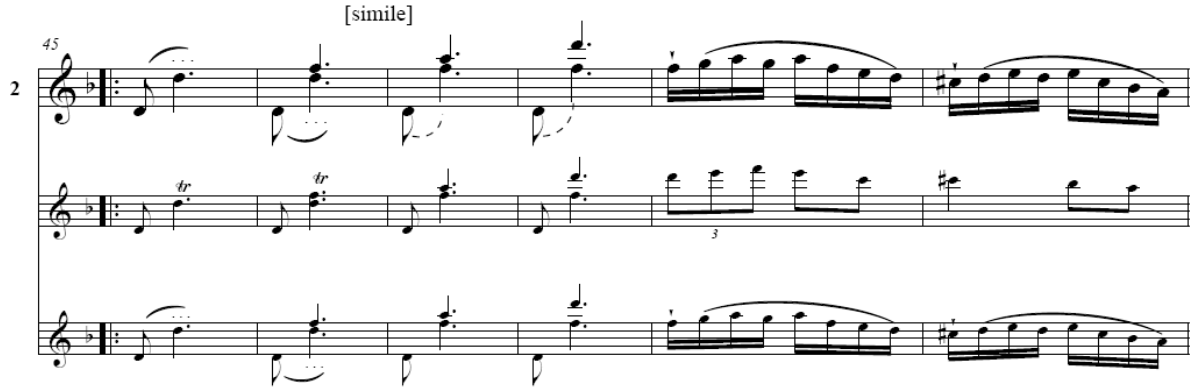
Dunque: il compositore sceglie il numero che preferisce (o, in altri termini, il frammento testuale che ritiene migliore), e lo contrassegna con la parola "questa".

Nell´edizione proposta si è cercato di ricomporre simile puzzle. Si veda ad esempio la trascrizione della variazione 1, e si notino corrispondenze o divergenze tra la bella copia (primo rigo), le lezioni in abbozzo (secondo rigo), le lezioni cancellate (terzo rigo), ed infine una lezione di mano dubbia (non sembra autografa) che si legge a c. 93(quarto rigo), tuttavia interessante poiché conferma il meccanismo di scelta dei segmenti numerati, messi uno di fila all´altro al fine di ottenere un movimento intero. La numerazione che si vede in partitura trascrive i numeri riscontrati sul testimone.



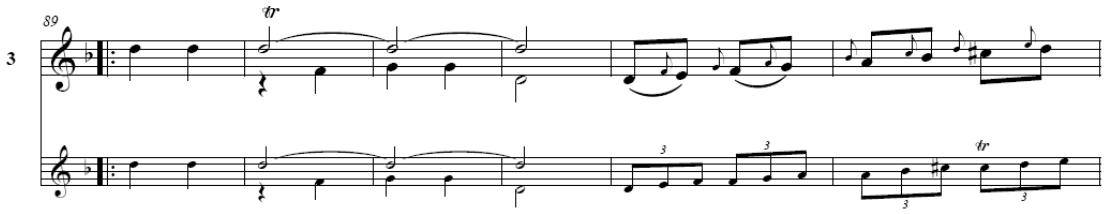
Sonata d3, variazione 1: gli straticompositivi

L´abbozzo della seconda variazione reca (sempre a c. 92), sopra un gruppo di battute, ancora la parola "questa". Sembra un´ulteriore conferma di come Tartini intendesse quella selva di segmenti testuali messi uno di fila all´altro: si trattava di una sorta di grande "file" con un archivio di testi pronti al "copy-paste", utilizzato al fine di ottenere un movimento intero, pezzo dopo pezzo. Anche questa variazione è stata edita in una partitura che mette a confronto la versione in bella copia (rigo 1), e le due versioni abbozzate a c. 92 (rigo 2, 3).



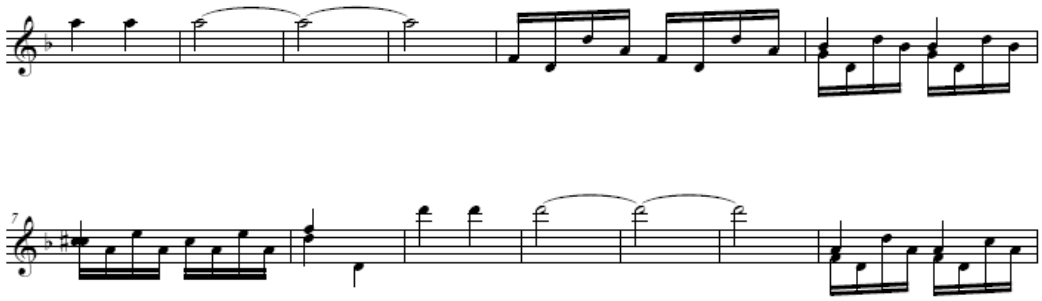
Sonata d3, variazione 2: gli strati compositivi

L´abbozzo della terza variazione, anch´esso notato a c. 92, ha un rinvio autografo "*Si vada a c. 86 per questa ultima partita messa in meglio*". Colà si trova un richiamo autografo "*partita/mutata/di c. 92*" che indica la variazione scelta dal compositore e riscritta in maniera per lui più convincente. L´edizione mette a confronto la bella copia con la versione di c. 86



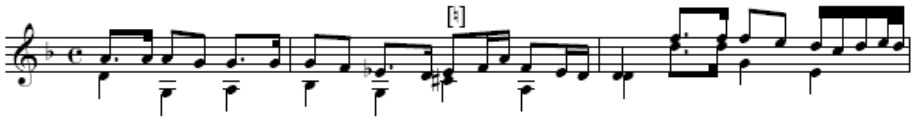
Sonata d3, variazione 3: gli strati compositivi

Si segnala inoltre un altro abbozzo della terza variazione, distribuito tra il decimo rigo e, con richiamo, il terzo. Se ne riporta l´incipit.



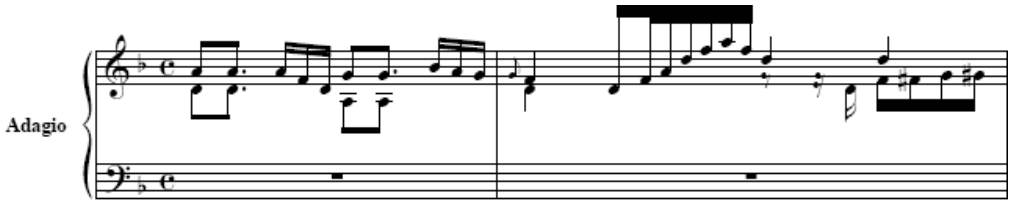
Sonata d3, abbozzo variazione 3, c. 92, righi 10 - 3

Infine, è stato riscontrato, sempre a c. 92, un movimento in re minore che non è presente nel Catalogo tematico (Brainard, cit., p. 37).



Sonata d3, movimento fuori catalogo, incipit

Si ipotizza un´affinità tematica di questo moviento con l´incipit di un altro (d3, 1a), che si riporta qui di seguito per un rapido confronto.



Sonata d3, movimento 1a, incipit

4. Le affinità nascoste. Intorno al significato di ´solo con accompagnamento´ vs. ´solo senza accompagnamento´.

Sin qui si è cercato di mettere in luce il ruolo del basso nei soli accompagnati dell´autografo padovano. Scopo di una simile analisi del testo, è fornire elementi utili a confermare una possibile affinità tra questi soli e le sonate inviate alla corte di Federico il Grande, in un manoscritto che non è mai stato identificato oppure è andato perduto[42].

Il citato riferimento di Tartini ad alcune delle sue piccole sonate inviate a Berlino con "basso per cerimonia", induce a questo punto una breve riflessione sul significato cronologico e geografico della *iunctura* ´solo accompagnato´.

Posto un limite tra il 1700 ed il 1770, la geografia del ´solo accompagnato´ condurrà dritto a quell´ambiente tedesco, cui la nostra perduta raccolta tartiniana era indirizzata. Quell´ambiente del quale il piranese aveva una conoscenza diretta e con il quale proprio in quegli anni (´40 - ´50) manteneva un contatto sempre vivo.[43]

Sotto questo profilo, non sembra irragionevole supporre che il basso "per cerimonia" delle sonate inviate da Tartini alla corte prussiana, si possa leggere come una sorta di omaggio ad una prassi esecutiva attestata in diverse fonti tedesche coeve, alcune delle quali saranno qui esaminate.

Come si vedrá, questo tipo di ´solo accompagnato´ prevedeva l´esecuzione della parte violinistica insieme ad un basso melodico d´arco (che poteva essere medio - acuto o grave), senza le armonie aggiunte da uno strumento polifonico (in particolare, il clavicembalo).

A tal proposito si osserva, con Oberdörffer: "Nell´accompagnamento dei soli si mostra fino a che punto l´armonia abbia insistito come base [della melodia]. Anche qui si deve ben presto fare i conti con il declino del basso continuo [inteso come combinazione di basso melodico e basso armonico]"[44].

Restando in un ambito cronologico compreso tra 1700 e 1770, quel "ben presto" cui fa riferimento Oberdörffer, sembra trovare un primo riscontro nell´op. V di Corelli[45], (Roma, Gasparo Pietra Santa,

---

[42] Nella sua Doktorarbeit (p. 89), Brainard osserva come non si possa individuare nella più nutrita raccolta manoscritta della Staatsbibliothek (DB, 21636/1) la fonte principale delle «piccole sonate». Forse si potrebbe ipotizzare di individuare questo esemplare nei materiali della Schloßbibliothek di Berlino, che sono stati purtroppo frazionati (suddivisi) dopo il 1945. Tuttavia, in Georg Thouret, *Katalog der Musiksammlung auf der Koniglichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig, 1895, p. 186, è citata solo una raccolta di sonate a tre di Tartini: nessuna notizia di una raccolta dedicata a Federico che possa soddisfare i requisiti di cui alla lettera all´Algarotti.

[43] P. Petrobelli, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in *Tartini, le sue idee, il suo tempo*, LIM, Lucca, 1992, pp. 81 – 99; Id., *Tartini, Algarotti e la corte di Dresda*, Ibid., pp. 51-64.

[44] "Bis zu welchem Grade die Harmonie in den Hintergrund gedrängt wurde, zeigt sich in der Begleitung der Soli„: F. Oberdörffer, *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Hoffman, Berlin, 1939, p. 23. Si segnalano altresì: T. Borgir, A. Arbor (a cura di), *The performance of the basso continuo in Italian baroque music*, UMI research press, 1987; G. Nuti, *The performance of Italian basso continuo : style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries*, Ashgate, 2007.

[45] N. M. Jensen, *When in a Solo sonata not a Solo sonata? Corelli op. V considered in the light of the genre´s tradition*, in: G. Barnett, A. D´Ovidio, S. 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*, Firenze, L. S. Olschki, 2007, pp. 211-231; id., *The performance of Corelli´s chamber music reconsidered. Some characteristics of structure and performance in italian*

1700): "PARTE PRIMA / Sonate a violino e violone o cimbalo (…)". Si noti come qui ciò che è definito *cimbalo* (ossia il clavicembalo) è indicato come alternativa al *violone* per mezzo della congiunzione disgiuntiva "o", che unisce sintatticamente i due elementi della proposizione, in questo caso escludendone uno.

Circa quarant´anni dopo, una simile disgiunzione si riscontra nelle *Sonate Accademiche a violino e basso op. 2* di Veracini, (Londra 1744). Nell´accompagnamento del solo, il compositore scrive la lettera "S" là dove il clavicembalo deve suonare senza realizzare l´armonia. In questo modo, la realizzazione armonica viene effettuata solo dove il basso è cifrato. Risultato: nell´arco di uno stesso pezzo, si riscontra una compresenza di basso melodico e basso armonico.

Interessante esempio di ´solo accompagnato´ da un basso melodico senza clavicembalo si legge in J. A. Hiller, che riporta un episodio della vita di Franz Benda (1709-1786), musicista boemo al servizio di Federico il Grande, importante rappresentante della scuola violinistica tedesca del XVIII secolo.

Il fatto risale risale al 1738: "Dopo pranzo venne offerto al Signor Benda di suonare un Solo, allorché il Signor Pisendel lo accompagnò con la viola pomposa (…)"[46]. Come sottolinea Oberdörffer, "Si può dedurre che [i soli di Benda] furono accompagnati senza clavicembalo. Da questa notizia non si puó capire come Pisendel abbia eseguito l´accompagnamento, se con poche o tante doppie posizioni, come lo strumento scelto può suggerire"[47].

Conta qui rilevare anche un altro aneddoto tratto dalle *Wöchentliche Nachrichten* di Hiller. Nell´ambito dell´esposizione di una lista di aristocratici che hanno potuto apprezzare le virtù musicali di Benda, l´autore descrive una conversazione tra il musicista e un nobile italiano. Non è indicato il nome, ma è specificato che questi fosse un amatore e conoscitore della musica. Durante questa conversazione, il nobile chiede al virtuoso tedesco se conoscesse un certo violinista di cui non si fa nome, ma vengono fornite soltanto le iniziali G. T[48]. Si legga la fonte:

"(…) Il conte era un amatore e conoscitore della musica, e appena seppe che il signor Benda era un violinista, quando gli rivolse la parola si assicurò [di dire] che chi non avesse ascoltato il famoso G. T., non avrebbe potuto sapere che cosa di bello fosse possibile cavare dal violino. Il signor Benda rispose al Conte, che egli invero non sentì mai il Signor G. Egli ebbe però alcni amici che conobbero anche

---

instrumental music in the decades preceeding Corelli, in: S. Durante, P. Petrobelli (a cura di), *Nuovissimi Studi Corelliani, Atti del Terzo Convegno Internazionale, Fusignano, 4-7 settembre 1980*, Firenze, L. S. Olschki, 1982, pp. 241-251; AAVV, *IV Tavola Rotonda: problemi di prassi esecutiva*, in: A. Cavicchi, O. Mischiati, P. Petrobelli (a cura di), *Studi Corelliani. Atti del Primo Convegno Internazionale, Fusignano, 5-8 settembre 1968*, Firenze, L. S. Olschki, 1972

[46] „Des Nachmittags bat man Herrn Benda, ein Solo zu spielen, wobei ihm Herr Pisendel mit der viola pomposa begleitete", in: J. A. Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig, 1766, 1. Jahrgang, 25. Stück, p. 193. Benda venne invitato a Dresda dal Kappelmeister Pisendel, per ascoltare *La Clemenza di Tito* di Hasse, il Carnevale del 1738. Il citato Solo con accompagnamento di viola pomposa, venne eseguito, come racconta Hiller, alla fine di un pranzo organizzato dal liutista Weiß. L´esecuzione di soli durò fino a mezzanotte, e Benda ne suonò ben 24.

[47] "(…) so kann man daraus wohl Schileßen, daß kein Klavier mitspielte. Wie Pisendel die Begleitung ausführte, ob nit mehr oder weniger Doppelgriffen, wie schon das gewählte Instrument nahelegen könnte, ist aus dieser Nachricht nicht zu ersehen.", Oberdörffer, cit., p. 24

[48] Altra ipotesi potrebbe essere S. T., ma la variabilità dei caratteri di stampa giustificherebbe anche la mia lettura.

personalmente il signor G, i quali insinuano che l´arco del signor Benda non avrebbe alcuna somiglianza con quello del signor G. (…)"[49].

Al di là di inutili quanto inevitabili commenti chovinisti della fonte tedesca, che, in un confronto a distanza, fa primeggiare emergere il violinista tedesco, è comunque interessante supporre che Tartini (nel bene e nel male) rappresentasse un nome ed uno stile noti in Germania[50].

Ritornando alla disamina sul solo accompagnato, trent´anni dopo l´episodio del duo tra Benda e Pisendel descritto da Hiller (risalente al 1738), nel 1768 Rousseau forniva una definizione di "accompagnamento" e "solo".

1) *Accompagnamento*: "è ancora una parte di basso o d´altro strumento, che è composta su un canto per fare armonia. Così un Solo di violino si accompagna con il violoncello o con il clavicembalo, ed un accompagnamento di flauto si sposa bene con la voce (…). Il basso, tra tutte le parti, è la piú adatta all´accompagnamento, è quella che sostiene meglio le voci, e soddisfa di più le orecchie, perché non c´è un punto dove le vibrazioni siano così forti, così determinanti, che non lascino meno equivoco per il giudizio dell´armonia fondamentale" [51].

3) *Solo*: "Questa parola italiana si è francesizzata nella musica, e si applica ad un pezzo o un frammento che si canta a voce sola, o che si suona su uno strumento solo, con un semplice accompagnamento di basso o di clavicembalo (…)"[52].

Come si può vedere, a distanza di quasi 70 anni dal Corelli citato in apertura, il *Dictionnaire* conferma la congiunzione disgiuntiva "o" che si era letta nell´op. V del fusinate. Anzi, la frase con cui Rousseau definisce il basso come "tra tutte le parti, la più adatta all´accompagnamento" (cit., p. 14), sembra provenire da una consolidata abitudine esecutiva che non vedeva necessariamente il clavicembalo come "lo" strumento di continuo per antonomasia.

Di più, si può allargare questa fattispecie, individuando in Russeau una fonte che possa alludere ad una visione di ´solo accompagnato´ non solo volta ad escludere il cembalo, ma anche volta ad "alludere all´uso apparentementemene già molto diffuso di usare come accompagnamento la viola da braccio o il violino (…)"[53].

---

[49] „(...) Der Graf war ein Liebhaber und Kenner der Musik. Und als er vernommen hatte, daß herr Benda ein Violinist wäre, versicherte er ihn in der ersten Unrede, daß, wer den berühmten G zu T nicht hehöret hätte, nicht wissen könnte, was auf der Violine schönes hervorzubringen möglich wäre. Herr Benda abtwortete dem Grafen, daß er zwar den Herrn G niemals gehöret hätte: er hätte sich aber von einigen Freunden, welche den Hrn. G auch persönlich kenneten, die Schneicheln müssen vorsagen lassen, daß sein, herrn Benda Bogenstrich, mit dem Striche des herrn G. einige Aehnlichkeit hätte. (…)", in: J. A Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig, 1766, 1. Jahrgang, 26. Stück, p. 200.

[50] Cfr. J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, Berlin, Voos, 1752*, in: S. Balestracci (a cura di), *Trattato sul flauto traverso*, Lucca, LIM, 1992, pp. 388-390.

[51] J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, Libraire, 1768, voci *Accomoagnement, Accompagner*: p. 14.

[52] J. J. Rousseau, voce *Solo*, in *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1768, , p. 446.

[53] "(…) so deutet er [Rousseau] damit wohl auf den anscheinend auch schon recht früh verbreiteten Brauch hin, (…) die Bratsche oder die Violine zur Begleitung heranzuziehen", Oberdörffer, cit., p. 25.

Un accompagnamento simile trova riscontro anche in J. J. Quantz (1752), nel cui trattato la viola da braccio (*Bratsche*) è indicata quale possibile sostituto del basso, in mancanza di violoncelli: "Qualora il violista, in mancanza del Violoncello, accompagni un Trio o Solo, egli deve, quanto più possibile suonare un´ottava più bassa, come sempre, quando va all´unisono col basso, e deve avere una completa attenzione a non essere più alto della voce superiore"[54].

Altro riscontro è nella *Grundliche Violinschule* di Leopold Mozart (1756) dove, in riferimento alla viola da braccio scrive: "Si può suonare con ciò [ossia: con la viola da braccio] ad una voce inferiore più acuta del Basso, sia nella taglia di alto che di tenore, anche in caso di necessità. Talvolta succede – io ebbi l´occasione di ridere di alcuni violoncellisti, che lasciarono accompagnare il loro Solo da un violino, ogniqualvolta non vi fosse un violoncello (…)"[55].

Inoltre, simile accompagnamento melodico del solo con un arco grave si riscontra anche nel *Versuch* di Carl Philipp Emanuel Bach: "Alcuni si lasciano accompagnare nel Solo soltanto con la viola da braccio o con il violino, senza clavicembalo. Se ciò succede per necessità, a causa della mancanza di un buon clavicembalista, si deve scusare; datosi che in questo tipo di esecuzione procedono molte difformità. Dal solo esce un duetto, se il basso è ben elaborato; il basso è cattivo, se suona vuoto, e senza armonia! Un certo maestro in Italia non ebbe perciò ragione di scoprire questa forma di accompagnamento. Cosa non possiamo ottenere per errore, se le voci si incrociano a vicenda! Oppure si può, per impedire ciò, soffocare il canto? Entrambe le parti si mantengono più vicine, di quanto il compositore abbia voluto. E la scrittura a più parti, che talvolta capitano nelle voci principali, come suonano esili se non c´è un basso più profondo che le sostenga? Tutte le bellezze che vengono prodotte per mezzo dell´armonia, vanno perdute: una grossa perdita nei movimenti affettuosi"[56].

L´ipotesi proposta da Oberdörffer, è che il "gewisser Meister" fosse Tartini, che nei soli dei concerti "lasciava accompagnare il violino, per principio, da due violini"[57]. Il musicologo tedesco fa riferimento ai concerti, rinviando allo studio del Dounias. Dopo più di 50 anni da Brainard (1959), che scrisse la sua dissertazione dottorale sulle Sonate di Tartini vent´anni dopo il lavoro di Oberdörffer sul basso

---

[54] J. J. Quantz, *Versuch*, Berlin, Voos, 1752, XVII. Hauptstück. III. Abschnitt, p. 211, (Fac-simile Kassel, Bärenreiter, 1997).

[55] "Man spielet damit sowohl den Alt als den tenor, auch zur Noth, zu einer hohen Oberstimme den Baß, dazu man doch sonst (ich hatte die Gelegenheit über Violoncellisten zu lachen, die den Baß zu ihrem Solo so gar mit einer Violin accomoagnieren liessen, wenn gleich ein Violoncell nach zugegen war), in L. Mozart, *Versuch einer gründliche Violinschule*, Lotter, Augsburg, 1756, Erster Abschnitt, Einleitung, p. 2 (Fac-simile Kassel, Bärenreiter, 95

[56] "Einige lassen sich beym Solo mit der Bratsche oder gar mit der Violine ohne Clavier begleiten. Wenn dies aus Noth, wegen Mangel an guten Clavieristen geschiehet, so muß man sie entschuldigen; sonst aber gehen bei dieser Art von Ausführung viele Ungleichheiten vor. Aus dem Solo wird ein Duett, wenn der Baß gut gearbeitet ist; ist er schlecht, wie nüchtern klingt er ohne Armonie! Ein gewisser Meister in Italien hatte daher nicht Ursache, diese Art von Begleitung zu erfinden. Was können nicht für Fehler enstehen, wenn die Stimmen einander übersteigen! Oder will man etwa, dieses zu verhüten, den Gesang versümmeln? Beyde stimmen halten sich näher beyeinander auf, als der Componist wollte. Und die Vollstimmigen Griffe, welche in der Hauptstimme zuweilen vorkommen, wie jung klingen sie, wenn sie nicht ein tiefer Baß unterstützt? Alle Schönheiten, die durche die Harmonie herausgebracht werden, gehen verloren; ein grißer Verlust bei affektuösen Stücken", in C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Henning, 1753, 2. Teil, Einleitung, pp. 2-3(Fac-simile Kassel, Bärenreiter, 1994)

[57] "in den Soli seiner Konzerte grundsätzlich nur zwei hochgelagerte Violinen begleiten ließt", in Oberdörffer, cit., p. 26.

continuo nel XVIII secolo (1939), forse oggi si può leggere lo stesso passo del *Versuch* bachiano pensando alle piccole sonate come a dei pezzi che Carl Philipp conoscesse bene.

Simile affinità si può riscontrare in una fonte autografa conservata a Berlino (DSB, 1c – secondo la classificazione di Brainard, vedi oltre), che contiene sia un autografo di Carl Philipp che uno di Tartini.

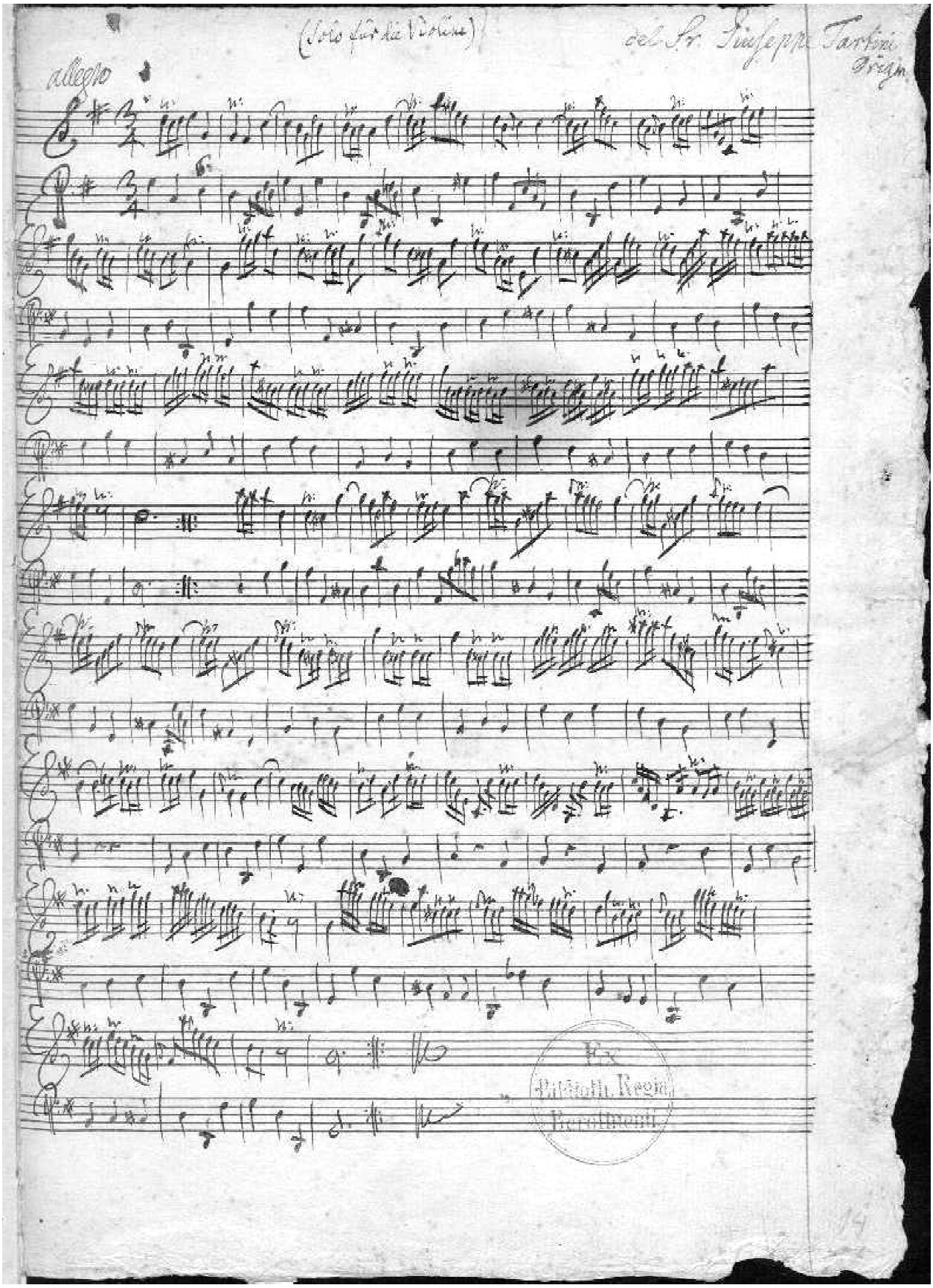
Non sembra inutile sottolineare come in questa fonte Tartini e Carl Philipp siano collocati insieme, quali membri di una stessa cerchia (la raccolta di manoscritti comprende anche compositori quali Kirnberger, Benda, e lo stesso Federico il Grande).

Questa fonte è descritta da Brainard come un "(…) gruppo di diversi manoscritti dalla cerchia [di musicisti raccolti] intorno a Federico II". Tra questi c´è il movimento di una sonata (G 32a, *in folio*) di mano di Tartini[58].

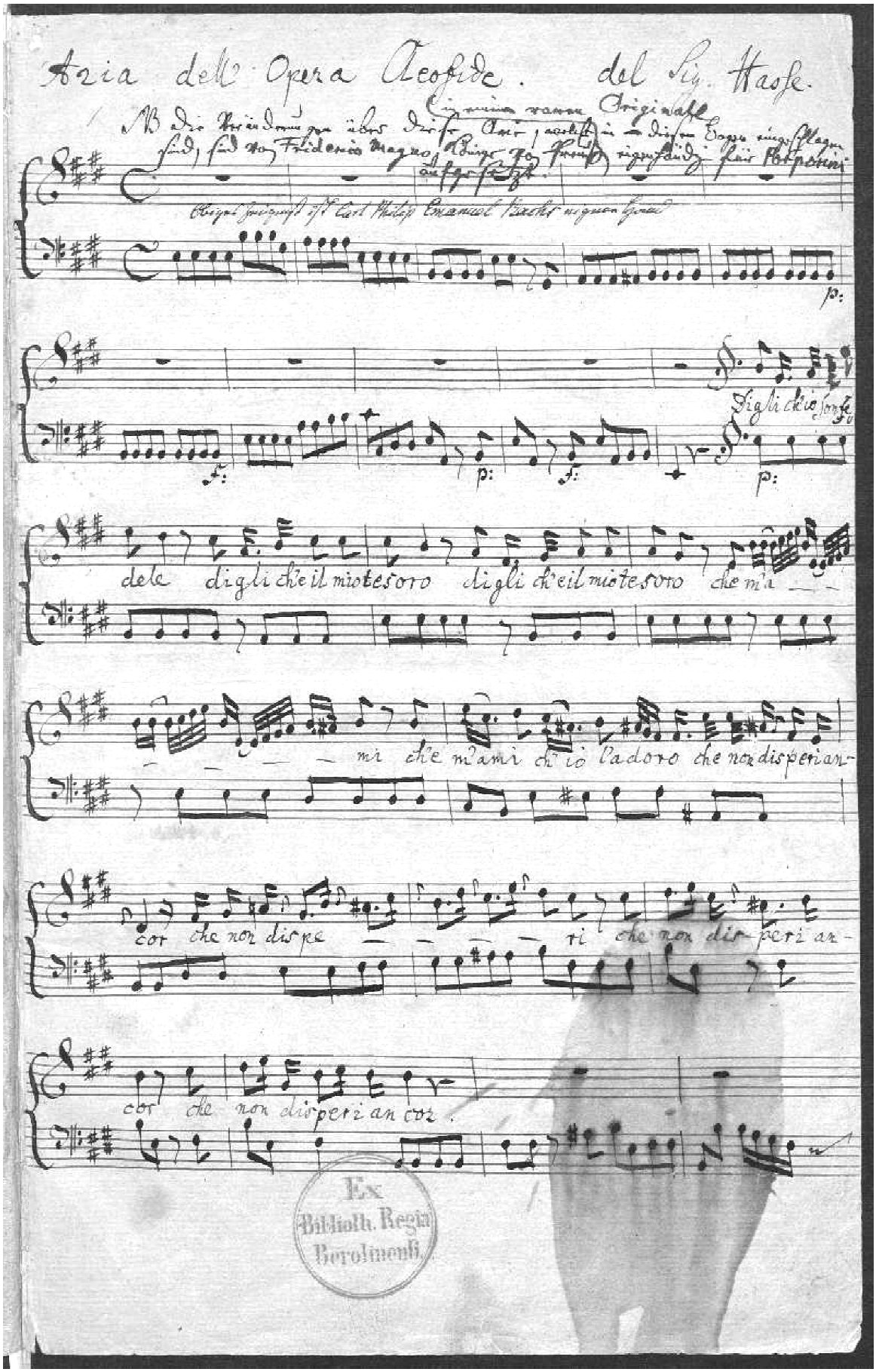
Si riportano qui di seguito:

- copia fotostatica del movimento di Sonata di Tartini;
- copia fotostatica della trascrizione di mano di C. P. E. Bach di un´aria dalla Cleofide di Hasse;
- versione della stessa aria ornata da Federico il Grande.

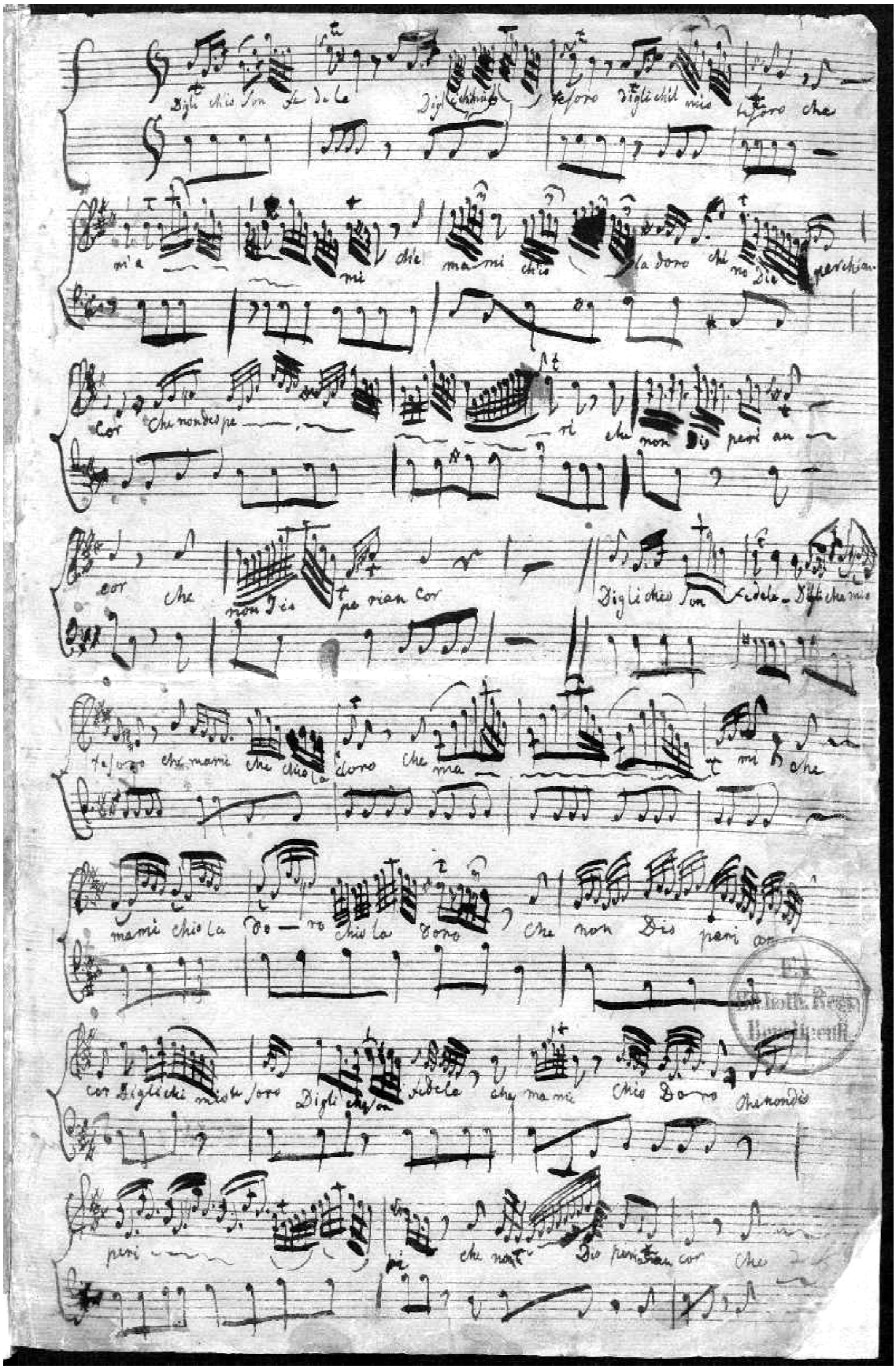
[58] „(…) In einem Konvolut verschiedener Mss. Aus dem Kreise um Friedrich II. ist ein Blatt (Hochformat) von Tartinis Hand enthalten. (Einzelsatz G32a)", in P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 199. Si tratta della collezione Pölchau conservata alla Staatsbibliothek di Berlino. Il nome è quello di Georg Johann Daniel Pölchau (Riga 1773 – Berlino 1836), musicista e collezionista di manoscritti musicali, propietario della più grande collezione privata di manoscritti di J. S. Bach.



Giuseppe Tartini, Sonata G 32a, Autografo



Hasse, Cleofide, Aria: Digli ch´io son fedele. Trascrizione di C. P. E. Bach



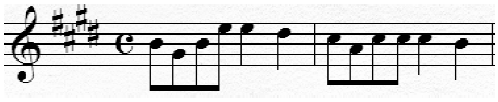
J. A. Hasse, Cleofide, Aria: Digli ch´io son fedele.

Ornamenti di Federico il Grande scritti per il castrato "Porporini"

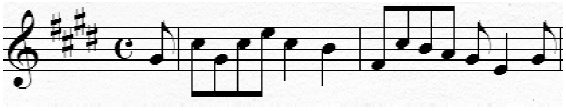
Sembra opportuno a questo punto aprire una breve parentesi sulla possibile vicinanza tra il tema dell´aria di Hasse (nelle due versioni sopra esposte) e alcuni incipit tartiniani presenti nell´autografo padovano.

In particolare, il tema del movimento isolato E7, (a) (vedi: Brainard, Catalogo tematico, p. 47), non solo condivide con detta aria la tonalità, ma presenta anche una simile periodicità nell´esposizione della melodia.

Se ne confrontino gli scheletri.

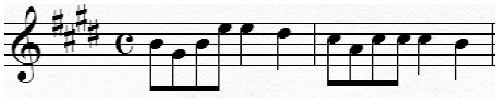


Scheletro 1: incipit Aria di Hasse, *Digli che son fedele*

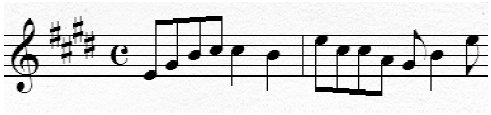


Scheletro 2: incipit di E7, a

Similmente, si confronti l´incipit di Hasse con quello della Sonata E2, 1. In questo caso entrambi in battere, entrambi con la medesima condotta della melodia.



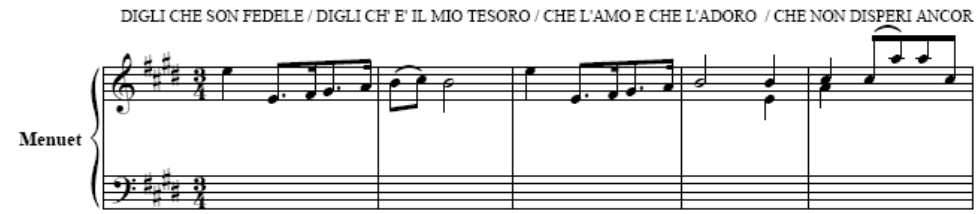
Scheletro 1, icipit Aria di Hasse, Digli che son fedele



Scheletro 3, incipit Sonata E2, 1

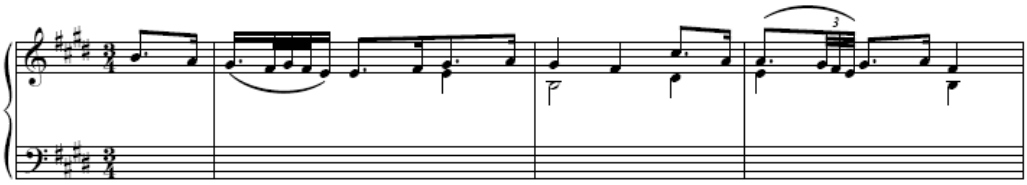
L´unico elemento discordante riscontrato in E2, 1 sembra il motto (*Lascia ch´io dica addio*), che non coincide con quello dell´aria di Hasse (*Digli ch´io son fedele*).

Tuttavia, nell´ambito della stessa sonata E2, il motto che cita direttamente Metastasio si incontra qualche carta piú avanti (c. 74, Menuet). Se coincide il motto, però, non coincide il metro, che in Tartini risulta ternario.



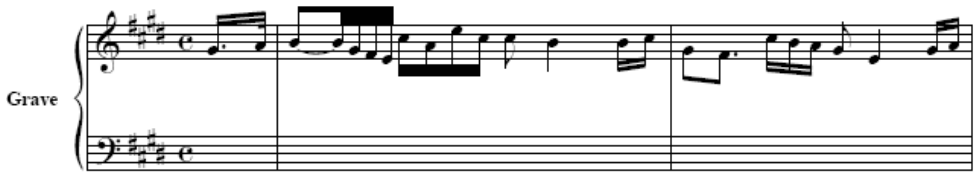
E2, 4

Tuttavia, al fine di sottolineare il supposto legame tra le sonate E2 ed E7, la figura puntata della prima battuta di E2, 4 ricorda il secondo e terzo quarto di E7, b, battuta 1.

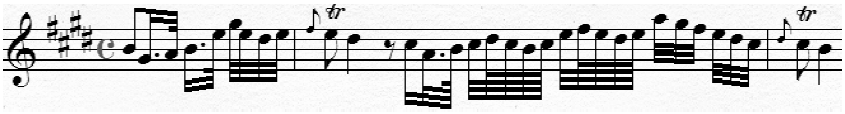


E7, b

Infine, per concludere questa breve parentesi, si confronti la versione ornata dell´incipit di E7, 1, con la versione ornata dell´incipit dell´aria di Hasse, scritta da Federico il Grande.



E7, 1, incipit (bb. 1-2)



Digli che son fedele, Hasse, ornamentazione di Federico il Grande

Si tratta di due maniere diverse, delle quali la più ricca sembra quella di Federico. In etrambi i casi, però, ci sono elementi comuni: l´incipit con una sorta di citazione dell´antico "principiar della nota"[59], i

[59] Si cita questo stilema preso dalla tecnica violinistica seicentesca, come attestato in uno degli ultimi trattati italiani sulla diminuzione : F. Rognoni, *Selva de´vari passaggi*, Milano, Lomazzo, 1620. Significativo che a distanza di centotrent´anni ancora s´inizi con il "principiar" una melodia violinistica che ha uno stretto legame con un´aria vocale. Sul rapporto tra voce e arco nell´estetica di Tartini: G. Carraro, *Intorno all'imitazione: natura, artificio, metodo* in: *Arti e Scienze: scambi e relazioni*, Atti Convegno Dottorandi 2012, Cleup, Padova (in preparazione).

passsaggi di biscrome, l´uso della sincopazione. Sono tutti elementi che paiono evocare una particolare leggerezza, una medesima sensibilità melodica volta a creare nell´ornamentazione un clima di ariosa levità.

Come si vede, lo studio dei ´fili sottili´ che legano la produzione di Tartini al mondo musicale a lui coevo (in particolare l´opera), potrebbe riservare ulteriori elementi di interesse. Si rinvia in nota ad ulteriori considerazioni a riguardo[60]. Adesso si torni alla trattazione del solo di violino accompagnato da un arco grave senza clavicembalo.

In coerenza con un´opinione cautamente favorevole al ´solo accompagnato´ da uno strumento d´arco (pur entro i limiti contrappuntistici sopra ben spiegati), Carl Philipp non esclude tuttavia altre possibilità: da un lato "non si può eseguire bene alcun pezzo senza l´accompagnamento di uno strumento a tastiera"[61], dall´altro egli sa bene che " (...) spesso ad un clavicembalista viene dato un basso non cifrato, e che egli non si può sottrarre tutte le volte dall´accompagnare"[62]. Dunque, sembra più che verosimile che un clavicembalista sapesse quando intervenire con l´armonia, e quando lasciare da solo il basso (cfr. Veracini, op. II, cit.).

Altre indicazioni volte alla cautela nella valutazione di un accompagnamento d´arco grave si riscontrano nella *Clavierschule* di G. S. Löhlein (1765), il quale osserva: "Ho trovato che ci si stupisce a bocca aperta delle medesime incongruenze. E inoltre ho ascoltato accompagnare molto seriamente con un violino persino un Solo di Violoncello" [63].

Nonostante il giudizio negativo espresso nella sua Clavierschule, nella Violinschule (1774)[64] Löhlein ammette la possibilità di "usare i violini in accompagnamento su una voce di basso"[65]. In particolare, si veda l´esempio colà riportato (p. 98-99). Si tratta di un Allegretto con tre variazioni, di cui qui sotto si trascrivono gli incipit. La notazione è a violino solo, con il basso scritto alla fine dell´ultima variazione.

Si leggano le indicazioni dell´autore per l´esecuzione: "In questo ultimo esercizio ho voluto dare un´idea di alcune arbitrarie variazioni, che un musicista abile provvede ad apportare nella ripetizione di un´aria o di un Solo. (…) Chi vuole variare con gusto, deve avere una conoscenza dell´armonia, ed una sana capacità di giudizio, (…) Qui Mi sono servito della chiave di basso per accompagnamento, per

---

[60] Sui possibili contatti tra Hasse e Tartini, si veda P. Petrobelli, *Tartini, Algarotti e la corte di Dresda*, in *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, LIM, 1992 pp. 51 e segg. Inoltre, sugli scambi tra opera e produzione sonatistica tartiniana, si veda P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 184-185. Tale scambio potrebbe avere un significato particolare anche per la datazione di alcune sonate dell´autografo. Non sembra a questo proposito inutile proporre un´indagine sulle rappresentazioni teatrali a Padova nel periodo in cui Tartini era in attività al Santo. In particolare, ci si riferisce alle rappresentazioni di opere di Hasse al Teatro degli Obizzi di Padova (Siroe, Re di Persia, 1737; Euristeo, 1747): R. Cumar, *Musica padovana*, in C. Gasparotto (a cura di), *Padova, guida ai monumenti e alle opere d´arte*, Venezia, Neri Pozza, 1961, p. 309.

[61] "Man kann also ohne Begleitung eines Klavier instrumentes kein Stück gut Aufführen", in CPE Bach, cit., 2, 7.

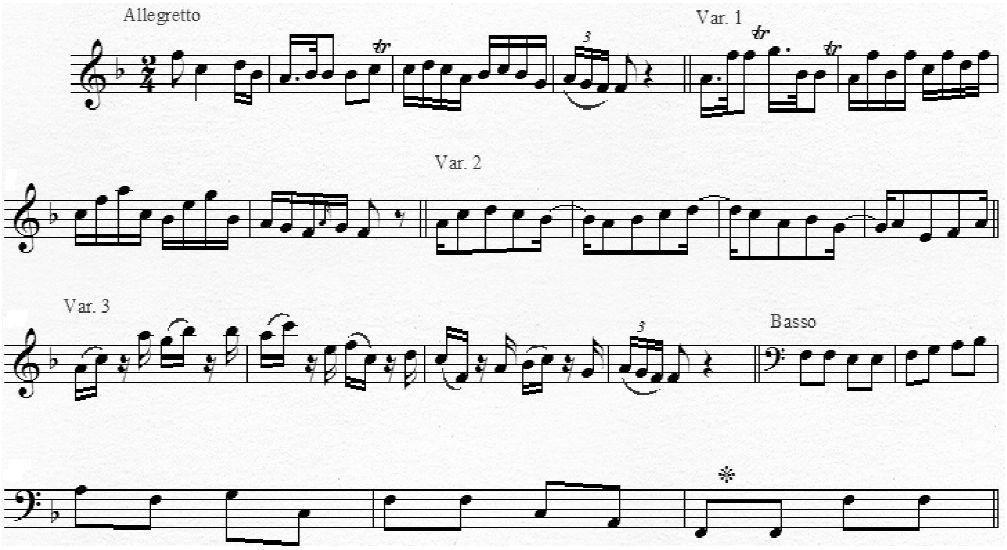
[62] "Außerdem weiß ich wohl, daß einem Clavierspieler oft unbezifferte Bässe vorgelegt werden, und daß er sich nicht alle Zeit vom Accompagnement losmachen kann", in CPE Bach, cit. 1, 2.

[63] " (…) und doch habe ich gefunden, daß man dergleichen Ungereimtheiten mit offenem Maule bewundert hat. Ja, was noch mehr, ich habe sogar ein Violoncello solo ganz ernstlich mit der Violin begleiten hören", G. S. Löhlein, *Clavierschule*, Leipzig, 1781, p. 114.

[64] G. S. Löhlein, *Anweisung zum Violinspielen mit praktischen Beispielen*, Leipzig, Züllichau, 1774.

[65] "im Begleiten aus einer Baßstimme zu üben", Oberdörffer, cit., p. 27.

rendere edotti [di ciò] i principianti. All´asterisco * c´è una nota, che sul violino non si può produrre [Fa grave]. In tutti questi casi in cui le note gravi eccedono l´estensione del violino, si suona all´ottava superiore (…)"[66].



Esempio 1 – Löhlein, *Anweisung zum Violinspielen*, pp. 98-99, Allegretto con tre variazioni (incipit)

Da ciò si evince che, "il violinista dovesse leggere [anche] la chiave di basso"[67], usata come riferimento armonico, al fine di non commettere errori di contrappunto in caso di ornamentazioni nell´esecuzione del solo.

Simile prassi esecutiva trova riscontro anche nel *Getreuer Unterricht zum Singen mit manieren und die Violin zu spielen* di Kürzinger (1763), dove esplicitamente si "richiede al violinista la conoscenza di diverse chiavi, qualora dovesse suonare la linea del basso [accompagnare eseguendo la linea del basso con il violino]"[68], e, al medesimo fine, [richiede] la conoscenza di altri strumenti ad arco. Si legga la fonte:

"Sono necessarie per un violinista anche più chiavi? / Come sarà presto sostenuto, il [violinista] deve in un Solo suonare il basso nel quale spesso si trova la chiave di tenore; non appena mancasse un violista da braccio, e ciò senbrasse male, se non uno ogni violinista si può aiutare con la viola alto o tenore, nulla da dire, che tutti i violinisti provvedano a ciò, di diventare complementari nel caso che sappiano suonare bene anche il violoncello. Il violoncello alto, e la viola alto o tenore hanno altresì come il violino 4 corde accordate per quinte, con la differenza che stanno una quinta sotto il violino. È anche a

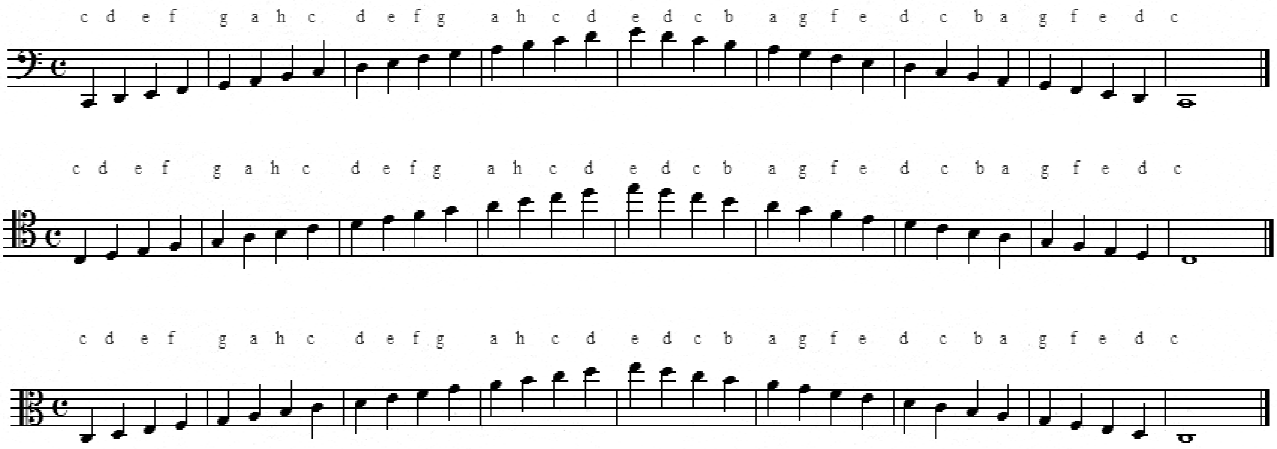
[66] "Ich habe bey diesem letzten Uebungsstücke einen Begriff von jenen willkührlichen Veränderungen geben wollen, die ein geschickter Musikus bey der Repetition einer Arie oder eines Solo anzubringen pflegt. (…) Ich habe mich hier des Baßschlussel zur Begleitung bedienet, um den Anfänger auch damit bekannt zu machen. Bey * ist ein Ton, der auf der Violine nicht zu haben ist. Man greift in allen denen Fällen, wo die Baßnoten den Umfang der Violin überstreitein, die höhere Oktave. (…)", in Löhlein, *Anweisung*…, p. 100.

[67] Oberdörffer, cit., p. 27.

[68] Oberdörffer, cit. p. 27.

queste corde gravi il do grave. La più vicina è il sol, la terza il Re, la più piccola il La. Chi è ben versato nel violino, quello si appassionerà facilmente anche al violoncello e all´alto – viola"[69].

Nel caso vi fosse qualche dubbio, Kürzinger scrive tre tipi di "Scala Musica": una sul violoncello, una sulla viola tenore, una sulla viola alto. Si sono trascritte qui di seguito.



Es. 2 - Kürzinger, Getreuer Unterricht zum Singen (…), Scala Musica, die Tonleiter zrum Violoncello, tenor, Alto.

Questa prassi risulta attestata sin dagli anni ´30 del *Musicus Autodidacticus* di Eisel (1738). Si legga la fonte: "Quante chiavi si hanno sul violino. / Tre, due si chiamano G [chiave di Sol], la terza si chiama C [chiave di Do]. La prima chiave di Sol più consueta viene posta sulla secondo rigo dal basso; l´altra [chiave di Sol cosiddetta francese], sul primo rigo. La chiave di Do occupa altresì il quinto rigo. Secondo la prassi odierna, si annoverano anche la chiave di Alto e di Basso; [le chiavi] in tutto risultano essere cinque"[70].

Vale la pena osservare che simile abito esecutivo non si riscontra in altre fonti al di fuori dell´area tedesca. Si veda ad esempio: M. Corrette, *L´école d´Orphée*, Paris, 1738; C. Tessarini, *Grammatica di Musica*, op. 1, Roma, 1741; F. Geminiani, *The Entire New Complete Tutor for the Violin*, London, ca. 1750; id: *The Art of Playing the Violin*, op. 9, London, 1751; *L´Art du Violon*, Paris, Sieber.

Tuttavia, si possono individuare usi simili in composizioni di musicisti quali Barbella, Nardini, Campagnoli. Nonostante siano italiani nei nomi, questi musicisti sembrano tutti mostrare una visione del ´solo accompagnato´ molto vicina a quella descritta nelle fonti tedesche sopra citate. Il fatto che

69 "Allerdings. Denn bald wird gefordert, er solle bey einem Solo den Basso mitspielen, bey welchem sich auch ofters der Tenor-Schlüssel einfindet; bald fehlt ein Bratscheniste, und da würde es schlecht aussehen, wenn nicht ein jeder Violinist mit der Alto oder Tenor Viola aushelfen könnte; nichts zu melden, daß man alle Violinisten dafür ansiehet, sie werden erheischenden Falls auch das Violoncello gut Streichen. Das Violoncello Alto, und die Alto und Tenor – Viola haben wie die Violin ebenfalls vier in den Quint Accord gestimmte Saiten, mit dem Unterschied, daß sie eine Quint tiefer stehen, als die Violin. Ist also deren tieffe Saite das tieffe C. Die nächste daran G. Die dritte D., Die kleinste A. [segue: scala musica, die Tonleiter zum Violoncello, zum Tenor, zum Alt]. Wer in der Violin wohl bewandert, dem wird auch das Violoncell undi die Alto-Viola leicht eingehen", in J. Fr. X. Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit manieren und die Violin zu spielen*, Augsburg, Lotter, 1763, pp. 70 - 71.

70 J. P. Eisel, *Musicus autodidacticus*, Erfurt, 1738, cap. 2, 1 *Von der Violine*, p. 25

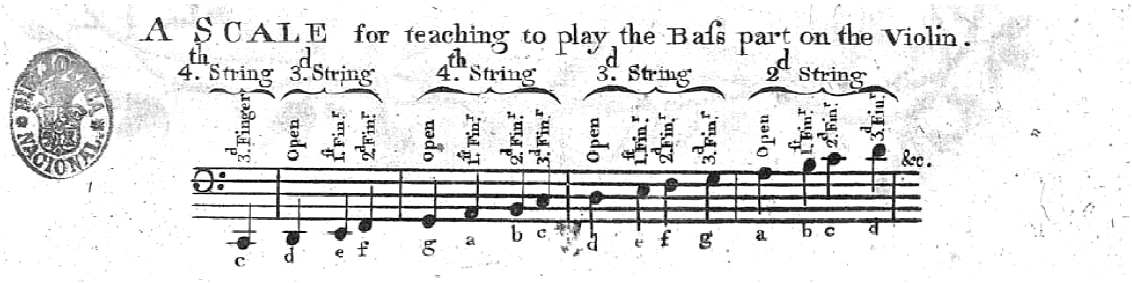
tutti i suddetti autori (italiani) siano stati più o meno direttamente membri della cerchia tartiniana, non è forse da considerarsi un caso.

Oberdörffer cita una raccolta di sonate: "Six Solos for Violin and a Bass or 2 Violins", London, Bremner, ca. 1765, di Emanuele Barbella, (Napoli, 1718 – ivi, 1777), violinista allievo di Pasquale Bini[71], a sua volta il Bini fu allievo del Tartini.

Il frontespizio reca una scala in chiave di basso, su cui sono indicate le note che ciascuna corda del violino può eseguire, con le relative posizioni.

Insomma, il frontespizio delle sonate di Barbella sembra riassumere in un rigo quanto sin qui esposto: "I Solo sono stampati in partitura per Violino e Basso, e sul titolo è indicato che il violino può suonare i suoni da Sol fino a Fa un´ottava più alta, così come mostra anche l´esempio della scuola di Löhlein"[72].

A questo punto, però, all´esempio di Löhlein si aggiungano anche quelli di Kürzinger, C. P. E. Bach, J. J. Quantz, Leopold Mozart, Eisel.



Es 3 – Barbella, *A Scale for teaching to play the Bass part on the violin*

Come esempio che porta questo paradigma alle estreme conseguenze esecutive e notazionali, si cita infine la "Sonata enigmatica", che, in due raccolte di Cartier[73], risulta attribuita ad un altro allievo di Tartini, il livornese Pietro Nardini (1722-1793), "la figura più luminosa, si acome interprete che come compositore, della scuola tartiniana, l´erede più fedele e insieme più dotato di personalità del grande piranese"[74]. La sonata in questione è riprodotta integralmente nella dissertazione di William Gates del 1949, dove viene definita come "uno degli esempi più inusuali dell´intera storia di questa branca della letteratura violinistica"[75].

---

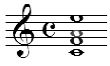
[71] A tal proposito si citano due lettere in cui Tartini segnala il suo allievo Bini all´Algarotti. In particolare: Padova, 20 novembre 1749; Padova, 24 febbraio 1750, in: P. Petrobelli – S. Durante, *Epistolario tartiniano*, manoscritto inedito utilizzato durante i seminari tartiniani dell´a. a. 2004-05; Tali segnalazioni andranno a buon fine se si ritrova il Bini, il 1° marzo 1754, quale direttore dei concerti e compositore del Duca Karl Eugen von Würtemberg. Bini rimarrà a Stoccarda fino al 1758. Oltre al Ferrari, anche un altro allievo di Tartini (Pietro Nardini) sarà assunto a Stoccarda nel 1762, ed entrerà, l´anno dopo, come primo violino nell´orchestra di corte guidata da Jommelli nel 1763. A riguardo si veda: Petrobelli, *La Scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, LIM, 1992 pp. 90

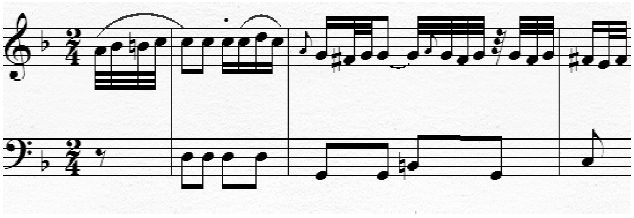
[72] Oberdörffer, cit., p. 28.

[73] Cartier, *L´Art du Violon*, 1798, 1801. Qui si fa riferimento alla seconda edizione, nella quale, a piè pagina, è scritto: "Le Manuscrit est a la Bibliotheque National" (pp. 320-322).

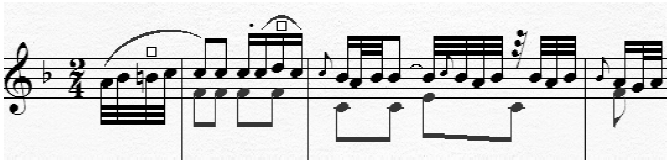
[74] P. Petrobelli, *La Scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, LIM, 1992 p. 90.

[75] W. C. Gates, *The Literature for Unaccompanied Solo Violin*, Chapel Hill, 1949; la sonat di Nardini è colà riprodotta integramente in Appendice B, pp. 312-314.

La branca cui Gates fa riferimento è quella della sonata a Violino solo senza accompagnamento. Sotto questo profilo, si ravvisa uno scarto logico molto importante. Una sonata a violino solo senza accompagnamento è notata su due righi in un sistema Chiave di Sol – Chiave di Basso. Il solo è notato in chiave di Sol, l´accompagnamento è affidato ad una voce inferiore, notata in chiave di basso.
Ma si legga la fonte: " Il termine "enigmatica" nel titolo evidentemente si riferisce allo strano metodo in cui la composizione è stata notata. La scordatura  è indicata all´inizio. La notazione, tuttavia, è su due righi, il superiore con la chiave di Sol, e l´inferiore con la chiave di basso, cosí che le caratteristiche fisiche della pagina sono le stesse di una melodia con basso non cifrato. La linea del basso è, certo, impossibile per come è notata dato che la più parte delle note sono completamente fuori dell´estensione del violino. L´esecutore deve trasporle all´ottava superiore, per ottenere la giusta diteggiatura. Nello scrivere il pezzo come egli dovrebbe suonare, si deve prima alzare la linea del basso di un´ottava, e poi applicare la scordatura"[76].



Es 4.1 – Nardini, *Sonata enigmatica*: incipit come notato sulla partitura



Es. 4.2 – Nardini, *Sonata enigmatica*: incipit del passaggio come suona

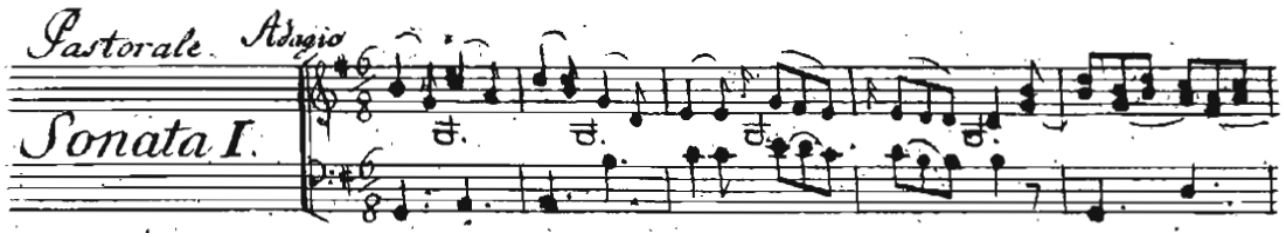
Simile stato di cose è confermato da Newman: "La sonata per violino senza accompagnamento di Nardini e quella di Geminiani sono le uniche due sonate di questo tipo che sono conosciute prima del XX secolo. (…) Il termine *Sonate enigmatique* [titolo della sonata di Nardini in Cartier] si riferisce non solo all´uso della scordatura (piuttosto infrequente presso gli italiani), ma alla disposizione su due righi come se si trattasse di una partitura a Soprano e Basso (con questo Basso inteso come un´ottava più alto)"[77]

[76] Gates, cit., p. 131
[77] W. S. Newmann, *The Sonata in the Classical Era*, London New York, Norton, 1983, p. 237. Su un possibile rapporto tra la scordatura e il basso, si segnala una annotazione nell´edizione di Cartrier: "Par le moyen de cet accord l´on se fait la basse" (per mezzo di questo accordo si fa il basso). Vedi anche: La Laurencie, *L'école française de violon de Lully à Viotti*, Parigi, Librairie Delagrave, 1922; Pfäfflin, *Pietro Nardini: seine Werke und sein Leben. Ein Beitrag zur Erforschung vorklassischer Musik*, Plienigen-Stuttgardt, F. Find Söhne, 1935.

A proposito di ´violino solo senza accompagnamento´, o, per meglio dire, a proposito di violino solo che si accompagna da sé, si cita infine la figura di Bartolomeo Campagnoli (Cento, 1789-Neusterliz, 1827). I suoi divertimenti op. 18 utilizzano una scrittura polifonica in cui il violino, fin dove può, utilizza una seconda voce per accompagnarsi nel registro medio grave.

Sembra interessante scorrere brevemete la vita del Campagnoli, al fine di inquadrare anche la sua figura nel contesto tartiniano che merita. Dopo avere studiato con il Nardini (a sua volta allievo del Tartini, come sopra specificato), intraprese una carriera concertistica che lo portò nelle maggiori città europee. Nel 1776 ottenne l'incarico di primo violino presso la corte del vescovo di Freising, e quattro anni dopo la direzione musicale presso il Duca di Kurland (Curlandia). Nel 1797 divenne primo violino alla Gewandhaus di Lipsia, oltre a conseguire il titolo di maestro di cappella di corte nella località di Neusterlitz.

Dello stesso Campagnoli, si citano le Sei Sonate op. 6 per Violino Solo e Violoncello o Viola, dedicate a Johann Gottlieb Naumann[78] (1741 – 1801), altro celebre allievo di Tartini. Come si vede dall´incipit riportato qui sotto in copia fotostatica, il violino è scritto a due parti. In particolare, si noti l´interazione tra la parte mediana del violino (una sorta di bordone sulla nota Sol) e la linea del basso. Tale uso rivela una non improbabile affinità con gli usi contrappuntistici individuati nell´autografo padovano.



Campagnoli, Sei Sonate op. VI, Lipsia, Breitkopf und Härtel

Ma l´op. VI di Campagnoli interessa soprattutto per la nomenclatura che il compositore utilizza per indicare il basso melodico d´accompagnamento (senza clavicembalo): *violoncello "o" viola*. In questo caso, la disgiuntiva "o", contrariamente a quanto visto all´inizio per Corelli, pone un elemento in alternativa all´altro, conferendo alla parola "viola" una sfumatura sinonimica che, a questo punto, suggerisce l´esposizione di alcune considerazioni intorno al cosiddetto violoncello.

[78] P. Petrobelli, *La Scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, LIM, 1992 pp. 88-89 e segg.; P. Cattelan, *L´"empia compagnia" di Tartini*, in *Mozart, un mese a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2000 pp. 115-168.

5. Viola, "Viola di spala", Violoncello, Viola Pomposa, Bassetto: ancora intorno al solo accompagnato.

Sin qui si sono prese in esame alcune fonti che attestano una prassi di accompagnamento monodico del Solo violinistico. Si è visto altresì in che modo tale accompagnamento possa essere effettuato non solo da un basso melodico (in genere un arco medio–grave), ma anche, in certe circostanze, dallo stesso violino. Esso infatti può accompagnare il Solo di altri strumenti (anche più gravi) e, nei limiti consentiti dalla sua estensione, può anche accompagnare sé stesso, per mezzo di una seconda parte, più raramente con una scrittura a tre o a quattro (pur attestata).

Si è riscontrata una certa contiguità tra le fonti che attestano queste pratiche e l´autografo padovano delle Sonate di Tartini, mettendo in evidenza in quest´ultimo la presenza di Soli accompagnati e di Soli senza basso. La maggior parte di questi ultimi è notata in un sistema con un rigo vuoto in chiave di basso, che non esclude di ricevere un completatamento per mezzo dell´aggiunta di una linea di basso destinata a quel rigo (in base ad una prassi verificata e dimostrata dalle fonti). Tali modi di notazione hanno imposto una riflessione sull´uso del basso nei soli dell´autografo padovano, dalla quale è emersa l´ambiguità di una "vera intenzione" che se da un lato escludeva un´esecuzione con il bassetto, dall´altro lo prescriveva esplicitamente insieme all´uso delle corde doppie (come hanno dimostrato le indicazioni di Tartini individuate nell´autografo, e, meno esplicitamente, gli usi contrappuntistici riscontrati in diversi luoghi delle sonate). Volendo supporre di poter indicare quale strumento accompagnasse i Soli dell´autografo, si dovrebbe necessariamente porre la domanda: che cosa intendeva Tartini con la parola "bassetto"?

Sotto questo profilo, una risposta semplice ed immediata si potrebbe trovare nel violoncello di Antonio Vandini (1690-1770), musicista amico[79] che collaborò con il piranese per tutta la vita. Alcune considerazioni intorno a documenti che riguardano la vita professionale del Vandini, consentono di avviare una riflessione sul significato del termine "violoncello".

Assunto come primo violoncello il 9 giugno 1721, Vandini rinuncia a questa posizione l´anno dopo, nel 1722. Tale rinuncia è documentata da un documento manoscritto conservato presso l´Archivio antico della Veneranda Arca del Santo (Busta 128/IV), in cui Vandini si definisce "Sonatore di Violoncello".

Successivamente, con Petrobelli: "Nella «riballottazione annuale» del 29-31 dicembre 1726, il nome di Vandini (come quello di Tartini) ricompare fra quelli degli stipendiati della cappella"[80]. Vale però ricordare che se Tartini colà veniva citato come "Violino e Capo di Concerto", il ´nostro´ risultava come "Antonio Vandini Violoto". Per quanto possa sembrare un soprannome, se accostato alla nomenclatura che nello stesso documento è usata per Tartini (dove il nome proprio è avvicinato allo

[79] Cfr. Lettera del 7 aprile 1769 a Padre Martini (Bologna, Biblioteca Musicale G. B. Martini, I, 17, Vol. XX): "(…) per parte del Signor Don Antonio, che umilmente e cordialmente la riverisce, e che presentemente è passato ad abitar, e viver meco in casa mia dopo la morte di mia moglie: frutto di cinquant´anni di vera, e santa amicizia", citazione in P. Petrobelli, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Universal Edition, 1968, nota n. 2, p. 67.

[80] P. Petrobelli, *ibid.*, pp. 67-68.

strumento suonato), "violoto" potrebbe essere una nomenclatura particolare riferita allo strumento musicale.

Ancora, in un´altra supplica autografa conservata presso l´Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo (Busta 128), Vandini chiede di essere sostituito, per sopraggiunti limiti di età, dal suo allievo Giuseppe Callegari, che il maestro definisce "Suonatore di Violoncello". La risposta che accetta tale supplica è rivolta al "Signor Vandini Primo Violoncello di questa Cappella", al quale viene concesso che il Callegari possa "suonare il Violoncello Sopra le Cantorie (…)"[81]

In una biografia di Tartini scritta dal Vandini poco dopo la morte del piranese, egli si definisce "grand´amico [di Tartini] e celebre Professore di Viola". Con le parole di Petrobelli: "[…] la difficoltà è costituita dal fatto che Vandini è qui definito come suonatore di «viola» e non di violoncello. Se […] il manoscritto […] è stato redatto nel febbraio – marzo 1770, l´invocare una confusione tra «violoncello» e «viola» (e sia pure intendendo il secondo termine come «viola da gamba») sembra essere del tutto anacronistico (…). Com´è possibile spiegare questa confusione terminologica?"[82]

Tale "confusione terminologica" cui allude Petrobelli si può riscontrare nella problematica attribuzione strumentale di un concerto tartiniano che la tradizione otto – novecentesca ha letto sia come concerto per violoncello (si veda l´edizione a cura di F. Grützmacher, Breitkopf & Härtel, 1886-1891, o l´edizione della Music Company, New York, 1944), sia come un concerto per viola da braccio (Editions Max Eschig, Parigi, 1956). La partitura autografa è conservata presso l´Archivio della Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna. Con Petrobelli: "Lo strumento solista di questo concerto non è tuttavia indicato: la parte è scritta per lo più in chiave di tenore (alternata con la chiave di basso) ed ha l´estensione dal Re1 al Si3. In testa alla prima pagina del manoscritto troviamo l´indicazione seguente, di mano di Giulio Meneghini (…):«Concerto p[er] viola Original Tartini»"[83].

Da una mia recente lettura di questa partitura, si segnala come detta designazione rechi una integrazione dimano seriore ignota: «Concerto p[er] viola >da gamba?< Original Tartini». Tuttavia, supponendo che la mano che ha aggiunto "da gamba?" sia successiva a quella di Meneghini, resta valida l´ipotesi di Petrobelli, che non vede verosimile una destinazione gambistica per questo concerto: "(…) già alla metà del XVIII secolo questo strumento era in Italia decisamente antiquato, e non vi è alcun motivo di credere che Tartini, la cui produzione concertistica comprende quasi esclusivamente concerti in cui è solista il violino, abbia composto un concerto per uno strumento che era ormai al di fuori della corrente pratica musicale (…)"[84].

[81] Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo, vol. 32 [XXXI dell´antica numerazione], c. 201 recto e verso, alla data 2 giugno 1770", in Petrobelli, *ibid.*, p. 73.
[82] P. Petrobelli, *ibid.* Pp. 74-75..
[83] P. Petrobelli, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Universal Edition, 1968, pp. 75-76.
[84] P. Petrobelli, *ibid.*, p. 77.

Uno strumento "che era ormai al di fuori della corrente pratica musicale", anche se vale la pena ricordare, in questo contesto, la figura del violinista virtuoso volterrano Francesco Zannetti, forse il primo ri-scopritore della viola da gamba nella Toscana granducale del Medio Settecento. I suoi contatti con la Londra degli anni Sessanta lo potrebbero rendere in questo senso una figura di riferimento[85].

Posto tuttavia il caso di Zannetti come isolato, si ritorni a Petrobelli sul discusso concerto per viola: "(…) questo concerto, il cui stile musicale (specie nel movimento lento) riflette assai bene le caratteristiche della produzione tartiniana del periodo maturo, non può essere stato concepito che pensando ad Antonio Vandini come esecutore della parte solistica; proprio quel Vandini per il quale gli scrittori contemporanei, cercando di definirne lo stile di esecuzione, usano termini assai simili a quelli usati da altri contemporanei per descrivere lo stile di Tartini: «Io ho voluto ascoltare il famoso vecchio Antonio Vandini al violoncello, che, gli italiani dicono, suona e si esprime *a parlare* - significa che suona questo strumento come dovesse farlo parlare». Ed è proprio in una descrizione della tecnica esecutiva di questo violoncellista che troviamo la spiegazione del perché le due definizioni «suonatore di viola » e «concerto per viola » sono perfettamente legittime"[86].

Tale descrizione si trova nell´*Entwurf eines Verzeichnisses der besten jetztlebenden Tonkünstler in Europa* di Christoph Gottlieb Murr, che cita Vandini come un violoncellista caposcuola in Italia, descrivendone la tecnica d´impugnatura d´arco come simile a quella utilizzata per un arco da viola da gamba, ossia "con le dita sul crine e il pollice sul legno"[87].

Conclude Petrobelli "Appare così giustificata l´autodefinizione di Vandini come suonatore di viola: essa doveva evidentemente riferirsi alla tecnica particolare dell´archetto, che era ancora quella della viola da gamba"[88]. Dunque, secondo Petrobelli si tratterebbe di un concerto descritto per una "Viola" che non sarebbe però una Viola da Gamba, ma piuttosto un Violoncello, il cui archetto Vandini trattava come un arco di viola da gamba. Ecco perché il maestro si definiva "suonatore di viola" pur essendo in realtà un "suonatore di Violoncello".

A questo punto, tornando alla domanda iniziale (quale strumento accompagnasse i soli dell´autografo), vale la pena di sollevare una questione. Ammesso e non concesso che si trattasse di un violoncello sostenuto tra le gambe, il cui arco era impugnato con tecnica gambistica, resta un dettaglio: all´epoca e nell´Europa di Tartini, il termine "violoncello" non indicava univocamente lo strumento che s´intende oggi. Questo perché, simile strumento arriva al Settecento in una forma diversa da quella attuale. Risulta

---

[85] G. Carraro, *I trii per due violini e basso di Francesco Zannetti (1737-1788): testi e contesti nella tradizione violinistica italiana del secondo Settecento*, in: *Niccolò Paganini Diabolus in Musica*, a cura di A. Barizza, F. Morabito, Brepols, Turnhout, 2010, pp. 361-374. La citazione di Zannetti come esecutore di viola da gamba è tratta dal suo elogio funebre (A. Mariotti, 1788).

[86] P. Petrobelli, *ibid*., pp. 77-78. All´interno si ha una citazione da P. A. Scholes (a cura di), *Dr. Burney´s Musical Tours in Europe*, Vol. I, Londra, 1959, p. 104. Petrobelli rinvia anche a E. L. Gerber, *Lexikon der Tonkünstler*, vol. II, Leipzig 1790, coll. 709-710.

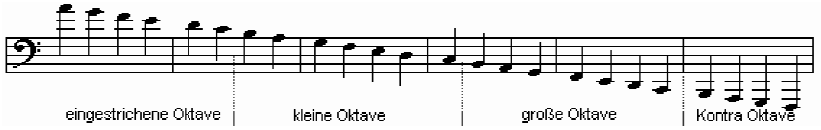
[87] P. Petrobelli, ibid., p. 79.

[88] P. Petrobelli, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Universal Edition, 1969, p. 79.

dunque necessario soffermarsi brevemente ad aprire una parentesi su alcuni cruciali aspetti organologici che infine riporteranno alle questioni ´vandiniane´.

Come spiega Stephen Bonta, le prime testimonianze del violoncello in Italia si riscontrano in area emiliana (Bologna, Modena) dal 1660[89]. Alle origini, si presenta come una versione modificata del Violone, usato nel continuo come 8 piedi, in contrasto con i 16 piedi del Contrabbasso (o Violone Grande). Perché ad un certo punto cambiano le misure di uno strumento grave e se ne predilige una taglia più piccola? Secondo Bonta "ci sono diversi fattori che determinano la misura di uno strumento a corda: 1) dimensione del corpo umano; 2) il livello d´intonazione del corista al quale uno strumento suona; 3) il materiale usato per le corde. La misura dello strumento è il risultato del compromesso tra questi tre fattori interdipendenti."[90]

In particolare, Bonta spiega come l´uso di corde in budello rivestito (in quel periodo inventate) consentisse di raggiungere le zone gravi con una lunghezza ridotta. Tale riduzione permetteva di suonare comodamente e senza eccessiva divaricazione delle dita della mano anche nelle zone più gravi del registro. Con le parole di Sackmann: "Così lo strumento più piccolo si adattò più di tutto per parti sempre più complesse e virtuosistiche fino alla grande ottava"[91] (Do^2-Do^1).



Die große Oktave (Do^2-Do^1)

Posta questa riduzione nelle misure, una nuova e più agile diteggiatura che porta nuove possibilità esecutive, Sackmann sottolineapoi un dettaglio centrale in questa disamina, osservando come fosse " assolutamente frequente fino al XVIII secolo inoltrato, soprattutto in Italia, ma anche in Francia e in ambito tedesco, suonare gli strumenti gravi in una posizione sulle spalle oppure orizzontalmente davanti al corpo "[92].

Dunque, si pone una sostanziale questione relativa alla prassi esecutiva dello strumento grave d´accompagnamento. In altre parole, si tratta di identificare il tipo di "imbracciamento" dello strumento

[89] S. Bonta, *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?, in: Journal of the American Musical Instrument Society*, 3, 1977, pp. 64-65.

[90] "(…) we must consider briefly the factors that determine the size of a string instrument. They are three: 1) the dimensions of human body, 2) the pitch-level at which an instrument operates, and 3) the material used for the strings. The size that results represents a compromise between these three independent factors", in S. Bonta, *Ibid.,* p. 90-91.

[91] D. Sackmann, *Triumph des geistes über die Materie. Mutmaßungen über Johann Sebastian Bachs „Sei Solo a Violino senza Basso Accompagnato" (BWV 1001-1006) mit einem Seitenblick auf die „6 Suites a Violoncello Solo" (BWV 1007-1012)*, Stuttgart, Carus Verlag, 2008, p. 54.

[92] „ Zudem war es noch bis weit ins 18. Jahrhundert, zumal in Italien, aber auch in Frankreich und im deutschen Sprachraum, durchaus geläufig, tiefe Streichinstrumente in Schulter-bzw. horizontal vor dem Körper verlaufender Haltung zu spielen". D. Sackmann, *ibid*., p. 53.

in una posizione detta "da spalla", definire quante corde abbia, come sia accordato e, non ultimo, con quale nome sia identificato.

Una delle prime fonti italiane che identifica uno strumento grave indicato come "violoncello da spalla" è il *Compendio musicale* di Bartolomeo Bismantova (Ferrara, 1677, 1694), dove sono riportate anche accordatura e diteggiatura[93].

Lo strumento descritto da Bismantova come "violoncello da spalla" è identico alla cosiddetta "viola da spalla", che è uno strumento grave, come si può riscontrare, ad esempio, in Z. Tevo, *Il musico testore*, Venezia 1706.[94] Inoltre, non è infrequente (continua Barnett, cit. p. 87) che in fonti venete, una "viola" spesso corrisponda ad una "viola da spalla", e che il "violoncello" sia molto spesso uno strumento tenuto sul petto.

La posizione sul petto per uno strumento grave d´accompagnamento si può assumere come dato verosimile, se non certo. A sostegno di questa possibilità, si veda l´esempio di Antonio Caldara, indicato come suonatore di "viola da spalla" (1688), "violoncino" (1694), finalmente il termine "violoncello" compare sul frontespizio della sua op. I (1700). Barnett scioglie ogni riserva in proposito: "Senza dubbio, il violoncello è lo stesso strumento conosciuto come viola da spalla nelle fonti dalla prima metá del XVIII secolo; e sebbene fosse tenuto sulla parte superiore della spalla (…), il violoncello da spalla (o viola da spalla) era conosciuto semplicemente come violoncello"[95].

Dunque: uno strumento definito come "violoncello" può sottintendere l´attributo ´da spalla´. Simile strumento ha un numero di corde compreso tra 4 e 6, come attesta Sebastienne de Brossard (1705): "VIOLONCELLO. È propriamente il nostro violino di quinta (Quinte de Violon), o un piccolo basso di violino a cinque o sei corde" [96].

Anche Johann Mattheson (1713) parla di un tipo di violoncello a cinque o a sei corde, confermando Brossard: "L´illustre Violoncello, la Bassa Viola, e la Viola di Spala [sic] sono un piccolo violino basso – in rapporto ai più grossi – con 5 o ben 6 corde (…) particolarmente la Viola di Spala o Schulter Viole, ha un grosso effetto nell´accompagnamento, perché si amalgama bene e può esprimere il suono chiaramente. Un basso non potrà mai essere più distintamente suonato come su questo strumento. È fissata al petto con una correggia, o, allo stesso modo, può essere spostata sulla spalla destra, e non ha nulla che minimamente impedisca o modifichi la sua risonanza" [97].

---

[93] B. Bismantova, *Compendio Musicale*, copia anastatica del manoscritto, Firenze, SPES, 1983, pp. 119-120.

[94] G. Barnett, *The Violoncello da spalla: Shouldering of the Cello in the Baroque Era*, in Journal of the American Musica Instruments Society, 24, 1998, p. 86. Cfr. : T. Drescher, *´Giovanni Battista Vitali sonatore di violone da brazzo´. Beobachtungen zum Problemkreis ´Violone und Violoncello´*, in: M. Lustig: Geschichte, *Bauweise und Spieltechnik der tiefen Streichinstrumentenbau*, Symposium Michaelstein, 17. bis 19. November 2000, Michaelstein 2004, p. 71.

[95] G. Barnett, *Ibid.*, p. 90.

[96] D. de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1705, p. 221

[97] „ Der herrvorragende Violoncello, die die Bassa Viola und Viola di Spala, sind kleine Bass-Geigen – in Vergleichung der größern – mit 5 auch wol 6. Sayten (…) insonderheit hat die Viola di spala, oder Schulter Viole einen grossen Effect beym Accompagnement, weil sie starck durchschneiden – und die Thone rein exprimieren kann. Ein Bass kann nimmer distincter und deutlicher herausgebracht werden als auff diesem Instrument. Es wird mit einem Bande an der Brust befestiget – und

Simile strumento sembra attestato anche in J. F. B. C. Majer (1732), e nel già citato J. Ph. Eisel (1738). In particolare, Mejer aggiunge un dettaglio a Mattheson: "Viene tenuto fisso al petto con una correggia, spostato sulla spalla destra, oppure da molti altri viene tenuto tra le gambe"[98].

Interessante la descrizione del violoncello che fornisce Johann Gottfried Walther: "Violoncello è uno strumento italiano non dissimile da una viola da gamba, si suona come un violino, tenendolo in parte con la mano sinistra, viene agganciato al bottone della giacca, e in parte viene suonato con la mano destra per mezzo di un arco. Viene intonato come una viola"[99]. Se il violoncello è qui descritto nella forma simile alla "viola da gamba", è tuttavia uno strumento "da spalla" che si suona come un violino.

Ancora, si prenda un passo di Kürzinger (1763), in cui si trovano citati alcuni archi gravi d´accompagnamento: "(…) nulla da dire, che tutti i violinisti provvedano a ciò, di diventare complementari nel caso che sappiano suonare bene anche il violoncello. Il violoncello alto, e la viola alto o tenore hanno altresì come il violino 4 corde accordate per quinte, con la differenza che stanno una quinta sotto il violino (…)"[100]. Come Walther, anche Kürzinger conferma che chi suona un violoncello lo può suonare "da spalla" e, cosa importante da sottolineare, come un violino: il dettaglio sarà ripreso poco innanzi, parlando di impugnatura dell´arco.

Un altro strumento grave da spalla si riscontra nel´episodio citato da Hiller (1766), il quale, nel riportare l´esecuzione del citato Solo accompagnato di Benda, aggiunge una nota per spiegare lo strumento usato da Pisendel in quella circostanza. È uno strumento a cinque corde, affine al violoncello: la viola pomposa[101]: " Questo strumento è intonato come un violoncello, ma ha nell´acuto una corda in più, è poco più grande di una viola da braccio, e viene tenuto saldo con una correggia cosicché si può tenere davanti al petto e sulle braccia. Il Kapellmeister Sig. Bach lo ha inventato in Lipsia"[102].

Di simili strumenti parla anche Leopold Mozart all´inizio della sua *Gründliche Violinschule,* (1756). Lí si può trovare una miniera di indicazioni sulle varie taglie della famiglia delle viole da braccio utili all´accompagnamento. Tra tutte, si nota il "Bassel o Bassete, che, dall´italiano Violoncello, si chiama

---

gleichsam auff die rechte Schulter geworffen – hat also nichts – daß seinen Resonantz im geringsten auffhält oder verhindert", J. Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713.

98 "Es wird mit einem Band an der Brust befestiget, und gleichsam auf die rechte Schulter geworffen, von vielen aber wird sie zwischen beyden Beinen gehalten", F. B. C. Majer, Museum musicum theoretico practicum, Schwäbisch Hall, 1732. Mejer descrive negli anni ´30 una postura violoncellistica tra le gambe: non è escluso che nel corso del Settecento questo tipo di presa convivesse con quella da spalla, alla quale si sia progressivamente e definitivamente sostituita, come si vedrà in fonti seriori.

99 „Violoncello ist ein italienisches einer Violadagamba nicht ungleiches Bass=Instrument, wirt fast tractiret wie eine Violin, neml. Es wird mit der lincken Hand theils gehalten, und die Griffe formiret, theils aber wird es wegen der Schwere an des Rockes Knopff gehänget und durch die rechte Hand mit einem Bogen gestrichen. Wird gestimmet wie eine Viola", J. G. Walther, *Musikalisches Lexikon*, 1732, p. 637.

100 "(…) nichts zu melden, daß man alle Violinisten dafür ansiehet, sie werden erheischenden Falls auch das Violoncello gut Streichen. Das Violoncello Alto, und die Alto und Tenor – Viola haben wie die Violin ebenfalls vier in den Quint Accord gestimmte Saiten, mit dem Unterschied, daß sie eine Quint tiefer stehen, als die Violin. (…)", in J. Fr. X. Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit manieren und die Violin zu spielen*, Augsburg, Lotter, 1763, pp. 70 - 71.

101 Cfr. D. Sackmann, cit., sulla discussa identificazione della viola pomposa con il violoncello piccolo (in ambito tedesco): pp. 56-59.

102 J. A Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig, 1766, im Verlag der Zeitungsexpedition, 1. Jahrgang, 25. Stück, p. 193.

Violoncello [sic]. Ha cinque corde, ma è suonato solo con quattro corde. È il peggiore strumento con il quale suonare il basso, e sebbene ve ne siano di più grandi, ve ne sono altri di più piccoli, così solo secondo la disposizione sono diversi gli uni dagli altri nella forza del suono"[103].

Pur esprimendo una diversa opinione, come Mattheson anche Leopold Mozart conferma che nel medio Settecento esiste uno strumento che si chiama "Basset[t]e" o "Violoncello", ha cinque corde, e ha dimensioni variabili. Non si può qui non sottolineare la concordanza tra il ´Basset[t]e´ mozartiano ed il ´Bassetto´ nominato nell´autografo padovano da Tartini: essa sembra confermare il forte nesso tra il piranese e Leopold Mozart, ovvero, con Petrobelli, quello stretto legame tra il Maestro delle Nazioni e la tradizione violinistica nord-europea[104].

Per completare il quadro sin qui delineato, si aggiunga una fonte tardo settecentesca: Jacob Adlung (1783), dove è attestata ancora una comparazione tra viola da spalla e violoncello: "Violoncello si chiama anche viola di spala [sic]"[105].

Anche fonti del secolo successivo continuano a parlare di questi strumenti gravi da spalla, che evidentemente rimangono nella trattatistica organologica, anche quando cominciano ad essere in disuso nella musica colta, e persistono nella pratica musicale di altri contesti. Esemplare a tal proposito sembra il *Traité general d´instrumentation* di Jean George Kastner, nel quale ancora nel 1837 parla della "viola di spala" [sic]. Si legga la fonte: "Non si trova da nessuna parte come si accordi questo strumento; si racconta solamente che è stato molto ricercato e che ci se ne è serviti per accompagnare [Soli] a causa del suo suono penetrante. La si teneva sospesa con un nastro alla spalla destra, donde il nome [viola da spalla]; si deve presumere che la viola di spala sia quasi il nostro violoncello attuale, perché si trovano ancora dei musicisti di villaggio che sospendono il violoncello alla spalla destra con una correggia, mentre i nostri artisti lo tengono tra le ginocchia"[106].

---

[103] "Die siebente Art heißt das Bassel oder Bassete, welches man, nach dem italiänischen Violoncello, das Violoncell nennet. Vor Seiten hatte es 5. Seyten; ist geiget man es nur mit vieren. Es ist das gemeinste Instrument den Bass damit zu spielen: und obwohl es einige etwas größere, andere etwas kleinere giebt; so sind sie doch nur der Besetzung nach, folglich nur in der Stärke des Klagens, ein wenig von einander unterschieden.", in L. Mozart, *Gründliche Violinschule*, Lotter, Augsburg, 1770, p. 3.

[104] A tal proposito vale sottolineare il legame tra il manoscritto tartiniano sugli abbellimenti e la citata *Violinschule* di L. Mozart: "La *Violinschule* di Leopold Mozart è il più importante trattato per violino del Settecento, ed è anche uno degli scritti più straordinari per organizzazione e per contenuto. La cosa più sorprendente è che la parte dedicata agli abbellimenti (trillo, tremolo, mordente, vibrato, messa di voce ecc.) è quasi completamente ricalcata sullo scritto di Tartini dedicato allo stesso argomento, senza naturalmente che Leopold Mozart citi la fonte. Quindi, l´influenza che Tartini ha avuto in Germania attraverso Leopold, ma anche attraverso la presenza dei suoi allievi nelle principali corti tedesche, è un´influenza accertata e carica di conseguenze per la storia della musica: Tartini diventa il punto di riferimento per la musica strumentale violinistica dell´Europa intera […]", P. Petrobelli, *Gli studi e le ricerche su Giuseppe Tartini dal 1935 a oggi*, in: M. Kokole (a cura di), *Giuseppe Tartini in njegov čas: zbornik referatov z mednarodnega kolokvija 5. aprila 1997 v Piranu*, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 1997, pp. 14-15. Su questo rapporto si veda anche: F. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music. With special emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, 1983; id., *The Sonata in the Classic Era*, New York, Norton, 1983

[105] J. Adlung, *Anleitung zur musikalischen Gelahrteit*, (1783), p. 721.

[106] "VIOLA DI SPALA: On ne trouve nulle part la manière dont on accordait cet instrument; on raconte seulement qu´il etait très recherché et qu´on s´en servait fort souvent pour accompagner , à cause de son ton percant. On le suspendait avec un ruban à l´épaule droite, ce qui lui a fait donner son nom. Il est à presumer que la viola di spala était à peu près notre violoncelle actuel, car on trouve encore des musiciens de village qui suspendent le violoncelle à l´epaule droite avec une

La descrizione di Kastner dimostra che, a distanza di più di un secolo da Mattheson, il termine "viola di spala"non solo rimane ancora nella memoria di una classificazione organologica, ma anche viene associato a quel tipo violoncello - si tratta verosimilmente dello stesso strumento - che nel 1837 si tiene ormai normalmente tra le ginocchia (postura questa pure attestata nel Settecento, ma che allora rappresentava soltanto una possibilità).

Quale ultimo anello di questa esposizione, si ponga attenzione ad una fonte iconografica anonima (con Sackmann cit., datata 1750 ca.) che attesta la pratica dell´accompagnamento con basso melodico "da spalla". Tale stampa è stata riprodotta in R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, (1951)[107].

Concert Italien, incisione satirica in Sammlung Manskopf, Frankfurt (ca. 1750)

courroie, tandis que nos artistes les tiennent entre les genoux.", Jean George Kastner, *Traité general d´instrumentation*, in Patricia Jovanna Woodward, Mmus Thesis, University of North Texas, 2003, pp. 72-73. Altra fonte ottocentesca interessante per sottolineare la sopravvivenza organologica della viola da spalla: H. C. Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt, 1802), con riferimento alla versione rivista ed aggiornata da A. von Dommer, 1865 p. 928. In particolare, si noti come quest´ultimo lessico, a distanza di più di un secolo, confermando quanto visto anche in Kastner, riporti le indicazioni di Mattheson con l´aggiunta del particolare della posizione tra le ginocchia (dettaglio sottolineato in: Sackmann, cit., nota 140, p. 54).

[107] R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1951, p. 212. Qui si cita la Sammlung N. Manskopf di Frankfurt am Main, oggi disponibile online in una versione totalmente digitalizzata al sito della Goethe Universität Frankfurt, da cui proviene la foto in copia fotostatica.

Le didascalie in francese raccontano di una satira titolata „Concert Italien“, nella quale vengono riuniti in un´esecuzione cameristica alcuni celebri musicisti. Il gatto al centro della scena è il castrato Gaetano Majorano, detto il Caffarelli (1703-1783), principale destinatario della satira. Seguendo la legenda, il clavicembalista è Scarlatti, il violinista a sinistra è Tartini, l´oboista è Sammartini, l´altro violinista sulla destra è Locatelli, ed infine il violoncellista è Lanzetti.
Il particolare che non può non risultare evidente è il violoncello di Lanzetti il quale, ancorché seduto, regge lo strumento con inequivocabile imbracciatura "da spalla", ossia, come più volte ripetuto, appoggiato sulla spalla destra. Su questa iconografia si tornerà tra breve.

6. Per una riconsiderazione dello strumento di Vandini

Data la varietà terminologica, organologica e di prassi esecutiva in questo scenario delineata, non stupisce se, ritornando a Vandini e al suo violoncello, si possa cominciare ad osservare entrambi in una maniera diversa.
In particolare, se con Barnett si pone il termine "viola" come sinonimo di "viola da spalla", e "viola da spalla" come sinonimo di "violoncello", si capisce presto come il problema d´attribuzione strumentale del concerto per viola sopra ricordato, potrebbe trovare una sua spontanea risoluzione.
Simile risoluzione, equivarrebbe a rispondere ad una domanda cruciale su Vandini, posta da Petrobelli, che si era lasciata poco sopra: come può un violoncellista definirsi "suonatore di viola"?
Innanzitutto, quasi tutte le fonti settecentesche citate confermano che una viola (alias viola da spalla, alias violoncello) si suona "come un violino" (cfr. Kürzinger, Walther, Mozart).
Se si leggesse l´indicazione "come un violino" in riferimento all´impugnatura dell´archetto, si dovrebbe far riferimento (a fine esplicativo) alla *Anweisung zum Violinspielen* di Löhlein (1774), dove, per mezzo di un´illustrazione, è spiegata con estrema chiarezza la posizione della mano nel tenere l´arco del violino.

§. 31.
Man führe den Bogen in gerader Linie, etwas über einen guten Finger breit mit den Haaren vom Stege ab; bey den beyden untern Saiten aber muß er etwas weiter vom Stege geführt werden, als bey den
C 2 obern,

Löhlein, *Anweisung zum Violinspeielen mit praktischen Beiseielen*, Leipzig, Züllichau, 1774

Concert Italien, Lanzetti al violoncello da spalla (particolare)

Si è confrontata questa mano con quella di Lanzetti come ritratto nel sopra citato "Concert Italien". La mano di Lanzetti, pur sfuggendo al nitore e alla leggerezza del disegno di Löhlein, consente di notare alcuni elementi: nonostante un arco più pesante di quello del violino, un attrito su corde più grosse, una diversa postura dovuta alla difficoltà di tenere uno strumento così grosso in quella posizione, si può dedurre un´impugnatura salda e in certa misura vigorosa, tuttavia non così lontana dalla mano di Löhlein, della quale mantiene grosso modo l´atteggiamento.

Certo, un´impugnatura d´arco da viola da gamba, quale sembra per certo provato utilizzasse Vandini, non risulta compatibile con un violoncello da spalla per il quale, perlatro, le fonti prescrivono un´impugnatura dell´arco violinistica.

Si prenda in esame un´altra fonte iconografica, l´"unico ritratto conosciuto di Vandini[108] [che] ce lo rappresenta esattamente in questa posizione, e cioè tenendo l´archetto con le dita sul crine […], nella maniera che ci viene appunto descritta da Murr"[109].

[108] Il ritratto qui di seguito riprodotto, con Petrobelli (cit., p. 79 nota 2) "è conosciuto per ora solo nella riproduzione in E. J. Van der Straeten, *History of the Violoncello*, London 1915, p. 162. Van der Stareten dice che «The portrait was supported by the late Co. Valdrighi» (…)". Vedi: L. F. Valdrighi, *Nomocheliurgografia antica e moderna, ossia elenco di fabbricatori di strumenti armonici*, Modena, 1884, disponibile in ristampa anastatica Forni Editore.

[109] P. Petrobelli, *Giuseppe Tartini- le fonti biografiche*, Universal Edition, 1968, p. 79; AAVV, *IV Tavola Rotonda: problemi di prassi esecutiva*, in: A. Cavicchi, O. Mischiati, P. Petrobelli (a cura di), *Studi Corelliani. Atti del Primo Convegno Internazionale, Fusignano, 5-8 settembre 1968*, Firenze, L. S. Olschki, 1972. La tavola rotonda pone questioni sostanziali sulla prassi del continuo (sia con basso melodico che con basso polifonico) al tempo di Corelli e, più in generale, nel Settecento. Si affrontano diverse tematiche affini a quella qui trattata. In quell´occasione, Petrobelli ritornava sulla definizione di «violoncello» già affrontata in *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* (1968), affermando che se "[…] con la parola «violoncello» si intendesse uno strumento nuovo, oppure si chiamasse con un nome nuovo uno strumento che già esisteva, non so se si possa stabilire.", p. 123. L´esempio poco dopo citato dal Petrobelli, è proprio quello che riguarda Vandini e la sua definizione come strumentista, ossia la definizione dello strumento da lui suonato.

Colà Vandini non sembra tenere il violoncello tra le gambe, ma nemmeno sulla spalla. Sembrerebbe tenere il suo strumento "orizzontalmente davanti al corpo" (con Sackmann cit. p. 53). Ma, perché così davvero fosse, a ben vedere, il violoncello dovrebbe essere più alto e ben più aderente al petto. Viceversa, lo strumento di Vandini appare tenuto molto basso, all´altezza del baricentro, la mano sinistra risulta allontanare il manico dal corpo, come se lo strumento fosse portato verso l´esterno e, al tempo stesso, girato all´interno, in una postura che risulta nel complesso piuttosto innaturale.

Antonio Vandini, ritratto

In definitiva, pur ammettendo che la mano destra si lasci interpretare con una certa chiarezza come una impugnatura d´arco gambistica, ciò che convince di meno è la posizione in cui lo strumento è tenuto, la quale impedisce di poterlo ´leggere´ in maniera altrettanto chiara, essendo imbracciato né del tutto in modalità ´tra le gambe´, né in modalità ´da spalla´.

Una situazione altrettanto mista si osserva nel ritratto dell´emiliano Tonelli[110]. Anche qui si riassumono e trovano conferma le due tendenze individuate in Vandini:da un lato si nota una impugnatura d´arco gambistica, dall´altro, il violoncello non è del tutto da spalla, ma nemmeno in una inequivocabile postura tra le gambe. A differenza di Vandini, Tonelli sembra imbracciare lo strumento tenendolo alto, quasi all´altezza del petto, certo non "orizzontalmente davanti al corpo" (Sackmann cit. p. 53).

Alla luce di quanto sin qui esposto, si può essere d´accordo sia sulla possibilità di definire il violoncellista Vandini un "suonatore di viola", sia sul fatto che la posizione della mano destra è

[110] Si tratta di Antonio de´Pietri, *alias* Antonio Tonelli (Carpi 1686-1763). Van der Straeten (cit., pp. 145-146) rivela molti particolari della vita del musicista, tratti dalla biografia redatta dal Conte Valdrighi. Il ritratto qui riprodotto in copia fotostatica è un´incisione di Antonio Montanari, conservata presso il Municipio di Carpi.

´gambistica´ e che dunque, in quanto tale, inadatta ad una esecuzione ´da spalla´. Tuttavia, si può dubitare che questa particolare impugnatura dell´arco possa essere considerata, con Petrobelli (cit., p. 79), la vera ed ultima responsabile della definizione di Vandini come "sonatore di viola".

Antonio Tonelli, (Carpi 1686-1763)

In conclusione, lo strumento di Vandini poteva essere tenuto alto sul petto per mezzo di un nastro, appoggiato sulla spalla destra e suonato come un violino, oppure tra le gambe e, in quel caso, non si esclude (anzi, il ritratto di Tonelli lo conferma) che si potesse tenere l´arco "con il pollice appoggiato al crine onde aumentarne o diminuirne a piacimento la tensione"[111]. Tuttavia, indipendentemente da come tenesse l´arco e come reggesse quello strumento, Vandini è un "suonatore di viola" perché è un suonatore di "Viola", alias "Viola di Spala", alias "Violoncello da spalla", alias "Violoncello", alias "Bassetto"[112].

[111] P. Petrobelli, IV *Tavola Rotonda*, cit., p. 123.

[112] Per una bibliografia sul Violoncello da spalla: D. Badiarov, *The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice*, in: The Galpin Society Journal, 60, 2007, pp. 121-145; Z. Pauliniy, *Sobre o desuso e o ressurgimento da viola pomposa*, in *Per Musi, Rivista Academica de Musica*, n. 25, 2012, p. 91-99; D. D. Boyden-A. M. Woodward, voce *Viola*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26, London, Mac Millan, 2001, pp. 687-695; G. Barnett, voce *Viola da spalla*, ibid., p. 700; H. M. Brown, voce *Viola pomposa*; id., voce *Violetta*, ibid., p. 701; AA. VV., voce *Violin*, ibid., pp. 702-743; S. Bonta, S. Wijsmann, voce *Violoncello*, ibid., pp. 745-759; T. Borgir, S. Bonta, A. Planyawsky, voce *Violone*, ibid., pp. 765-766; W. Sawodny, voce *Viola*, in Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 9, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 1544-1562; T. Drescher, B. Gätjen, M. Ronez, U. Mazurowicz, J. Jewanski, voce *Violone*, ibid., pp. 1598-1686; T. Drescher, H. Von Loesch, voce *Violoncello*, ibid., pp. 1686-1703; J. Loescher, voce *Violone*, ibid., pp. 1703-1711. Per completezza, si vedano le stesse voci in: S. Drees (a cura di), *Das Lexikon der Violine*, Laaber Verlag.

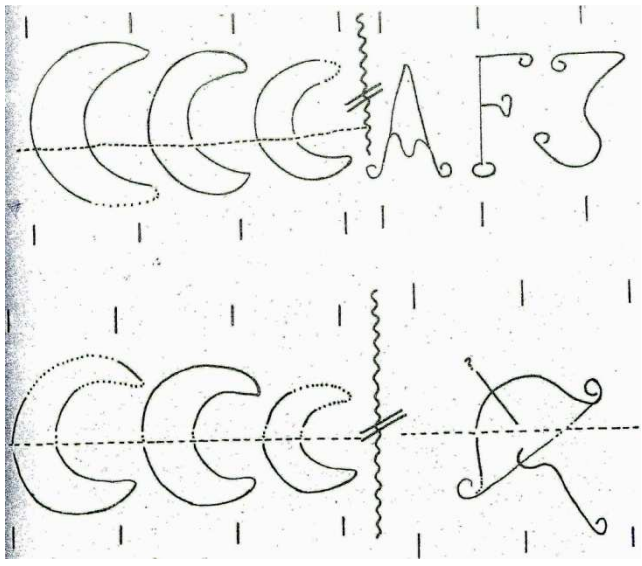
Non sembra improbabile, dunque, che lo strumento che accompagnava i soli tartiniani come "bassetto", potesse avere un timbro ed un´ estensione diversi da quelli del violoncello attuale, e che un particolare *melange* creato dall´interazione tra parte mediana del violino e linea del basso, fosse una caratteristica peculiare del genere della piccola sonata, nel quale Tartini sperimenta nuove possibilità timbriche.

Parimenti, non si esclude che il "basso per cerimonia" dei Soli inviati a Berlino possa essere stato eseguito da uno strumento non dissimile da quelli sin qui descritti.

7. I-Pca 1888-1: la struttura del manoscritto, la filigrana, le calligrafie.

Si riporta la descrizione filologica dell´autografo padovano proposta da Paul Brainard. "Sotto questa sigla [1888] stanno, secondo l´ordine attuale ordine dell´archivio, due tomi manoscritti che sono contrassegnati come Fascicolo 1 e Fascicolo 2.
Il Fascicolo 1, quasi sempre autografo[113], contiene 57 fogli in quarto, (300x225 mm) [22,5x30 cm], con numerazione originale delle pagine da 1 a 112 [da 107 a 112 le pagine sono vuote[114]], contenuti entro una copertina circa della stessa età, fortemente danneggiata, con la scritta di mano seriore: «Musica di Tartini». Il manoscritto ha la seguente struttura:

1. gruppo: in origine un quaternio, da cui mancano tre fogli. L´impaginazione inizia dal foglio n. 2 e va dal n. 1 al n. 8, viene iniziata solo dopo l´eliminazione del [primo] foglio;
2. gruppo: (cc. 9-44): octonio più doppio foglio inserito (pp. 21-24);
3. gruppo: (cc. 45-60): quaternio;
4. gruppo: (cc. 61-76): quaternio;
5. gruppo: (cc. 77-92): quaternio;
6. gruppo: (cc. 93-108): quaternio (entrambe le ultime pagine non scritte);
7. gruppo: (cc. 109-112): in origine un ternio, i cui due doppi fogli centrali mancano. (Tutto eccetto un titolo viene lasciato vuoto).



Filigrana a sagittario e tre mezze lune

[113] Ad eccezione di cc. 99, 101, 102, 103.
[114] F. Rossi- F. Passadore (a cura di), *Pontificia Biblioteca Antoniana, Catalogo Archivio Musicale, aggiornato al 30 luglio 2012*, (URL: http://biblioteca.antoniana.net/pdf/PBA_archiviomusicale.pdf), p. 5259.

Il primo gruppo mostra segni di uso particolarmente evidenti, che diminuiscono progressivamente nei gruppi successivi. Laddove i fogli esterni dei fascicoli siano particolarmente danneggiati e sporchi, è da presupporre che la copertina fosse servita all´inizio solo come involucro staccato. La carta costantemente rigata a dieci pentagrammi riporta assai spesso la […] filigrana, purtroppo non ancora identificata, con numerose varianti" [115].

Facendo presente i segni d´uso più evidenti in un primo gruppo di carte, Brainard sembra già individuare due zone dell´autografo, la seconda della quale meno usata. Tale divisione corrisponde alla struttura generale dell´autografo, diviso in una zona completa, ed una invece ricca di appunti, abbozzi e poche belle copie (si veda oltre).

Per quanto riguarda la filigrana, raffigurante tre mezze lune ed un sagittario, si conferma l´impossibilità nel risalire ad una datazione precisa[116]. Tuttavia, una filigrana simile si segnala nel secondo autografo della sonata E 1, conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino (Brainard, cit., pp. 198-199).

Ma si torni alla descrizione di Brainard: "Secondo il disegno e la struttura dell´opera, il manoscritto si articola in due parti. La più ampia (parte A), pp. 1-81, contiene:

1.) 25 lavori a tre o più movimenti in partiture autografe con numerazione romana I-XXV[117] apposta dal compositore stessso. Le voci di basso di un movimento della N. 7, due movimenti della N. 12 e tutti i movimenti del N. 13 e 16-25 sono lasciate vuote (eccetto la chiave di basso, indicazione di tempo e linee di battuta)[118]. Tra le linee di basso esistenti, alcune sono evidenti aggiunte successive; altresì, cancellature e modifiche di tante parti di violino dimostrano una successiva rielaborazione del lavoro, che in genere possiede sempre carattere di bella calligrafia.

---

[115] „Ms. 1888: unter dieser Signatur stehen in der heutigen Archivordnung zwei handschriftliche Sammelbände, welche als Faszikel 1 und 2 bezeichnet sind. […] Fasz 1, fast durchweg autograph, enthält 57 Bll. Quer 4° (300x225 mm), mit originaler Seitenzählung 1 bis 112 in einem etwa gleichhaltrigen, stark beschädigten Einband mit der jüngeren Aufschrift „Musica di Tartini". Das Ms. hat folgenden Aufbau: 1. Lage, urspr. Quaternio, aus dem 3 Bll. Heute fehlen. Die Paginierung beginnt auf Bl. 2 und verläuft durchgehend von 1 bis 8, ist daher erst nach Entfernung der Bll. Begonnen. 2. Lage (S. 9-44): octonio plus eingelegtes Doppelbl. (S. 21-24). 3. Lage (S. 45-60): Quaternio. 4. Lage (S. 61-76): Quaternio. 5. Lage (S. 61-76): Quaternio. 6. Lage (S. 93-108): Quaternio (die letzten beiden Seiten nicht beschriftet). 7. Lage (S. 109-112): urspr. Ternio, dessen beide mittlere Doppelbl. Fehlen. (Alles bos auf eine Überschrift leer geblieben). Die erste Lage zeigt besonders starke Benutzungsspuren, die in den späteren Lagen allmälich leicht abnehmen. Da die außenbll. Sämtlicher Lagen stark verrieben und beschmutzt sind, ist anzunehmen, daß der Einband zunächst nur als loser Deckel gedient hat. Das durchweg zehnzeilig beschriftete Papier weist am häufigsten folgende, leider noch nicht identifizier- oder datierbare Wasserzeichen (mit zahlreichen Varianten) auf 8 […], P. Brainard, *Doktorarbeit*, p. 208 e segg. Si rinvia anche alla descrizione del manoscritto sempre ad opera di Brainard, nella traduzione di C. Scimone, in: *La raccolta di sonate autografe per violino, Manoscritto 1888 Fasc. 1 nell´Archivio musicale della Veneranda Arca del Santo in Padova*, Fac-simile dell´originale, Padova, Edizioni dell´Accademia Tartiniana – Milano, Carisch, 1976, pp. 7-27.

[116] S. Bisi, F. Bonato, L. Cavasin, J. Dalla Vecchia, *Le Filigrane in autografi di Tartini e Vallotti*, in *Il Santo, Rivista Antoniana di Storia Dottrina e Arte*, Centro Studi Antoniani Basilica del Santo, XII, 2-3, maggio – dicembre 1992, pp. 320-332; J. Dalla Vecchia, *Rilievi e prime ipotesi a margine degli studi sulle filigrane in autografi di Tartini e Vallotti*, Ibid., pp. 337 e segg. Per una trascrizione e descrizione della filigrana, si veda anche P. Brainard, *La raccolta di sonate autografe*, Fac-simile, cit.

[117] La sonata XXVI è aggiunta al novero totale dallo stesso compositore, ed è l'ultima inserita nella numerazione progressiva (come si spiegherà dettagliatamente più avanti).

[118] In realtà, il gruppo di sonate XVI - XXV porta alcune linee di basso (non citate da Brainard): si veda per esempio, la Sonata XVII D2 (Furlana); XIX, D3 (Allegro assai, Altro Menuet). Su questo argomento si è già discusso.

2.) Tartini ha riempito lo spazio rimanente delle pagine già sopra descritte con numerosi movimenti isolati scritti con una calligrafia dai tratti rapidi e piccoli. Notati in parte con il basso, in parte senza il basso, non appartengono soltanto ai contigui lavori in bella calligrafia, ma sono spesso messi in relazione con altre serie di movimenti per mezzo di rinvi a carte [del tipo: "segue a carta X", oppure "giga a carte Y"], oppure brevi incipit.

La parte (B) successiva, cc. 82-112, contiene la continuazione di alcuni lavori iniziati a margine della prima parte, inoltre cinque nuove serie di movimenti e una quantità di ulteriori movimenti isolati. I lavori si trovano in diversi stadi di elaborazione finale, da frammenti e schizzi molto veloci a belle copie in stretto rapporto tra loro, e in una veste definitiva. Tuttavia, le linee di basso mancano quasi del tutto; nella maggior parte dei casi, anche nelle belle copie, non è mai stato lasciato posto per essi. Confronti di scrittura lasciano anche concludere su una notevole distanza temporale – particolarmente verso la fine del manoscritto - rispetto alle belle copie della parte A. Una lunga interruzione del lavoro dovrebbe essere occorsa tra il completamento del quinto e l´inizio del sesto gruppo di fogli. Da c. 93 compare su alcuni fogli una mano estranea [si tratta del movimento puzzle (d3, variazione 1); seguono a cc. 94-98 le sonate a3 e d3, scritte da una mano che sembra essere quella del compositore]; alcuni tratti calligrafici dello stesso Tartini mostrano, negli ultimissimi lavori, un´insicurezza dovuta molto verosimilmente all´età"[119]

Se si dimostrasse l´autografia delle sonate a3, d3, non si potrebbe certo estendere a queste l´idea di una mano ´vecchia´, dalla scrittura piccola e malferma, data la loro consistenza grafica, che risulta tutto tranne che quella di un uomo vicino alla fine. Depongono a favore dell´autografia non solo la caratteristica maniera di vergare la chiave di Sol, ma soprattutto anche la scrittura delle indicazioni di movimento e le annotazioni di prassi esecutiva. Un esempio per tutti, si noti la lettera "l" di "si suoni a corda sola" (c. 94), il gruppo "gro" nella parola "Allegro" (c. 94), la maniera notazionale del segno di abbreviazione del trillo (c. 94), oppure la parola "dolce" (c. 96), dove la "l" è vergata caratteristicamente

[119] "Dem Schriftbild und der Werkanlage nach gliedert sich sie Hs. In zwei Teile. Der umfangreichere (A), S. 1-81, enthält: 1.) 25 drei – und mehrsätzige Werke in Autogr.-Partituren mit der vom Komponisten selbst stammenden römischen Werkzählung I-XXV. Die Baßstimmen von einem Satz aus Nr. 7, zwei Sätzen aus Nr. 12 unt sämtlichen Sätzen aus Nr. 13 und 16-25 sind bis auf Schlüssel, Vorzeichen und Taktstriche leer geblieben. Von den vorhandenen Baßstimmen bilden einige eindeutig spätere Nachfräge; Rasuren und Änderungen mehrerer Violinstimmen deuten ebenfalls auf eine nachträgliche Überarbeitung der Werke, die sonst durchweg Reinschrift-Charakter besitzen. 2.) In einer durch ihre Flüchtigkeit und kleineren Züge sich merklich abnebenden Schrift hat Tartini den übriggebliebenen Raum der bereits beschrifteten Seiten mit zahlreichen einzelnen Sätzen nachträglich ausgefühlt. Teils mit und teils ohne Baß-system notiert, gehören die Stücke nicht immer zu den ihnen benachbarten reingeschriebenen Werken sondern sind häufig durch Seitenzahl –Verweise bzw. kurze Incipits von Tartinis Hand mit anderen Satzfolgen in Zusammenhang gebracht worden. Der folgende Teil (B), S. 82-112, enthält die Fortsezungen mehrerer in margine begonnenen Werke des ersten Teils, ferner fünf vollständige neue Satzfolgen und eine Anzahl weiterer Einzelsätze. Die Werke befinden sich in verschiedenen Stadien der Vollendung, von Fragmenten un d äußerst flüchtigen Skizzen bis zu sauber und zusammenhängend aufgezeichneten Reinschriften. Baßstimmen fehlen jedoch so gut wie ganz; in den meisten Fällen, auch bei den Reinschriften, wurde für sie kein Platz gelassen. Schriftenvergleiche lassen, insbesondere gegen Ende der Hs., auf einen erheblichen zeitlichen Abstand zu den Reinschriften aus Teil A schließen.. Eine längere Arbeitsunterbrechung dürfte auch zwischen der Vollendung der fünften und dem Beginn der sechsten Lage eingetretn sein. Ab S. 93 erscheint auf einigen Bll. Eine fremde Schreiberhand; Tartinis eigene Schriftzüge zeichnet in den allerletzten Werken eine merkliche, höchstwahrscheinlich altersbedingte Unsicherheit aus." P. Brainard, *Doktorarbeit*, pp. 209-210.

dal basso, da sinistra verso l´alto e poi scendendo verso destra, lasciando la zona inferiore della lettera del tutto aperta, contrariamente da quanto si riscontra di solito in una "l" minuscola corsiva. Sono tutti elementi riscontrabili in più punti della prima parte dell´autografo.

Inoltre, si segnalano altre pagine della cosiddetta parte B del maoscritto recanti mani estranee. È il caso delle c. 99, 101, 102, 103, dove si riscontra un vero e proprio stacco dall´abituale grafia tartiniana (sia essa in forma di bella copia o di abbozzo). Lo stacco riguarda sia il tipo di penna usata, sia l´inchiostro. Cambia la notazione delle chiavi (di Sol e di Fa), i sistemi vengono segnati in maniera diversa (non più i tipi di parentesi graffe uncinate usate da Tartini, ma una doppia linea delimitata alle estremità da una doppia barretta orizzontale). Tale mano potrebbe essere identificata per mezzo di un´ analisi comparata con le grafie dei copisti che operavano al Santo negli ultimi anni di vita di Tartini e nel periodo immediatamente successivo alla sua morte[120].

Ritornando alle due belle copie (a3, d3), al momento non si sono riscontrati elementi sufficienti per non pensare alla parte B del manoscritto semplicemente come ad un segmento nel quale il Maestro appuntò i suoi lavori con l´intento di volerne completare una raccolta in bella copia, che non fu mai realizzata.

[120] Per uno studio per l´identificazione di copisti nei libri parte dei concerti conservati presso l´Archivio musicale della Biblioteca Antoniana: Guido Viverit, *Catalogo ragionato dei libri-parte tartiniani presso l'Archivio musicale della Veneranda Arca del Santo*, Tesi di laurea [rel.: Sergio Durante], Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Padova 2007-2008.

8. I-Pca – 1888-1: descrizione approfondita della fonte

Si fissano tre tipi di linea di basso:

- "Basso": quando è notato e riconoscibile come tale
- "Basso linea vuota": quando il pentagramma e la chiave di basso ci sono, ma il basso non è scritto
- "Senza basso": quando il basso non c´è (nella maggior parte dei casi perché la parte del violino è scritta in forma di appunto, e quindi non c´è spazio per qualsivoglia linea di basso).

Per ciascun movimento vengono indicati la carta e il rigo su cui è stato scritto.

Sonata I G1

c. 1, righi 1-10, Mov. 1: *Sciolto andante* (basso)
In tutto cinque sistemi violino- basso. Su nono e decimo rigo, dopo il simbolo di ritornello, c'è una sorta di ricciolo, ad indicare la fine del movimento[121].

c. 2, righi 1-10, Mov. 2: *Allegro cantabile*[122], (basso)
Righi 1-10, in tutto cinque sistemi violino – basso. Si riscontrano 4 ritornelli (2 "come sta", 2 "all´ottva inferiore" con corde doppie e linea di basso leggermente variata). Esso prosegue alla carta successiva[123].

c. 3, righi 1-8, *Più allegro* (basso)
Righi 1-8: versione variata (sia nel violino sia nel basso).
c. 3, righi 9-10, in piccolo, senza basso: variante di G1/2.

c. 4, righi 1-8, Mov. 3, *Allegro* (basso)
Righi 9-10: annotazione autografa: "*a carte/37 Tasso/a carte/46*".
c. 37: Sonata G2 (Aria del Tasso).
c. 46: Sonata G4.
Il collegamento tra le due carte (e quindi le due sonate) trova spiegazione sopra l´incipit della G2 (c. 37, primo rigo, sopra), dove c´è un rinvio autografo a c. 46: "*Sonata XII e sul foglio 46*".[124]

[121] Si tratta di un segno ricorrente per indicare la fine di un movimento.
[122] P. Brainard, Catalogo, p. 65.
[123] P. Brainard, Catalogo, p. 65. Il "movimento 2" è un unico amplio movimento, articolato tra carte 2-3, la cui prima versione (c. 2) viene riproposta in tre versioni differenti nella tessitura, nel timbro, nel carattere.
[124] Il collegamento a cc. 37 e 46 mette in relazione tre sonate in Sol Maggiore (G1, G2, G4).

c. 4, righi 7-10, Mov. 4, *Giga*, (basso, linea vuota)
Il movimento inizia a c. 4, rigo 7 - 9, e prosegue a c. 5, rigo 7 – 9, contestualmente alla Sonata II d1. Alla fine di c.5, tra rigo nono e decimo, c'è un rinvio autografo "*altra giga a carte 60*".

c. 60, righi 5-8, Mov. 4a), Giga, (senza basso), MOTTO: *Sperai vicino il lido*
Rigo 5 – 7 - metà 8: la giga è scritta in forma di appunto (calligrafia diversa dagli altri movimenti più scritti con più cura).
Rigo 8-9, a destra, annotazione: "qua qua" (sic).

Sonata II, d1
c. 5, righi 1-6, Mov. 1, Siciliana (basso).
c. 6, righi 1-6, Mov. 2, Allegro (basso).
c. 6, righi 7-10 / c. 7 rigo 1-4, Mov. 3, Allegro affettuoso (basso).

Sonata, III D1
c. 7, righi 5, Mov. 1, Andante Cantabile (basso).
c. 8, righi 1-6, Mov. 2, Allegro (basso)
c. 8, righi 7-10 – c. 9, righi 1-2, Mov. 3, Giga allegro (basso)
c. 9, righi 3-10, Mov. 4, Allegro assai (basso)

A c. 9 si leggono due annotazioni del compositore:
1) righi 8- 9: "*a carte 61*";
Il rinvio "a carte 61" (sonata XIX, D3, mov. 2), viene letto da Brainard come un "richiamo a D1/4a"[125]. Ossia tale movimento è da considerarsi in comune con la sonata D3/2.
2) righi 9-10, "segue il basso di carte 64".
Il rinvio a c. 64 trova riscontro nuovamente nella sonata D3: la linea di basso di c. 9 (due ritornelli da 8 battute ciascuno) si può applicare alla linea di basso di D3, mov. 5 (Aria, Allegro assai), lasciata vuota sotto una linea di violino a corde doppie.

Sonata IV C1.
c. 10, righi 1-8, Mov. 1, Cantabile andante (basso)
c. 10, righi 9-10, Mov. 1a), Grave, (senza basso), MOTTO: *Tormento di quest'anima.*
c. 11, righi 1-10, Mov. 2, Allegro assai (basso)
c. 12, righi 1-8, Mov. 3) Presto (basso)

125 P. Brainard, Catalogo, p. 19: 4a indica un movimento alternativo presente in Wgm, DB.

Sonata V, F1

c. 13, righi 1-8, Mov. 1, Andante cantabile, (basso).

c. 14, righi 1-10, Mov. 2, Allegro assai, (basso).

Ibid., in alto a sinistra, sopra rigo n. 1, rinvio autografo "si vada a carte 42".

c. 42, righi 1-10, Mov. 2a), Allegro, (basso aggiunto posteriormente – l´inchiostro è diverso, in origine basso linea vuota).

c. 15, righi 1-5, Mov. 3, Allegro (con basso)

c. 15, righi 7-8, Mov. 3a), Primo e ultimo, (con basso), MOTTO: *Al tormento di questo core la crudele si renderà.*

Il movimento 2a è sito tra le sonate G2 ed h1, una sorta di spartiacque tra le due ´zone macrostilistiche´ (definite tali in base al diverso impiego del basso), in cui si suddivide la "parte A" del manoscritto. La prima zona comprende le sonate I-XIII; la seconda comprende le sonate XIV-XXV.

Sonata VI e1

c. 16, righi 1-6, Mov. 1, Andante cantabile, (basso), MOTTO: *Senti lo mare*

c. 16, righi 7-10 - c. 17 righi 1-2, Mov. 2, Allegro cantabile, (basso)

c.17, righi 3-8, Mov. 3, Giga, (basso)

c 67, Mov. 4, Allegro assai, (basso linea vuota), MOTTO: *L'onda che mormora tra sponda e sponda (…).*

c. 17, tra rigo 7-8: rinvio autografo: "67 viene", e, poco più sotto, al centro del rigo 10, l'incipit di un movimento in 2/4 (cfr. c. 67). Si tratta di e2/4[126].

c. 17, righi 9-10, annotazione: e10/1 (senza basso).

Si segnalano altri movimenti sparsi e/o frammenti (c. 106).

Sonata VII a1

c. 18, righi 1-6, Mov. 1, *Adaggio* (sic!), (basso)

c. 18, righi 7-10, c. 19 righi 1-1-4, Mov. 2, *Allegro* (basso).

c. 19, rigo 5, annotazione autografa "XB a carte 24".

c. 24, righi 1-10, Mov. 3, *Allegro assai* (senza basso)

c. 19, rigo 5, Mov. 3a), [tema senza indicazioni, con 20 variazioni] (con basso)

Ogni variazione occupa un sistema.

[126] P. Brainard, Catalogo, p. 48.

Secondo Brainard: "Un richiamo alla fine del mov. 2 [XB a carte 24, n. d. r.] indica che ad esso deve seguire il mov. 3"[127]. Dunque al movimento di c. 24, seguono le ventuno variazioni a violino solo (c. 19, Mov. 3a).

Sonata VIII g1

c. 25, righi 1-6, Mov. 1, Andante, (basso)

c. 25, righi 5-10, Mov. 2, Allegro, (basso)

c. 26, righi 1-6, Mov. 3, Affettuoso, (basso)

c. 26, righi 5-10, Mov. 4, Allegro assai, (basso)

A c. 27, rigo n. 2, bb. 50-56, basso aggiunto.

Sonata IX A1

c. 27, righi 5-10, Mov. 1, Largo Andante, (basso)

c. 28, righi 1-6, Mov. 2, , Allegro (basso)

c. 28, rihi 7-10, Mov. 3, Allegro (basso)

c. 28, righi 9-10 Mov. 3a), Aria allegro, (senza basso), MOTTO: *Fortunata pastorella*

c. 29, Mov. 4, Menuet, (con basso)

c. 45, righi 1-8, Mov. 2a), Allegro (basso linea vuota)

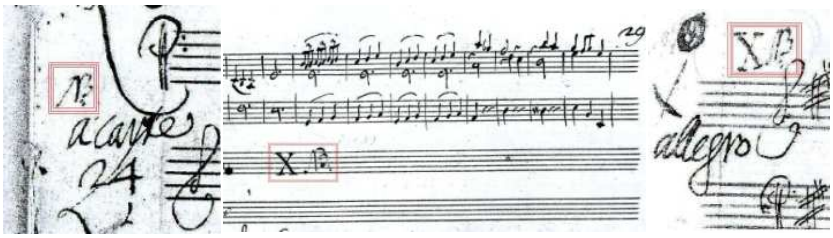
Si osservi c. 28. Sopra il rigo 1 a sinistra si legge: "a carte 45". Il rinvio autografo manda al Mov. 2a) che, stando così le cose, dovrebbe collocarsi prima del mov. 2 (c. 28).

Il simbolo "XB", che già è stato dallo stesso Brainard individuato come elemento di richiamo (vedi Sonata a1, c. 19), si ritrova alla c. 45 (inizio del mov. 2a), e a c. 29, dopo il Mov. 3 (vedi esempio sottostante). Dunque: dove si deve collocare il mov. 2a della Sonata A1? Prima (con Brainard, in linea con quanto indicato per il simbolo a c. 19), oppure, stando al suddetto richiamo tartiniano (XB), dopo il mov. 3? Si risponde a questa domanda nelle note critiche.

A c. 28 il Mov. 3 è seguito (righi 9-10) da un'*Aria allegro*, "Fortunata pastorella", che prosegue a c. 29, righi 9-10, contestualmente al Menuet conclusivo.

ESEMPIO: il rinvio XB

[127] P. Brainard, Catalogo, p. 121.



c. 19 a1 c. 29 A1 c. 45 post h1

Sonata X B1

c. 30, righi 1-6, Mov. 1, Largo, (basso)

c. 30, righi 1-2/ c. 31 righi 5-10, Mov. 2, Allegro, (basso)

c. 31, righi 1-8, Mov. 3, Subito Affettuoso, (basso)

c. 32, righi 1-6, Mov. 4, Menuet, (basso).

A c. 31, si legge "Subito" sopra il primo rigo, e "Affettuoso" sotto il primo Rigo. Brainard propone "Subito/Affettuoso"[128]. Si crede più giusta una indicazione di movimento con il termine "Affettuoso", visto che il "Subito" si riferisce ad un più generico collegamento tra due movimenti scritti ´uno dentro l'altro´: in pratica, l'ultima nota dell'ultima battuta del movimento 2 (Allegro) è l'inizio della prima battuta del Movimento 3 (Affettuoso).

A c. 32, righi 5 – 10, è scritta parte della sonata B2, distribuita anche a c. 33 (righi 7-10); alla c. 33 c'è il rinvio "a carte del segno XXVI", dove la sonata B2 viene completata (vedi oltre: Sonata XXVI B2).

Sonata XI E1.

c. 33, righi 1-8, Mov. 1, Andante cantabile, (basso) MOTTO: *Quanto mai*

c. 34, righi 1-8, Mov. 2, Allegro, (basso)

c. 35, righi 1-8, Mov. 3, Menuet, (basso).

c. 36, righi 1-8, 1a, Allegro assai (basso)

c, 75, righi 1-2, [mov. 4], [senza indicazione]

Nel catalogo Brainard sono presenti altri movimenti alternativi, tra cui: Mov. 1 var. (IPca 1905); Mov. 1a, 2var., 3var., tutti secondi autografi provenienti dalla Sammlung Grasnick (DBds-1b)[129].

c. 35, tra i righi 7-8, a destra: annotazione del compositore "segue carta 75, 3/8".

c. 75: si segnala il succitato [movimento 4] in 3/8 (righi 1-2), ed una Giga in La Maggiore (righi 3-4). Nonostante il citato rinvio di c. 35 a c. 75 (notato alla fine del mov. 3), Brainard non collega il

[128] P. Brainard, Catalogo, p. 131.
[129] P. Brainard, Catalogo, p. 40; Doktorarbeit, p. 198.

movimento lì notato a questa sonata. Nel suo catalogo, lo cita quale Mov. 6 di E2[130], e, in forma di appunto, lo stesso ricompare tra i movimenti isolati di E7.

c. 35, rigo 9: incipit (autografo) di una Giga (mov. 3a). Il rinvio si riferisce ad una Giga che si trova a c. 101. La mano ivi riscontrata, però, non è quella di Tartini.

c. 35, rigo 9, annotazione: incipit della Sonata E7 (MOTTO: *La mia Filli il mio tesoro*), notato all'ottava reale, e, con variante, "poi all´ottava bassa col bassetto" (vedi Documenti autografi di prassi esecutiva).

Riassumendo: per una successione autografa 'padovana' dei movimenti della Sonata E1, si propone: Mov.1, Mov. 2, Mov. 2a, Mov. 3, Mov. 4, Mov. 3a, Mov. 1a[131].

S**onata XII G2**.

c. 37, righi 1-4, Mov. 1, "Aria del Tasso" (basso linea vuota).

c. 37, righi 5-10, Mov. 1a), Altro grave, (basso linea vuota), MOTTO: *Tormento di quest'anima.*

c. 38, righi 1-4, Mov. 2, Canzone venetiana, (basso linea vuota).

c. 38, righi 5-10, Mov. 3, Aria, (basso), MOTTO: *Quanto mai felici siete innocenti pastorelle (…)*

c. 39, righi 1- 10[senza indicazione], con 14 variazioni, (basso).

c. 37, sinistra, sopra il rigo 1: rinvio autografo "Sonata XII e sul foglio 46" (cfr. G1 c. 4)

c. 46: inizia la sonata G4 (rinvio per affinità tematica).

Altre ricorrenze dell´Aria del Tasso: Sonata G3, c. 49 [annotazione: "per grave l'aria del Tasso", n. d. R.]; Sonata D2, c. 56, [qui l'aria è notata alla quarta inferiore, n. d. R.].

c. 39: Il tema e le prime due variazioni sono scritte sui primi sei righi. Var. 3-14: ciascuna occupa un sistema [132].

Sonata XIII h1

c. 43, righi 1-6, Mov. 1, Andante, (basso linea vuota), MOTTO: *Quanto mai felici siete*

c. 43, righi 7-10/c. 44, righi 1-4, Mov. 2, Allegro assai, (basso linea vuota)

c. 44, righi 5-10, Mov. 3, Giga, allegro affettuoso, (basso linea vuota).

Per questa sonata, Brainard propone una datazione "ca. 1745-50"[133].

130 P. Brainard, Catalogo, p. 42.

131 È questa una delle sonate con autografo doppio berlinese (DBds), come indica il Catalogo a p. 40. Ivi, si segnala un'analogia stilistica con il mov. 1 del Concerto 53/2 (datato ca. 1745-1750).

132 Secondo Brainard: "nonostante porti nell'autografo un numero a sé stante, tale opera si presenta piuttosto come una raccolta di pezzi separati che con la struttura e la coesione di una vera Sonata", P. Brainard, Catalogo, p. 66.

133 P. Brainard, Catalogo, p. 142.

Sonata XIV G4

c. 46, righi 1-6, Mov. 1, Andante cantabile, (basso)

c. 46, righi 7-10 / c. 47 righi 1-4, Mov. 2, Allegro assai, (basso)

c. 47, righi 5-10, Mov. 3, Andante cantabile, (basso), MOTTO: *Se mai senti spirarti sul volto lieve un fiato*

c. 48, Mov. 4, Allegro, (con basso).

c. 47, Mov. 3: cancellatura a maglie larghe.

Sonata XV G3

c. 49, righi 1-8, Mov. 2, Per grave l'aria del Tasso, (basso)

c. 50, righi 1-8, Mov. 3, Allegro.

Questa sonata, così come è scritta nell'autografo, è formata solo dai due movimenti sopra indicati[134].
A c. 49, sopra il rigo 1, annotaizone autografa: "Per Grave l'aria del Tasso", richiamo esplicito a G2, mov. 1.

Sonata XVI C2.

c. 51, righi 1-6, Mov. 1, Andante cantabile (basso linea vuota)

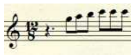
c. 52, righi 1-8, Mov. 2, [Allegro] (basso linea vuota)

c. 53, righi 1-8, Mov. 3, [senza indicazione, (giga)], (basso linea vuota)

c. 53, righi 8-10, Mov. 4, Menuet, (basso linea vuota)

c. 54, righi 1-10, Mov. 5, Allegro, (basso linea vuota)

c. 53, rigo 6-7, del Menuet: segno (del tipo: §1). Il medesimo ma con il numero 2 (§2) si riscontra a c. 35, rigo 1, all'altezza del Menuet della Sonata E1. Lo stesso segno compare, con il numero 3 (§3), a c. 55 rigo 10, all'altezza nel Menuet della Sonata D2. Un altro simile c'è all'altezza dell' Altro Menuet della sonata D3, c. 63 rigo 8 (§4)[135].

c. 54, rigo 9-10, annotazione autografa: "in cambio di  foglio 58, 12/8 e poi 2/4". In questo modo, Tartini "evidentemente assegna tale *Allegro* [C2 mov. 5] alla sonata C3"[136].

Sonata XVII D2

c. 55, righi 1-8, Mov. 1, Andante cantabile, (basso linea vuota), MOTTO: Dì se senti.

134 Brainard propone anche altri movimenti, come Mov.1, [Mov. 2, Mov. 3, come detto, n. d. R.], e il Mov. 3a (in US BE). Vedi P. Brainard, Catalogo, p. 67.
135 Non si sono riscontrati altri elementi per interpretare la numerazione progressiva di questo segno.
136 P. Brainard, Catalogo, p. 6.

c. 55, righi 9-10, Mov. 4a), Menuet invece della Forlana, (senza basso)

c. 56, righi 1-8, Mov. 2, Allegro assai, (basso linea vuota)

c. 56, righi 7-10, Mov. 3, Tasso, (basso linea vuota), testo: *Lieto ti prendo*

c. 57, righi 1-10, Mov. 4, Furlana, (basso)

c. 55, rigo 9-10 "Menuet invece della Furlana" (Mov. 4a), che, come indica Tartini, è alternativo alla Furlana (Mov. 4).

c. 56 Allegro assai, Aria del Tasso alla quarta inferiore (cfr. incipit G2).

c. 57: la linea del violino da rigo 9 prosegue a rigo 10 per 4 battute, e finisce. La linea del basso 'salta' da rigo 8 alla fine di rigo 10 (per tre battute e mezza), prosegue su un tratto di pentagramma manoscritto aggiunto dall'autore sotto il rigo 10 (ca. 6 battute).

Sonata XVIII C3

c. 58, righi 1-6, Mov. 1, Andante cantabile, (basso linea vuota). MOTTO: *Ama l'olmo* (Ov., Amores, II)

c. 58, righi 7-10/c. 59 righi 1-6, Mov. 2, Allegro, (basso linea vuota) (scambio con Allegro di c. 54)

c. 54, righi 5-10, Mov. 2a), Allegro, (basso linea vuota)

c. 59, Mov. 3, Allegro assai, (basso linea vuota)

c. 60 , "Gravi per Csolfaut" (C14, movimento isolato)[137] MOTTO: *Mio ben ricordati* (Met.- Alessandro).

Sonata XIX D3

c. 61, righi 1-6, Mov. 1, Andante cantabile (basso linea vuota)

c. 61, righi 7-10, Mov. 2, Allegro assai (basso) (cfr. D1/4a)

c. 62, righi 1-10, Mov. 3, Siciliana andante (basso linea vuota)

c. 63, righi 1-6, Mov. 4, Menuet (basso linea vuota)

c. 63, righi 7-10, Mov. 4a), Altro menuet (sic) (basso)

c. 64, Mov. 5, righi 1-8, Aria allegro assai (basso linea vuota):"il basso è a fine della carta9".

A c. 63 il secondo dei Menuet ivi notati (rigo 7) è quello comune alla Sonata D2, (come variante del mov. 4a).

A c. 64 l'*Aria allegro assai* sarebbe in origine del tipo "basso linea vuota". L´annotazione sopra citata consente di riempire la linea della voce inferiore con il basso colà notato, al rigo 9-10 (in Sonata III D1).

Sonata XX e2

c. 65, Mov. 1, Andante cantabile, (senza basso), MOTTO: *Non vi piacque ingiusti dei* (…)

c. 65, Mov. 2, Allegro, (senza basso)

137 P. Brainard, Catalogo, p. 15.

c. 66, Mov. 3, Allegro assai, (senza basso)

c. 67, Mov. 4, Allegro assai, (senza basso), MOTTO: *L'onda che mormora* (…)

Il Mov. 4 è in comune con la Sonata e1: si veda c. 17, dove è richiamato l'incipit di questo movimento.

Sonata XXI F2

c. 68, Mov. 1, Grave, (senza basso)

c. 68, Mov. 2, Allegro non presto, (senza basso), MOTTO: *Ombra cara*

c. 69, Mov. 3, Allegro, (senza basso), MOTTO: *Se il cor non palpita*

c. 69, Mov. 4, Presto, (senza basso)

Sonata XXII a2

c. 70, Mov. 1, Andante, (senza basso), MOTTO: *Deh serbate, amici Dei*

c. 70, Mov. 2, Allegro, (senz abasso), MOTTO: *Tra l'orror della tempesta*

c. 71, Mov. 3, Presto, (senza basso)

c. 72, Mov. 4, Allegro assai, (senza basso), MOTTO: *Senti lo fonte senti lo mare*.

Sonata XXIII E2

Mov. 1, Andante cantabile, (senza basso), MOTTO: *Lascia ch'io dica addio* (…)

Mov. 2, Presto, (senza basso)

Mov. 3, Aria, (senza basso), MOTTO: *Se tutti i mali miei*

Mov. 4, Menuet, (senza basso), MOTTO: *Digli che son fedele*

Mov. 5, Grave, (senza basso), MOTTO: *Se tutti i mali*

Mov. 6, [senza indicazione]

c. 73

c. 74, rigo 8: annotazione: "*fine*". La parola ´fine´ sembra confermare il mov. 5 come aggiunto.

c. 75: il Mov. 6 è comune a Sonata E1, Sonata E7. Anche questo movimento è un'aggiunta di (mov. 5). Da questo punto di vista, si conferma quanto dice Brainard: "gli ultimi due sono forse da considerarsi come alternativi ai mov. 3, 4"[138].

Sonata XXIV D4

c. 76, Mov. 1, Andante cantabile, (senza basso), MOTTO: *Care dell'idol mio*.

c. 76, Mov. 2, Allegro assai, (senza basso)

[138] P. Brainard, Catalogo, p. 42.

c. 78, Mov. 3, Aria cantabile, (senza basso), MOTTO: *Alla stagion novella* (…)

c. 78, Mov. 4, Presto, (senza basso), MOTTO: *Amico fato guidami in porto*

c. 79, Mov. 5, [senza indicazione], MOTTO: *Amico il fato mi guida in porto*

Sonata XXV d2

c. 80, Mov. 1, Andante cantabile, (senza basso)

c. 80, Mov. 2, Allegro, (senza basso)

c. 81, Mov. 3, Allegro assai, (senza basso)

Sonata [XXVI] B2

c. 32, Mov. 1, [senza indicazione], (senza basso), MOTTO: *Sperai vicino il lido* (…)

c. 32, Mov. 2, (4 variazioni) [senza indicazione], (senza basso), MOTTO: *Se tutti i mali miei* (…)

c. 33, Mov. 3, [senza indicazione], (senza basso)

c. 84, Mov. 4 (2 variazioni) di cui 4. 1 a c. 84; 4.2 c. 85, [senza indicazione], (senza basso)

c. 84, Mov. 5, [senza indicazione], (senza basso)

La Sonata B2 non è indicata come XXVI nelle edizioni Guglielmo (1970) e Farina (1980), le quali inseriscono al suo posto la Sonata G5 (che secondo me, è la vera sonata XXVII).

La grafia rappresenta un notevole stacco rispetto alle belle copie contestualmente alle quali è annotata (B1 c. 32, E1, c. 33; la stessa calligrafia prosegue a c. 84 e 85). Tale condizione, se impedisce l´inserimento di una linea di basso, consente a Tartini di usare legature di portamento, e indicazioni di prassi esecutiva (es: *"portam."*, c. 32 in basso a destra). In alcuni punti, dove più strati impediscono un´agevole lettura, si è fatto ricorso alla copia viennese, ms. Wgm IX33956[139].

Si propone un ordine dei movimenti diverso da quello di Brainard (Catalogo, p. 132). Tra tutti, si segnalano quelli con variazioni: il n. 2 (con 4 variazioni) e il n. 4 (con 2 variazioni). Così organizzati, assumono un´altra numerazione: il movimento indicato da Brainard come il mov. 3 è in realtà la 4° variazione del mov. 2. Così si origina la numerazione sopra proposta.

Per una lettura ancor più dettagliata del testo della sonata XXVI B2, si rinvia alle note critiche.

SONATA [XXVII], G5

c. 82: Mov. 1, [senza indicazione], MOTTO *Senza di te mia cara no che no posso star*

Mov. 2, Menuet

[139] «[…] copia pressoché integrale [di IPca1888-1]» in cui «la mano è ovunque quella di Giulio Meneghini, violinista e copista della Cappella Antoniana di Padova a partire dal 1756 e più tardi successore di Tartini», Brainard, Catalogo, p. XXIV.

Mov. 3, [senza indicazione]

c. 83: Mov. 4, Andante.

c. 100, Mov. 5 Giga, Mov. 6 Menuet

c. 104. Mov. 5, Giga

c. 100, Mov. 6, Minuetto

c. 105, Mov. 6a, [senza indicazione]

Vale la pena sottolineare che le due lezioni della Giga qui proposte da Brainard (cc. 100, 104) sono state messe entrambe a testo in partitura, al fine di evidenziarne le varianti.

SONATA [XXVIII], A2

c. 90: Mov. 1, Adagio, La Mia Filli

Mov. 2, Allegro

Mov. 2a, Allegro Aria

Mov. 3, Presto

Mov. 4, [senza indicazione]

SONATA [XXIX], a3

c. 94, Mov. 1, cantabile, indicazione autografa: "La prima volta si suoni a corda vuota".

c. 89, rigo n . 9, Mov. 1Var. (abbozzo)

c. 94, Mov. 2, Allegro

c. 89, rigo nn. 9-10, Mov. 2, "Primo Allegro" (abbozzo)

c. 94, Mov. 3, Allegro, La Mia Filli

c. 89, Mov. 3, Allegro, La Mia Filli (abbozzo)

c. 95, Mov. 4, Giga

c. 89, Mov. 4, Giga (abbozzo)

c. 89, Mov 4a), Giga, con rinvio autografo "*per le partite si vada a c. 87*"

c. 95, Mov. 5, Allegro

c. 95, variazioni 1, 2

c. 96, variazioni n. 3. 4, 5

c. 87, Mov. 5 con 5 variazioni (*abbozzo*)

Per l´analisi degli abbozzi e del loro rapporto con la bella copia, si rinvia al capitolo "Documenti autografi di prassi esecutiva 3"

SONATA [XXX], d3

c. 97, rigo 1, Mov. 1, Cantabile

c. 85, righi 6-8, Mov. 1 var, [cantabile], abbozzo con rivio: "*a carte 91*"

-c. 91, rigo 3-4, Mov. 1a, Adagio, (abbozzo)

c. 97, rigo 4, Mov. 2, Presto

c. 91, rigo 5, Mov. 2a, Allegro

c. 97, rigo 7, Mov. 3, Giga non presto

- c. 91, rigo 9-10 - c. 92 rigo 1, Mov. 3 (abbozzo)

c. 98, Mov. 4, Presto (con partite), rigo 1-8

- c. 92, Mov. 4, Presto (con partite): abbozzo: rinvio autografo "*si vada a carte 86*".

c. 86, righi 6-7, ultima partita con annotazione autografa "*partita mutata di carte 92*", "*questa*".

Per l´analisi degli abbozzi e del loro rapporto con la bella copia, si rinvia al capitolo "Documenti autografi di prassi esecutiva 3"

SONATA [XXXI] e3

c. 106, rigo 5, Mov. 1 Aria Cantabile

ibid., Mov. 1 Var [senza indicazione]

ibid., rigo 6, Mov. 2 [senza indicazione]

ibid., rigo 3, Mov. 3 Presto

ibid., rigo 1 frammenti di e1/1a, e1/2, e1/3

ibid., rigo 2, frammento di e10/c

9. Note critiche

Premessa alle note critiche

Ai fini di ottenere chiarezza di lettura, si è inteso uniformare alcune scelte editoriali di base:

1) *Legature*

a) nel caso di tirate e raggruppamenti di note piccole, si mantiene quanto piú possibile la posizione della legatura originale.

b) terzine: generalmente legatura sopra le note, numero «3» sopra la travatura.

2) *Gambi*

Nelle zone di scrittura violinistica polifonica, i gambi delle voci d´accompagnamento sono stati preferibilmente rivolti verso il basso.

3) *Scioglimento di scritture sintetiche*

In caso di abbreviazioni, si sono sciolti tutti gli abbellimenti, arpeggi, varie cellule ritmiche notati da Tartini soltanto una volta, all´inizio di una progressione o di un´iterazione di figure.

4) *Staccato*

Si mantiene la "vergatura" [140] sopra la nota, tipograficamente diversa dal "punto", pure utilizzato da Tartini. Detta "vergatura" rappresenta uno specifico elemento idiomatico, tipico della prassi esecutiva del tempo.

4) *Tremolo*

I segni di tremolo sono stati resi graficamente con una generica linea ondulata di trillo, secondo l´uso tartiniano riscontrato nell`autografo, distribuita cioè lungo tutta la durata della nota cui il tremolo si riferisce[141].

[140] « (…) quando vi sono vergature sopra le note, fa di mestieri farle solamente sentire la metà del tempo, ch´elleno durano conforme ´l loro valore; ma se non vi sarà tale vergatura se non sopra una nota, la quale abbia dopo di sé alcune note di minor valore, devesi non solamente in tal caso far sentire la metà del suo valore, ma ancora ella deve notarsi con una certa forza, che dassi al colpo di archetto. Così le nere si formano crome, così le crome semicrome, ecc. (…)», J. J. Quantz, *Trattato sul Flauto Traverso*, (editio princeps: Berlino, 1752), Cap. XVII, sez. II, §27, a cura di Sergio Balestracci, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1992, p 265.

[141] Vedi voce *Tremolo* nella copia anastatica del mansocritto delle *Regole* (IVc), in: *Traité des Agrémens de la Musique*, edito da Erwin Jacobi, Celle – New York, Hermann Moeck Verlag 1959-1961, p. 15.

5) *Aggiunte generiche*

Le alterazioni proposte dall´editore sono indicate tra parentesi quadra, tra parentesi tonda sono invece tutte le alterazioni atte a fugare dubbi esecutivi.

6) *Motti* sono stati indicati tutti i motti riscontrati nell´autografo.

Seguendo l´organizzazione del Catalogo Tematico[142], le sonate in oggetto sono classificate per tonalità (lettera maiuscola o minuscola con numero arabo), e per successione di movimenti (numero arabo isolato, o seguito da lettera minuscola se movimento alternativo).

Al numero di catalogo si è abbinato il numero romano, mantenendo la successione ordinale delle sonate come si legge nell´autografo.

I numeri romani tra parentesi quadra sono aggiunti (con Paul Brainard[143]) al fine di completare la successione interrota dall´autore a Sonata XXV.

Note critiche

Sonata I, G1

1) *Sciolto andante*

13, iv, Do bemolle

14, i, idem

16, ii, Fa bemolle

19, iv, idem

2) *Allegro Cantabile*

9, iv, fa bemolle

10, i, idem

25, iv, idem

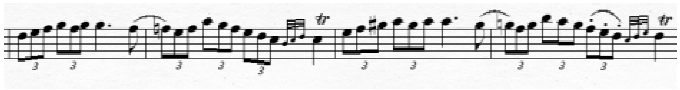
26, i, idem

- *Più allegro*[144]

[142] P. Brainard, *Le sonate per violino di Giuseppe Tartini, Catalogo tematico*, Studi e richerche dell´Accademi aTartiniana di Padova, Carisch, Milano, 1975.

[143] P. Brainard, Tartini e la sonata per violino solo, cit.

[144] Secondo la catalogazione Brainard, è parte del movimento n. 2. Tuttavia, visto lo scarto di carattere conferito sia dalla figurazione ritmica sia dalla diversa indicazione agogica (scritta dal Maestro), la numerazione delle battute qui comincia da 1.

9, iii, raschiatura: in analogia con bb. 11-12. Qui sotto si riporta il testo di bb- 9-12 prima della raschiatura 

10, i, Fa bemolle

3) *Allegro*

2, i, Sol semiminima: nota d´armonia aggiunta[145]

2, iii, Mi semiminima: idem

3, i, Re semiminima: idem

3, ii, Re semiminima: idem

4, i, Sol semiminima: idem

4, iii, Re semiminima: idem

13, i, Re semiminima: idem

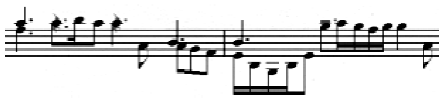
13, iii, Si semiminima: idem

14, i, La semiminima: idem

15, i, Re semiminima: idem

15, iii, La semiminima: idem

4) *Giga*

7, iii, iv- 9, i, ii: rigo 9 versione 1, rigo 10 versione 2. Si riporta qui la versione 1 

9, ii-10, refrain

4a) "*Altra Giga a carte 60*" [Senza indicazione], *Sperai vicino il lido/ credei calmato il vento/ ma trasportar mi / sento / tra le tempeste ancor*

2, i, Do-Sol, senza indicazione di valore: note d´armonia aggiunte; tali aggiunte vengono edite con il valore della nota sotto cui sono scritte (in questo caso: semiminima-croma, vedi nota n. 7).

2, ii, Re-Fa, senza indicazione di valore: note d´armonia aggiunte

9, iii: Re: idem

Sonata II, d1

1) *Siciliana*

[145] Note aggiunte al fine di una possibile esecuzione senza basso. Ne esistono di due tipi: alcune definite nel loro valore, e altre esclusivamente indicate con un punto (o una semibreve nera). Nel secondo tipo, qualora scritte sotto una nota, assumono il valore della nota cui si riferiscono.

2) *Allegro*

1, iii, Mi croma appoggiatura: cancellato

5, iii, Mi croma appoggiatura: cancellato

6, iii, Re croma appoggiatura: cancellato

3) *Allegro affettuoso* (:20:+:20:)

Sonata III, D1

1) *Andante Cantabile*

1-2, refrain

14, ii, Do bemolle

2) *Allegro*

Tempo: "alla breve" indicato con circolo tagliato.

16, doppia stanghetta (sic).

3) *Giga Allegro*

4, iv, legatura 2+1 corretta in 1+2 dal compositore

5, ii, idem

14, iv, idem

15, ii, idem

4) *Allegro assai* (:32:+:36:)

1-8, *refrain*

6, i-ii, legatura (3+3+1) corretta dal compositore in (3 3 1).

18, i-ii, legatura (4+1) corretta dal compositore in (2+2+1).

20, i-ii, idem

22, i-ii, idem

24, i-ii, idem

42, ii, cfr. 6, i-ii

42, i-ii, cfr b. 18

44, i-ii, idem

46, i-ii, idem

4a) *Allegro assai*, (cfr. D3, 2)

Tempo: 2/8 (=2/4)

1-4, *refrain*

2, ii, Do bemolle

14, ii, "Trillo" (sic)

15, idem

16, i, idem

18, ii, idem

19, idem

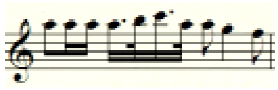
20, i, idem

26, ii, Do bemolle

32, ii, "Trillo" (sic)

Sonata IV, C1

1) *Cantabile/Andante*

3, iii-iv, correzione – si riporta la verisone precedente 

1a), *Grave*, *Tormento di quest'anima*

2) *Allegro assai* (:18:+:22:)

2, iii-iv, abbreviazione: arpeggio di semicrome in analogia al modello di b. 1, ii, iii (articolazione: 2 semicrome vergate, 2 semicrome legate)

6, iii – iv, abbreviazione: arpeggio (idem)

7, ii, abbreviazione: trillo con risoluzione (analogia b.7, i)

7, iii, idem

7, iv, idem

8, i, idem

8, ii, idem

15, i-iv, abbreviazione sintetica, arpeggio (analogia b. 1)

16, i-ii, idem

17, i-iv, idem

18, i-ii, idem

22-25, abbreviazione: arpeggio

28, iii-iv, (ex) 29, i-ii, cancellatura (linee strette, verticali)

29, ii, abbreviazione: trillo con risoluzione

29, iii, iv, idem

30, i, ii, idem

37, i-iv, abbreviazione: arpeggio

38, i-ii, idem

39, i-iv, idem

40, i-ii, idem

3) *Presto* (:28:+:24:)

Sonata V, F1

1) *Andante Cantabile*

2, ii, La senza indicazione di valore [semiminima]: nota d´armonia aggiunta.

8, ii, Do idem [semicroma]: idem

8, iv, La idem [semicroma]: idem

9, i, Fa idem [semicroma]: idem

10, ii, La idem [semicroma]: idem

11, ii, Mi idem [semicroma]: idem

15, i-ii, Sol idem [crome], idem[146], (cfr. Sonata IV C1, mov. 3: Presto, b. 15).

15, iv, Do idem [semicroma], idem

16, i, Si idem [semicroma], idem

2) *Allegro assai*

2a) *Allegro*

Basso con inchiostro piú chiaro (esempio di aggiunta su rigo lasciato vuoto).

[146] «(…) Hier Begegnen nämlich in mehreren Fällen Ergänzungen des doppelgriffen Begleitapparates, aus denen zu schließen ist, daß Tartinis Gebrauch dieser Technik in der Praxis mitunter erheblich umfangreicher war, als dies das erhaltene Notenbild wiedergibt. Im Einleitungssatz der Sonate F1 sind zum Beispiel mehrere solche Ergänzungen durch kleine Punkte angezeigt, die zunächst wie Staccatomarkierungen aussehen, sich jedoch bei näherem Hinsehen als Tonhöhenangaben entpuppen, wie das Hinzufügen des Buchstaben `g´ im vorletzten Takt eindeutig zeigt. Die ergänzten Töne lassen sich kaum anders deuten denn als Hinweise darauf, wie die Violinstimme bei Fortlassen des Basses klanglich auszufüllen sei.», in P. Brainard, Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis, Doktorarbeit, Göttingen, 1959, p. 180. Si deve far rientrare questa particolare notazione nell´ambito delle varie integrazioni armoniche che Tartini demanda al violino – vedi Sonata I, movimento 3 (nota a pié pagina n. 7).

3a) *Primo e ultimo*, [allegro] (:8:+:8:) [tema][147]

3) Allegro (:24:+:24:) [variazioni]

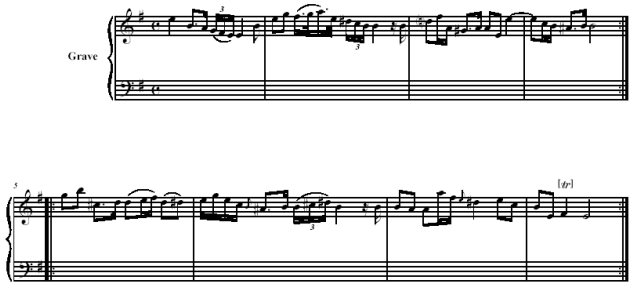
1-8, *refrain*

Sonata VI, e1,

1) *Andante cantabile*, *Senti lo mare*

1a) *Grave*[148]

3, i, Fa bemolle



2) *Allegro cantabile*

11, i, Fa bemolle

13, iv, idem

14, i, idem

15, i, Do bemolle

15, iv, idem

16, i, idem

3) *Giga*, (:6:+:10:)

4) *Allegro assai*, *L´onda che mormora tra sponda e sponda, è meno instabile del vostro cuor*

19, i, Fa bemolle

69, i, idem

85, i, idem

[147] In analogia con G1,2 - 2, a1, 3a, F1 3, 3a, C1, 2.

[148] Il movimento appartiene ad una successione alternativa dei movimenti della sonata e1, scritta da Tartini a c. 106, rigo 1. Lì si riscontra: questo movimento notato per esteso (senza basso); incipit del mov. 2 (Allegro); incipit del mov. 3 (Giga). L´elenco prosegue al rigo successivo, dove si incontra il "Menuet Minore" (sic) di e 10.

Sonata VII, a1

1) *Adaggio* [sic]

9, iii-10, i, legatura cancellata

2), *Allegro*

10, iii-iv, raschiatura

15, i seconda metà-ii, abbreviazione: terzine trillate

19, ii, Mi senza indicazione di valore [semicroma]: nota d'armonia aggiunta

3) *Allegro assai* (c. 24)

10, 11, 12, crome semplici ("ritmo lombardo"[149], analogia con b. 9)

50, 51, crome semplici (ritmo lombardo, analogia con b. 49)

70, 71, 72, crome semplici (ritmo lombardo in analogia con b. 69)

3a), [senza indicazione]

[Var.] 1, (rigo n. 6): unica variante della chiave di basso

[Var.] 2

[Var.] 3

35, abbreviazione: quartine 1+3 con trillo sulla seconda nota (analogia con b. 33)

36, abbreviazione: terzine legate 3+3+3 con trillo su ciascuna prima croma (analogia con b. 34)

37, quartine idem

38, i-ii, terzine idem

38, iii, quartine idem

39, quartine idem

41, quartine idem

42, terzine idem

[149] «(…) si forma alcune volte brevissima quella nota, che trovassi tra due, o tre note brievi, la quale viene nel battere, e ponesi un punto dietro quella nota, che passa», in J. J. Quantz, Trattato sul flauto traverso, a cura di S. Balestracci (cit.). Il ritmo lombardo (ing: Scotch Snap) è un tipo di ineguaglianza ritmica per cui una coppia di crome viene eseguita mediante l´accorciamento della durata della prima, e il logico allungamento della seconda. Il contrario di quanto accada nella più consueta successione croma col punto – semicroma: . Eredità di usi contrappuntistici già largamente presenti in compositori italiani del Cinquecento, tale anomalia ritmica è ampiamente attestata anche nella musica strumentale italiana del primo Seicento – si veda in proposito: F. Rognoni, Selva de´ Varij passaggi, Milano, Lomazzo, 1630.

43, quartine idem

44, terzine idem

45, quartine idem

46, i-ii, terzine idem

46, iii, quartine idem

[Var.] 4

[Var.] 5

66 ii, iii – 70 ii, iii abbreviazione: legatura su due terzine trillate sulla prima croma

71, ii-iii, terzine sciolte (cfr. b. 79)

73 ii, iii -78, ii-iii, abbreviazione, legatura su due terzine trillate sulla prima nota.

79, i-iii, terzine sciolte

[Var.] 6

83, 85, 89, 91, 93, i, abbreviazione: terzine di semicrome con staccato (punto), in analogia con b. 81.

[Var.] 7

98-112, abbreviazione: terzine di crome legate (3+3+3, analogia con b. 97).

[Var.] 8

121, ii-iii, annotazione autografa: "raddoppiate".

[Var.] 9

129, i, abbreviazione: annotazione dell'autore: "arpeggio".

129-144, abbreviazione: arpeggio di semicrome (cfr. C1/2)

[Var.] 10

[Var.] 11

162, iii, Mi croma corretta dal compositore in Sol croma

169, i, senza indicazione di valore, nota d'armonia [croma]

172, iii, idem, [croma]

175, ii, idem, [croma]

[Var] 12

186, i, (violino), macchia[150]

186, ii, senza indicazione di valore: nota d´armonia aggiunta

187, i, macchia

187, iii, senza indicazione di valore: nota d´armonia aggiunta

188, i, macchia

188, ii, senza indicazione di valore, nota d´armonia aggiunta

[Var.] 13

[Var.] 14

210-215, abbreviazione: quartine di semicrome (analogia con b. 209

217-222, idem

[Var.] 15

232, ii, Fa diesis

[Var.] 16

[Var.] 17

257, rigo 7: abbreviazione: annotazione autografa: "all'ottava alta"

[Var.] 18

273, rigo 9: annotazione autografa "come sta"

[Var.] 19

290-295, abbreviazione: terzine di semicrome (analogia con b. 289)

297-303, idem

[Var.] 20

[150] Le tre macchie di b. 186 costituiscono una sorta di trittico. Non si individua alcunché sotto di loro. Piuttosto, si riscontrano segni simili in altre zone della carta 21. A tal proposito, s´intende sottolineare un dato tanto elementare quanto fondamentale. Una cosa è un segno piccolo e tondo, carico d´un significato armonico nel contesto in cui è inserito (note simili, anche prive di un´esplicita indicazione in tal senso, per lo meno evocano una nota d´armonia – si rinvia ai citati studi su Barbieri); altra cosa è una macchia (evidente in sé, oppure come trapasso di inchiostro da altre pagine, ossia svista nel passaggio della penna sulla carta), che in nessun caso può essere inserita come nota d´armonia addizionale, ancorché presunta!

[Var.] 21

Sonata VIII, g1

1) *Andante*

1-2, *refrain*

15, ii, Si diesis

2) *Allegro*

13, i, punto dopo Re semiminima

3) *Affettuoso*

1-4, *refrain*

1, i, pausa di croma (cfr 20, ii - iii)

29, ii, segno a forma di crocetta sopra il Mi semicroma

4), *Allegro assai*

49-56, basso notato con inchiostro diverso [151]

Sonata IX, A1

1) *Largo andante*

6, ii, La cancellato

9, levare, Sol bemolle

2) *Allegro*

12, ii, Sol bemolle

3), Allegro assai (:24:+:20:)

5, iii, Sol bemolle

2a) *Allegro* (:12:+:12:) [a c. 45]

3a), Aria allegro, *Fortunata Pastorella* (:9:+:8:)

[151] Cfr. inchiostro diverso: cfr. F1, 2a; E1, 1a

1-2, rada cancellatura (due linee oblique)

1-2: refrain

7-8: segno di "2"

13-14: idem

4) Menuet (:12:+:12:)

22, i (basso), La corretto in Mi dall´autore

22, ii, (basso), idem (ottava inferiore)

Sonata X B1

1) *Largo*

2) *Allegro*

3) *Affettuoso*

1, i, indicazione autografa: "subito" (collegamento tra ultima nota ultima battuta mov. 2 - inizio mov. 3)

1, iv, Mi semiminima: nota di integrazione armonica aggiunta

2,i, Fa croma: nota di integrazione armonica aggiunta

2, i, legatura di portamento cancellata (terzina sciolta dal compositore)

3, ii, Mi-Re corretti dall´autore in Sol Fa

4, i, legatura di portamento (cfr. b. 2)

6, i, legatura di portamento cancellata

4) *Menuet*

Sonata XI E1

1) *Andante cantabile*, *Quanto mai*

17, i, Re bemolle

19, i senza indicazione di valore, nota di armonia aggiunta

19, iii idem

21, i, Re bemolle

23, i, idem

2) *Allegro*

2a) [Senza indicazione] c. 75[152]

7, correzione: terzina Do - Re - Do vs Sol - La - Sol

17-24, *refrain*

19-20, scrittura sintetica

27-28, idem

49-56, *refrain*

51-52, scrittura sintetica

59-60, idem

3) *Minuet*

16, Mi diesis minima (appoggiatura di croma in analogia con bb. 6, 14, 16, 26, 29, 30, 32).

17, iii, vergatura sull´ultima croma della terzina.

4) [senza indicazione]

17-25, refrain

19, 20, abbreviazione

49-56, refrain

51-52, abbreviazione

3a) *Giga* (:12:+:12:) c. 101

2, iii, tirata di biscrome[153]

2, iv, idem

1a) *Allegro assai*

1-8, tema (inchiostro A) cancellato in modo rado (inchiostro B).

9-16, lo stesso tema all´ottava inferiore (inchiostro A).

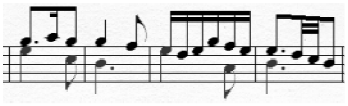
9, inizio, l´inchiostro B scrive un nuovo sistema [154]

[152] In Brainard non è indicato come movimento di questa sonata. L´annotazione di c. 35 rinvia chiaramente a c. 35 3/8, movimento comune con E2.

[153] Rimanesserro tali in edizione, la battuta non sarebbe completa nel suo valore. Tale tirata di biscrome è confermata anche nella copia viennese di Meneghini: il problema non viene risolto se non trasformando le biscrome in semicrome.

[154] Così strutturato, la durata del primo refrain risulta modificata rispetto alla proposta del catalogo Brainard: non più 24, 32. L´idea di ricosrtuire il testo cancellato è suggerita dal tipo di cancellatura non definitiva, che sottintende un suo possibilie riutilizzo.

17-20, violino: inchiostro B cancella inchiostro A, si riporta la variante scritta a rigo 9



17-20, basso: cancellature di B su A (B scrive un basso alternativo vicino alle note cancellate)

Sonata XII G2.

1) Aria del Tasso[155]

1a) Altro Grave, *Tormento di quest´anima* (cfr C1) (:10:+:8:)

11, i, Fa bemolle

2) Canzone Venetiana (:8:+:18:)

10, ii, Fa bemolle

3) [Aria] *Quanto mai / felici siete / innocenti pastorelle, / che in amor voi non avete / altra legge che l´amor*

22, i, Re semiminima

4) [Senza indicazione][156]

[Tema]

3, i, Fa bemolle

[Var.] 1

11, i, Fa bemolle

19, i, idem

[Var.] 2

35, i, Fa bemolle

43, i, idem

[155] Cfr: G3, D2, A11.

[156] In analogia con un´altra serie di variazioni (a1, 3a), il primo movimento è senza ritornello, e, di fila, seguono gli altri couplets.

[Var.] 3
51, i, Fa bemolle
59, i, ii Fa bemolle

[Var.] 4
67, i, Fa bemolle

[Var.] 5
74, ii, Fa bemolle
75, i, idem
76, i idem
83, i, idem

[Var.] 6

91 – 96, abbreviazione: terzine di semicrome vs quartine di crome (analogia con bb. 89, 90).
99, i, Fa bemolle

[Var.] 7
107, ii, Fa bemolle
115, i, Fa bemolle

[Var.] 8
123-128, articolazione: 1 semicroma travata + 3 legate con trillo sulla seconda (analogia con bb. 121-122)
131, i, Fa bemolle.

[Var.] 9
138, i, Fa bemolle
139, i, idem
140, i, idem
147, i, idem

[Var.] 10
155, ii, Fa bemolle

163, i, idem

164, ii, idem

[Var.] 11

171, ii, Fa bemolle

172, articolazione staccata (analogia b. 170)

179, ii, idem

[Var.] 12

187, Fa bemolle

205, i, idem

[Var.] 13

212, abbreviazione: terzine di semicrome (analogia con b. 211)

213, i, Fa bemolle

221, i, idem

[Var.] 14

229, Fa bemolle

237, Do bemolle

Sonata XIII h1

1) *Andante, Quanto mai felici siete*

8, iv Re bemolle

17, iv Sol bemolle

2) *Allegro assai*

3) *Giga/Allegro affettuoso*

4, i, Sol bequadro (sic)

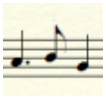
Sonata XIV G4

1) *Andante cantabile*

1-8 *Refrain*

1, iii, Sol semiminima raschiata (integrazione armonica)

3, iii, Sol semiminima raschiata, idem

3, i- iii in origine  (cfr. bb. 17, 21, 22, 23, 30, 34, 37, 38,)

5, ii, nota raschiata non decifrabile

5, iii, terzina travata (articolazione 1+2)

7, i, Re minima raschiata, integrazione armonica

7, iii, Sol semiminima raschiata, idem, si propone figurazione ritmica in analogia con b. 19.

7, i-iii, basso, raschiatura con correzione sovrascritta

37-44 *Refrain*

2) *Allegro assai*

1-3, semiminime del basso vergate

2, iii, raschiatura di Si semiminima

4, iii, raschiatura di Fa semiminima

4, iv, Fa bemolle

8, ii, aggiunta: Si semicroma. Della stessa, variante a fine rigo 6, qui trascritta

13 i, ii, iii, articolazione quartine: analogia con b. 12, iv

16, iv, idem

17, idem

18, i, ii, idem

21, iv, articolazione quartina: analogia con bb. 8, 9, 10

22, idem

23, i, ii, idem

25, iv, articolazione quartine: analogia con b. 12, iv

26 i, ii, iii, idem

3) *Andante cantabile*[157], *Se mai senti spirarti sul volto lieve fiato che lento s´aggiri*

21, ii, Fa bemolle

22, i, ii, idem

23, i, ii, idem

53, iii, idem

62, ii, iii idem

[157] Cancellatura estesa su tutto il movimento, ma a maglie larghe, in modo che si possa comunque leggere.

25-32, *Refrain*

65-72, *Refrain*

4) *Allegro*

21, i, Fa bemolle

21, iii, idem

30, ii, idem

Sonata XV G3[158]

2) *Allegro, Per Grave l´aria del Tasso*

5, i-ii, (basso) due Re semiminime in salto di ottava: cancellate

6, i- ii, idem

18, raschiatura: La semiminima vs Re La

19, idem

25, i, Sol – re semiminima: cancellate

26, i-ii, idem[159]

29, ii, macchia su quartina di crome (versione alternativa notata a rigo n. 7)[160]

30, i-ii, Si semiminima[161] – La semiminima (vedi rigo n.7): cancellate.

31, ii-iii, quartina di crome (vedi rigo n. 7)

32, i, La semiminima – La (vedi rigo n. 7)

35, ii, Do semiminima: cancellato

3) *Allegro*

Sopra il rigo n. 1: annotazione del compositore: Arpeggio (cfr. C1/2)

3, abbreviazione: arpeggio (quartine di semicrome)[162]

4, i-iii, abbreviazione, idem

---

158 Il Catalogo (p. 67), propone complessivamente 4 movimenti, indicati con i numeri 1, 1a, 2, 3. Tale configurazione considera insieme tre fonti: IPca 1888/1, IPca 1888/2, US BE 739. Nella presente edizione si propone di mettere a testo il materiale riscontrato in IPca 1888/1, ossia i movimenti catalogati come numeri 2 e 3. Tale struttura trova conferma in A Wgm IX 33956, D B 21636/1/10, infine in IPca 1905/59/2, che, con Brainard (Catalogo, cit.), è l´originale della copia di Vienna.

159 Detta cancellatura rada, viene sostituita da semiminime senza gambo (di sola testa), in tutto simili alle cosiddette note d´armonia sin qui riscontrate. Esse sono: Sol semiminima (bb. 5 e 6), Mi semiminima (bb. 7). Inoltre, alle cancellature al basso di 25 e 26 si osservi la corrispondente inserzione di note d´armonia (già definite nel loro valore).

160 Tale macchia potrebbe essere la cancellatura di un Mi semiminima. La nota si riscontra poco più avanti (b. 31) in una figurazione simile, ma priva della cancellatura ivi riscontrata.

161 Battuta 30, i presenta un´originaria versione ornata, resa in modo più scheletrico nella versione notata da Tartini a rigo n. 7. Idem accade per b. 32, i, per la quale, pur non essendoci alcuna cancellatura, esiste tuttavia una versione alternativa più scheletrica, sempre al rigo 7.

162 L´articolazione qui proposta è la medesima che in C1,2, ossia due semicrome vergate e due legate.

6, iv, idem

7-10, iii, idem

11, iv, idem

12, i-iii, idem

13, iv, idem

14, i-iii, idem

17, iv, Fa bemolle

19, ii, iv, Fa bemolle

21, ii, iv, Fabemolle

23 (con levare=44, iv) – 26, iii, abbreviazione, arpeggio

28, iv – 32, iii, idem

33, iii, iv, Fa bemolle

33, iv, scrittura sintetica, arpeggio

34, i-iii, idem

35, iv, idem

36, idem

40, iv, Fa bemolle

42, iv, Fa bemolle

Sonata XVI C2

1) *Andante Cantabile*

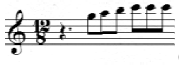
2) [senza indicazione]

1 levare - 2, *refrain*

3) [senza indicazione]

4) *Menuet*

5) *Allegro*

Fine di rigo n. 8: annotazione autografa : "in cambio di  etc: foglio 58 12/8 e poi 2/4".

Sonata XVII, D2

1) *Andante Cantabile, Dí se senti*

2, i, Do bemolle

13, iii, Do bemolle

14, i, Do bemolle

15, i, Fa bemolle

33, Sol bequadro (sic)

2) Allegro assai (:32:+:48:)

9-12, tre puntini sopra la semiminima col punto

25-28, idem

73-76, idem

3) Aria del Tasso (10)

5, raschiatura: gambo La semiminima

4) Furlana (40)

2, iii, appoggiatura doppia in analogia con b. 3

31, iv – 34, ii segni di articolazione: "d-a"[163]

4 a) Menuet (:16:+:20:)

Margine sx del rigo n. 9, annotazione: "invece della Furlana"

5-6, abbreviazione: trilli con risoluzione (analogia con b. 1, i-iii)

17, idem

21, idem

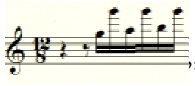
25-28, idem

Sonata XVIII C3

1) *Andante cantabile, Ama l´olmo*[164]

[163] Rimane da verificare se tali lettere indichino un´arcata o se si tratti di integrazioni armoniche notate in lettera, come già osservate.

2) *Allegro*

Inizio rigo n. 8, annotazione: "battute sciolte  "[165].

1-5, abbreviazione: "battute scioltte"

11-12, idem

13, abbreviazione: trillo

14, ii, iii, idem

15, ii-iv, cfr. 13

16, ii, iii, cfr. 14.

17 -21, cfr. 1-5

26, ii-28,i, cfr. 1-5

28, ii-iv – 29, i, cfr. 13, 14

30, ii-32,i cfr. 1-5

32-fine, cfr, 28

2a) *Allegro* (cfr. c. 54[166], ossia C2/5)

3) *Allegro assai* (:40:+:32:)

Sonata XIX D3

1) *Andante cantabile*, *Lascia ch´io dica addio/Sciogli le mie ritorte*

12,iv, Do bemolle

16,iv, idem

2) *Allegro assai* (cfr. D1, 4a)

Tempo: 2/8 (=2/4)

1-4, *refrain*

2, ii, Do bemolle

---

[164] Si è data una lettura del motto diversa da quella in Brainard, Catalogo, p. 7. Lì si trascrive "*amatissimo*"; qui si propone "*Ama l´olmo*", citazione di una lezione volgarizzata di un passo ovidiano: "*Ulmus amat vitem, vitis non deserit ulmum: / separor a domina cur ego saepe mea?*", Ov., Amores, 2, 16, 41-42.

[165] L´incipit qui annotato dal Maestro, mostra la realizzazione di una scrittura sintetica. Per chiarezza, nella presente edizione si scrivono per esteso le cosiddette "battute sciolte", così come devono essere eseguite.

[166] Il movimento è colà indicato quale alternativa a C3/2.

14, ii, "Trillo" (sic)

15, idem

16, i, idem

18, ii, idem

19, idem

20, i, idem

26, ii, Do bemolle

32, ii, "Trillo" (sic)

3) *Siciliana, Andante*

1, iv, tre punti sopra il gruppo semiminima-croma (cfr. D2/2)

12, ii, Do bemolle

13, ii, Fa bemolle

13, iii, Do bemolle

14, ii, Do bemolle

15, ii, Fa bemolle

15, iii, Do bemolle

17, i, Do bemolle

24, iii, Do bemolle

28, ii, Fa bemolle

28, iv, Fa bequadro

29, iii, Fa bequadro

4) *Menuet* (:8:+:8:+:8:+:8:)

4a) *Altro Menuet* (:16:+:20:) [cfr. D2/4a]

5-6, abbreviazione: trillo indicato con una linea sulle note da trillare

10-12, crome ritmo lombardo e legatura (analogia b. 9

17-18, idem

21-22, idem

25, idem

26, 27, 28, trilli per analogia con b. 25

29-32, ritmo lombardo (analogia con b. 9)

5) *Aria Allegro assai*

Tra rigo n. 1-2, annotazione autografa "*il basso è in fine della carta 9*".
Ibid, sul lato destro del foglio, annotazione autografa: "*Si ripete in ottava / bassa*".
41, i, Do bemolle

Sonata XX, e2

1) *Andante cantabile*, *Non vi piacque ingiusti dei ch´io nascessi pastorella*
17, ii, Fa bemolle

2) *Allegro*
24, iii, Fa bequadro (sic)
50, iii, idem

3) *Allegro assai*

4) *Allegro assai*, *L´onda che mormora tra sponda e sponda* [cfr. e1/4]
19, i, Fa bemolle
69, ii, idem
85, i, idem.

Sonata XXI, F2

1) *Grave*
11, ii, tirata di biscrome (analogia con b. 12)

2) *Allegro non presto, Ombra cara che qui d´intorno*

3) *Allegro, Se il cor non palpita*
8-12, *refrain*[167]

4) *Presto*
58-64, abbreviazione: terzine (analogia con b. 57)

Sonata XXII, a2

[167] L´unico refrain del tipo :§§: con indicazione autografa "si ripete al segno §§".

1) *Andante*, *Deh serbate amici dei*

2) Allegro, *Tra l´orror della tempesta* (Met., Siroe, II/5)

3) *Presto*

4) *Allegro assai, Senti lo fonte senti lo mare* (cfr. e1/1)

Sonata XXIII, E2

1) *Andante cantabile, Lascia ch´io dica addio al caro albergo mio, al praticello*
6, iv, Re bemolle
12, iv, Sol bemolle
14, i, Re bemolle
14, ii, Do bemolle

2) *Presto*
53, i, Re bemolle
57, i, idem
61, i, idem

3) *Aria, Se tutti i mali miei io ti potessi dir*

4) *Menuet*, *Digli che son fedele, digli ch´è ´l mio tesoro*
21,i, Re bemolle
23, i, idem
Rigo n. 8, annotazione molto sibiadita: "Fine" (inchiostro diverso dalla mano principale).

5) *Grave andante*, *Se tutti i mali*[168]

6) [Senza indicazione] (cfr. E1)

[168] I movimenti 5 e 6 sono da considerarsi alternativi ai movimenti 3 e 4.

Sonata XXIV, D4

1) *Andante cantabile*, *Care dell´idol mio*

9, i, Do bemolle
10,i, idem
13, i, Fa bemolle
13, iv, Do bemolle
14, i, Do bemolle

2) *Allegro assai*
Levare di 1, Punto tra Fa e Sol
8, iv, Do bemolle
9, iii, Do bemolle
33, iv, Do bemolle

3) *Aria cantabile*, *Alla stagion novella / Fin dall´opposto lido* (Met., Galatea, I, lievemente mod.)

4) *Presto*, (:36:+:60:) *Amico fato guidami in porto / ne un cor fedele lascia perir*
37, i, senza indicazione di valore , appoggiature (La-Mi) [169], analogia con bb. 33, 34
41, i, idem (La-Mi)
42, i, idem (Do-Mi)
42, iii, idem (Do), analogia con bb. 2, 3
45, i, idem (Mi)
46, i, idem (Mi)
57, abbreviazione: terzina trillata su ogni nota (analogia b. 13)
62, i, abbreviazione: appoggiature (Re - La)
66, i, idem (Re-La)
73, abbreviazione: terzina trillata su ogni nota

5) [senza indicazione] (:24:+:34:) *Amico fato mi guida in porto, e se spietato* (Met., Siroe, II/14)

Sonata XXV, d2

[169] In questo caso i punti sono una scrittura sintetica delle appoggiature.

1) *Andante cantabile* (:12:+:12:)

14, i, senza indicazione di valore: scrittura sintetica di appoggiature (cfr. b. 16, ii; inoltre, cfr. D4, 4)

2) *Allegro*

14, iv, correzione sovrascritta su

15, i, raschiatura sovrascritta (impossibile ricostruire lo strato A)

3) *Allegro assai* (:24:+:28:)

7, 8, abbreviazione: terzine di semicrome, (analogia b.b. 3-4)

11, 12, idem

15, 16, idem

27, 28, idem

31, 32, idem

41-44, idem

51, idem

Sonata XXVI, B2[170]

1) [senza indicazione], *Sperai vicino il lido, credei calmato il vento*[171]

2) [senza indicazione], *Se tutti i mali miei io ti potessi dir*

9, iii, cancellatura fitta: segue correzione non chiara

25, i, annotazione autografa: "portamento"

25, iii, tirata di nove biscrome[172]

3) [senza indicazione] (:12:+:12:)[173]

5, cancellatura: correzione leggibile

7, idem

8, terzina in analogia con b. 6

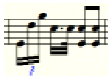
[170] Sia l´edizione Guglielmo (1970) che quella Farina (1980) collocano al n. XXVI la Sonata G5. Si propone, al suo postoi, la B2, seguendo un´indicazioe autografa in c. 33 "a carte delö segno XXVI", ossia c. 84, dove ci sono gli altri movimenti della sonata B2.

[171] Il movimento, annotato a c. 32 contestualmente alla sonata B1, è cancellato con segno sottile, rimanendo tuttavia perfettamente leggibile.

[172] Non sempre il numero effettivo delle note delle tirate corrisponde al numero delle note comprese in una battuta. Ciò si deve al fatto che in tali figurazioni, sul corretto valore delle note impiegate, prevale l´effetto complessivo ottenuto con il riempimento dell´intervallo per mezzo della diminuzione.

[173] Ex mov. 4.

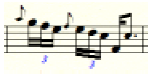
4) [senza indicazione][174]

29, i, versione alternativa, rigo n. 4 

30, i, versione alternativa, ibidem,

32, semiminima (resa con croma puntata in analogia con b. 16)

60, ii, versione alternativa

63, versione alternativa 

96-101, {frammento}

5) [senza indicazione], [frammento][175]

[Sonata XXVII G5] [176]

1) [Senza indicazione] *Senza dei te mia cara no che no posso star*

2) Menuet

3) [Senza indicazione]

41-48, segno di ripetizione "2"

4) Andante

1, i Fa bemolle

5, i, idem

12, segno di ripetizione "2".

19, "*arpeggio*"

20, ii, Fa bemolle

5) *Giga*

[174] Ex mov. 5.

[175] Ex mov. 6.

[176] Finisce la numerazione romana di Tartini, d´ora innanzi la parentesi quadra indica le sonate riorganizzate in successione secondo l´unità grafica dei movimenti, confermata dalla catalogazione di Brainard.

6) *Menuet*

6a) [Senza indicazione]

Sonata [XXVIII] A2

La si trascrive a due righi, anche se non ha la linea del basso.

1) *Adagio*, *La Mia Filli*

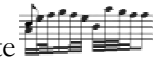
7, i,

11, iv, Sol bemolle

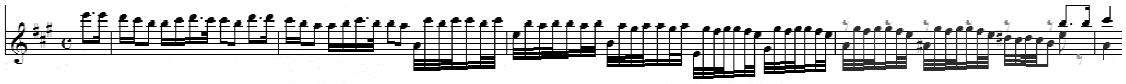
12, ii, idem

2) *Allegro* [cfr A1/2a]

3, iv, variante

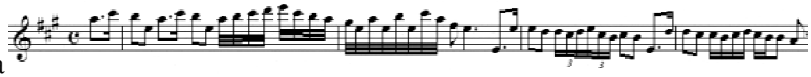
4, iii, variante 

Rigo n. 3 – 4, bb. 1-5: possibile incipit alternativo di A1/2a, con varianti



2a) *Allegro Aria*[177]

12, ii, +

3-6, rigo n. 10, variante cancellata 

3) *Presto*

13, 14, segno di ripetizione:"2"[178]

[177] Brainard (Catalogo) propone l´incipit a rigo n. 9. Si individua, per ipotesi, l´incipit del movimento, là dove indicato da Tartini ("Allegro aria", a rigo n. 10). Lì si riscontra una cancellatura a maglie larghe. La prima linea, però, non appartiene a detta cancellatura, bensì è un collegamento al rigo n. 9, dove il movimento prosegue fino alla fine. Di lì, il movimento contiuna riscendendo al rigo 10, fino alla doppia linea. In sintesi: rigo 9: incipit (bb. 1, 2); salto a rigo 10 (continuazione del primo ritornello del primo movimento, inizio del secondo ritornello: bb. 4-12). In altre parole, la battuta 12 è notata a cavallo tra la fine del rigo 9 e la fine di rigo 10. La cancellatura di rigo 10 copre una variante (bb. 3-6), alla quale Tartini ha preferito la lezione di rigo 9. Così strutturato, il movimento ha un´altra numerazione di battute (:8:+:8:), recuperando le due battute che nel primo ritornello mancano nella proposta originaria di Brainard (:6:+:8:).

21, 22, idem

41, i, Do bemolle

47, 48, annotazione autografa "2" per indicare *refrain* (di solo due battute)

4) [Senza indicazione]

1, ii, bicordo di crome La-Do: cancellato

1, iv, Sol croma: cancellato

10, ii-iii, abbreviazione: trillo

11, i, Mi grave croma: cancellato

11, iv, Si croma: cancellato

22, ii-iii, abbreviazione: trillo

[Sonata XXIX a3] [179]

1) *Cantabile*

1 Var.) Grave

2) *Allegro*

3) *Allegro*, *La mia Filli*

4) *Giga*

4a) *Giga*: Cancellata ed incompleta.

5) *Allegro*

33, i, terzina con legatura

33, ii, terzina puntata (staccato)

34 e segg.: per tutte le terzine si mantiene la stessa articolazione

97, i, quartina "staccato-legato" 1+4, con trillo sulla terza nota

97, ii e segg: per tutte le quartine si mantiene la stessa articolazione

---

[178] Il segno di ripetizione così indicato (cfr SONATA XXVII G5) modifica la suddivisione interna delle battute proposto da Brainard, che diventa 28+26.

[179] Di questa sonata esistono due versioni, una in forma di schizzo (cc. 87-89), ed una in bella copia (cc. 94-96). La sonata è stata edita su due righi: il primo recante la bella copia, il secondo lo schizzo , al fine di poter confrontare immediatamente l´entità delle "varianti sostanziali", di cui in Brainard, Catalogo, p. 123. Si veda anche il capitolo del presente studio "Documenti di prassi esecutiva 3".

129, semiminima con punto, triplo punto sotto legatura (vibrato d´arco)
130 e segg: simile articolazione si ripete in tutte le figure simili
162, cancellatura fitta, battuta eliminata irreversibilmente
162 -172, abbreviazione: terzine
178, idem
180, idem
182, idem
184, idem

[Sonata XXX d3]

1) *Cantabile*
49, i, Si bemolle: cancellato

1 Var.) Allegro cantabile, *La mia Filli*

1a) Adagio (10+9)

2) Presto (:40:+:44:)
38, iii, senza indicazione di valore: nota d´armonia aggiunta (croma, in analogia con 33 e segg.)
40, i, ii, idem

2a) Allegro (:13:+:13:) 2a)

3) Giga (16+15)

4) Presto (16+28 + 3 variazioni)
173, annotazione

5) Movimento non in catalogo

[Sonata XXXI e3]

1) *Aria/cantabile*

2, iii, cancellature con sovrascrittura

3, ii, iii, cancellature con sovrascrittura

1 Var.) (scheletro delle prime quattro battute)

2) [senza indicazione]

1, i-metà iv, abbreviazione: terzine di semicrome

3, metà ii – metà 4, abbreviazione: terzine di semicrome

5, i, sic (due biscrome+semicroma)

9, i, Fa bemolle

17, iii-metà iv, abbreviazione: terzine di semicrome

19, i-metà iv, idem

3) *Presto*

32-39, scheletro di crome

CONCLUSIONI

Si sono ridiscussi i contorni della "vera intentione" tartiniana circa l´uso del basso nelle «piccole sonate». La sua esplicita preferenza per un´esecuzione a strumento a corda singola o a corde doppie, non esclude un suo consenso ad un´esecuzione a corde doppie e con il basso (sia esso già scritto, o da aggiungere) - fattispecie questa che nel passato era stata esclusa con eccessiva sicurezza (Brainard, 1959; Guglielmo, 1970; Farina, 1980). una certa sicurezza.

Un´ampia riflessione sugli usi del basso continuo nel Settecento europeo esclude che il basso in accompagnamento dei Soli dell´autografo padovano possa essere un continuo polifonico non cifrato (affidato ad esempio ad un clavicembalo), quanto piuttosto un basso d´arco melodico medio grave.

Si è dimostrato come simile prassi esecutiva di accompagnamento del Solo violinistico si attesti in numerose fonti, legate in particolare alla Germania e, più o meno da vicino, alla cosiddetta cerchia tartininana di compositori violinisti.

Si è data una fisionomia organologicamente attendibile a tale prassi d´accompagnamento "con il bassetto", indicando in fonti tedesche e italiane (da Bismantova a Leopold Mozart) un tipo particolare di strumento da spalla, non corrispondente all´odierno violoncello. Non si esclude che, pensando ai soli con il basso che Tartini inviò a Federico il Grande, potessero essere accompagnati da uno strumento non dissimile da quelli discussi in questo studio.

Nel contempo, si è cercata una ri-definizione dello strumento utilizzato da Antonio Vandini, al fine di dare un´ancor più concreta fisionomia alla prassi esecutiva tartiniana, non così lontana dal mondo musicale tedesco, ben noto al Maestro. Questo ha consentito di collocare la sua opera e la sua figura in un contesto ampio.

L´edizione ha rivelato aspetti inediti dell´autografo I-Pca 1888/1: annotazioni autografe di prassi esecutiva, strati compositivi ricostruiti attraverso la comparazione di abbozzi e belle copie (a3, d3). In qualche caso si è osservata l´opportunità di modificare il catalogo (incipit di A2, 2a; movimento inedito d3, ordine dei movimenti di B2).

Bibliografia

ABBADO, M., *Presenza di Tartini del nostro secolo,* in «Nuova-rivista-musicale-italiana», Novembre-Dicembre 1970; IV/6, pp. 1087-1106.

ID., *Terzo e Quarto suono*, in «Rivista-italiana-di-musicologia», 1970; V/1, pp. 99-147.

ALLIT, J. S., *The influence of Tartini over Mayr*, in: F. Hauk, I. Winkler (a cura di), *Johann Simon Mayr und Venedig, Beiträge des Internationalen musikwissenschaftlichen Johann Simon Mayr-Symposions in Ingolstadt vom 5. bis 8. November 1998*, München - Salzburg, Musikverlag Katzbichler, 1999, pp. 60-81.

ANGELUCCI, E., *Le "Regole per ben suonar il violino" di Tartini e la "Violinschule" di Leopold Mozart*, in: A. Bombi, M. N. Massaro (a cura di), *Tartini: Il tempo e le opere*, pp 299-320, Bologna, Il Mulino, 1994

ANTONI, L., *Giuseppe Tartini e Luigi Dallapiccola*, in *Tartini "maestro" narodov in kulturno zivljenje v obalnih mestih danasnjen Slovenije med 16. in 18. stoletjem: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 7. in 8. aprila 2001 v Prianu/Tartini "Maestro delle Nazioni" e la vita culturale delle cittadine del Litorale tra i secoli XVI e XVIII*, Atti del convegno internazionale del 7 e 8 aprile 2001 in Pirano. pp 101-122.

ARNOLD E., BALDAUF BERDES J. L., *Maddalena Lombardini Sirmen: Eighteenth-century composer, violinist, and businesswoman*, Lanham, Maryland, and London, The Scarecrow Press, 2002, in «Rivista italiana di musicologia», XXXVII.2, 2002, pp. 409-411

BABITZ, S., *A problem of rythm in baroque music*, in «Music Quarterly», XXXVIII, 1953, pp. 533 – 65

BACHMANN, A., *Les grands violinistes du passé*, Parigi, 1913

BALDAUF BERDES, J. L., *Anna Maria della Pieta: The woman musician of Venice personified*, in *Cecilia reclaimed: Feminist perspectives on gender and music.* pp 134-155, Urbana USA, University of Illinois, 1994

BARBIERI, P., *Martini e gli armonisti 'fisico-matematici': Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti, Padre Martini*, in: *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Firenze, Olschki,1987, pp. 173-209.

ID., *L'intonazione violinistica da Corelli al Romanticismo*, in «Studi-musicali», 1990, 19/2, pp. 319-384

ID., *Gli armonisti padovani del Santo nel Settecento*, in: S. Durante, P. Petrobelli (a cura di), *Storia della musica al Santo di Padova,* pp 199-221, Vicenza, Neri Pozza, 1990

ID. *Tartinis Dritter Ton und Eulers Harmonische Exponenten, mit einem unveroffentlichten Manuskript Tartinis*, in «Musiktheorie», 1992, 7 (3), 219 -234.

ID., *Il sistema armonico di Tartini nelle "censure" di due celebri fisico-matematici: Eulero e Riccati*, in: A. Bombi, M. N. Massaro (a cura di), *Tartini: Il tempo e le opere*, pp 321-344, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 321-344

BARNETT, G., *The Violoncello da Spalla: shouldering the Cello in Baroque Era*, in «Journal of the American Musical Instruments Society», XXIV, 1998, pp. 81-106

BASSO, A., *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach*, Torino, EdT, 1979

BEECHEY, G. E., *Giuseppe Tartini (1692-1770)*, in «The-consort-Annual-journal-of-the-Dolmetsch-Foundation.», 1992, 48: 8-17, 1992.

BELLINATI, C., *Contributo alla biografia padovana di Giuseppe Tartini, con nuovi documenti*, in: A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*. Bologna, Il Mulino, 1994, pp 23-36,

BENEDETTI, G., *Giuseppe Tartini*, in «Archeografo triestino», nuova serie, XXI, 1896 – 97, 1

BERDES, J. L., *L'ultima allieva di Tartini: Maddalena Lombardini Sirmen*, in: A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp 213-228

BERGAMO, M., *Tartinijevo umevanje glasbe med "logiko" in estetiko*, (Tartini's understanding of music between "logic" and aesthetics), in: «Muzikoloski-zbornik», 1992, 28: 11-14, Mednarodni muzikoloski simpozij Tartini '92, 1992, pp 11-14.

BILLIO D´ARPA, N., *Festività solenni al Santo di Padova: Testimonianze inedite su Vivaldi e su altri musicisti e virtuosi*, in «Il-Santo-Rivista-antoniana-di-storia-dottrina-arte», 1992, Maggio-Dicembre, 32(2-3), pp. 345-359.

BOCCADORO, B., *Il sistema armonico di Giuseppe Tartini nel Secolo Illuminato: due apologie del trattato de musica nella querelle ra Jean Adam de Serre e gli enciclopedisti*, in «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», X, 1990, 73 – 102.

ID., *Jean-Adam Serre: Un juste milieu entre Rameau et Tartini?*, in «Revue-de-musicologie»,79(1), 1993, pp. 31-62

ID., *Tartini, Rousseau, et les Lumières*, in *J.J. Rousseau, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, pp. 1694-1711.

BONATO, F.-BISI, S.-CAVASIN, L.–DALLA VECCHIA, J., *Le filigrane in autografi di Tartini e Vallotti conservati nell'archivio musicale dell'Arca di S. Antonio di Padova: Contributo per una cronologia dell'opera di Giuseppe Tartini*, in: «Il-Santo-Rivista-antoniana-di-storia-dottrina-arte», Maggio-Dicembre 1992, 32(2-3), pp. 307-333.

BONTA, S., *From Violone to Violoncello: a Question of Strings?*, in: «Journal of the American Musical Instrument Society», III, 1977.

ID., *Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy*, in: «Journal of the American Musical Instrument Society», IV, 1978.

BOYDEN, DAVID. D., *The Missing Italian Manuscript of Tartini's "Traité des agrémens"*, in: «Music Quarterly», XLVI, 1960, pp. 315 – 28.

ID., *The Corelli "solo" sonatas and their ornamental additions by Corelli, Geminiani, Dubourg, Tartini, and the "Walsh anonymous"*, in «Musica antiqua Eurioae Orientalis», III, 1973, pp. 591-607.

BOUVET, C., *Une lecon de Giuseppe Tartini ez une femme violoniste au XVIII siècle*, Paris, Senart, 1918

BRAINARD, P., *Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis*, Università di Göttingen, 1959.

ID., *Tartini and the Sonata for Unacompanied Violin*, in «Journal of American Musicological Society», XIV, 1961, pp. 383 – 393.

ID., *Tartini e la sonata per violino solo*, in: «Chigiana, rassegna musicale di studi musicologici», XVI-XVII, N. S., n. 6-7, 1969-70.

ID., *Le sonate a tre di Giuseppe Tartini: un sunto bibliografico*, in «Rivista Italiana di Musicologia», IV, 1969, p. 102 – 113.

ID., *Le sonate per violino di Giuseppe Tartini: catalogo tematico*, Padova, Accademia Tartiniana di Padova, 1975

ID., *Italienische Violinmusik der Barockzeit,* I. München, Henle 1985, (Edizione Musicale)

BRITO, M. C. DE, *A kind of Rousseau but still more original*: *Novos datos sobre o Abade Antonio da Costa. In* «Boletim da Associacao Portuguesa de Educacao Musical», Portugal. January-March 1986, 48, pp. 26-32.

F. BRUSNIAK, *Die süße Anmut der italienischen Musik": Italienische Musiker und Musikpflege am Arolser Hof*, Italienische Musiker und Musikpflege an deutschen Hofen der Barockzeit, Köln, Studio, 1995, 1-6

BRVAR, V., *Tartini v arhivu RTV Slovenja* (Tartiniana in the archives of the RTV Slovenja), in: A. Kokole (a cura di): *Giuseppe Tartini in njegov cas* (Giuseppe Tartini e il suo tempo)., Ljubljana : Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1997, pp 69-74

BURNEY, C., *Viaggio musicale in Italia*, EdT Musica, Torino, 1979

CANALE DE GRASSI, M., *Fonti per una ricostruzione della didattica di Tartini nella "scuola delle nazioni"*, Muzikoloski-zbornik, 28, 1992, pp. 15-24.

ID., *Derivazioni tartiniane nelle "Lettere due sopra l'arte del suono" del conte Robbio di S. Raffaele*, in «Il-Santo-Rivista-antoniana-di-storia-dottrina-arte», Maggio-Dicembre, 1992, 32(2-3), pp. 291-306.

ID., *Il linguaggio della sonata a quattro nella cerchia tartiniana*, in: A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini. Il tempo e le opere*, Bologna, Mulino, 1994, pp. 97-132.

ID., *Destinazione e aspetti esecutivi dei concerti per violino di Giuseppe Tartini: Contributi per un approfondimento*, in A. Dunning (a cura di): *Intorno a Locatelli: Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli--1695-1764*, Libreria Italiana Musicale, Lucca, 1995, pp 151-173

CAPRI, A., *Giuseppe Tartini*, Milano, 1945

CARERI, E., *Tartini e Geminiani*, in: A. Bombi, M. N. Massaro (a cura di), *Tartini. Il tempo e le opere,* Bologna, Mulino, 1994, pp. 179-198

ID., *Francesco Geminiani*, Lucca, LIM; 1999

CARLIN G., PAULA I., *Glazbeno skolstvo, segment iz glazbene kulture u Puli za vrijeme austrougarske vladavine (Scuola di musica, segmento della cultura musicale a Pola durante il dominio austro-ungarico)*, Zbornik radova s prvog medunarodnog muzikoloskog skupa "U znaku Carlotte Grisi"(Raccolta degli atti del 1 convegno internazionale di musicologia "In omaggio a Carlotta Grisi"), Novigrad, Croatia, Università Popolare Aperta, 1999, pp 59-82.

CATTELAN, P., *Mozart,* Venezia, Marsilio, 2000

CAVALLINI, I., *Genio, imitazione, stile sentimentale e patetico: Gianrinaldo Carli e Tartini-Le prospettive della critica tartiniana nella seconda meta del Settecento*, in: A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*, Bologna, Il Mulino, pp 229-246.

CHAPPELL, W., *From Vivaldi to Viotti: A history of the early classical violin concertos,* Philadelphia, Gordon and Breach, 1992

CHARTER, V. J., *Violin sonatas of Domenico Dall'Oglio*, Nondoctoral-dissertation, Alberta University, 1988

CHURCHILL, D., *Unaccompanied Violin Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: a Contribution to the Understanding of J. S. Bach´s Solo Violin Sonatas*, Dissertation Smith College, 1944

CIMA, L., *Giuseppe Tartini accademico improbabile*, in *Atti e Memorie dell´Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina*, CXVI, 2003-2004. Parte II: Memorie della Classe di scienze Matematiche, Fisiche e Naturali, Padova, La Garangola, 2004

COWAN GATES, W., *The Literature for unaccompanied Solo Violin*, Diss., Chapel Hill, 1949

DALLA VECCHIA, J. *Rilievi e prime ipotesi a margine degli studi sulle filigrane in autografi di Tartini e Vallotti*, in «Il-Santo-Rivista-antoniana-di-storia-dottrina-arte», Maggio-Dicembre 1992, 32(2-3), pp. 335-343

DOUNIAS, M., *Die violinkonzerte Giuseppe Tartinis* (…), Wolfenbüttel - Berlino, 1935, 2/1966

DUCKLES V., ELMER, M., *Thematic Catalog of a manuscript collection of eighteenth – century italian instrumental music in the University of California, Berkeley, Music Library*, Berkeley, 1963

DURANTE, S., *Tartini and his texts*, in: S. Gallagher, T. F. Kelly, C. Wollf (a cura di), *The Century of Bach and Mozart*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2008, pp. 145-186.

ELMER, M. A., *Tartini´s improvised ornamentation*, University of California-Berkeley, 1962

FAGANEL, T., *Teoreticne osnove artikulacije, deklamacije in izvajalske manire sredi 18. Stoletja*, (Fundamentals of articulation, declamation, and performance practice in the mid-18th century), Muzikoloski-zbornik. 1992; 28: 25-34, Mednarodni muzikoloski simpozij Tartini '92. 1992. pp 25-34

FANZAGO, F., *Orazione…delle lodi di Giuseppe Tartini*, Padova, 1770, in A. Moccia (a cura di), Methodes et traites pour le Violon, ed Fuzeau. (fac simile)

FARINA, E., *Le sonate del volume autografo*, Milano, Carisch, 1980

FARINA, E., *Pubblicare oggi le opere di Tartini*, in A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 401-408

FAYOLLE, F., *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti*, Parigi, 1810

FERRETTI. L., *Tartini e le Marche: Primi risultati di una ricerca*, in A. Bombi, M. N. Massaro, Tartini. Il tempo e le opere. Il Mulino, 1994, pp. 37-66

FERTONANI, C., *Espressione strumentale e poesia nel settecento italiano: "Il pianto d'Arianna" di Pietro Antonio Locatelli*, in *Studi-musicali*. 1993; 22 (2), pp. 335-363.

FRASSON, L., *Giuseppe Tartini, primo violino e capo concerto nella Basilica del Santo*, Il Santo, XII, 1972, 65 – 152, pp. 273 – 389; XIII, 1973, pp. 280 – 434.

FRASSON, L., *Giuseppe Tartini, l´uomo e l´artista*, Padova, Basilica del Santo, 1974

GARBELLOTTO, A., *Tartini nei ricordi di un turista inglese*, in «Padova e la sua provincia», xvi, Novembre – Dicembre 1970, XII, pp. 11-12, 14-20.

GIEGLING, F., *Die Solosonate*, Arno Volk Verlag, Köln, 1958

GÖBEL, R. *Fragen der instrumentalen Solo- und Ensemblepraxis Bachs,* in C. Wolff, *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld: Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposion anläßlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft*, Duisburg 1986, Kassel, etc.: Bärenreiter, 1988), pp. 84-94.

GOLDIN, M., *The Violinistic Innovations of Giuseppe Tartini*, tesi New York University, 1955

GRASSO CAPRIOLI, L., *Lessico tecnico e strutture linguistiche di Tartini didatta nelle "Regoleper ben suonar il violino"*, in: A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*. pp 281-298, Bologna, Il Mulino, 1994.

GROSSATO, E., *Spigolature vallottiane. Alcune notizie sconosciute riguardanti l'attivita compositiva profana del maestro antoniano*, in *Rassegna-veneta-di-studi-musicali*, 1986-87, 2-3, pp. 365-372

ID., E, *Tartini e Veracini*, in: A. Bombi M. N. massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*, Bologna : Mulino, 1994, pp. 199-212.

GUANTI G., *La natura nel sogno platonizzante di Giuseppe Tartini* in *Tartini "maestro" narodov in kulturno zivljenje v obalnih mestih danasnje Slovenije med 16. in 18. stoletjem: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 7. in 8. aprila 2001 v Prianu/Tartini "Maestro delle Nazioni" e la vita culturale delle cittadine del Litorale tra i secoli XVI e XVIII*, Atti del convegno internazionale del 7 e 8 aprile 2001 in Pirano. pp 51-69.

ID., *Giuseppe Tartini lettore di Platone*, Florilegium musicae: Studi in onore di Carolyn Gianturco. pp 603-619

GUGLIELMO, G., *Giuseppe Tartini, Prima edizione a stampa delle 26 piccole sonate*, Padova, Zanibon, 1970

ID., *La sonata per violino solo in Tartini e Bach*, *Atti e Memorie dell´Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina,* Vol. CXX (2007-2008). Parte II: Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti.

HAAS, R., *Aufführungspraxis der Musik, Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion*, 1979.

HEIMES, K. F., *The ternary sonata principle before 1742*, in «Acta-musicologica», Luglio-Dicembre 1973; XLV/2, pp. 222-48.

HORVAT, B., *Tartini, matematik ali diletant?,* in *Giuseppe Tartini in njegov cas*/Giuseppe Tartini e il suo tempo. pp 31-39, 1997, Ljubljana : Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti.

JACOBI, E. R., *G. F. Nicolai's Manuscript of Tartini's "Regole per ben suonar il violino"*, in «Music Quarterly», XLVII, 1961, pp. 207 – 23 [con facsimile e traduzione ingl. e ted.; rivisto in «L'Organo», IV, 1963, pag. 224, e in «Musik Forschung», XVI, 1963, pag. 309].

ID., *Giuseppe Tartini's Regola per bene accordare il violino*, in T. Noblitt (a cura di), *Music East and West: essays in honor of Walter Kaufmann*, New York, Pendragon Press,1981, pp.199-207.

JOHNSON, F. B., *Tartini's Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia: Anannotated translation with commentary,* PhD diss., Musicology, Indiana University, 1985.

KATZ, M., *The Violin. A Research and Information Guide*, Routledge Music Bibliographies, Taylor & Francis Group, New York, 2006

LEDBETTER, D., *Unaccompanied Bach. Performing the Solo works*, Yale University Press, 2009

MIKLAVCIC, D. *Analiza nekaterih Tartinijevih del zvidika nauka o afektih*, (An analysis of certain works by Tartini in light of the affections doctrine), in *Giuseppe Tartini in njegov cas*/Giuseppe Tartini e il suo tempo. pp 53-68, Ljubljana : Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1997

MOCCIA, A., *Violon: Methodes, traites, ouvrages generaux*, Courlay France, J.M. Fuzeau, 2002

MASSARO, M. N., *La sonata a tre in fa maggiore: Una proposta di analisi*, in: A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*, Bologna, Mulino, 1994 pp 161-178

MASSARO M. N., *La Cappella Musicale del Santo nella seconda meta del Settecento: Musicisti e repertorio,* in *Mozart, Padova e la "Betulia liberata": Committenza, interpretazione e fortuna delle azioni sacre metastasiane nel '700*. pp 209-216, Leo S. Olschki, Firenze, 1991

MELKUS, E., *Die Einflusse der italienischen Violinisten auf das Wiener Musikleben zur Zeit Maria Theresias*. Musik am Hof Maria Theresias, 1984, pp. 148-59.

Music and culture in eighteenth-century Europe: A source book, a cura di B. J. Blackburn, Chicago IL, USA, University of Chicago, 1994

NEGRI, E., *Il fondo musicale Malaspina dell´Archivio di Stato di Verona*, Roma, Torre d´Orfeo, 1989

ID., *Giuseppe Tartini e l'ambiente musicale veronese*, in A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere,* Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 67-80

NETTL, P., *Bemerkungen zu den Tasso – Melodien des 18 Jahrhundert*, in «Die Musikforschung», X, 1957, pp. 67 – 80.

NEUMANN, F., *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music. With special emphasis on J. S. Bach*, Princeton University Press, 1983

ID., *Ornamentation and Improvisation in Mozart, Princeton University Press, 1986*

NEWMANN, W. S., *The Sonata in the Baroque Era*, New York, Norton, 1983

ID., *The Sonata in the Classic Era*, New York, Norton, 1983

NICOLODI, F.- DI BENEDETTO, R., *Per una terminologia dell'estetica nella cerchia di Tartini*, in A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*, , Bologna, Mulino, 1994 pp 247-280

NOBES, H. P., *A Catalogue of Unaccompanied Solo Violin Repertory before ca. 1750 - An Annotated Compilation*, Ipswich 2000

OBERDÖRFFER, F., *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Inaugural – Dissertation, Berlin, Hoffmann, 1939

OGLETREE, M. P., *Giuseppe Tartini: his influence on violin technique and literature*, University of Kentucky, 1979.

PAVANELLO A., *Contributi ad una lettura stilistica delle sonate a tre di Giuseppe Tartini*, in A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*, Bologna, Mulino, 1994 pp 133-160.

ID., *Il "Trillo del diavolo" di Giuseppe Tartini nell'edizione di Jean Baptiste Cartier*, in «Recercare-Rivista-per-lo-studio-e-la-pratica-della-musica-antica», 1999, 11, pp. 265-279.

PETROBELLI, P., *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Wien, Universal Edition, 1968.

ID., *Tartini e la musica popolare*, Chigiana, nuova serie, VI – VII, 1969 – 1970, pp. 443 – 50

ID., *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, LIM, 1992

ID., P., *Giuseppe Tartini*, in: S. Durante, P. Petrobelli (a cura di), *Storia della Musica al Santo di Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1992

ID., voce: *Tartini* in: *New Grove Dictionary of music and musicians*, Mac Millan, 2001, vol. 25, pp. 108-114

ID., *Gli studi e le ricerche su Giuseppe Tartini dal 1935 a oggi*, in *Giuseppe Tartini in njegov cas*/Giuseppe Tartini e il suo tempo. pp 9-17, Ljubljana : Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1997

PFÄLLIN, C., *Pietro Nardini, seine Werke und sein Leben. Ein Beitrag zur Erforschung vorklassischer Instrumaéntalmusik*, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel, 1936

PINAMONTI P., *Tartini nella musica italiana del primo Novecento*, in A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp 443-462.

PINCHERLE, M., *Tartininana*, Padova, CEDAM, 1972

PLANCHART, A., *A Study of the Theories of G. Tartini*, in «Journal of Music Theory», IV, 1960, pp. 32 – 61

POLIN, G., *Tartini dopo Tartini: Una ricognizione sull'immagine del "maestro delle nazioni" fra Sette e Ottocento*, in *Rassegna-veneta-di-studi-musicali*, 1997-1998, 13-14, pp. 455-478.

POLZONETTI, P., *Tartini e la musica secondo natura*, Libreria Editrice Musicale, Lucca, 2001

ID., *Tartini e la musica popolare istriana*, in *Giuseppe Tartini in njegov cas*/Giuseppe Tartini e il suo tempo. pp 41-51, 1997, Ljubljana : Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti

ROBERTS J. H., *The Music Library, University of California, Berkeley*, in: P. Mathiesen (a cura di), «The-library-quarterly», 1994 Jan, 64(1), pp. 73-84

RONEZ, M., *Das Geigenspiel Giuseppe Tartinis und seiner Schule*, *Die Entwicklung der Ouverturen-Suite im 17. und 18. Jahrhundert: Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau,* in: S. Bert, G. Fleischhauer, W. Ruf, F. Zscoch (a cura di) «Gedenkschrift fur Eitelfriedrich Thom (1933-1993)», a cura di, Blankenburg am Harz, Germany, Kultur und Forschungsstatte Michaelstein, 1996

RUBELI, A., *Das musiktheorische System Giuseppe Tartinis*, Winterthur, 1958

SACKMANN, D., *Triumph des Geistes über die Materie. Mutmaßungen über Johann Sebastian Bachs „Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato" (BWV 1001-1006), mit einem Seitenblick auf die „6 Suite a Violoncello Solo" (BWV 1007-1012)*, Carus Verlag, 2008.

SCHRÖDER, J., *Bach´s Solo Violin Works. A Performer Guide*, Yale University, 2007

SELETSKY, R. E., *18th-century variations for Corelli's sonatas, op. 5*, Early-music, Febbraio 1996, XXIV, 1, pp. 119-130.

STAEHELEIN, M., *Giuseppe Tartini uber seine kunstlerische Entwicklung. Ein unbekanntes Selbstzeugnis*. Archiv-fur-Musikwissenschaft,-Germany. 1978 XXXV, pp. 251-74.

STUDENY, B., *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert*, Munich, 1911

TEBALDINI, G., *L´archivio musicale della cappella antoniana in Padova*, Padova, Tipografia e libreria antoniana 1895

THOMSON, G. W., *I primi concerti di Giuseppe Tartini: Fonti, abbozzi e revisioni*, in A. Bombi, M. N. Massaro, *Tartini: Il tempo e le opere*, Bologna, Il Mulino,1994, pp 347-362

VAN DER STRAETEN, E. J., *History of the Violoncello*, London 1915

VEIT, J., *Versuch einer vereinfachten Darstellung des Voglerschen "Harmonie-Systems"*, in «Musiktheorie», 1991, 6, (2), pp. 129-149.

WOLFF, C., *Johann Sebastian Bach, la scienza della musica*, (trad. A. Silvestri), Milano, Bompiani, 2004

ZILIOTTO, B., *Gianrinaldo Carli e Giuseppe Tartini*, Pagine istriane, II, 1904, pp. 225 – 36.

Tab. 1. Disposizione dei movimenti e della loro struttura interna

sonata	movimento (numeri Brainard)	battute	tempo	carta	Ritornelli (* = nuova numerazione)
I G1	Sciolto Andante	24	C	1	10 14
	Allegro Cantabile / Più Allegro	64	C	2	8 8 8 8 8 8 8 8 8
	Allegro	32	3/4	4	12 20
	Giga 1.	25	12/8	4	10 15
	Giga 2.	25	12/8	60	11 14
II d1	Siciliana	13	12/8	5	4 9
	Allegro	24	C	6	12 12
	Allegro afettuoso	40	C	6	20 20
III D1	Andante cantabile	15	12/8	7	8 7
	Allegro	40	¢	8	16 8 + da capo al 𝄐
	Giga Allegro	16	12/8	8	6 10
	Allegro assai	60	3/8	9	24 36
	Allegro assai	40	2/4	61	22 18
IV C1	Cantabile Andante	30	C	10	30 (senza ritornelli)
	Grave	24	C	10	4 8 4 8
	Allegro assai	40	C	11	18 22
	Presto	52	3/8	12	28 24
V F1	Adante cantabile	16	C	13	9 7
	Alllegro assai	84	2/4	14	60 || 24 (da capo al segno)
	Allegro	78	2/4	42	34 44
	Primo e ultimo	16	3/8	15	8 8
	Allegro	48	3/8	15	24 24
VI e1	Andante cantabile	44	3/4	16	20 24
	Grave	8	C	106	4 4
	Allegro Cantabile	20	C	16-17	10 10
	Giga	16	12/8	17	6 10
	Allegro assai	88	2/4	67	40 48
VII a1	Adaggio [sic]	11	12/8	18	4 7
	Allegro	22	C	18-19	12 10
	Allegro assai	84	2/4	24	40 44
	[Senza ind.]	336	3/4	19-23	16 bb (tema) + 20 variazioni (16bbx20)
VIII g1	Andante	16	C	25	8 8
	Allegro	18	C	25	9 9
	Affettuoso	32	3/4	26	20 12

	Allegro assai	60	2/4	26-27	28 32
IX A1	Largo andante	18	C	27	8 10
	Allegro	15	C	28	8 7
	Allegro	44	3/4	28	24 20
	Allegro	24	C	45	12 12
	Aria allegro	17	C	28-29	9 8
	Menuet	24	3/4	29	12 12
X B1	Largo	15	12/8	30	6 8
	Allegro	62	2/4	30-31	31 31
	Subito / affettuoso	19	12/8	31	10 9
	Menuet	32	3/4	32	16 16
XI E1	Andante cantabile	32	3/4	33	16 16
	Allegro	20	C	34	10 10
	Giga Allegro	26	12/8	34	13 13
	Menuet	44	3/4	35	24 20
	[senza indicazione]	64	3/8	75	32 32
	Giga	23	12/8	101	11 12
	Allegro assai	56	3/8	36	32 24
XII G2	Lieto ti prendo	10	-	37	10
	Altro Grave	18	12/8	37	10 8
	Canzone veneziana	26	3/4	38	8 18
	Aria	52	3/4	38	(senza ritornelli)
	Senza ind.	232	2/4	39-41	Tema 8 8 + 14 var.
XIII h1	Andante	20	C	43	10 10
	Allegro assai	44	3/4	43-44	20 24
	Giga/Allegro affettuoso	25	12/8	44	13 12
XIV G4	Andante cantabile	52	3/4	46	28 24
	Allegro assai	27	C	46-47	14 13
	Andante cantabile	80	3/8	47	40 40
	Alllegro	36	12/8	48	17 19
XV G3	Allegro	40	3/4	49	20 20
	Allegro (arpeggio)	44	C	50	22 22
XVI C2	Andante cantabile	16	C	51	16
	[senza ind.]	23	C	52	10 13
	[senza ind.]	30	12/8	53	14 16
	Menuet	24	3/4	53	8 16
	Allegro	92	2/4	54	40 52
XVII D2	Andante cantabile	56	3/4	55	24 32

	Allegro assai	80	2/4	56	32 48
	(Tasso)	10	C	56	10
	Furlana	40	12/8	57	(senza ritornelli)
	Menuet	24	3/4	53	16 20
C3 XVIII	Andante cantabile	40	3/4	58	40
	Allegro	62	2/4	54	40 52
	Allegro	35	12/8	58-59	16 19
	Allegro assai	72	2/4	59	40 32
D3 XIX	Andante cantabile	20	C	61	9 11
	Allegro assai	40	2/4	61	22 18
	Siciliana andante	30	12/8	62	16 14
	Menuet	16	3/4	63	8 8
	Altro Menuet	36	3/4	63	16 20
	Aria allegro assai	32	3/8	64	8 8 8 8
XX e2	Andante cantabile	24	C	65	12 12
	Allegro	56	3/4	65-66	28 28
	Allegro assai	74	3/8	66	34 40
	Allegro assai	88	2/4	67	40 48
XXI F2	Grave	16	C	68	8 8
	Allegro non presto	16	C	68	8 8
	Allegro	40	3/4	69	16 24
	Presto	80	2/4	69	36 44
XXII a2	Andante	26	3/4	70	10 16
	Allegro	16	C	70	8 8
	Presto	68	2/4	71	32 36
	Allegro assai	62	3/8	72	26 36
XXIII E2	Andante cantabile	15	C	73	7 8
	Presto	98	3/8	73-74	34 64
	Aria	8	C	74	4 4
	Menuet	32	3/4	74	16 16
	Grave andante	16	C	74	8 8
	[senza ind.]	64	3/8	75	32 32
XXIV D4	Andante cantabile	18	12/8	76	8 10
	Allegro assai	37	C	76-77	19 18
	Aria cantabile	16	C	78	8 8
	Presto	96	3/8	78-79	36 60
	Senza ind.	56	3/4	79	24 32
XXV d2	Andante cantabile	24	¢	80	12 12
	Allegro	22	C	80-81	11 11
	Allegro assai	52	3/8	81	24 28

XXVI B2	Senza ind.	8	C	32	4 4
	Senza ind.	41	C	32-33	4 4 + 4 variazioni
	Senza ind	24	3/4	33	12 12
	Senza ind. (c. 84)	96	2/4	84-85	16 16+2 var.
	Senza ind.	8	2/4	84	8
[XXVII] G5	Senza ind.	14	12/8	82	6 8
	Menuet	16	3/4	82	8 8
	Senza ind.	76	3/8	82	32 44
	Andante	37	2/4	83	17 20
	Giga	20	12/8	100/104	10 10/ 10 12
	Menuet	20	3/4	100	8 12
	Senza ind.	32	3/4	105	12 20
[XXVIII] A2	Adagio	16	C	90	8 8
	Allegro	24	C	90	12 12
	Allegro/Aria	14	C	90	8 8
	Presto	52		90	28 26
	[Senza ind.]	23		90	11 12
[XXIX] a3	Cantabile	16	3/4	94	8 8
	Allegro	18	4/4	94	7 11
	Allegro	52	3/4	94	28 24
	Giga	28	12/8	95	12 16
	Allegro	192	2/4	95-96	16 16+5 var.
[XXX] d3	Cantabile	50	2/4	97	26 24
	Adagio	19	C	91	10 9
	Presto	84	3/8	97	40 44
	Allegro	26	C	91	13 13
	Giga non presto	31	12/8	97	16 15
	Presto	178	2/4	98	16 28 + 3 variaz.
	[senza ind.]	13	C	92	6 7
[XXXI] e3	Aria/cant.le	9	C	106	5 4
	Senza ind	30	C	106	16 14
	Presto	47	2/4	106	29 28

Tab. 2. Disposizione dei tipi di scrittura

Sonata	Corda singola	Corde doppie	Basso notato (continuo/ seguente)	Basso vacante (A) (sistema con chiave di Sol e di Fa)	Basso vacante (B) (abbozzo)
I G1 Mov. 1	1-3; 11; 18-19;	4-6; 8-10; 12-17; 20-24			
2	1-8 // 1-8	9-16 // 9-16			
3	4-12; 16-30	2-4; 13-15; 30-31			
4	1; 7; 13; 18; 20	2-6; 8-12; 14-17; 19; 21-29			
4a	1; 3-4; 6-7; 12; 14;	5; 8-11; 13; 15-25			
II d1 Mov. 1	-	tutto			
2	1-2(parziale); 5-6(idem); 7-10; 13-14 (idem); 19-22	3-4; 11-12; 15-18; 23-24			
3	1-3;	4-40			
III D1 Mov. 1	-	tutto			
2	1-4; 9-12;	5-8; 13-16			
3	12-13	tutto			
4	5-6; 13-14; 41-44;	1-4; 7-12; 15-40; 45-68			
5 (cfr,D3,2)					
IV C1 Mov. 1	1-8; 17-23	9-16; 24-30			
1a	1-12	13-16; 17-24			
2	tutto	18; 38; 40			
3	25-26; 41-44; 49-50	tutto			
V F1 Mov.1	-	tutto			
2	34; 39; 43	tutto			
2a	1; 5-6; 19-29; 35; 39-40; 43; 47-48; 51-58; 67-74	2-4; 7-18; 30-34; 36-38; 41-42; 44-46; 49-50; 59-66; 74-78			
3a	tutto	-			
3	-	tutto			
VI e1 Mov. 1	-	tutto			
2	-	tutto			
3	-	tutto			
4	1-2; 17-24; 41-42; 45-46; 57-63; 65-66; 69-70; 73-80	3-16; 25-32; 33-40; 43-44; 47-56; 64; 67-68; 71-72; 81-88			
VII a1 Mov. 1	-	tutto			
2	tutto	-			

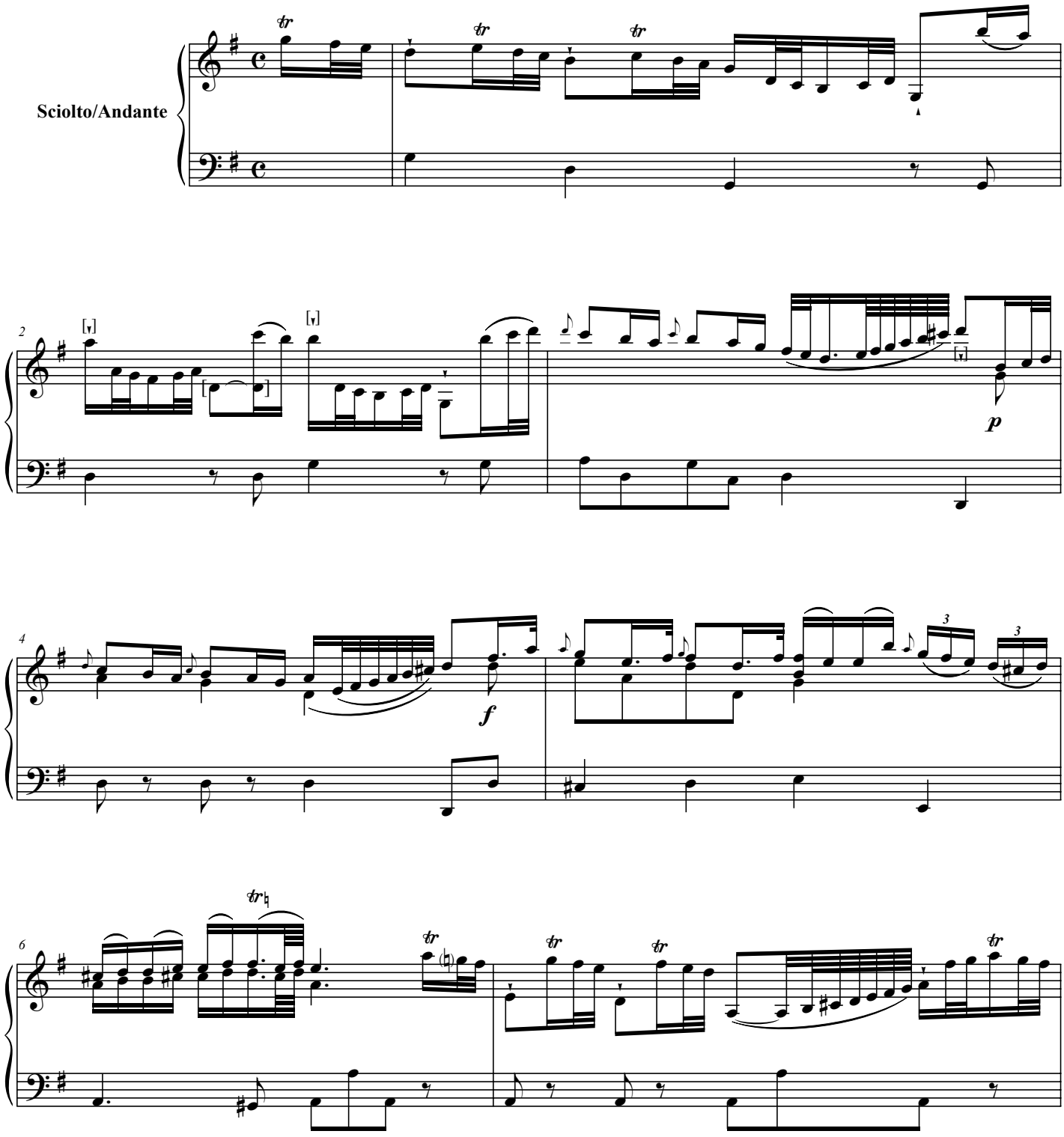
3	9-16; 17-22; 33-40; 43; 57-62; 73-74; 81-82	1-8; 23-32; 41-42; 44; 45- 56; 63-72; 75-80; 83-84			
3a (var.)	Var. 3, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 21	Var. 1; 2, 4, 5, 6, 8, 13, 18, 19, 20			
VIII g1 Mov. 1	-	tutto			
2	8-12; 15-16	1-7; 13-14; 17-18			
3	1-3; 12-16; 20; 24-28	1-3			
4	1-2; 5-6; 9-10; 16; 25-26; 29-30; 57-58	3-4; 8; 11-15; 17-24; 27-28; 31-56; 59-60			
IX A1 Mov. 1	4; 9-11				
2	1; 3; 9-10;	2; 4-8; 11-15			
3	1-8; 17-24; 25-32;	9-16; 33-44			
2a		9-12; 17-18; 21-24			
3a					
4	-	tutto			
X B1 Mov. 1	-	tutto			
2	9-16; 21-27; 44-48; 50; 52-58	1-8; 17-20; 28-31; 59-62			
3		1-5; 8-9; 17-18			
4	-	tutto			
XI E1 Mov. 1	29-30	tutto			
2	1-2; 8; 10-11;17-18;	3-7; 9; 12-16; 19-20			
2a	9-12; 16; 25-26	1-8; 14-15; 17-24			
3	1-8; 13-15; 16-24 (misto); 25-28; 33-36; 41-42;	9-12; 16-24 (misto); 29-32; 33-36; 37-40; 43-44			
4	33-34; 37-38; 63	13-16; 21-24; 29-31			
3a	17	sempre			
1a	41-44	sempre			
XII G2 1.Tasso	sempre	-			
2.	5-6; 9-10; 15-18	1-4; 7-8; 11-14			
3.	5; 8	sempre			
4.	-	sempre			
tema	-	sempre			
Var. 1	13-16;	9-12; 17-24			
Var. 2	25-33	34-40			
Var. 3	41-48	49-56			
Var. 4	57-64	65-72			
Var. 5	73-80	81-88			
Var. 6	89-96	97-104			

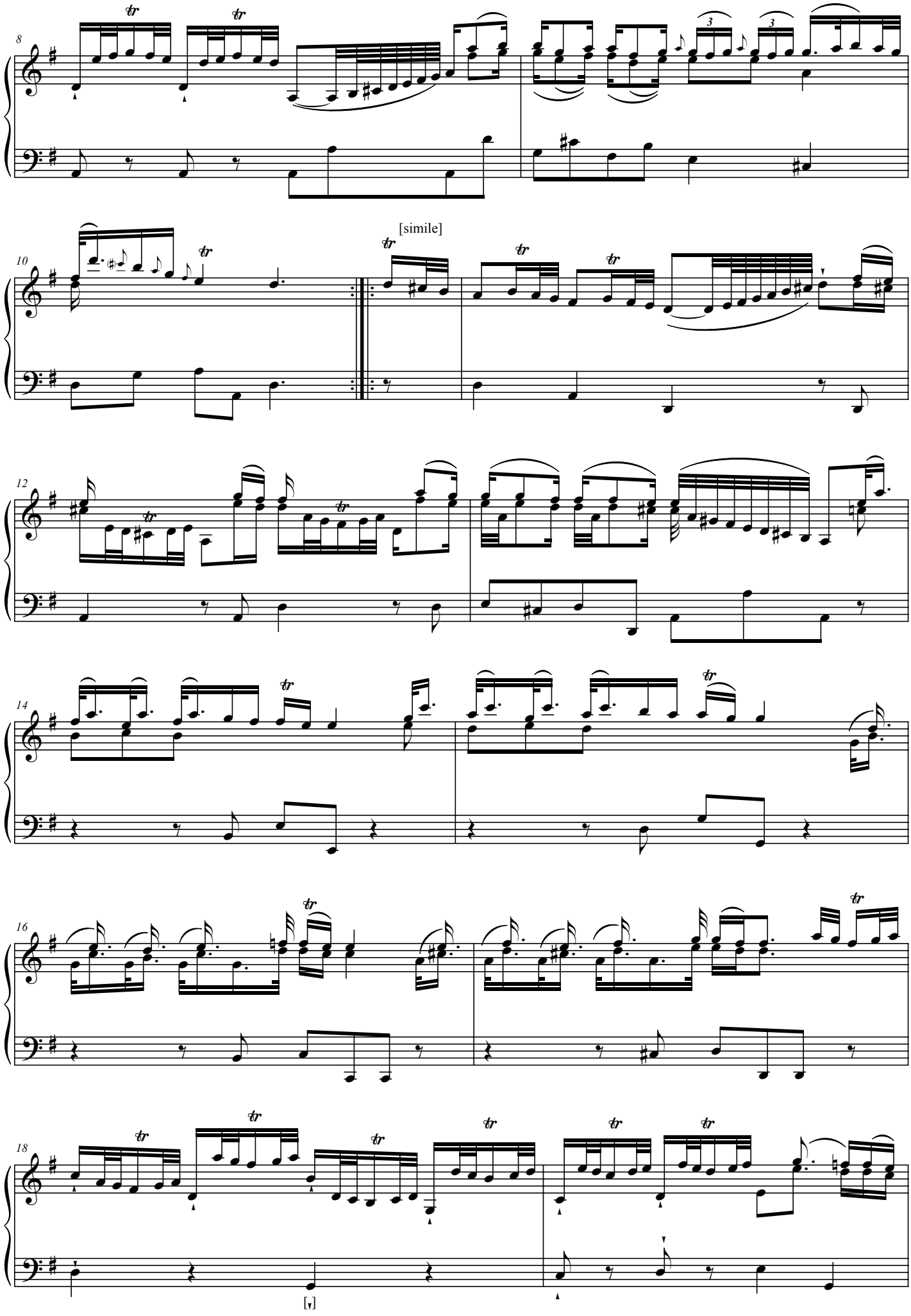
Var. 7	105-112	113-120			
Var. 8	121-128	129-136			
Var. 9	-	sempre			
Var. 10	153-159	160-168			
Var. 11	169-176	177-184			
Var. 12	185-193	194-200			
Var. 13	201-208	209-216			
Var. 14	217-224	225-232			
XIII h1 Mov. 1					
2.					
3.					
XIV G4 Mov. 1.	1; 3; 5; 7; 9; 11; 13; 15; 29; 33-34; 39-52 misto;	2; 3; 4; 6; 8; 10-11; 12; 14; 16-28; 30-32; 35-38; 39-52 misto;			
2	1-24	18 (accordo); 25; 27			
3	1-2; 5-6; 29-32; 41-42; 45-46; 69	3-4; 7-8; 9-28; 33-36; 37-40; 43-44; 47-48; 49-80			
4	1; 3; 7-11; 17; 19; 28-30	2; 4; 5-6; 12-17; 18; 20; 21-27; 31-36			
XV G3 Mov. 2	1-4; 9-10; 11-12; 12-16; 21-24; 29-30; 32-37	5-8; 8-9; 10-11; 17-20; 25-28; 30-31; 37-41			
3	1-4; 7-14; 19-22; 23-25; 29-36; 41-43	5-6; 15-18; 27-28; 37-40; 44			
XVI C2 Mov. 1					
2					
3					
4					
5					
XVII D2 Mov. 1					
2					
3					
4	1-10; 16-18; 27-38 (prevalentemente)	11-15; 19-26; 39-40			
4a					
C3 XVIII Mov. 1					
2					
2a					
3					
D3 XIX Mov. 1					
2	-	sempre			
3					
4					
4a	1-2; 5-6; 17-18; 21-22; 25-28	3-4; 7-8; 9-16; 19-20; 23-24; 29-36			

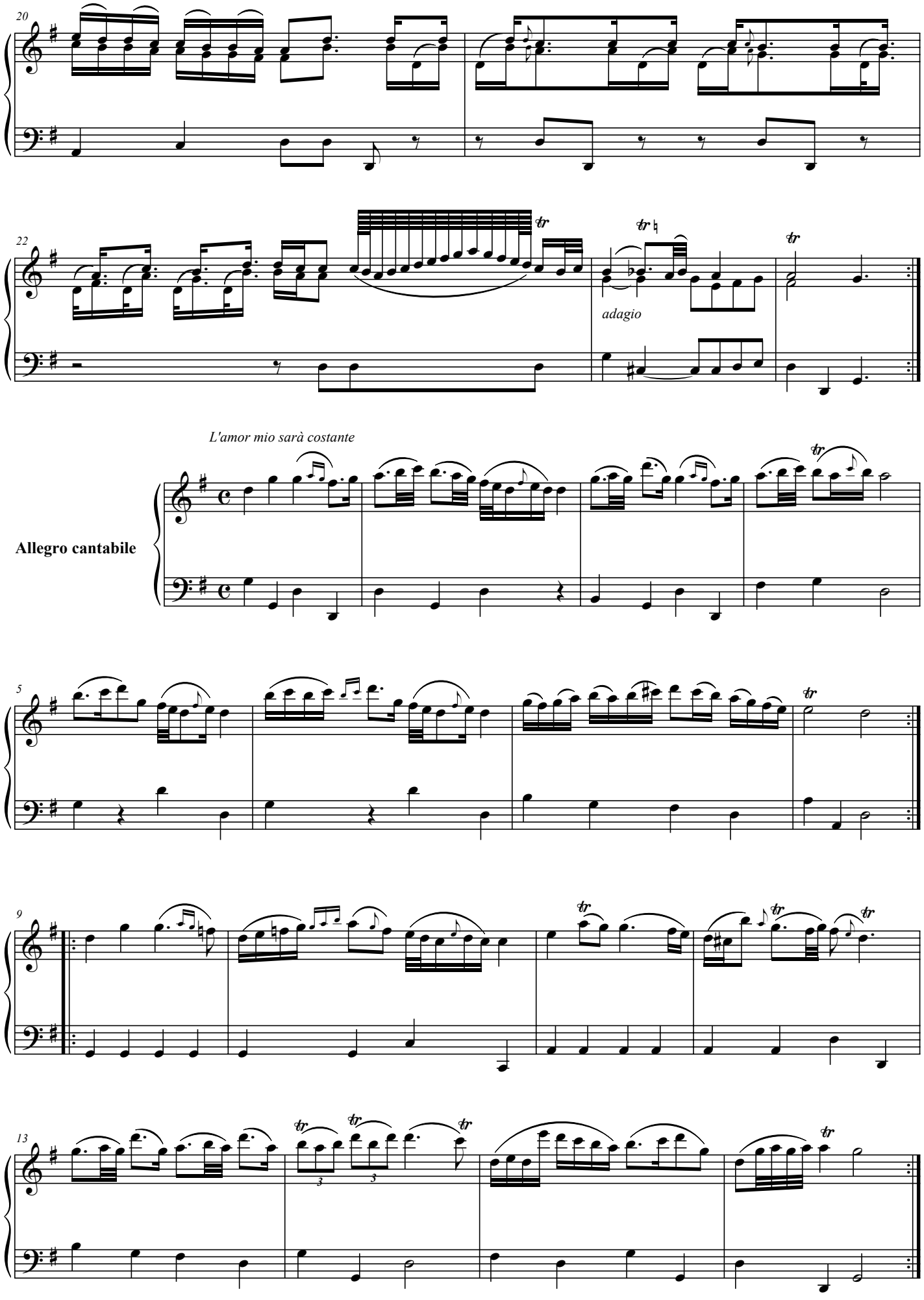
5	45-46; 55	sempre			
XX e2 Mov. 1					
2					
3					
4					
XXI F2 Mov. 1					
2					
3					
4					
XXII a2 Mov. 1					
2					
3					
4					
XXIII E2 Mov. 1					
2					
3					
4					
5					
6					
XXIV D4 Mov. 1					
2					
3					
4					
5					
XXV d2 Mov. 1					
2					
3					
XXVI B2 Mov. 1					
2					
3					
4					
5					
XXVII G5 Mov. 1					
2					
3					
4					
5					
6					
6a					
XXVIII A2 Mov. 1					
2					
2a					
3					
4					

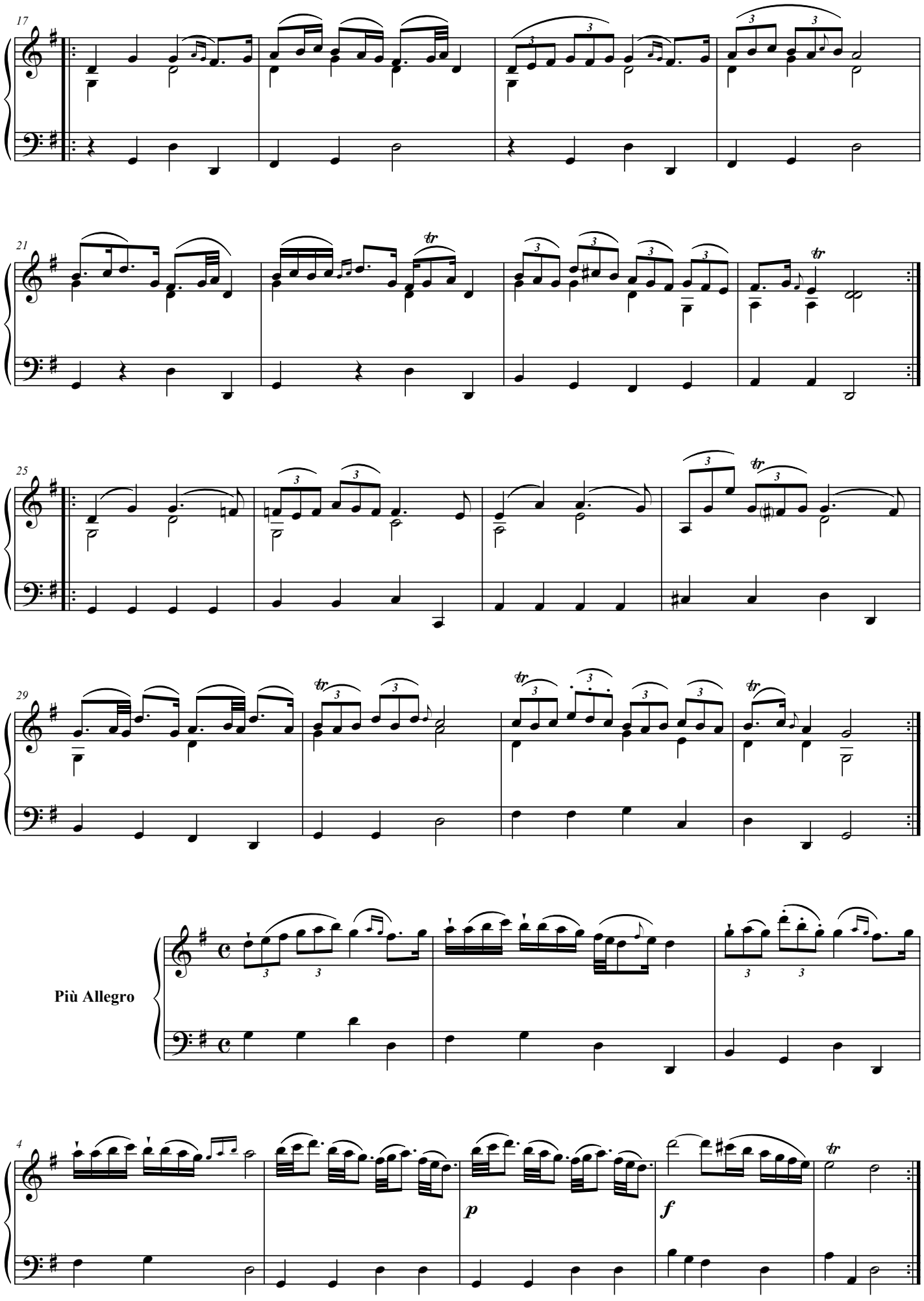
XXIX a3 Mov. 1					
2					
3					
4					
5					
XXX d3 Mov. 1					
1 var.					
1a					
2					
2a					
3					
4					
XXXI e3 Mov. 1					
1 var					
2					
3					

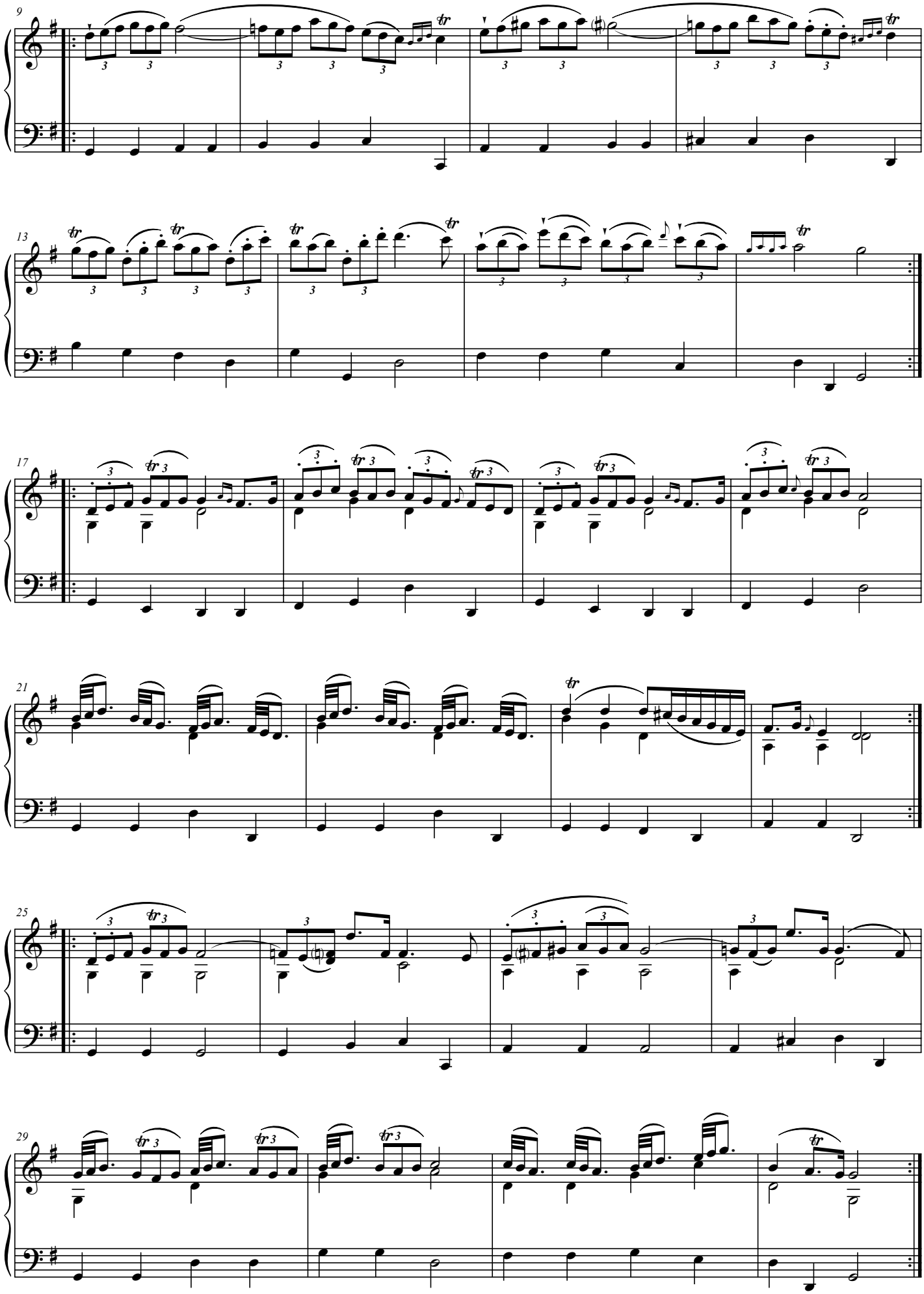
Sonata I

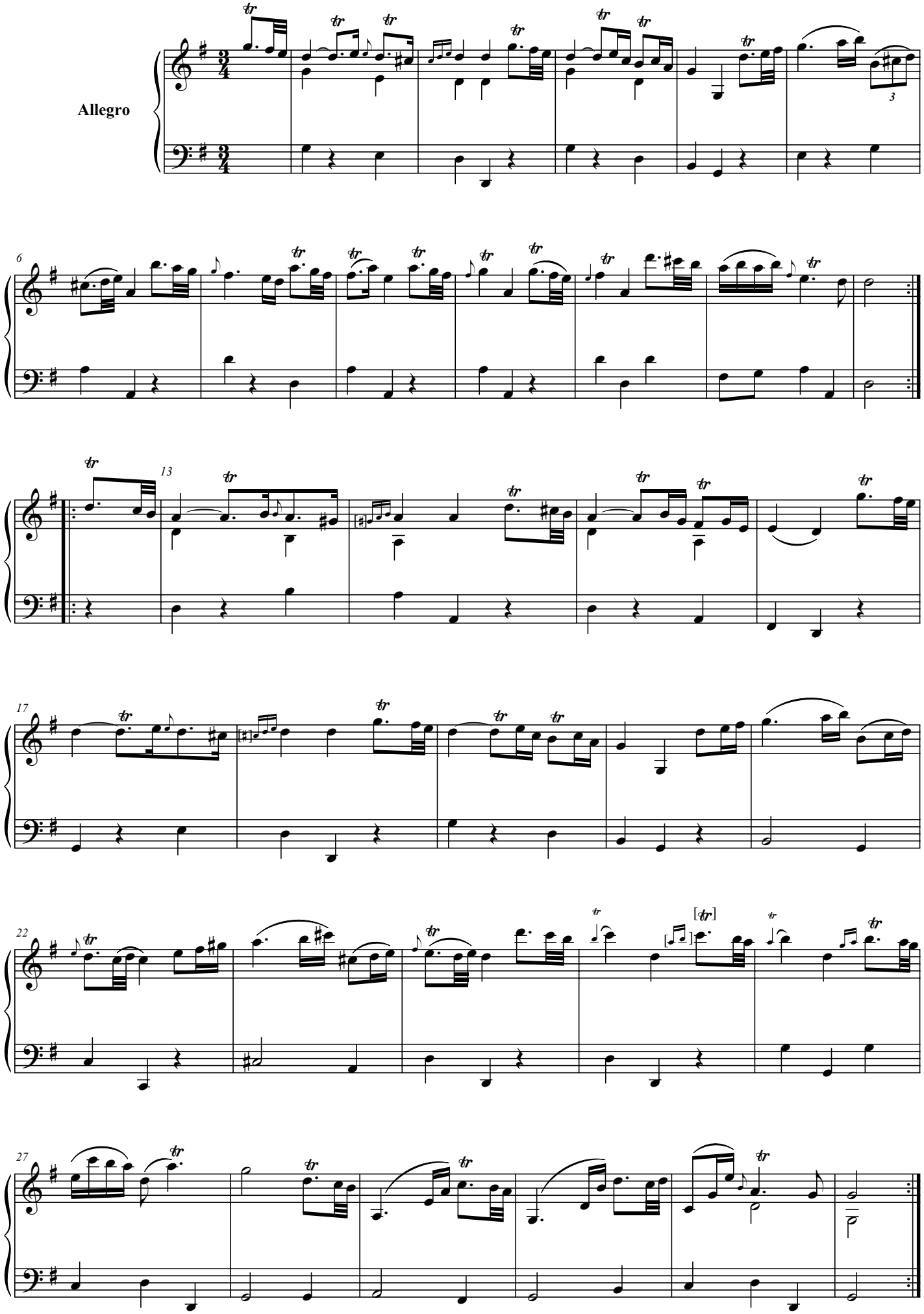


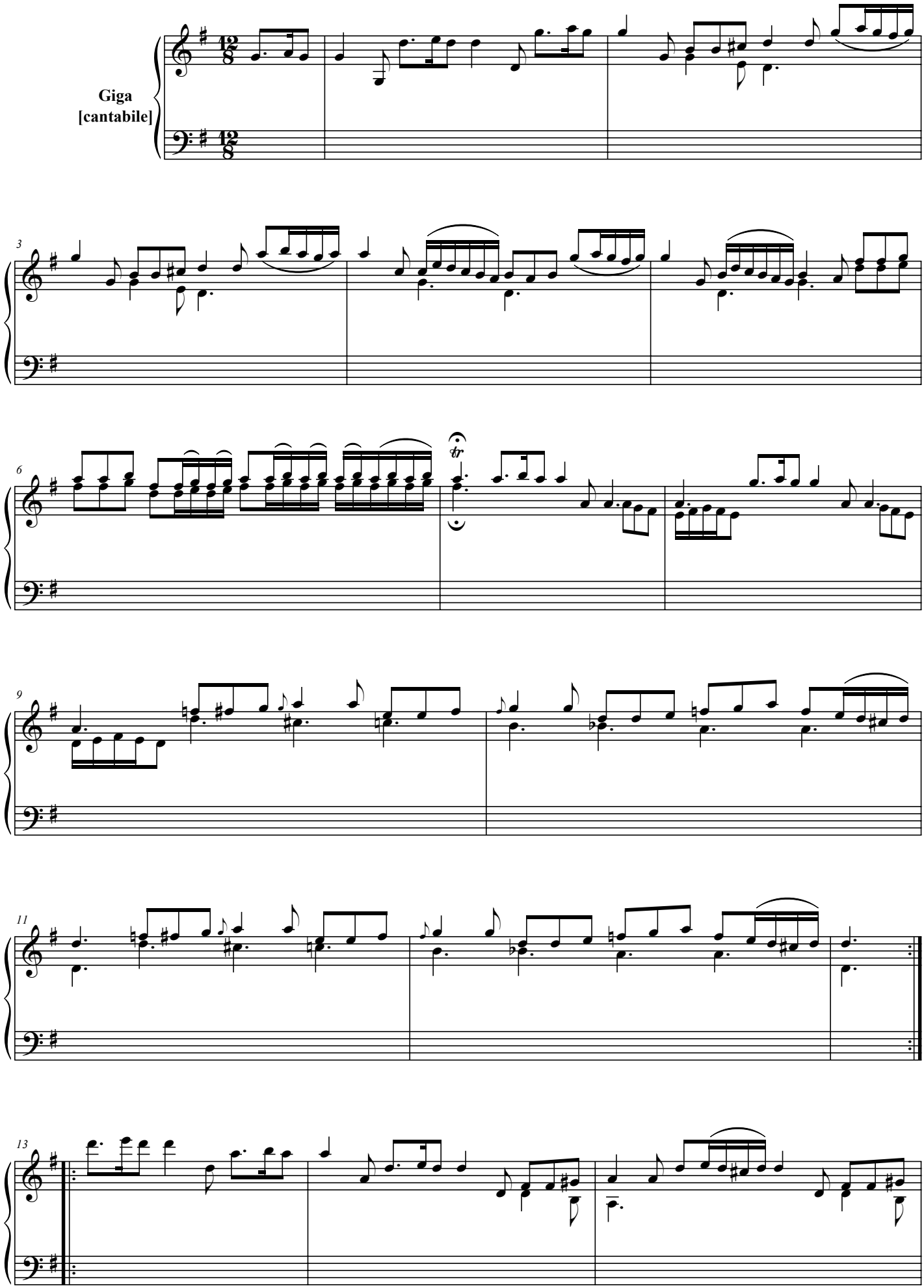

8
10
[simile]
12
14
16
18

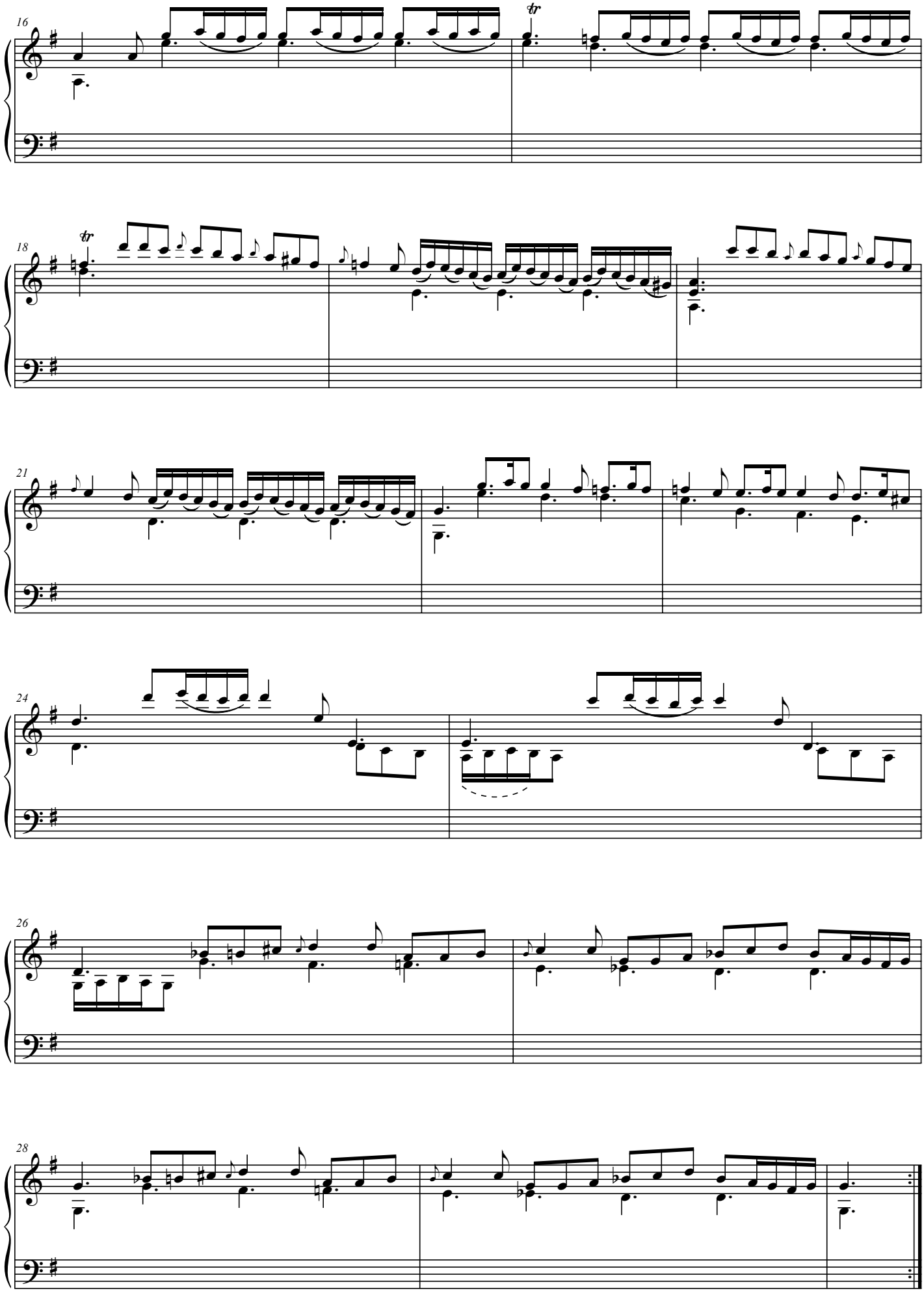

20
22
adagio
L'amor mio sarà costante
Allegro cantabile
5
9
13


17
21
25
29
Più Allegro
4
p
f



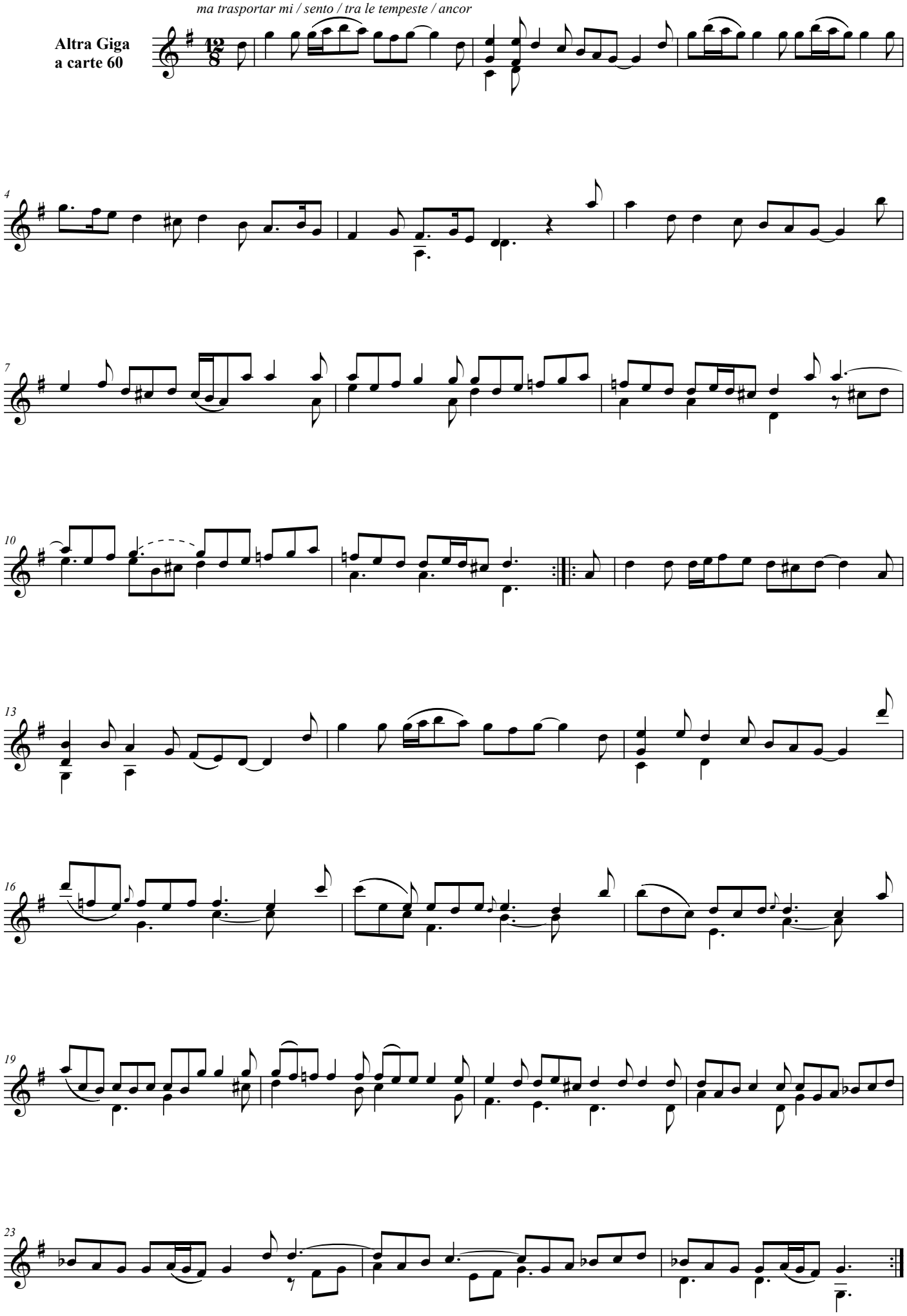

Allegro
6
13
17
22
27


Giga
[cantabile]
3
6
tr
9
11
13

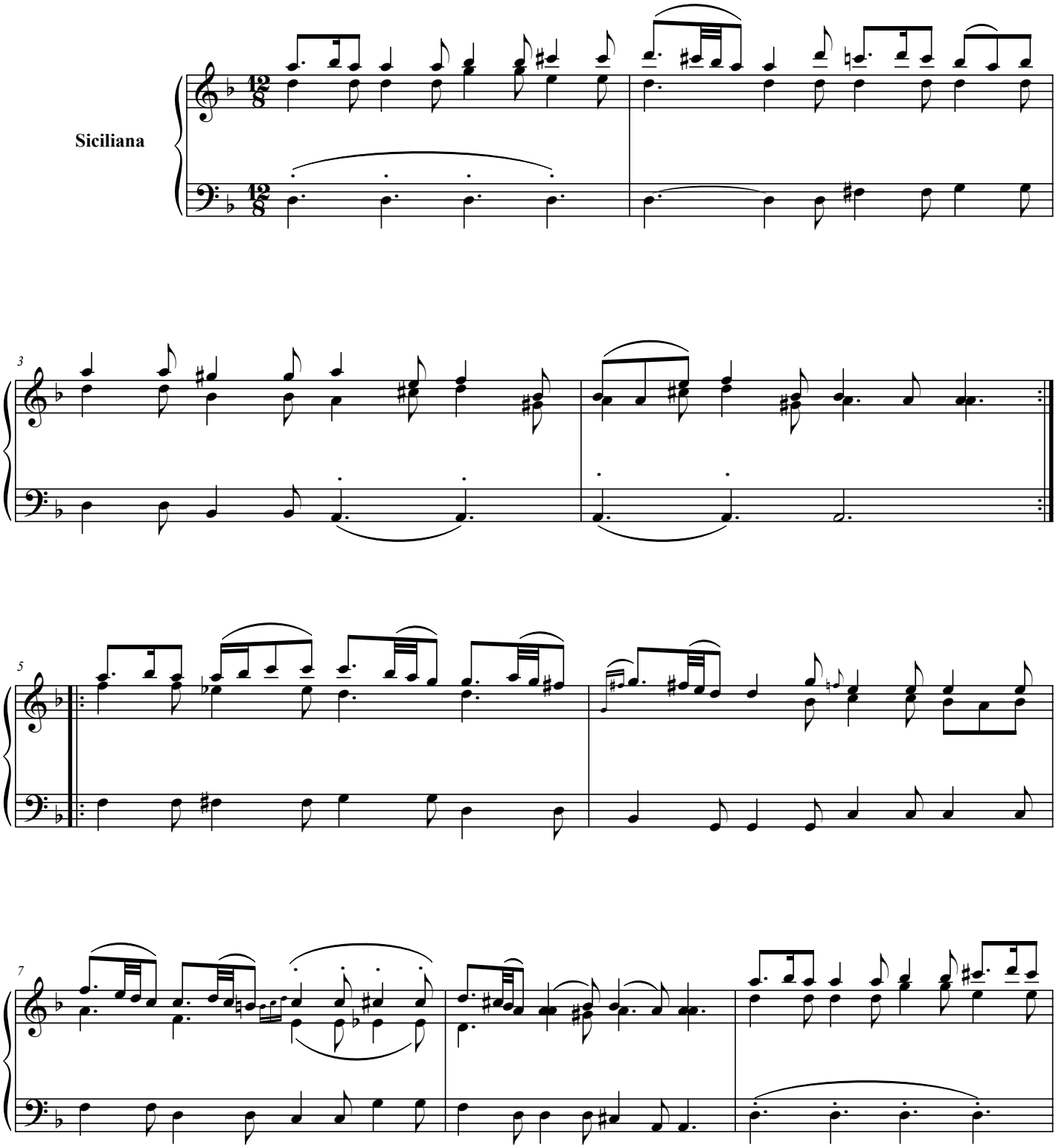

16
tr
18
tr
21
24
26
28

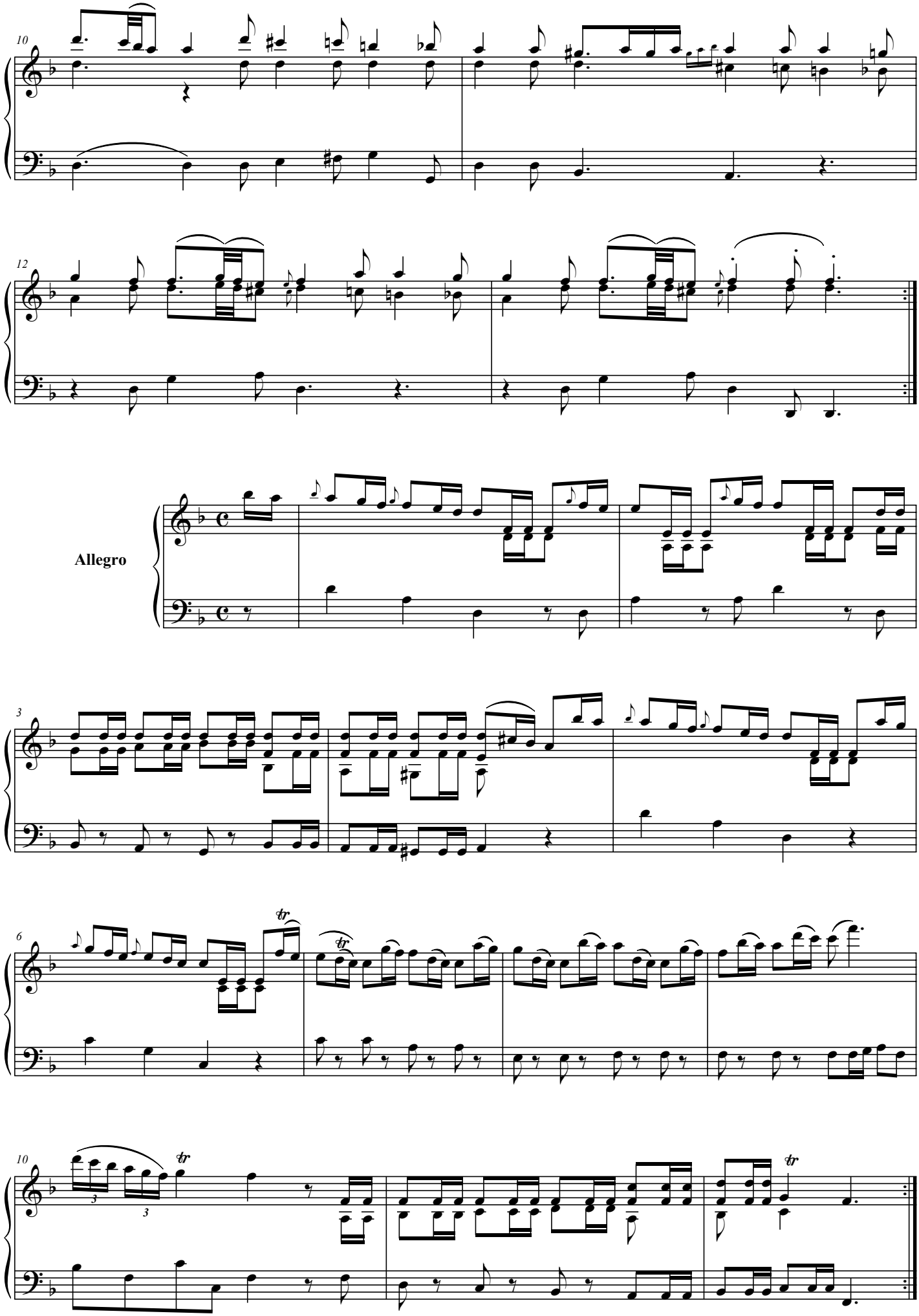
Sperai vicino il lido / credei calmato il vento /
ma trasportar mi / sento / tra le tempeste / ancor

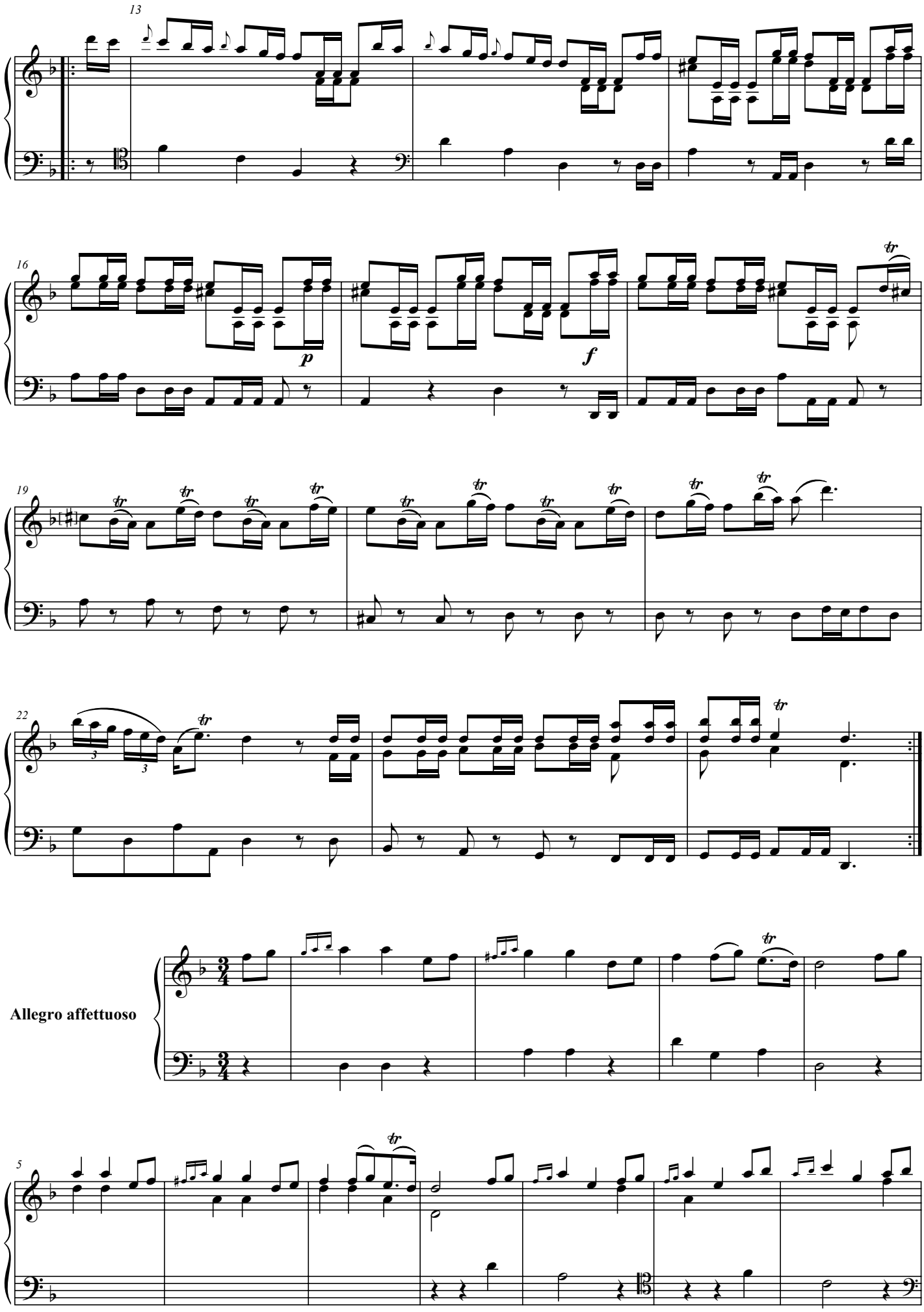
Altra Giga
a carte 60

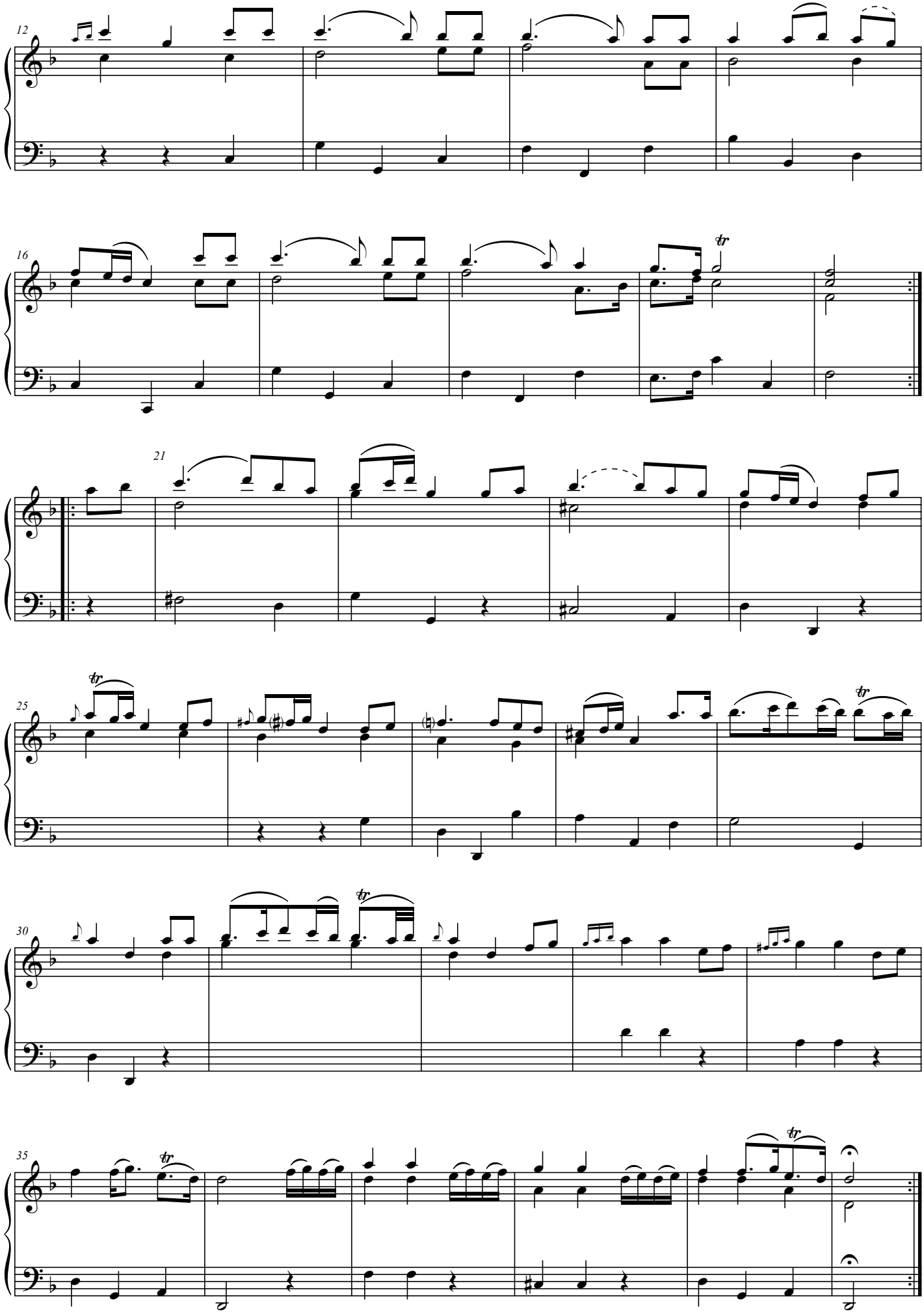


Sonata II

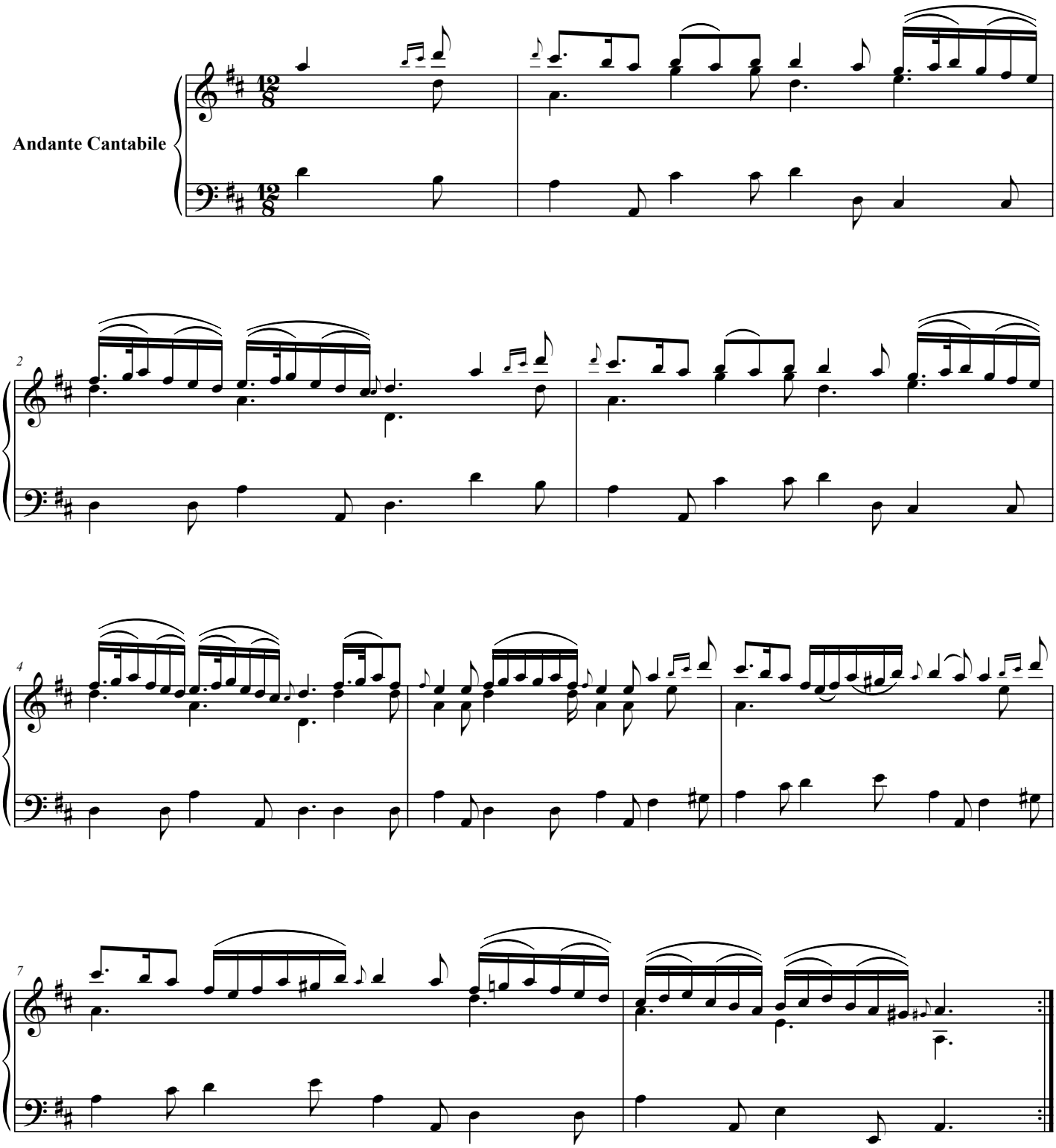


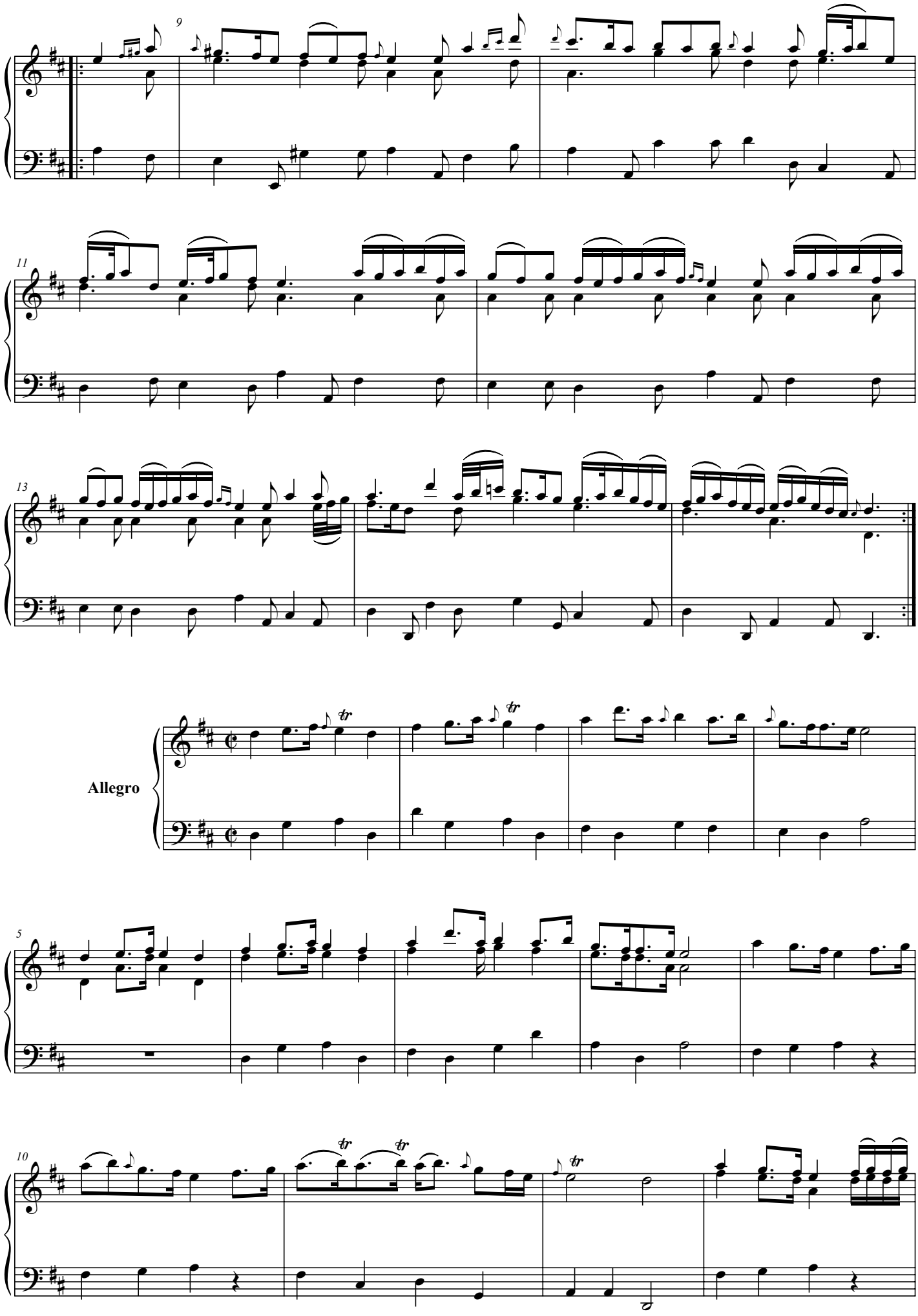

10
12
Allegro
3
6
tr
10
tr
tr

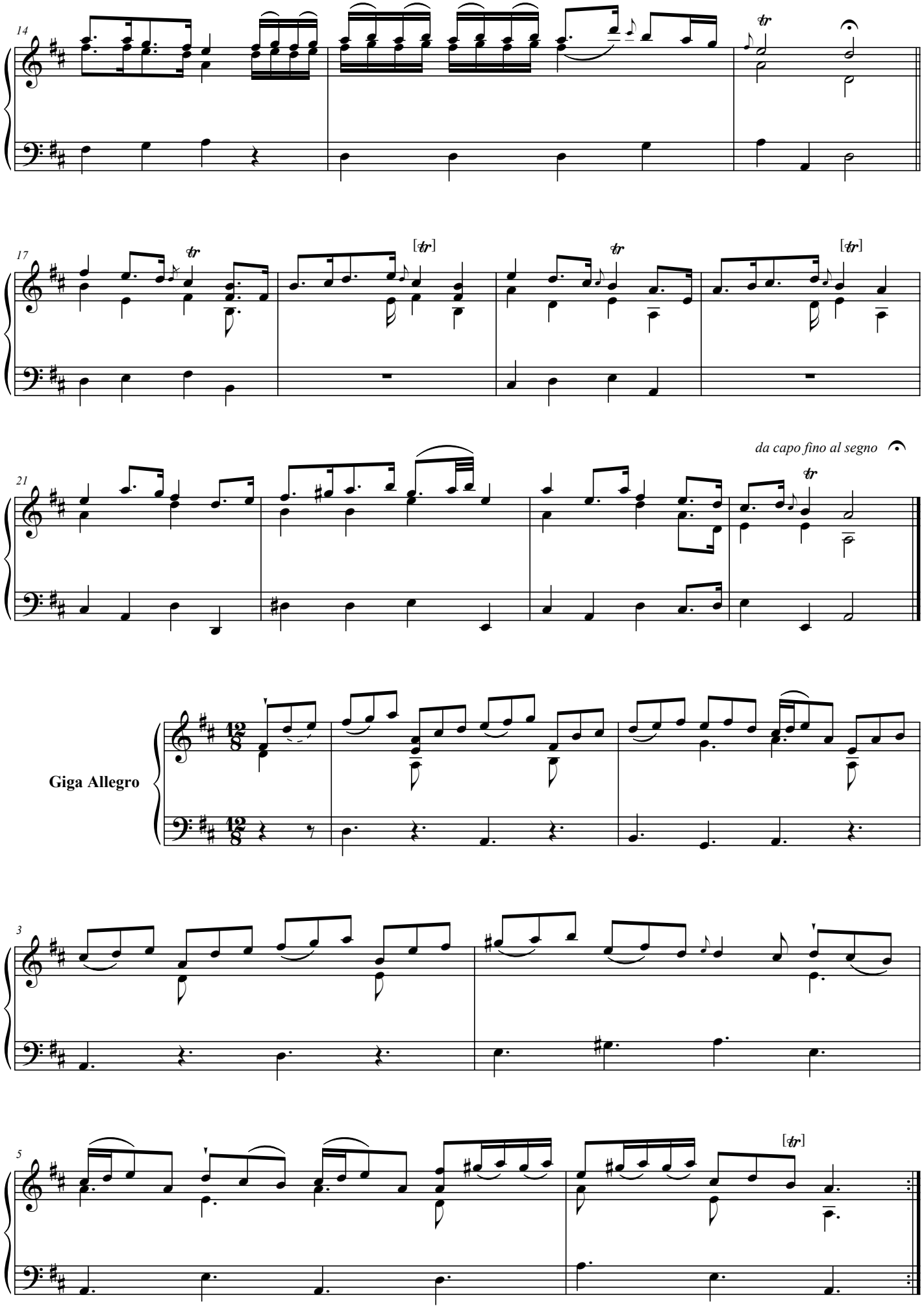

13
16
p
f
19
22
Allegro affettuoso
5

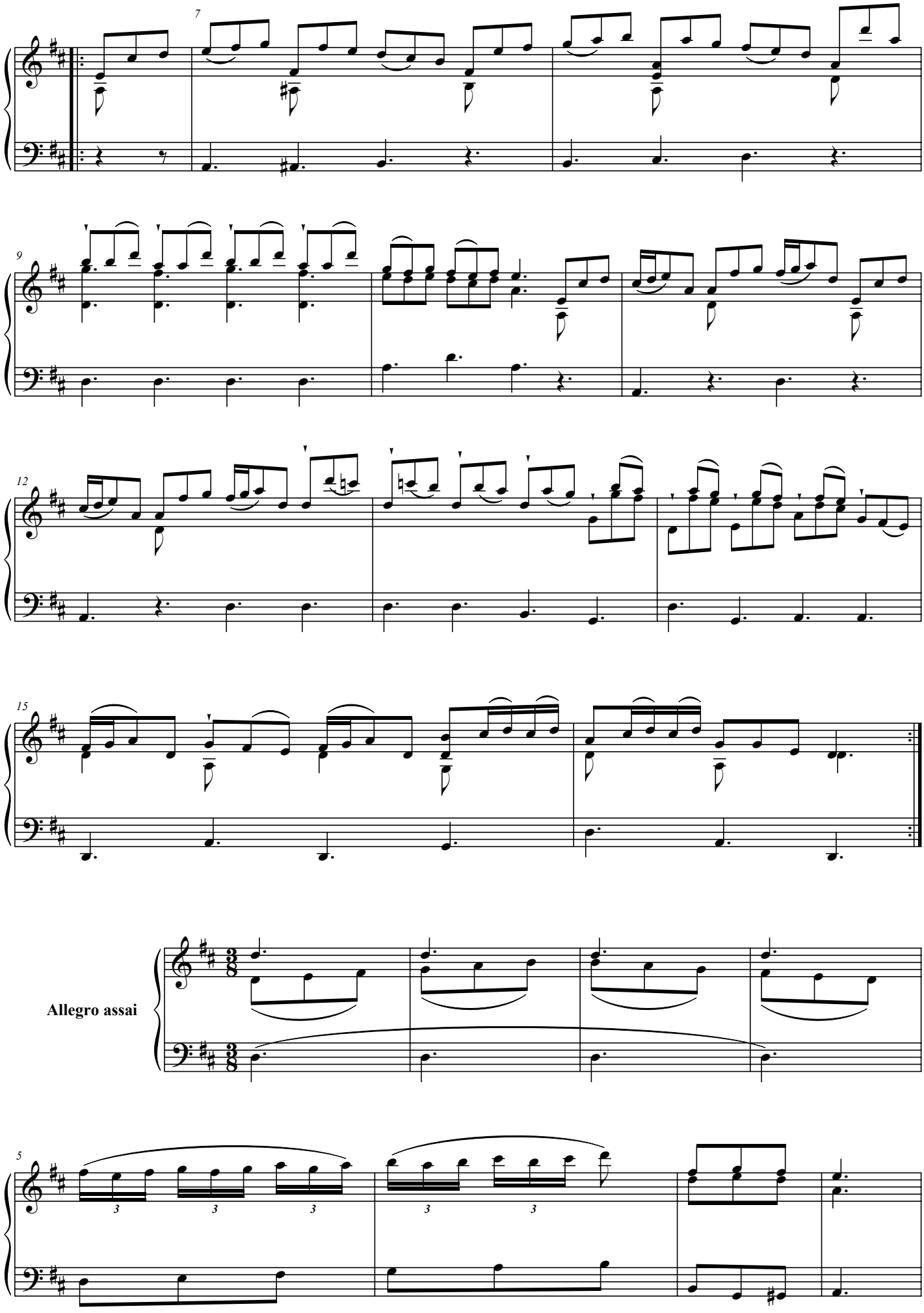

12
16
21
25
30
35

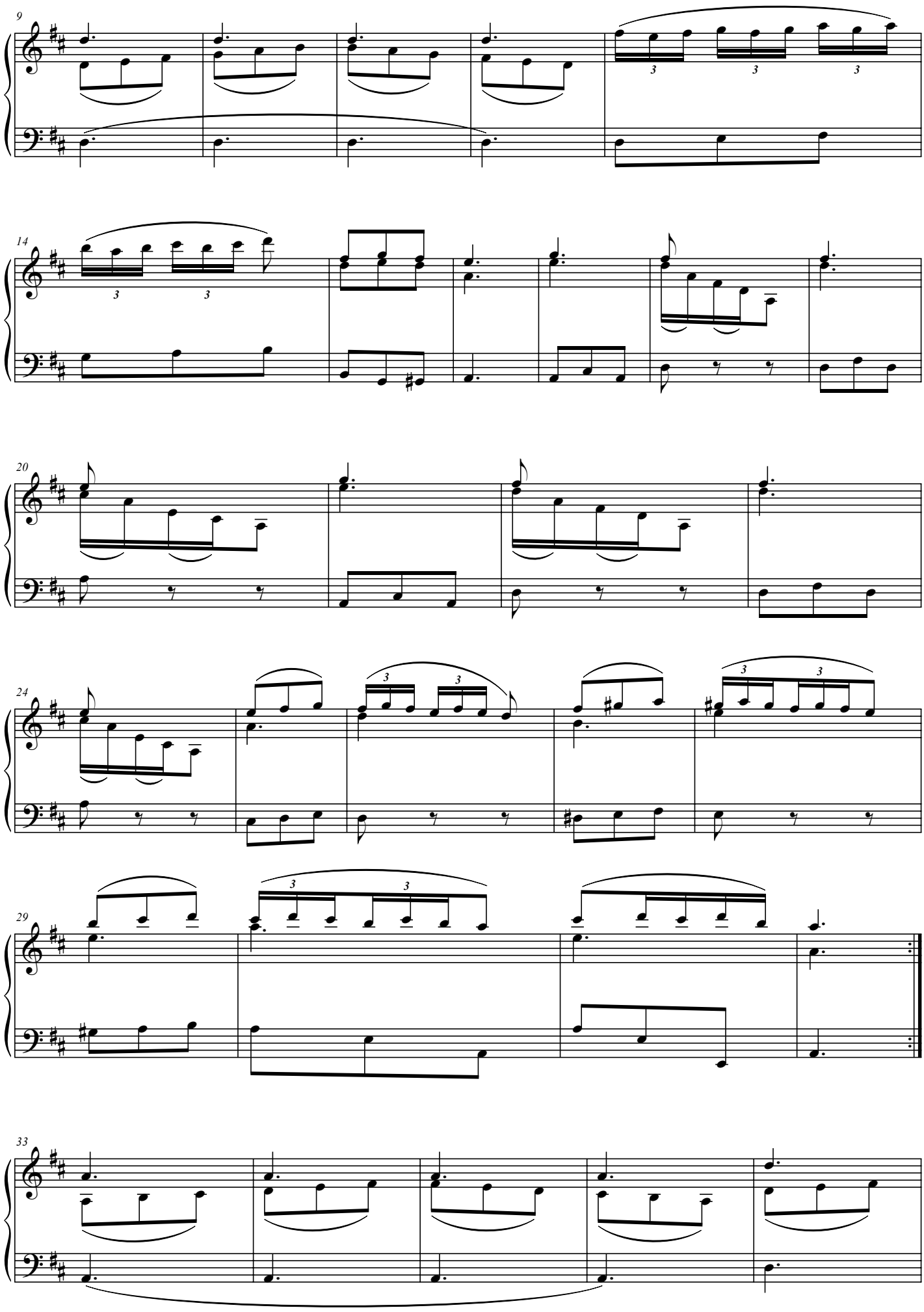
Sonata III

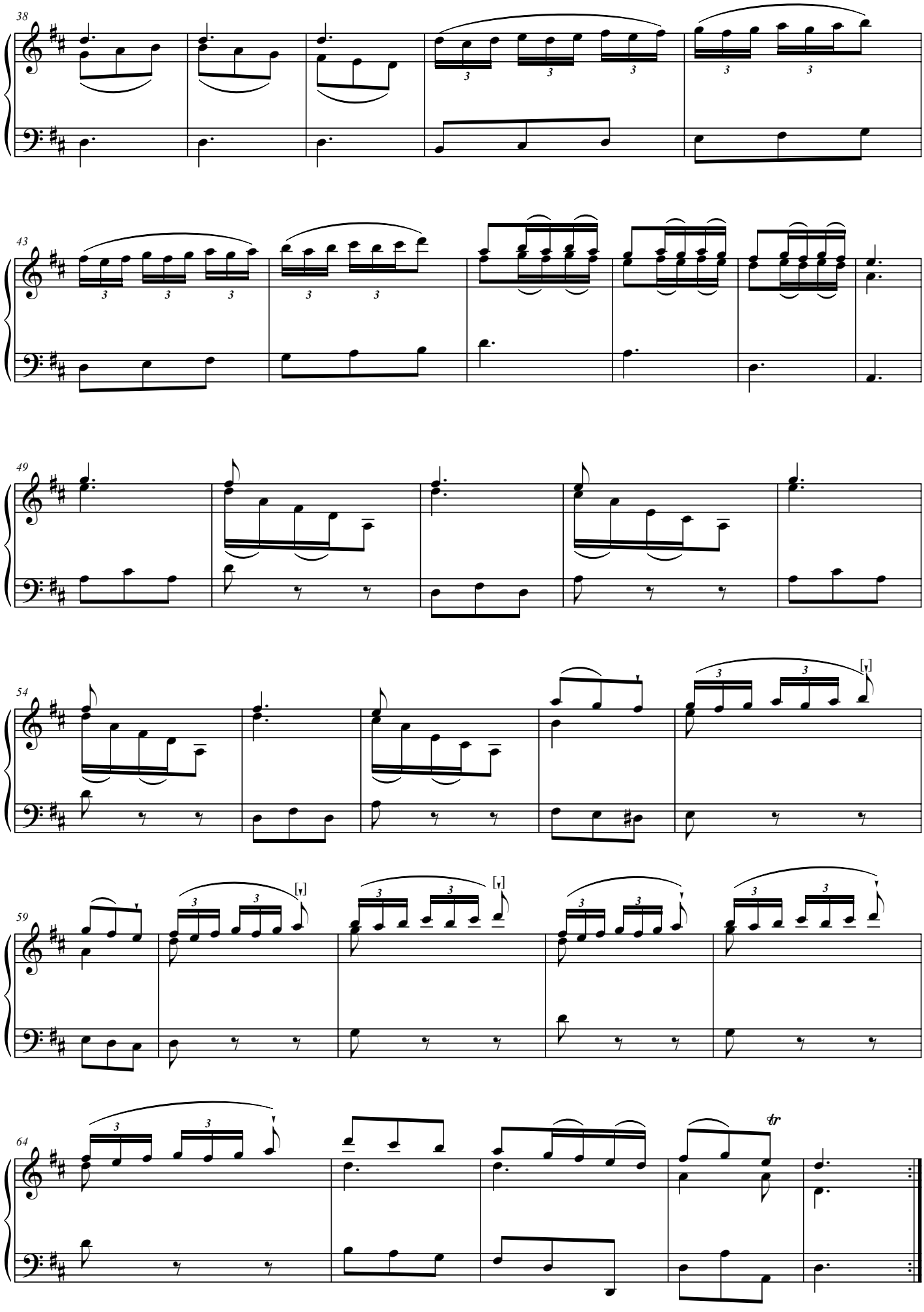


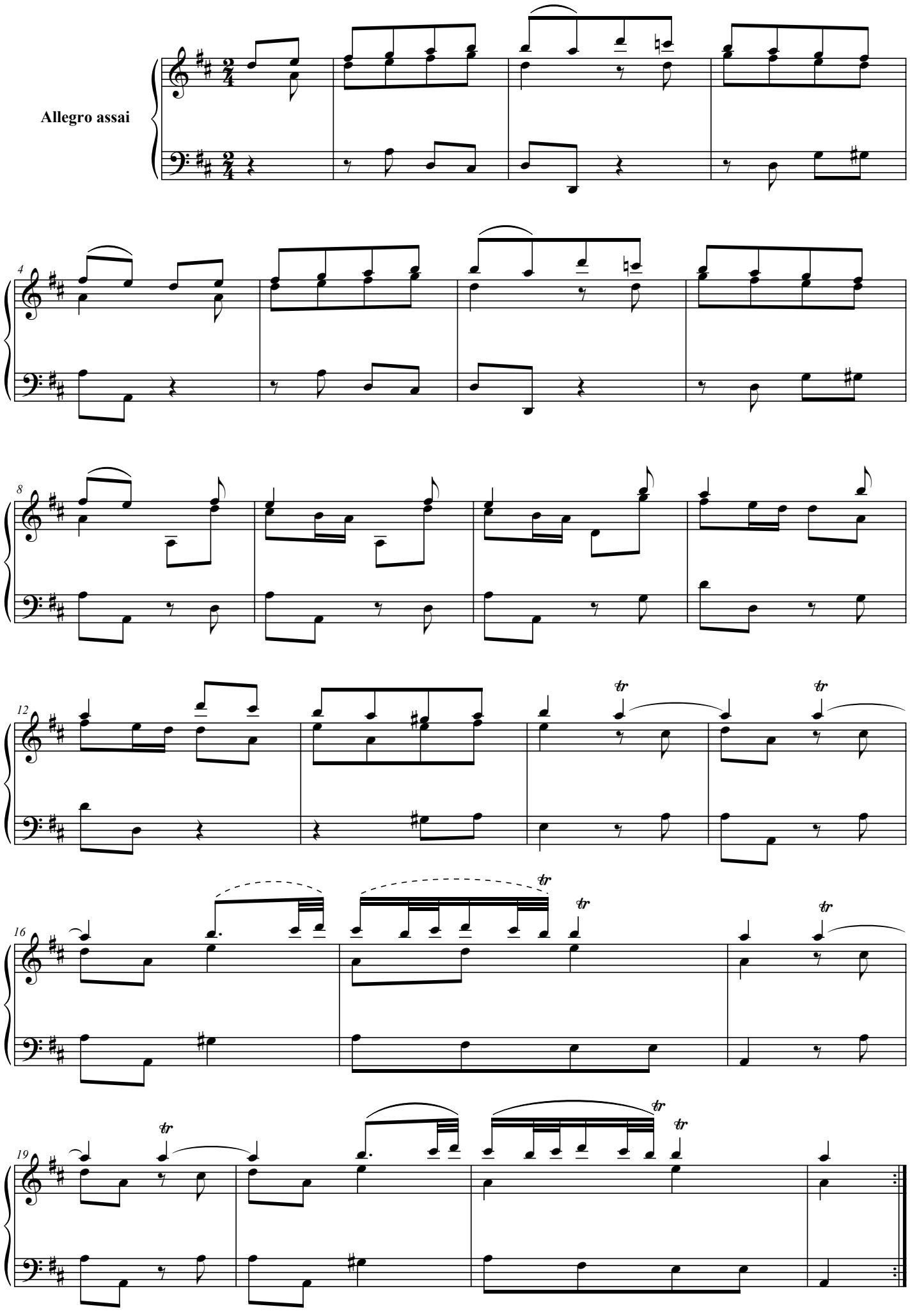

9
11
13
Allegro
5
10

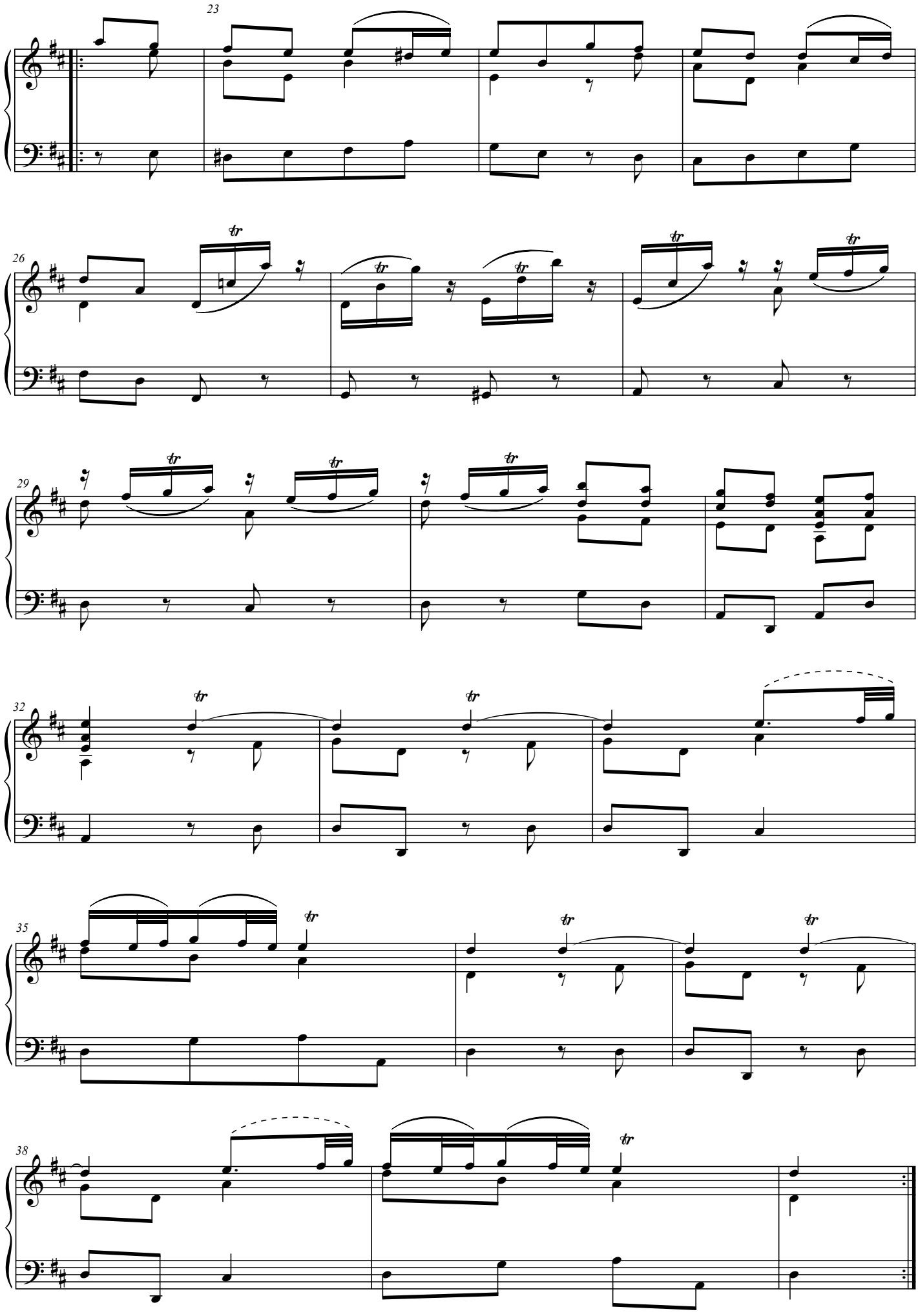

14
17
21
da capo fino al segno
Giga Allegro
3
5


7
9
12
15
Allegro assai
5

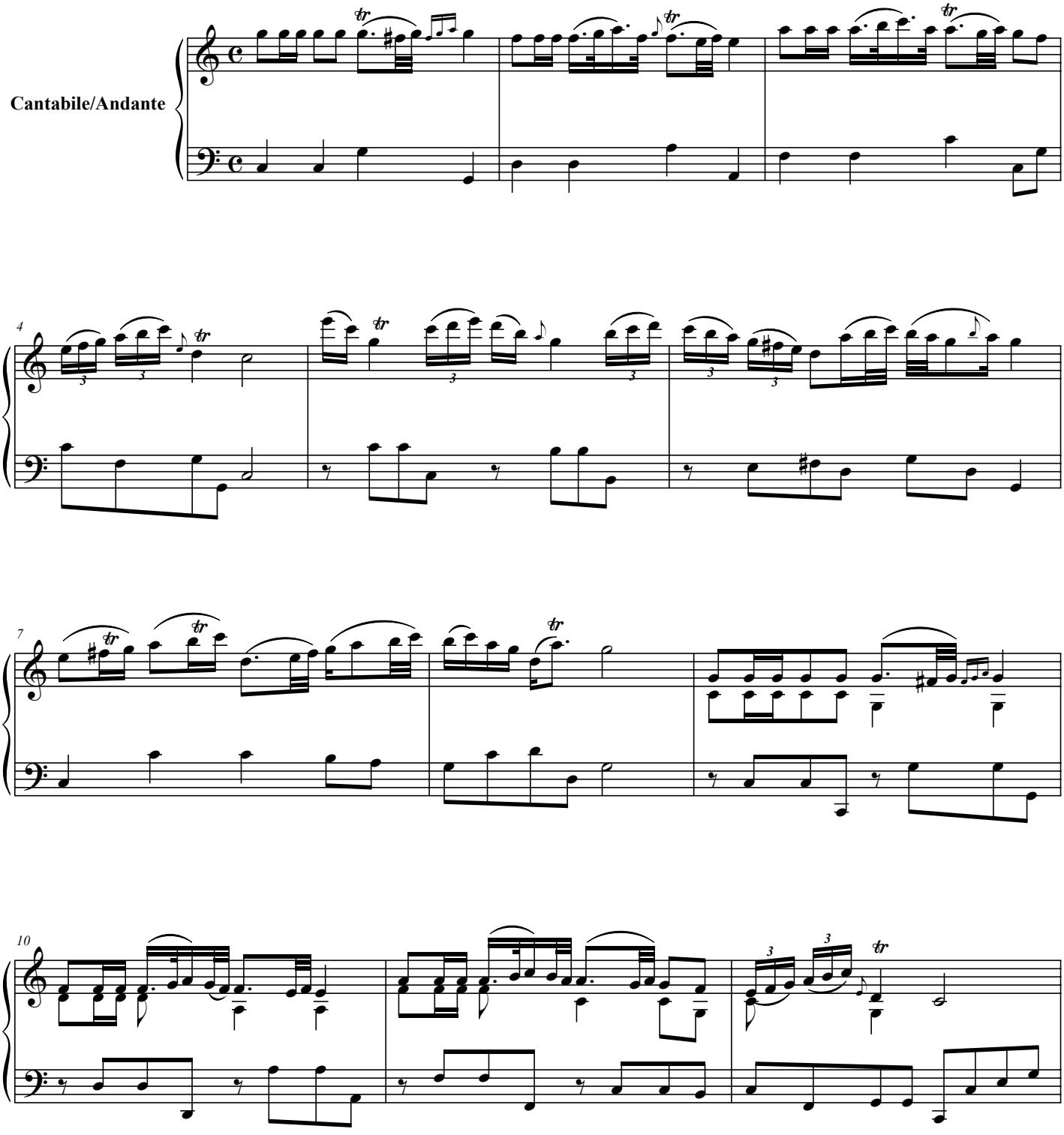

9
14
20
24
29
33

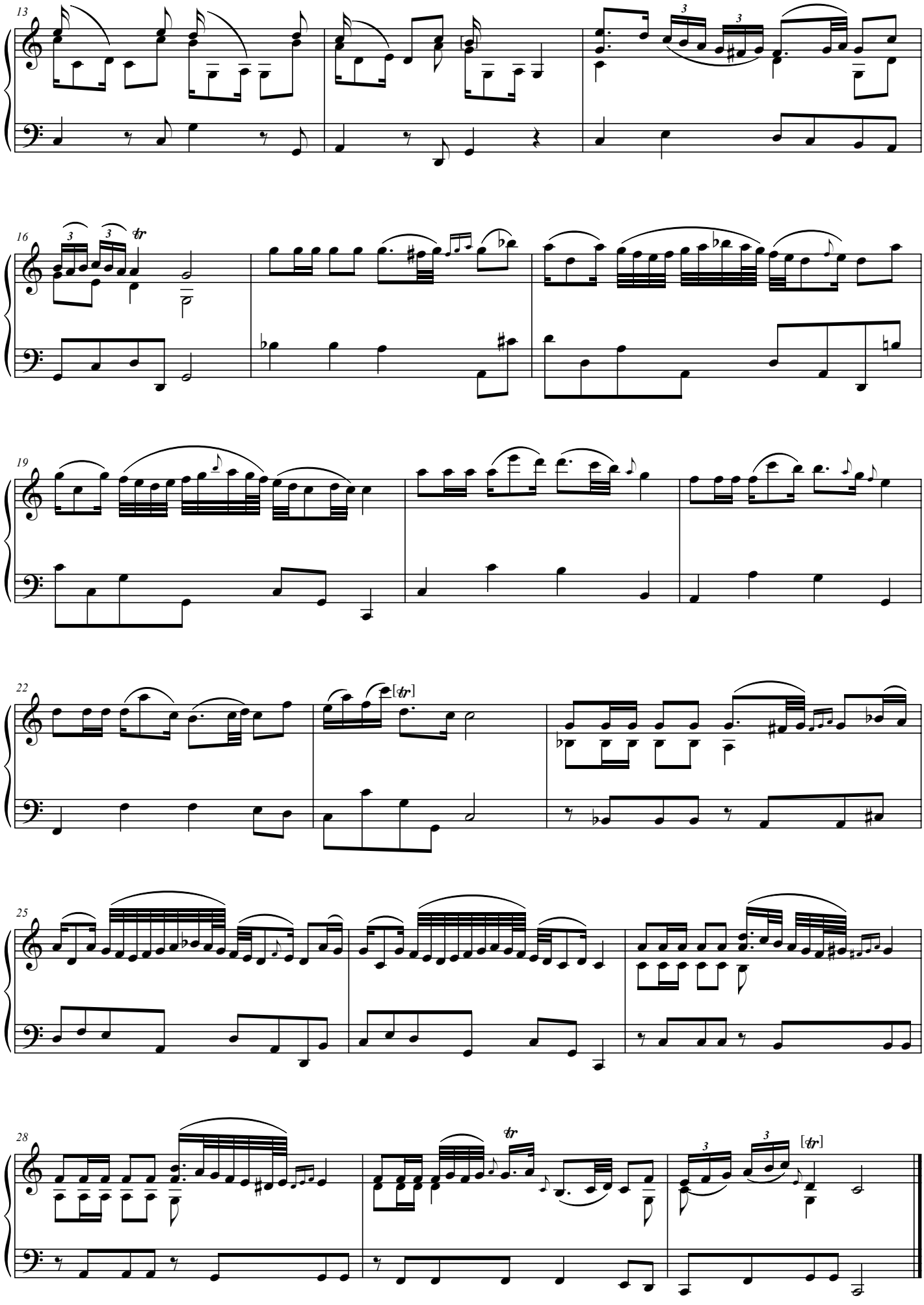

38
43
49
54
59
64
tr


Allegro assai
4
8
12
16
19
tr


23
26
29
32
35
38

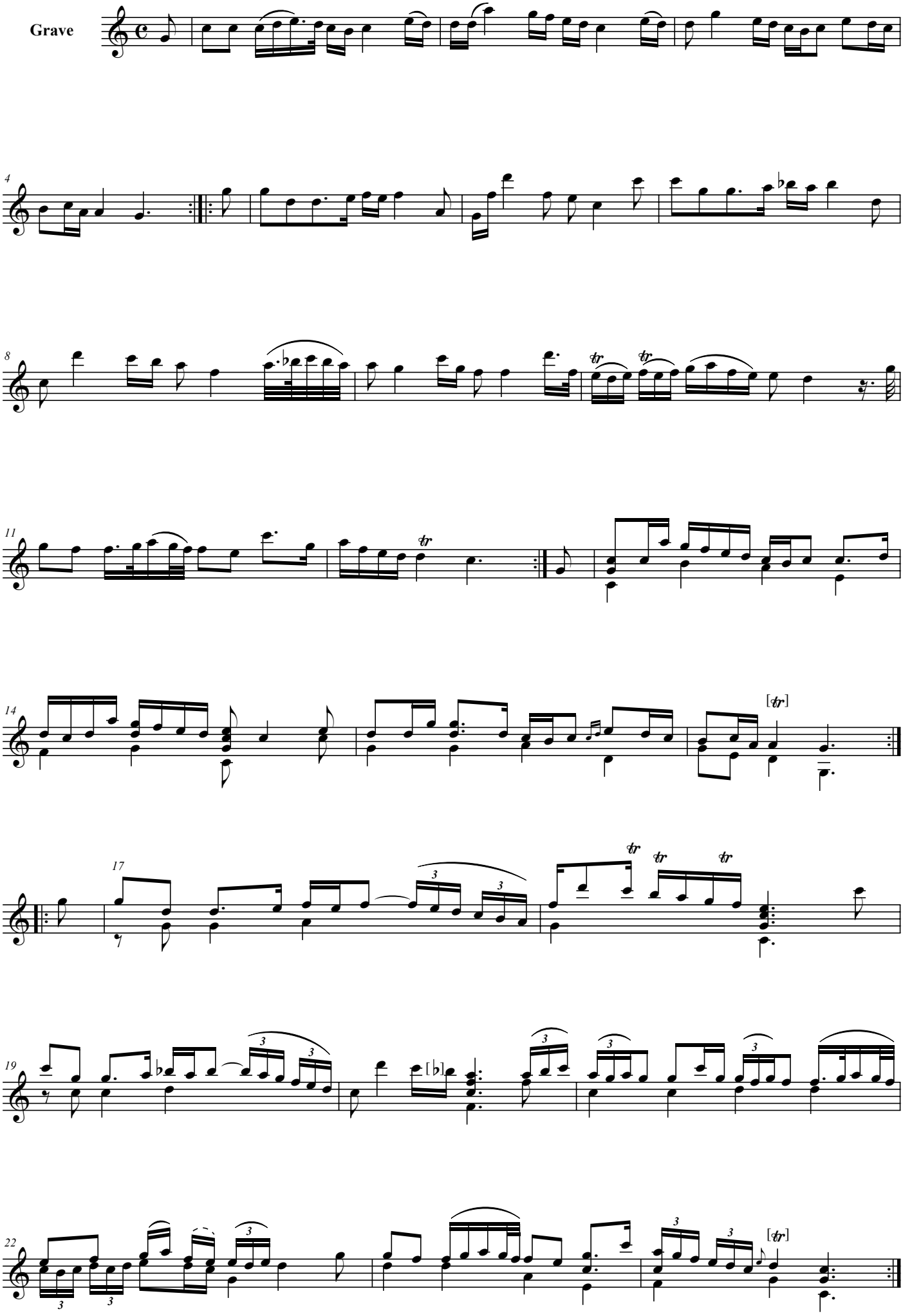
Sonata IV

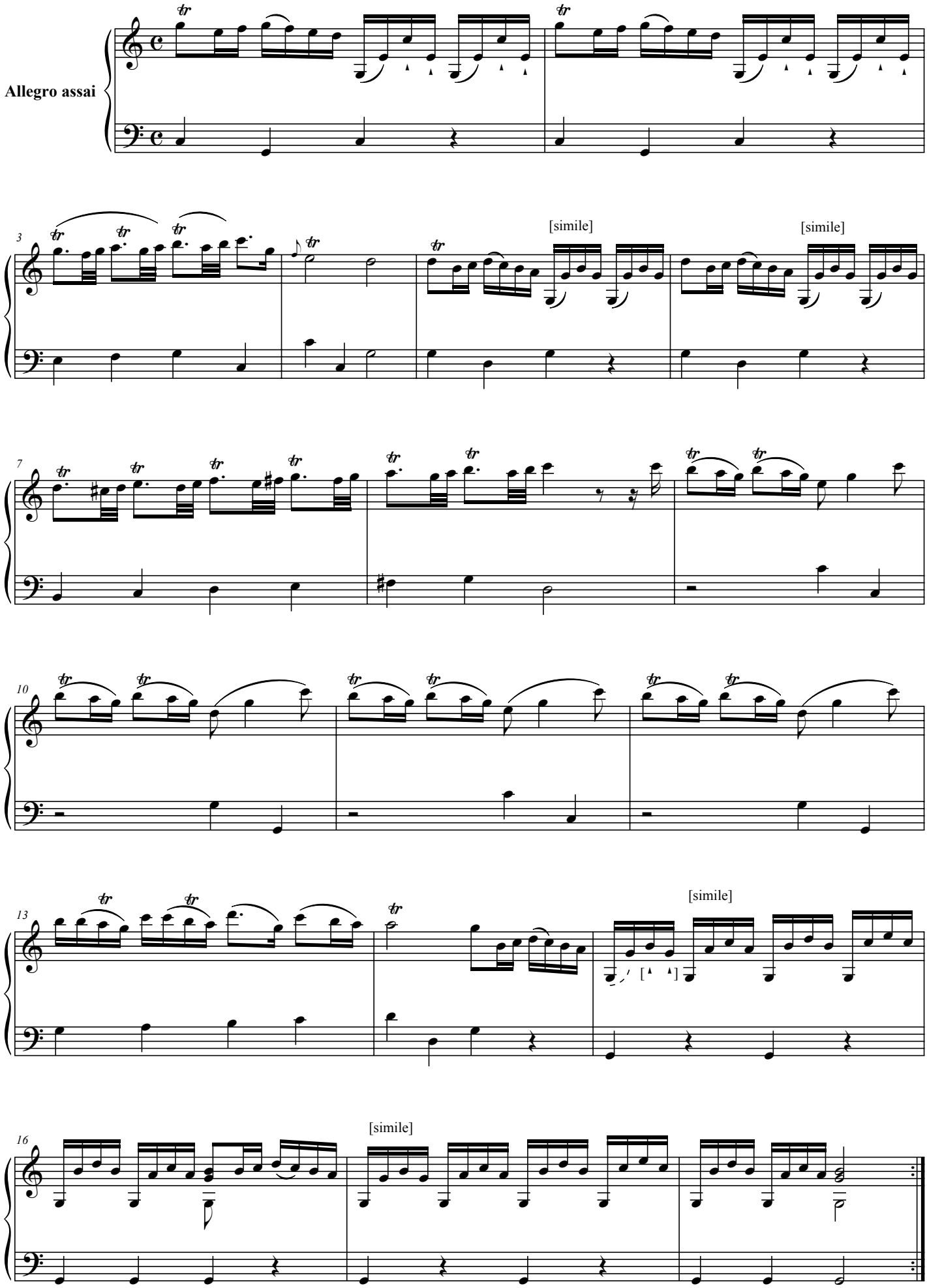


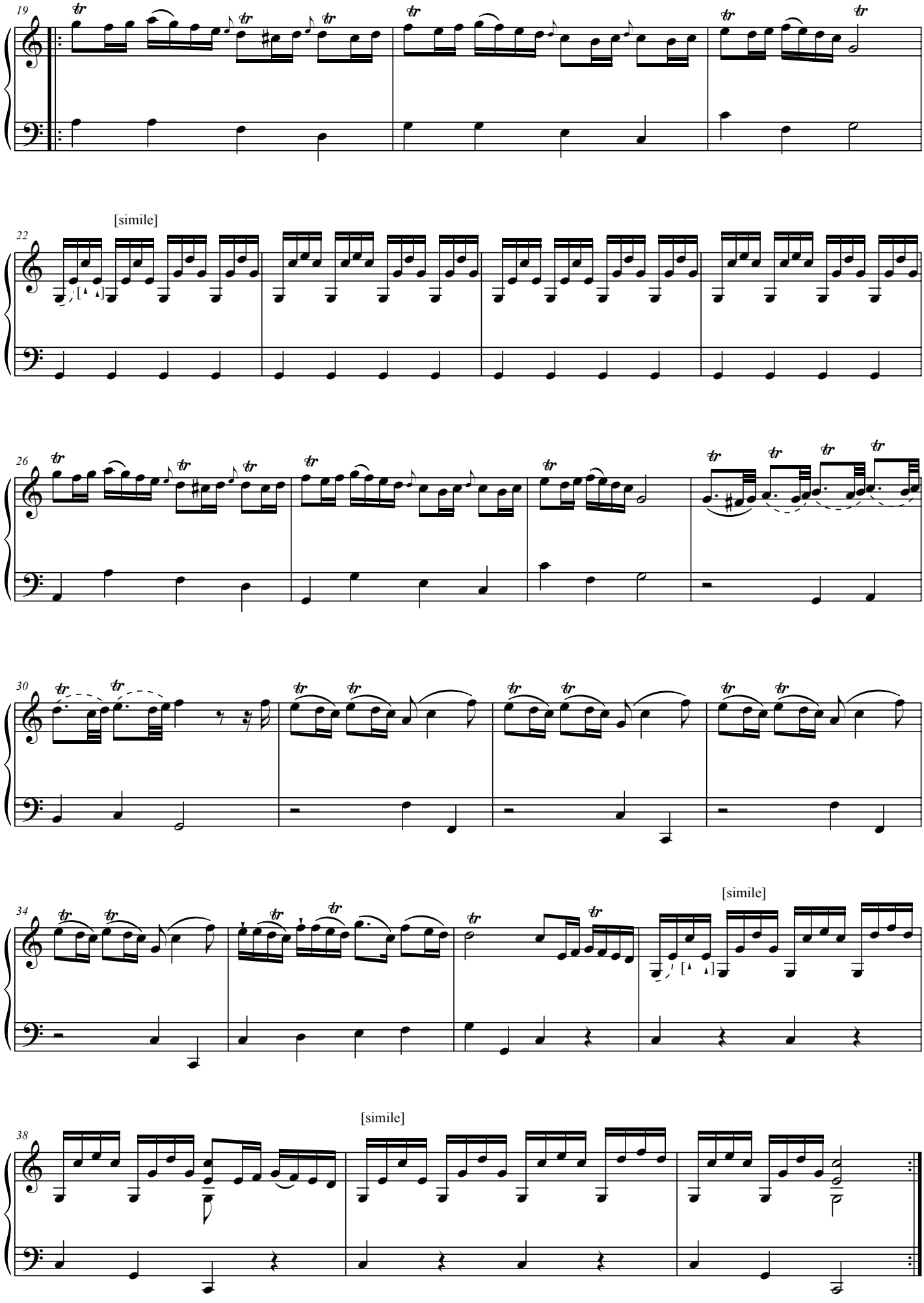

13
16
19
22
25
28

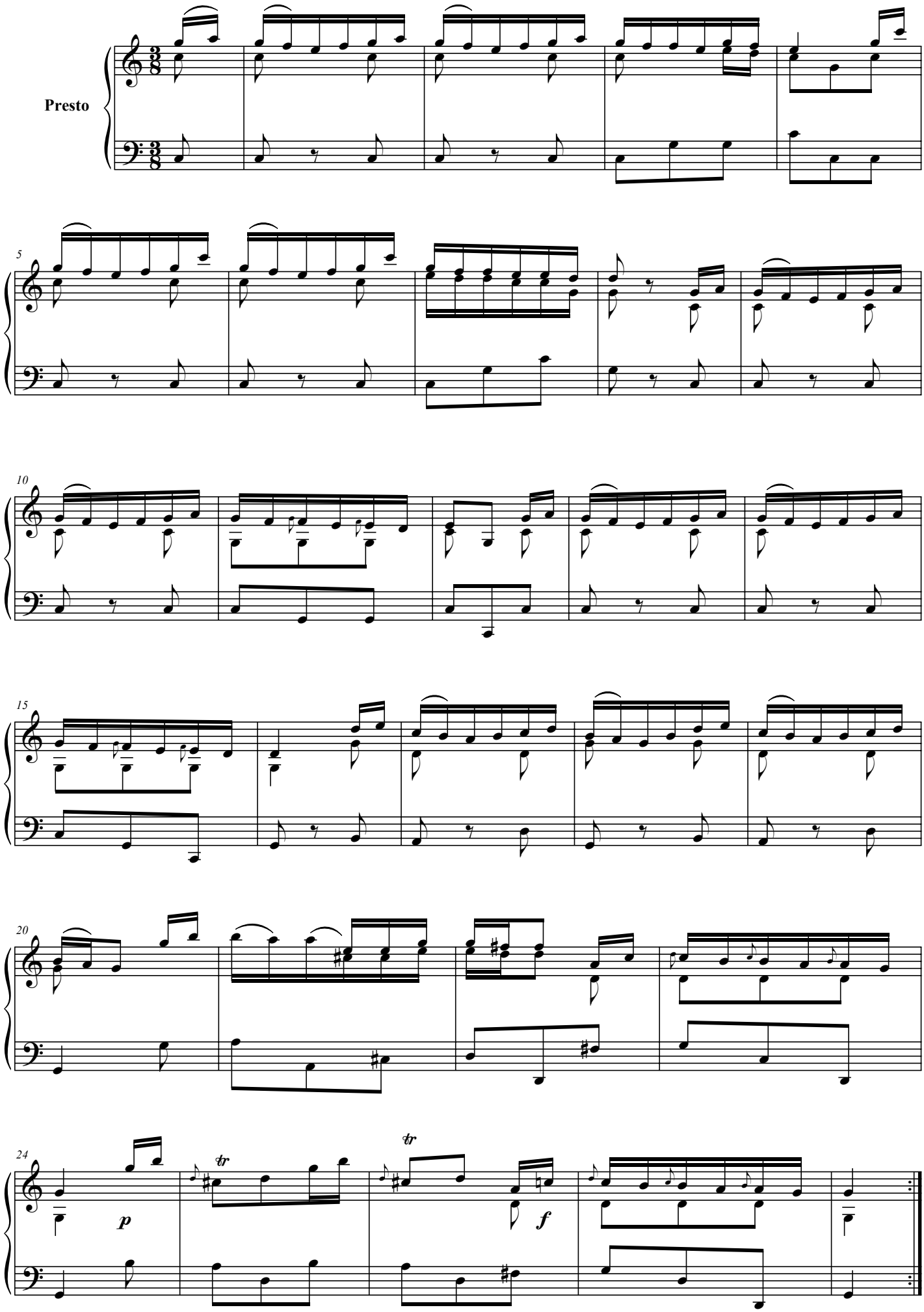
Tormento di quest' anima

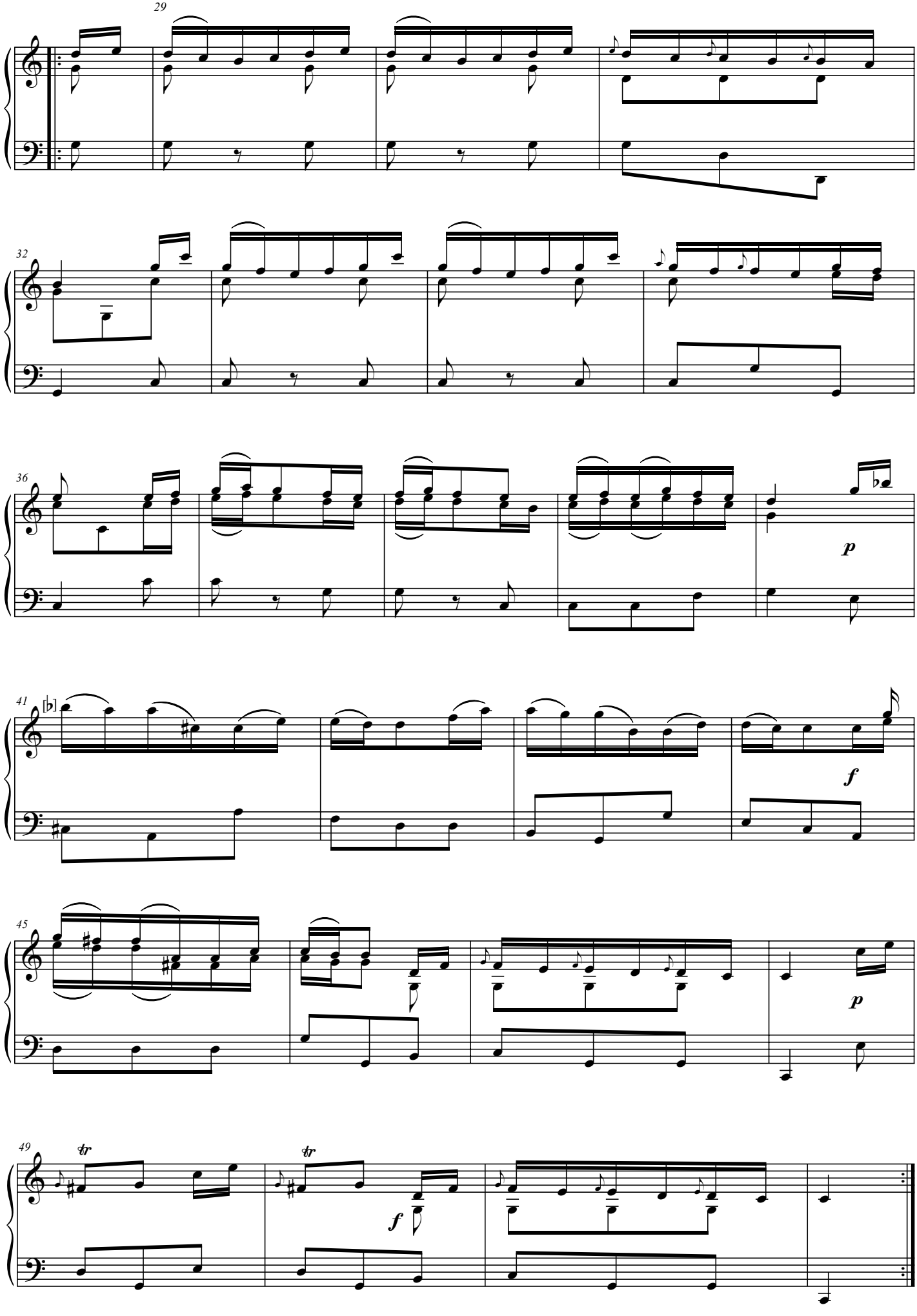
Grave



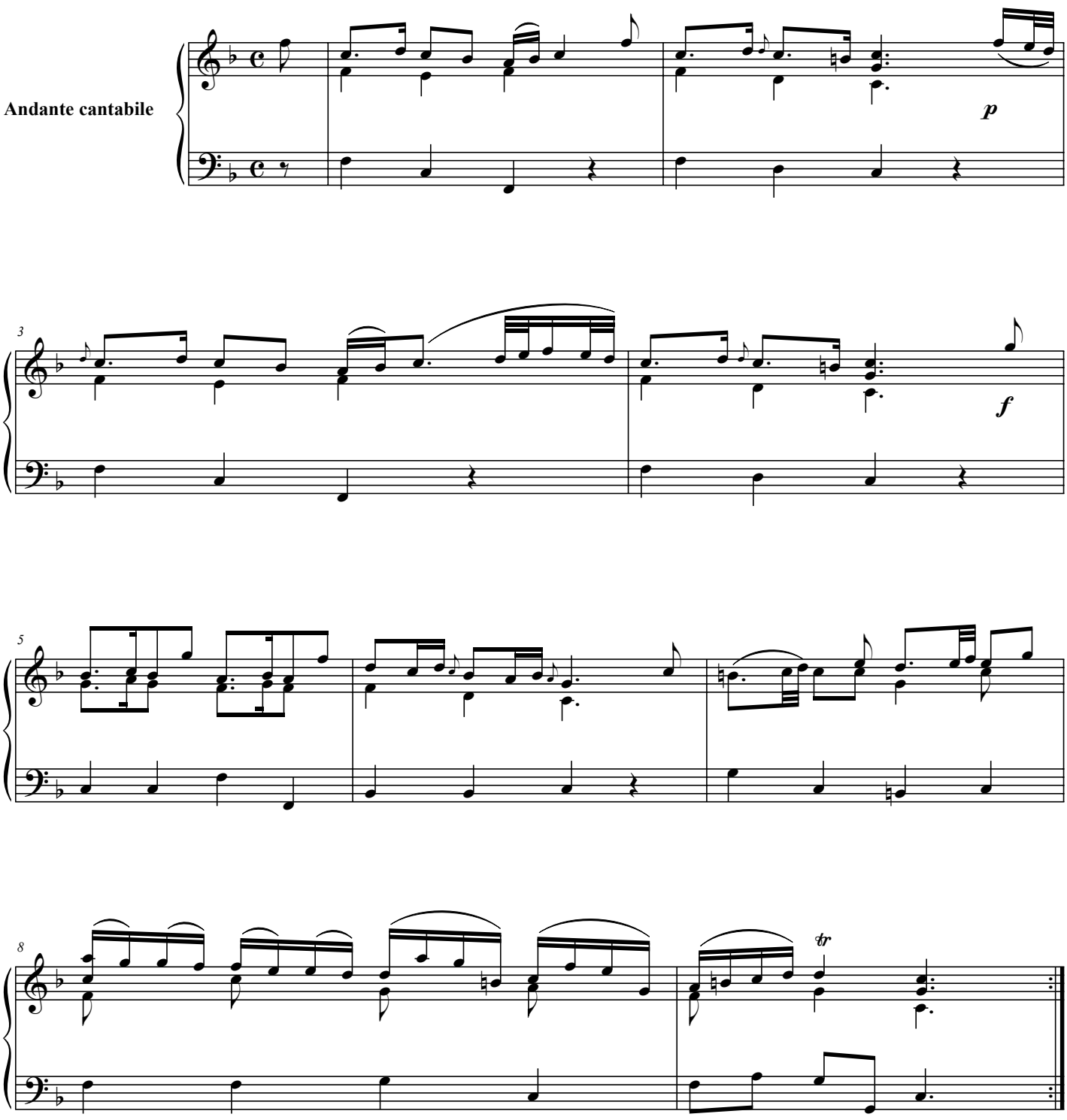

Allegro assai
[simile]
[simile]
[simile]
[simile]

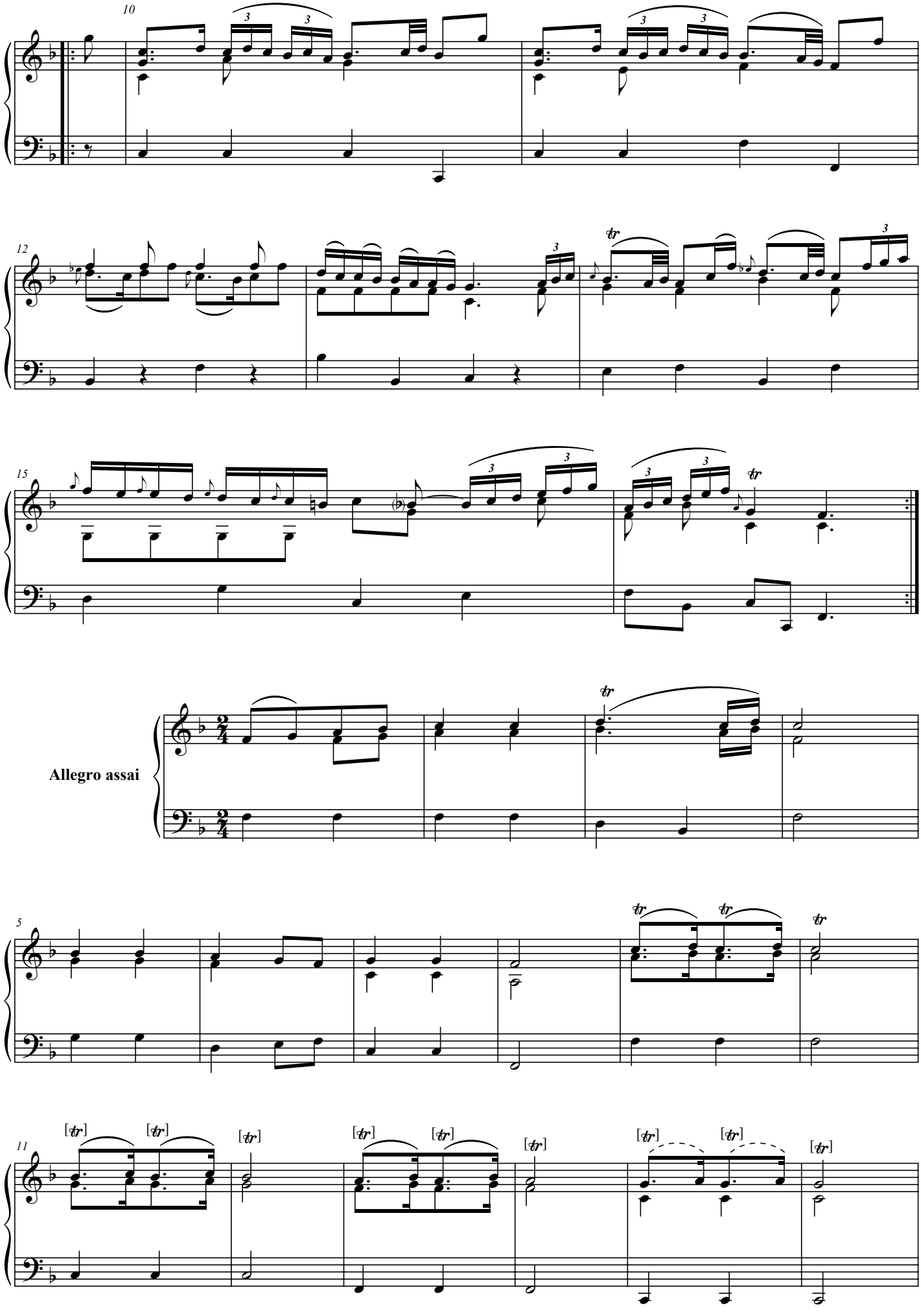

19
[simile]
22
26
30
34
[simile]
38
[simile]

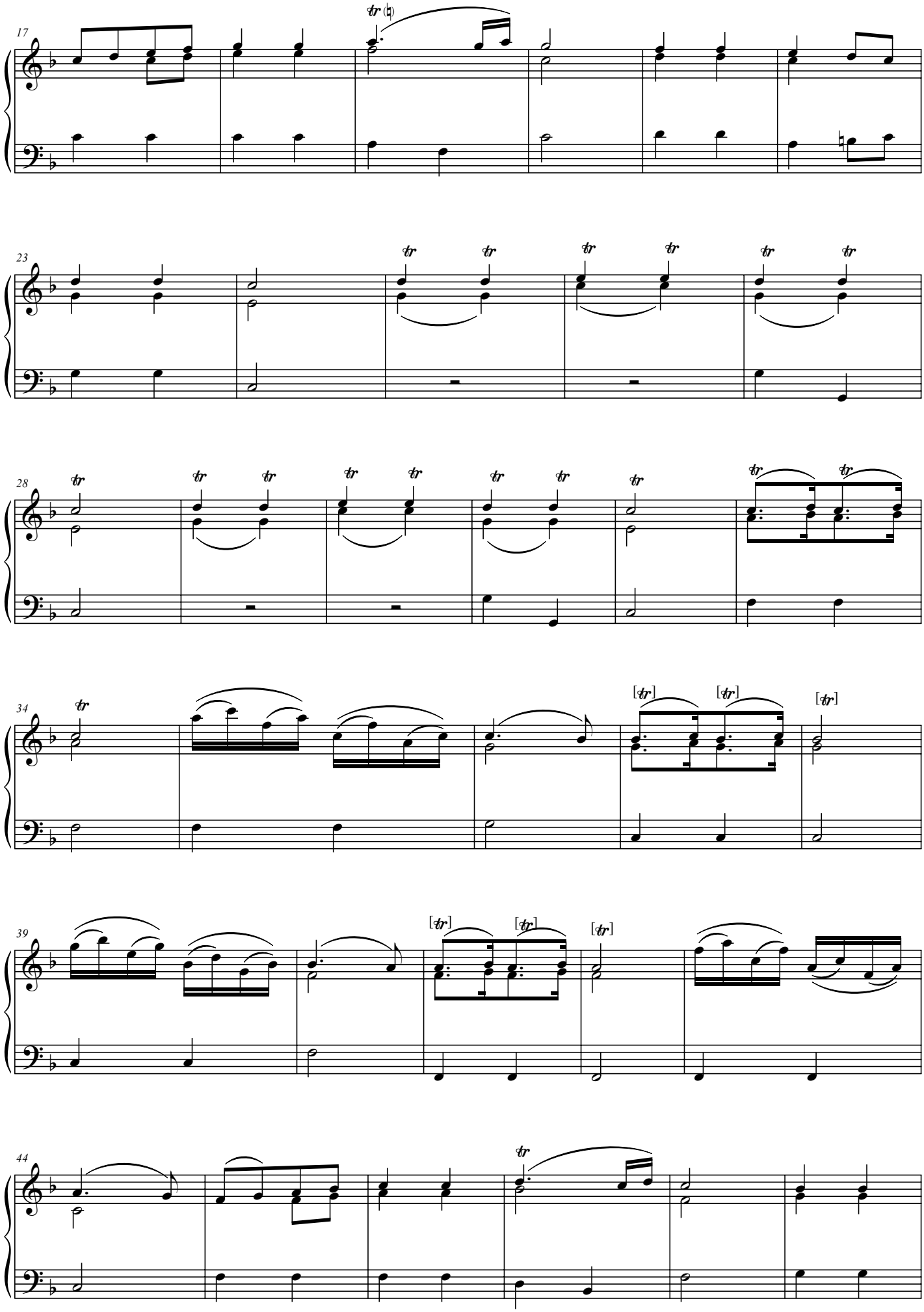

Presto
5
10
15
20
24
tr
tr
p
f

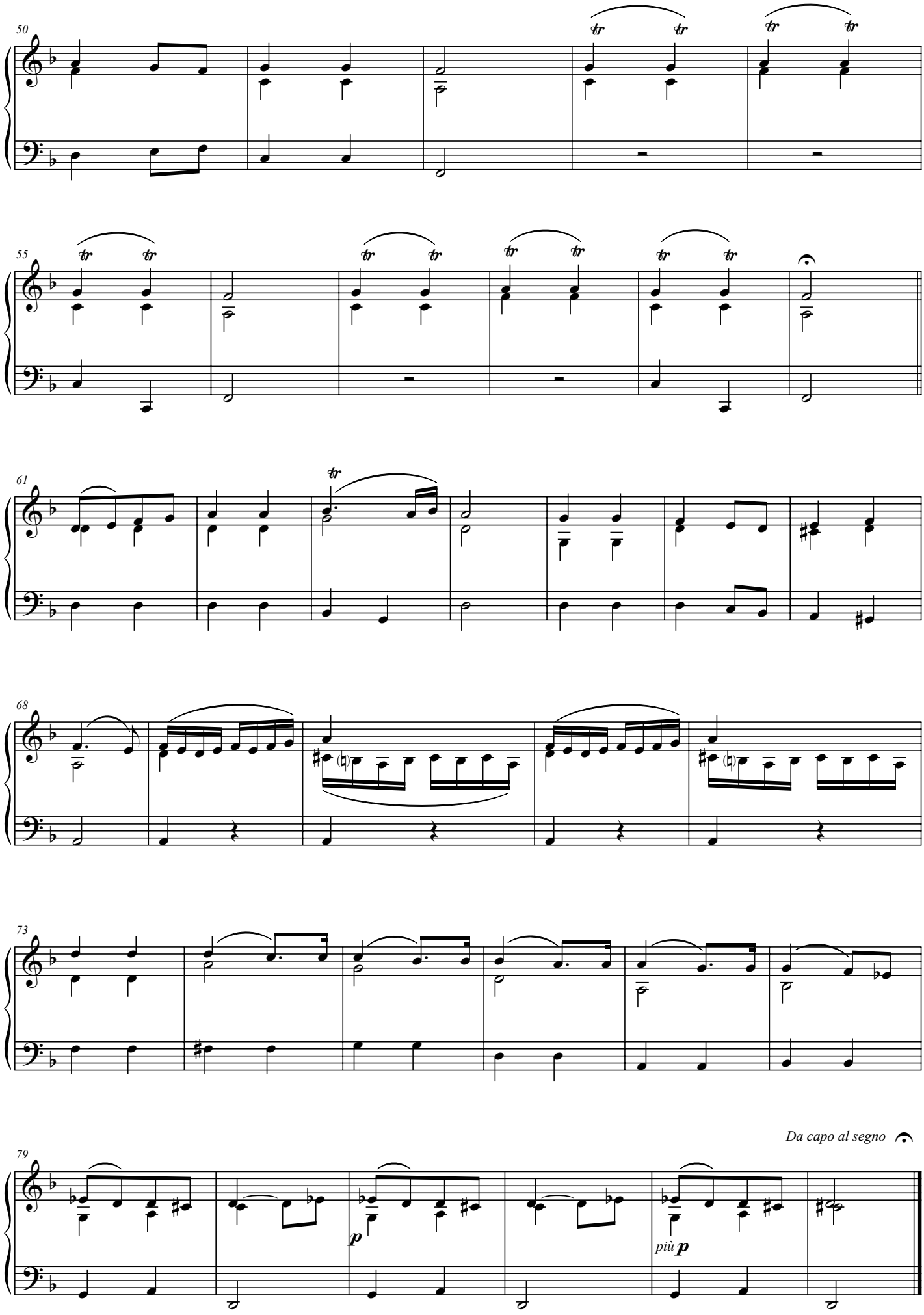

29
32
36
p
41
f
45
p
49
tr
tr
f

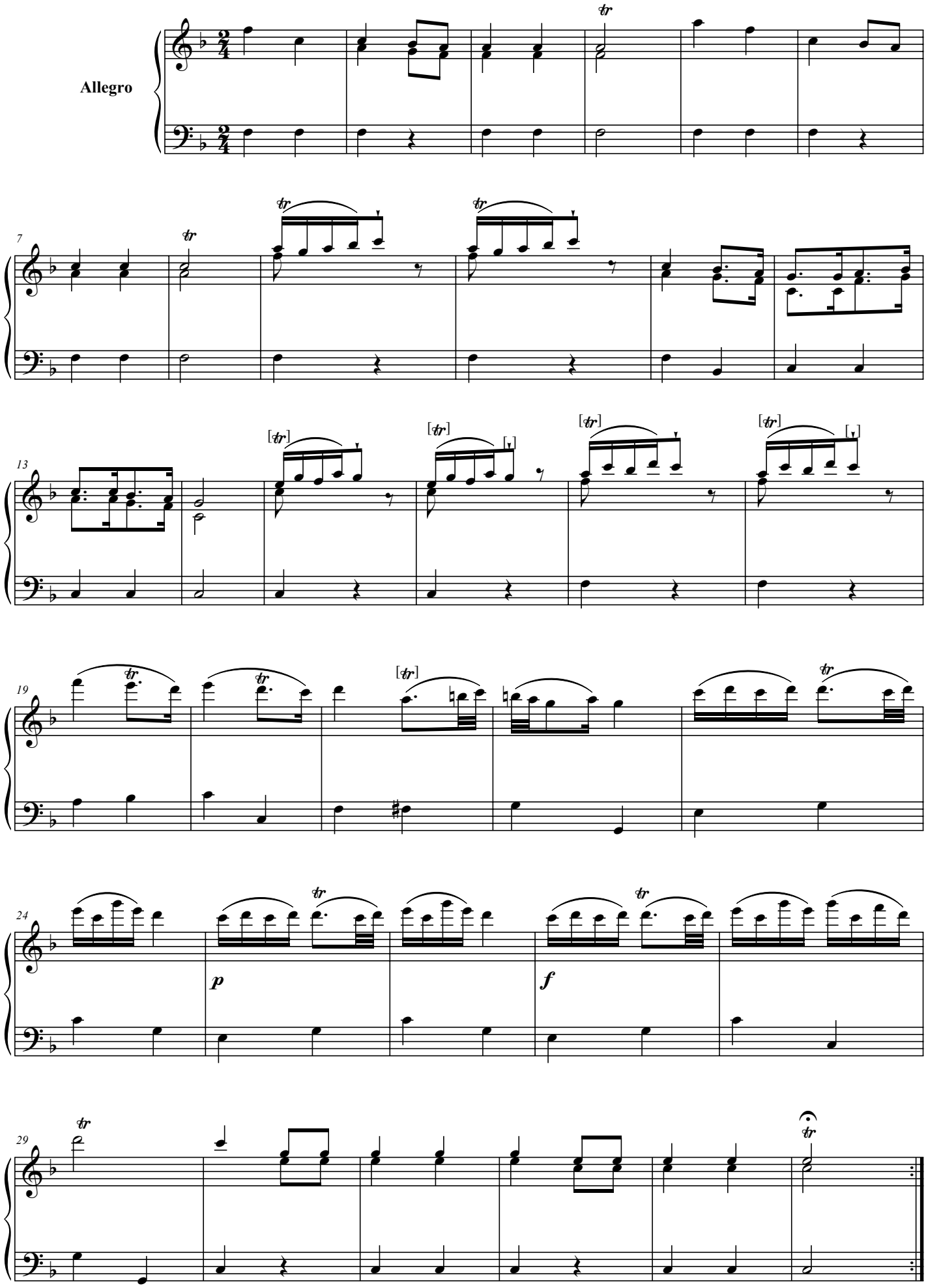
Sonata V

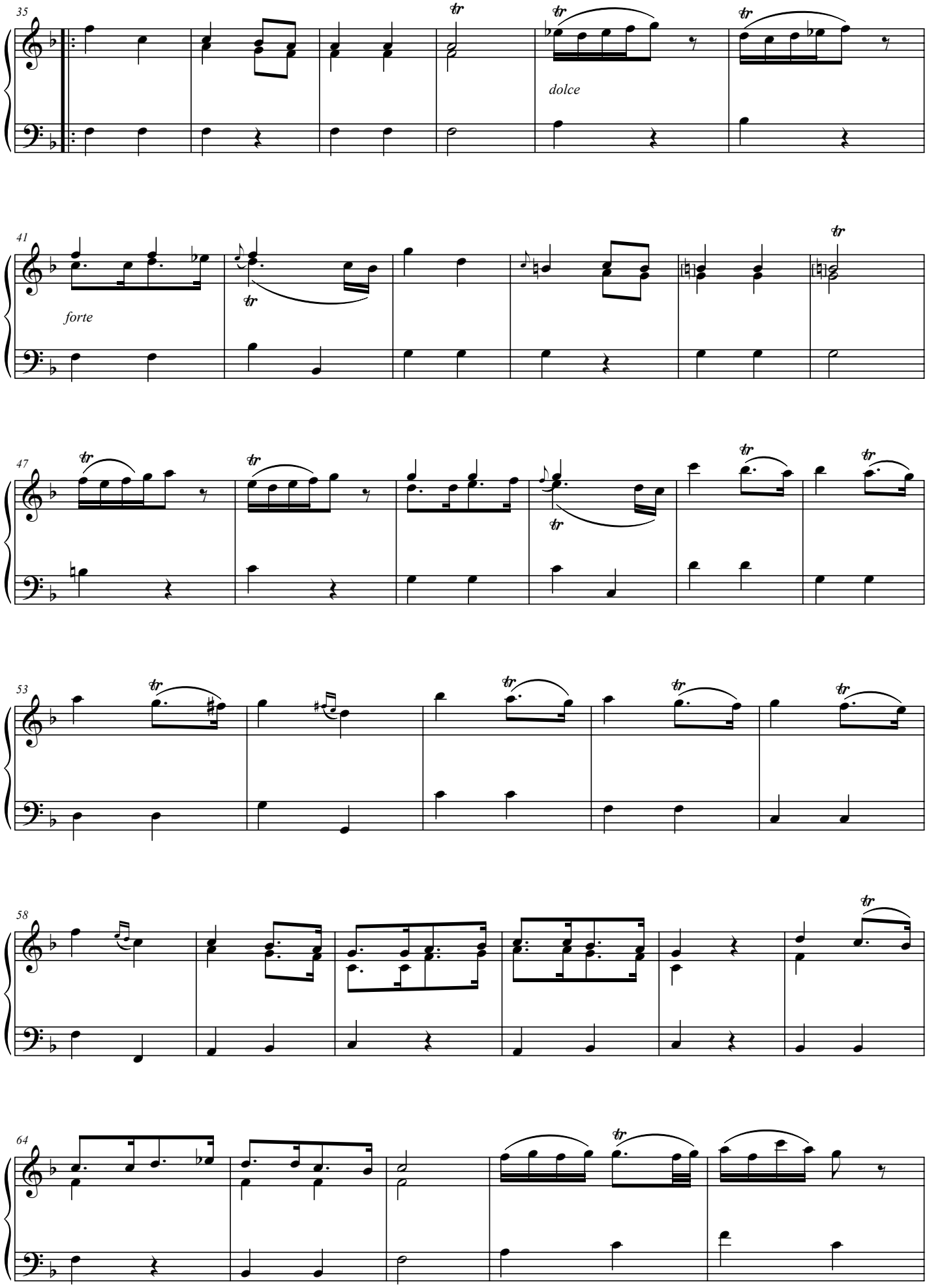


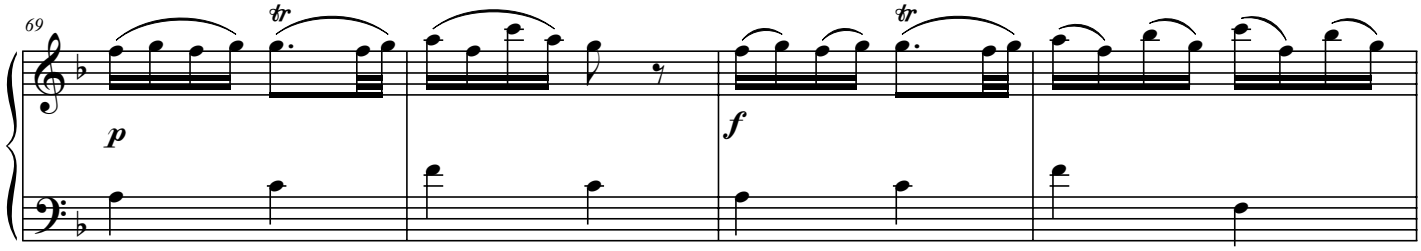

10
12
15
Allegro assai
5
11

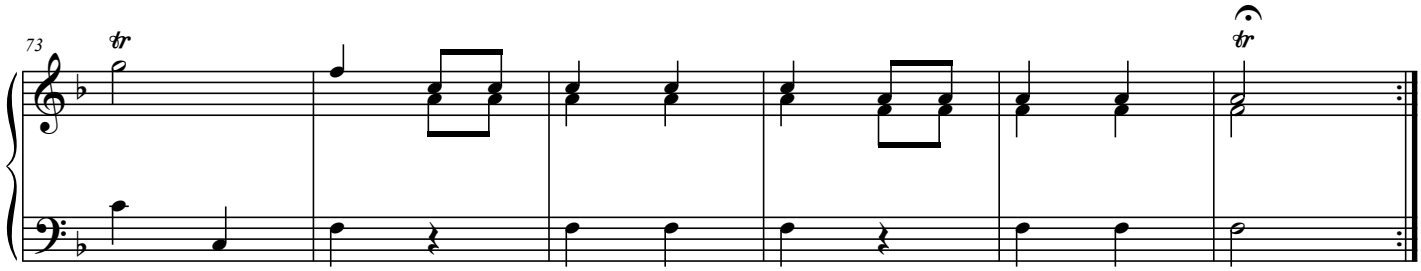

17
23
28
34
39
44

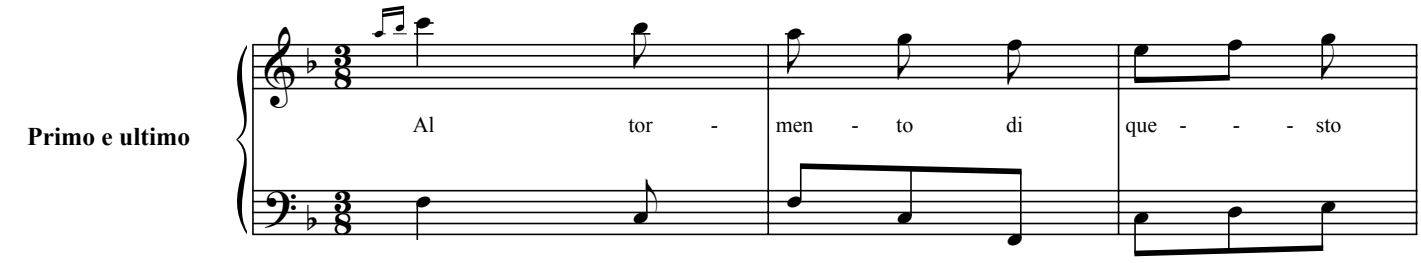

50
55
61
68
73
79
Da capo al segno
p
più p

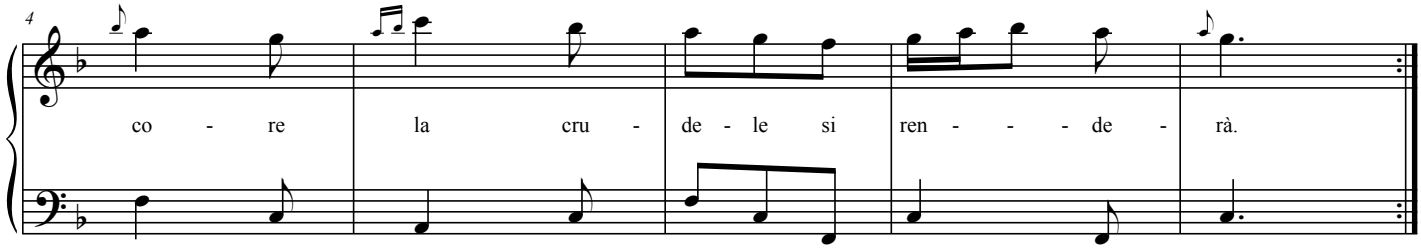

Allegro
7
13
19
24
29
p
f


35
dolce
41
forte
47
53
58
64

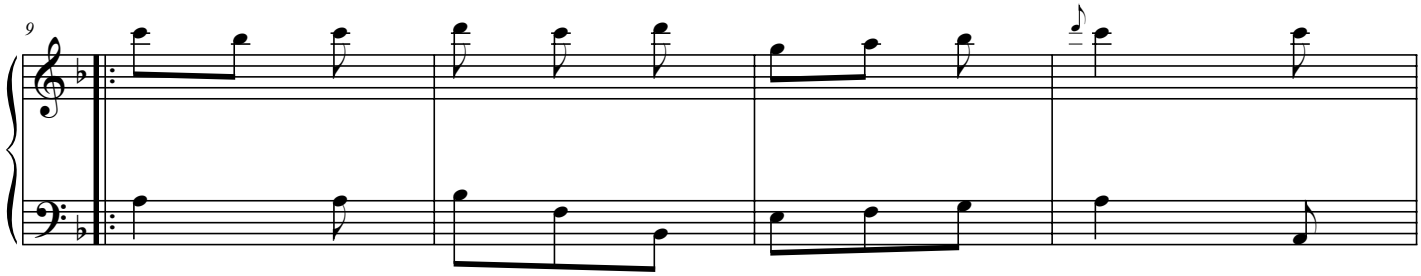


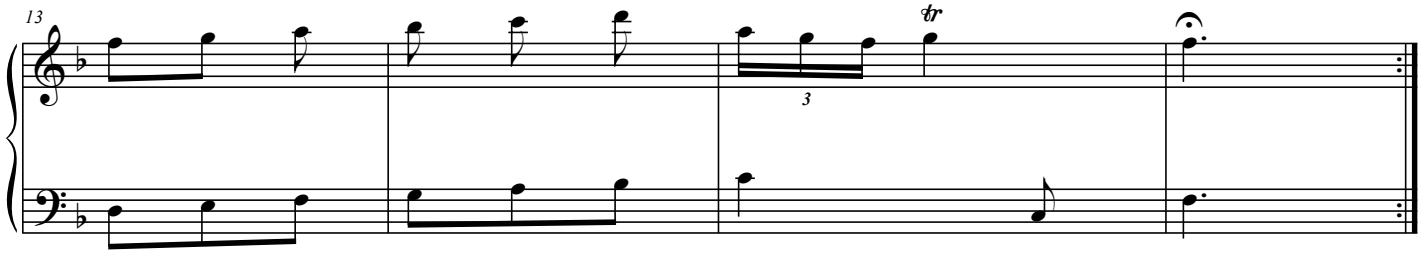


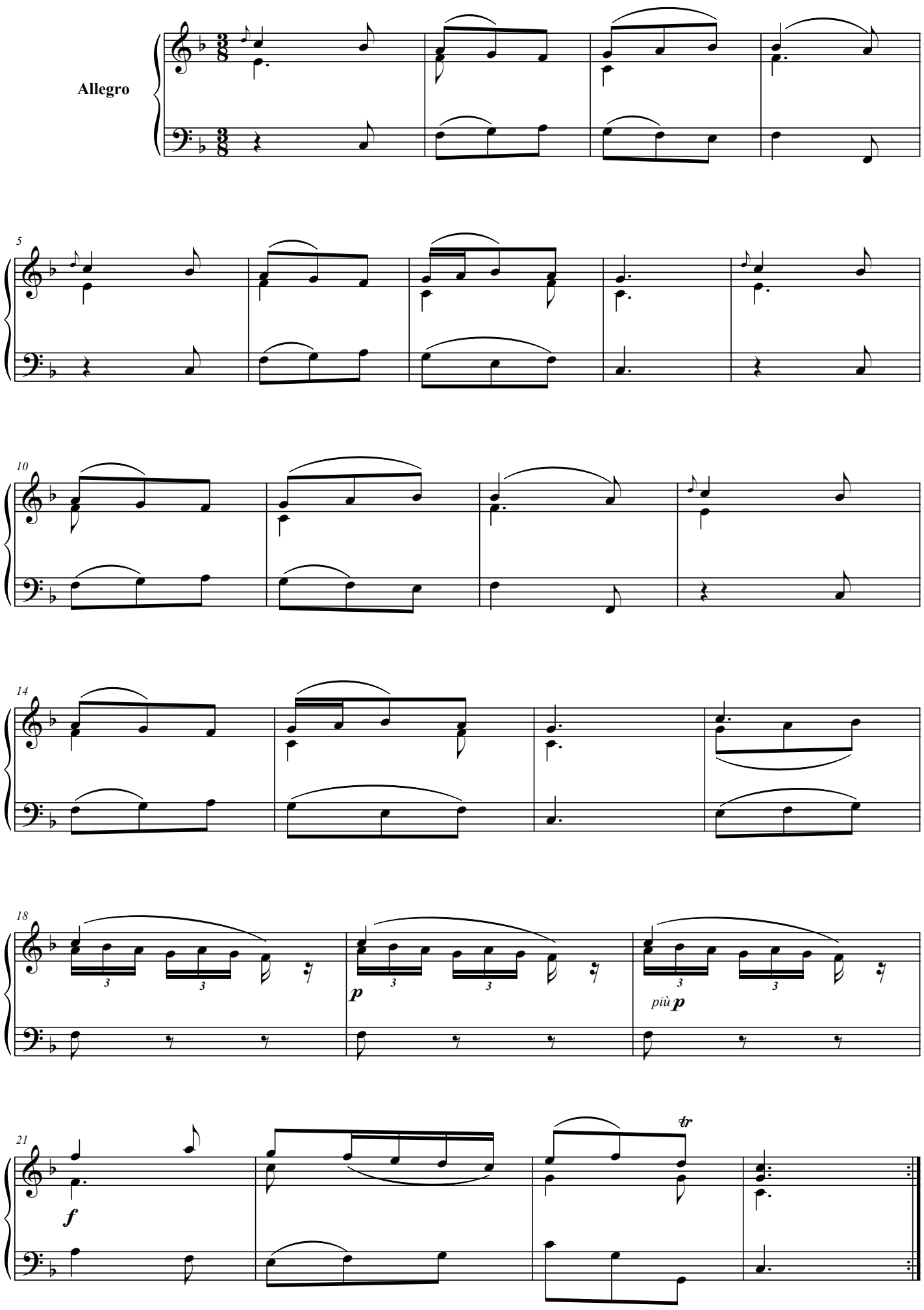


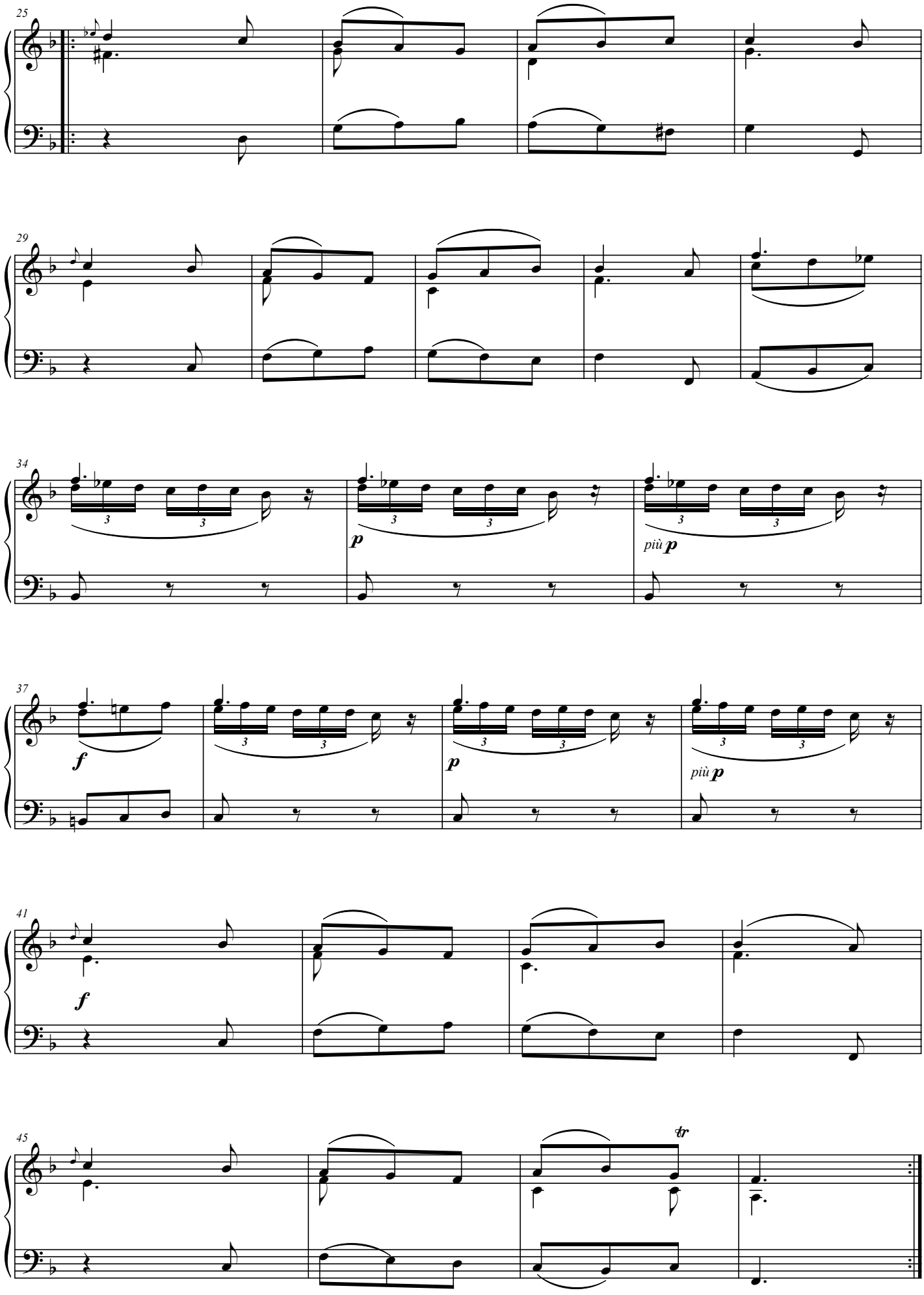


[sic. fino a batt. 16]

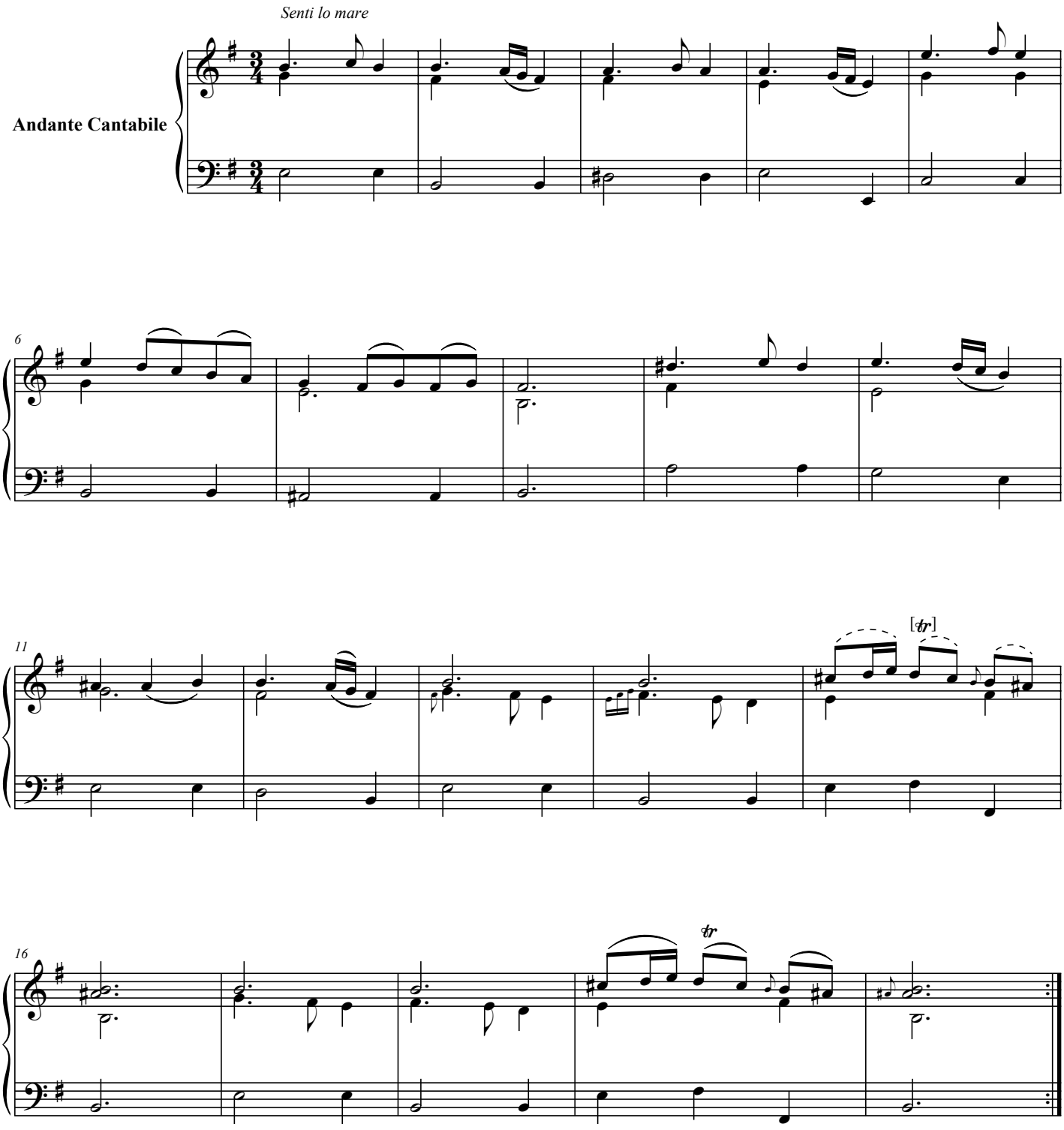


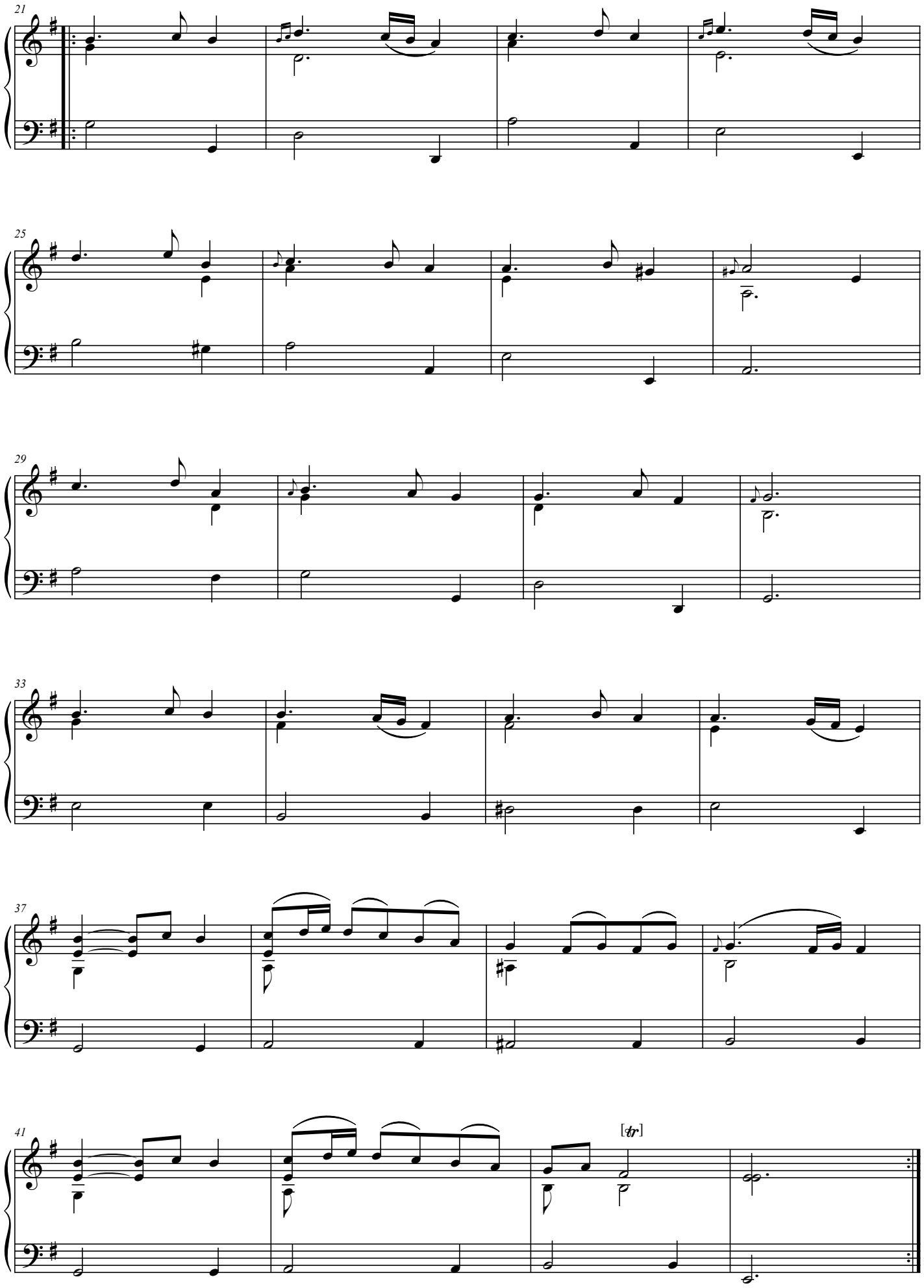



Allegro
5
10
14
18
p
più p
21
f
tr

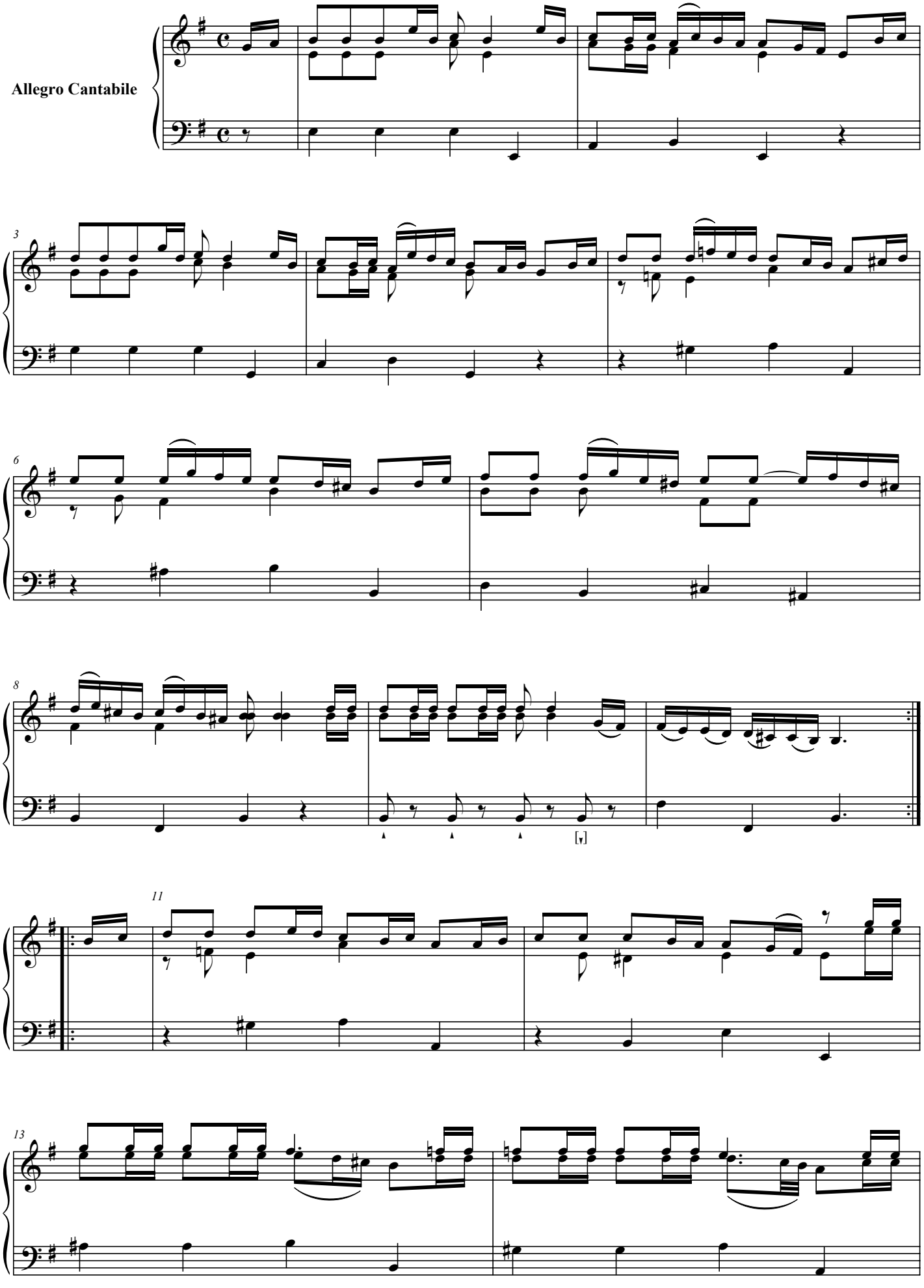

25
29
34
p
più p
37
f
p
più p
41
f
45
tr

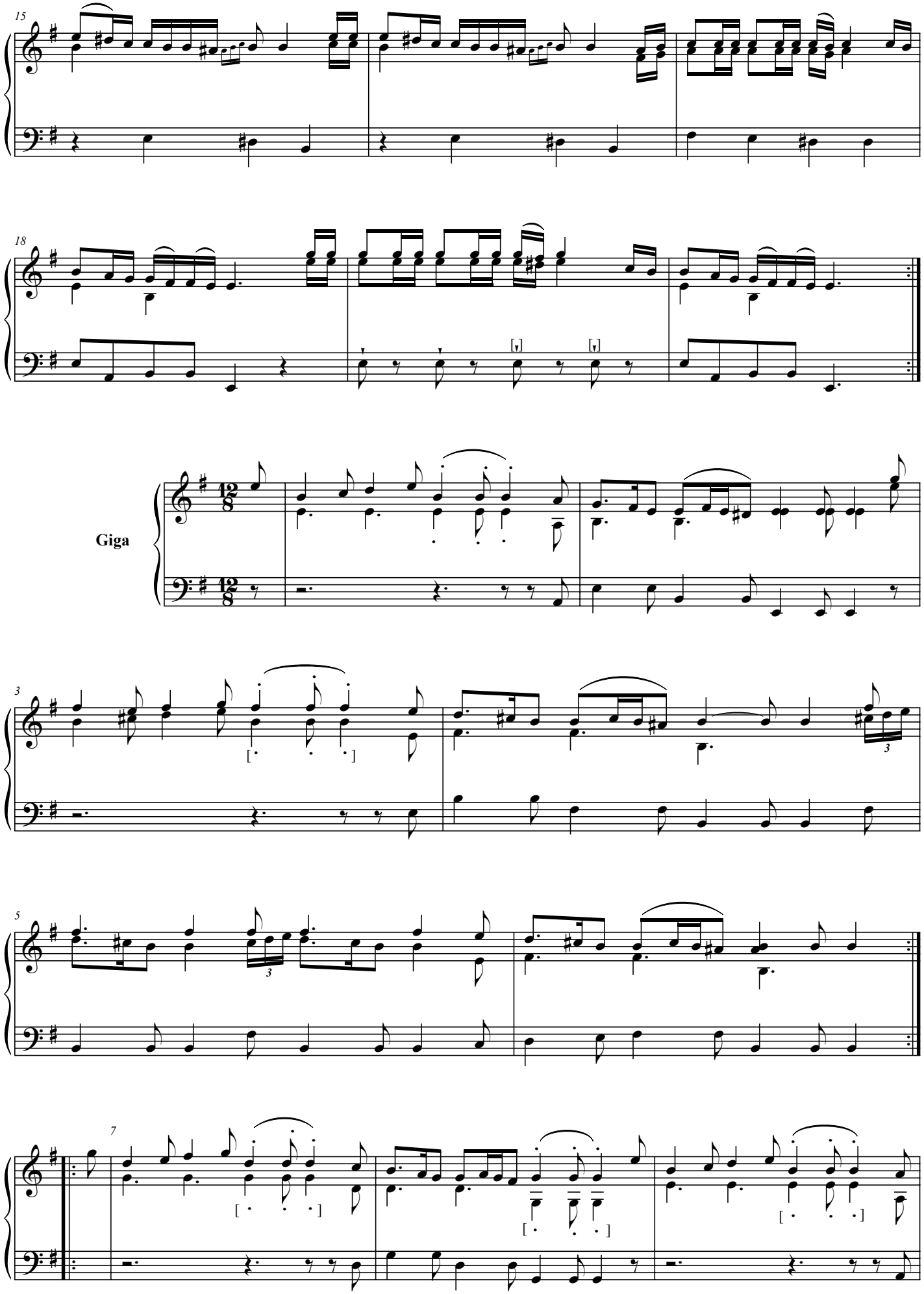
Sonata VI

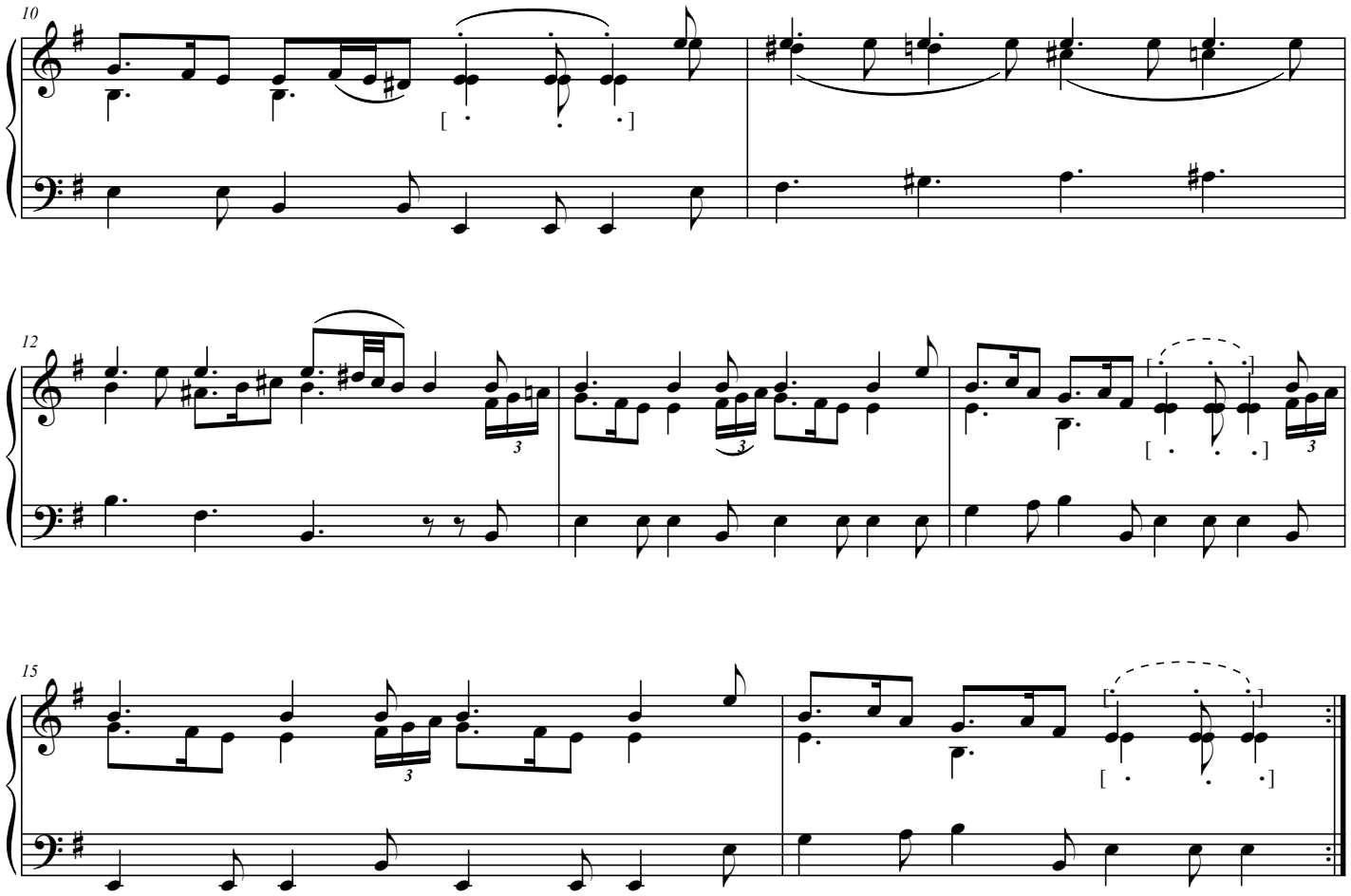



21
25
29
33
37
41
[tr]

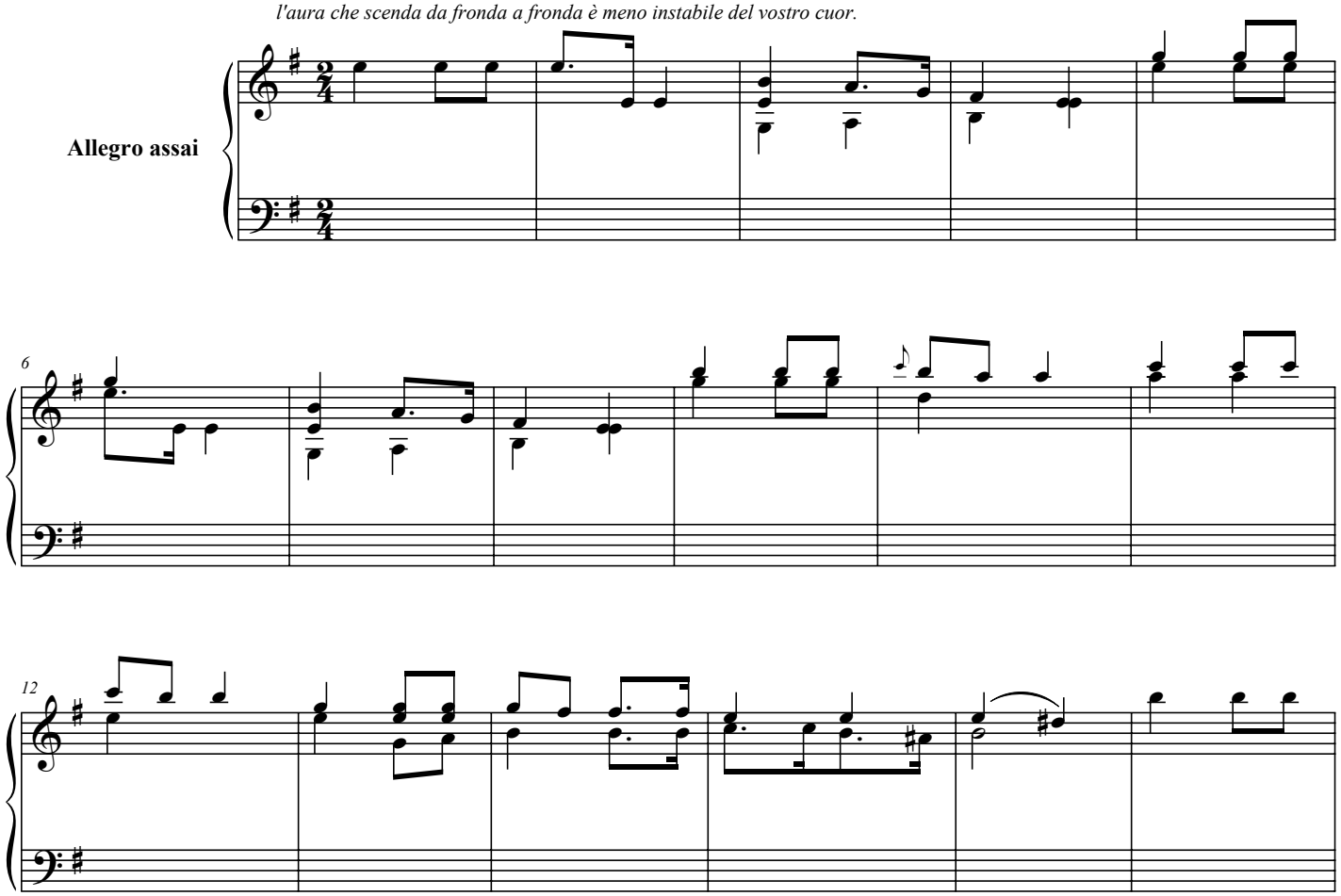
Allegro Cantabile

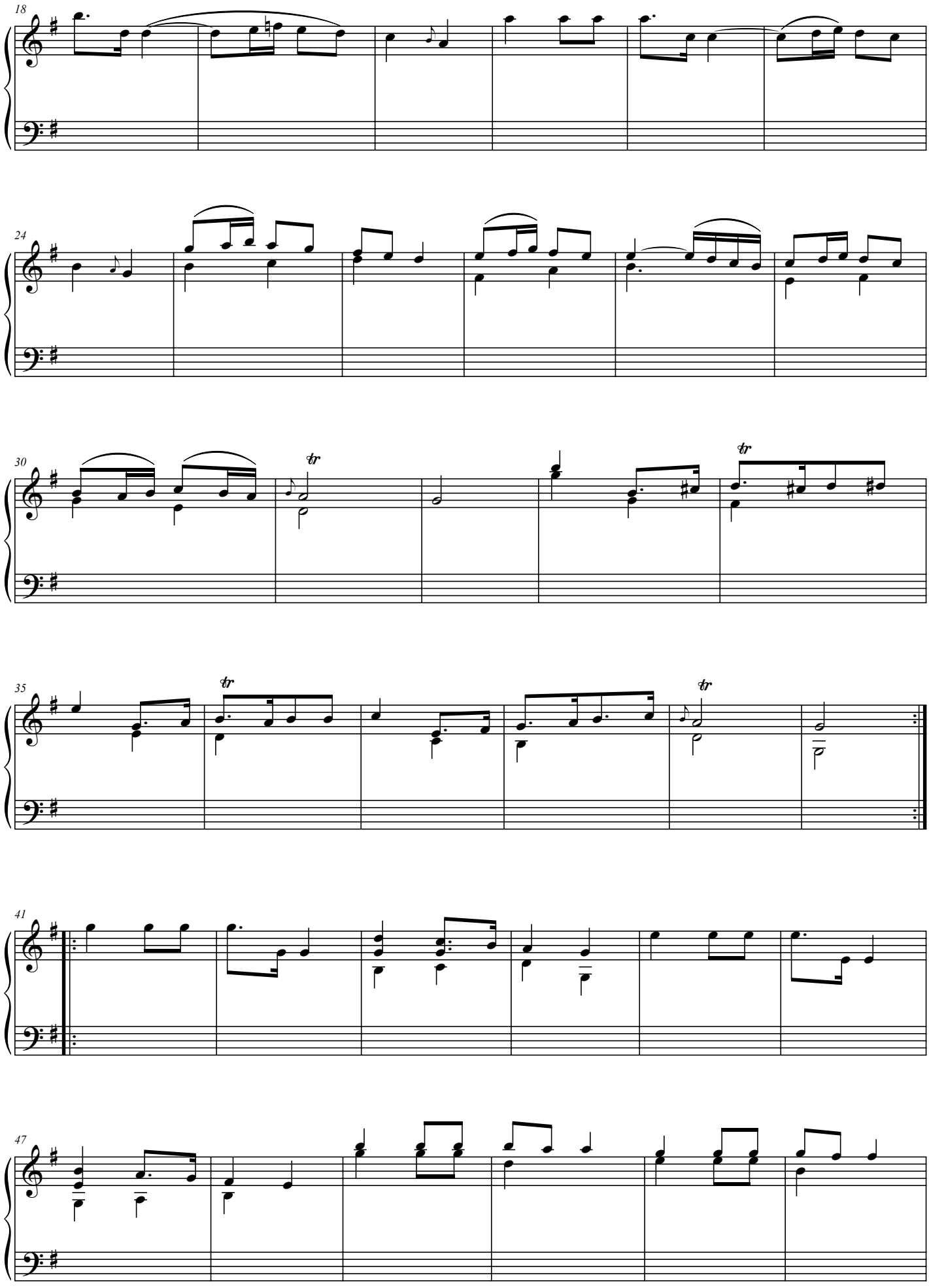


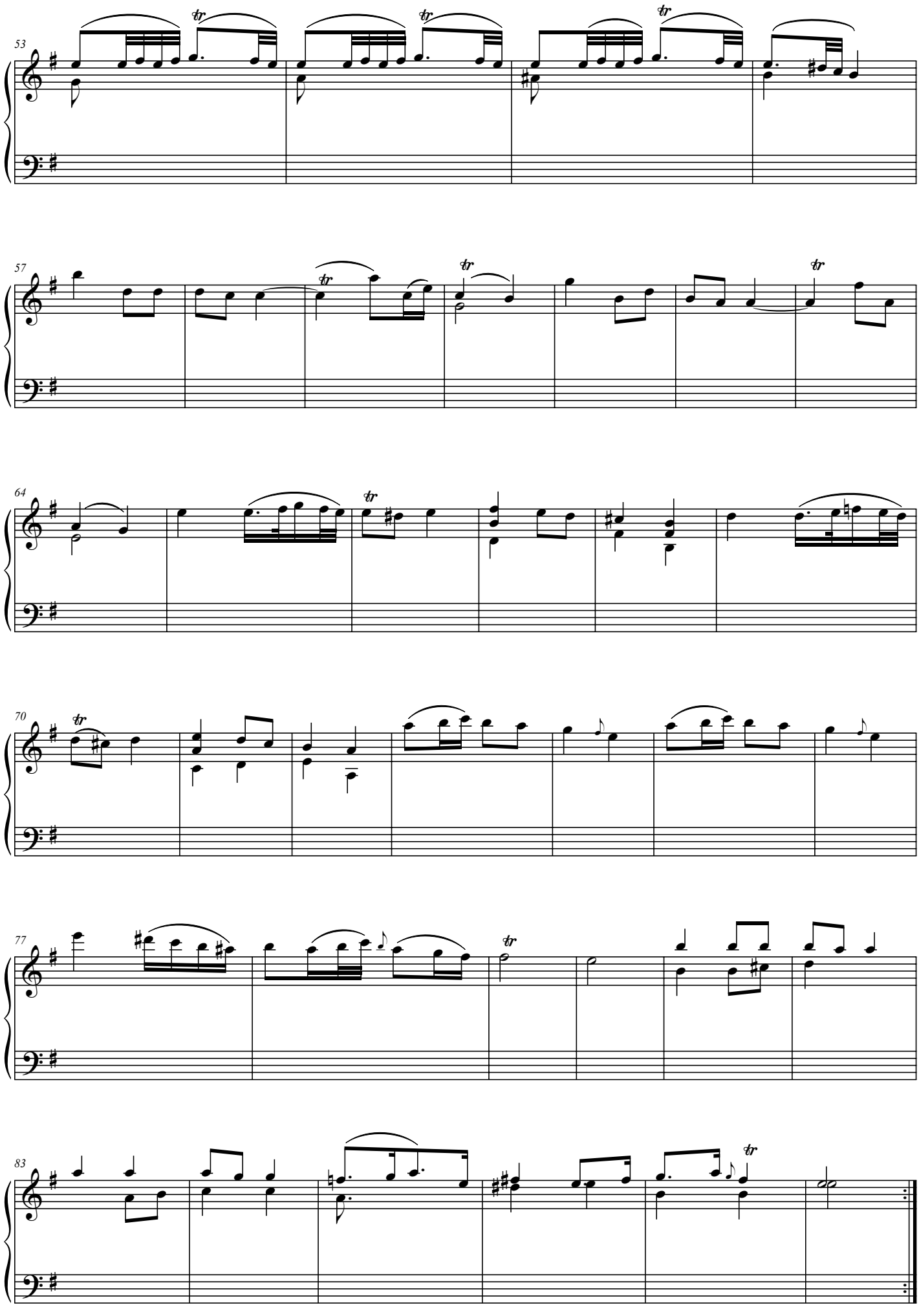

15
18
Giga
3
5
7



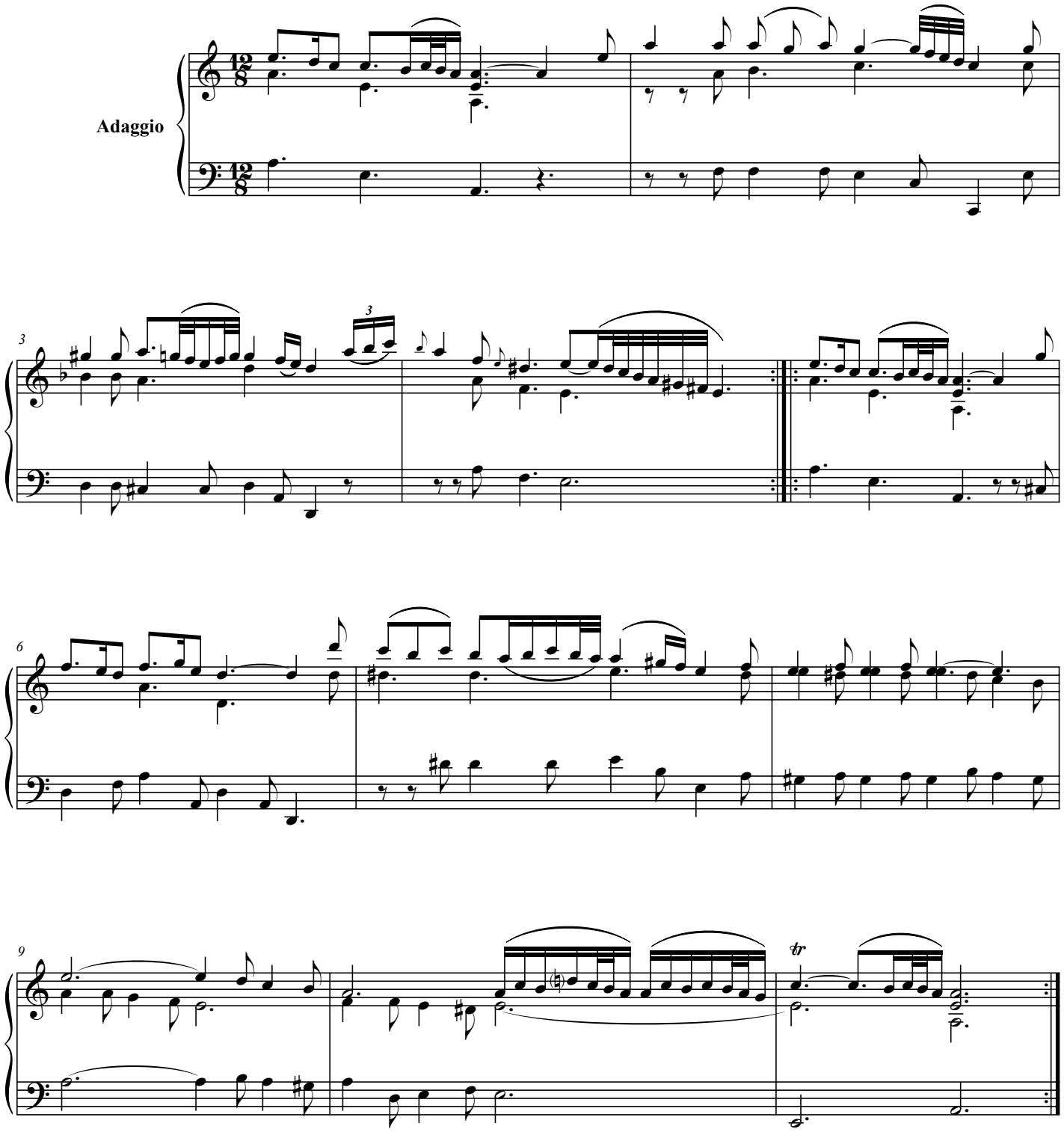
L'ombra che mormora tra sponda e sponda,
l'aura che scenda da fronda a fronda è meno instabile del vostro cuor.

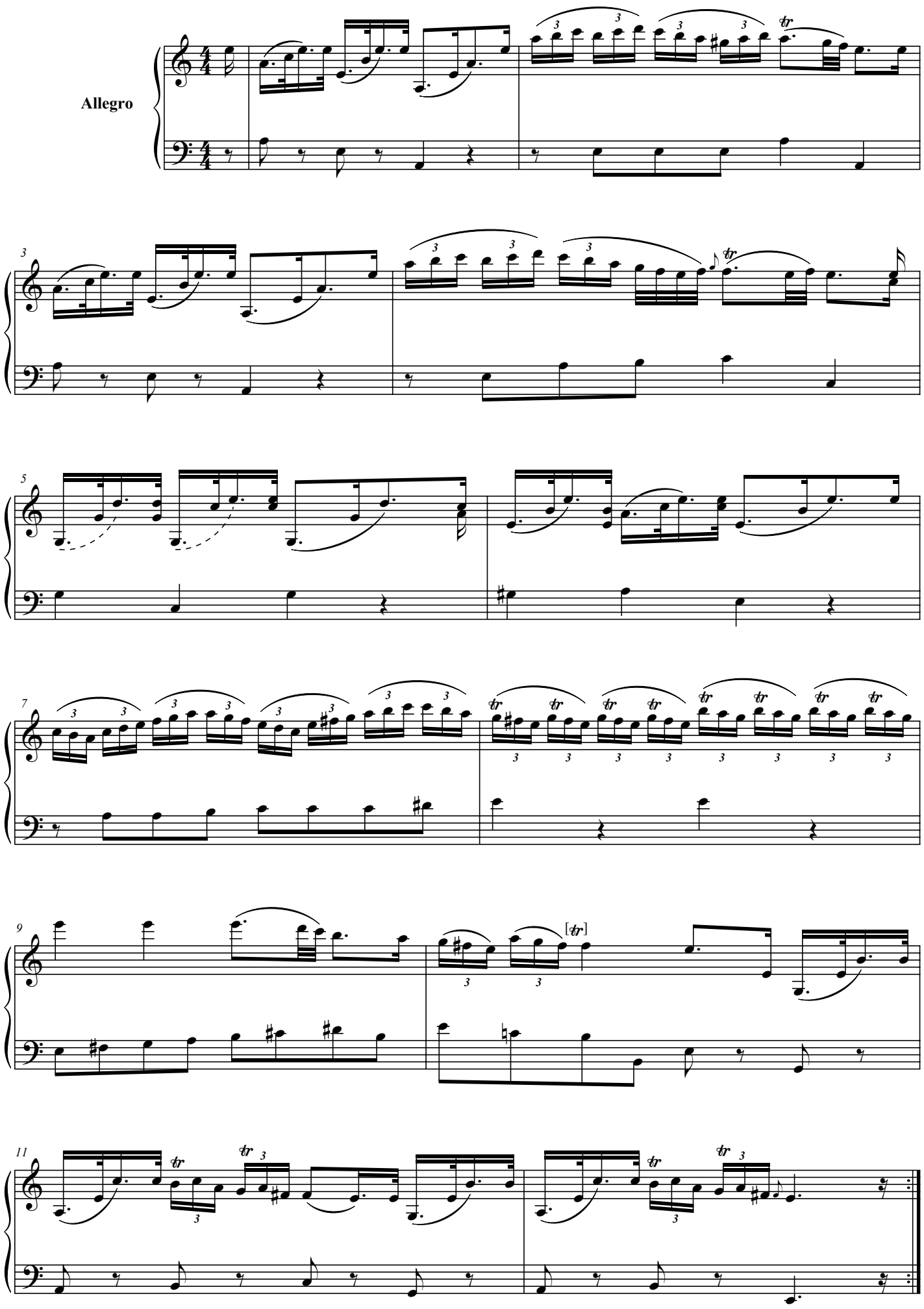


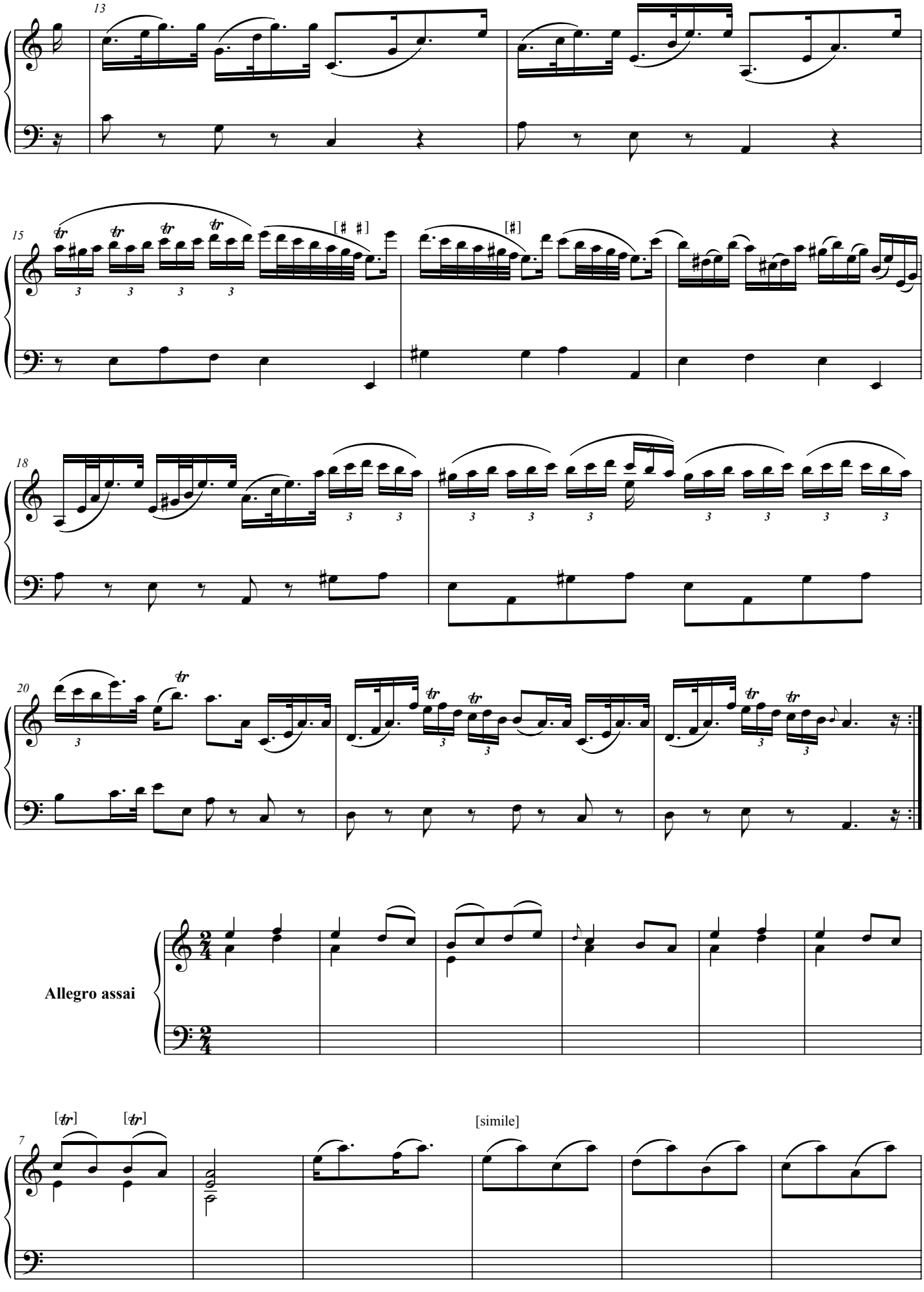

18
24
30
tr
tr
35
tr
tr
41
47

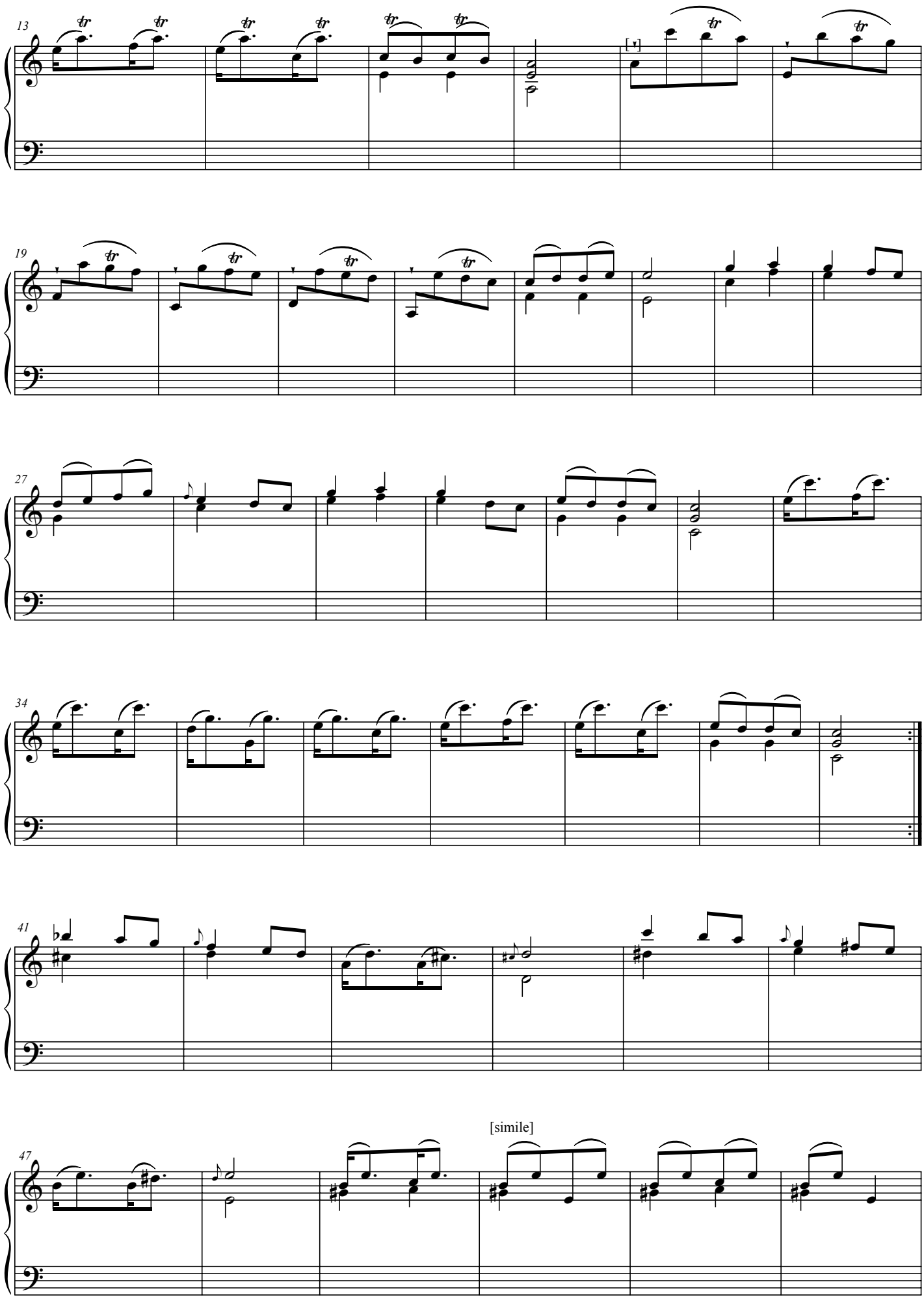

53
57
64
70
77
83

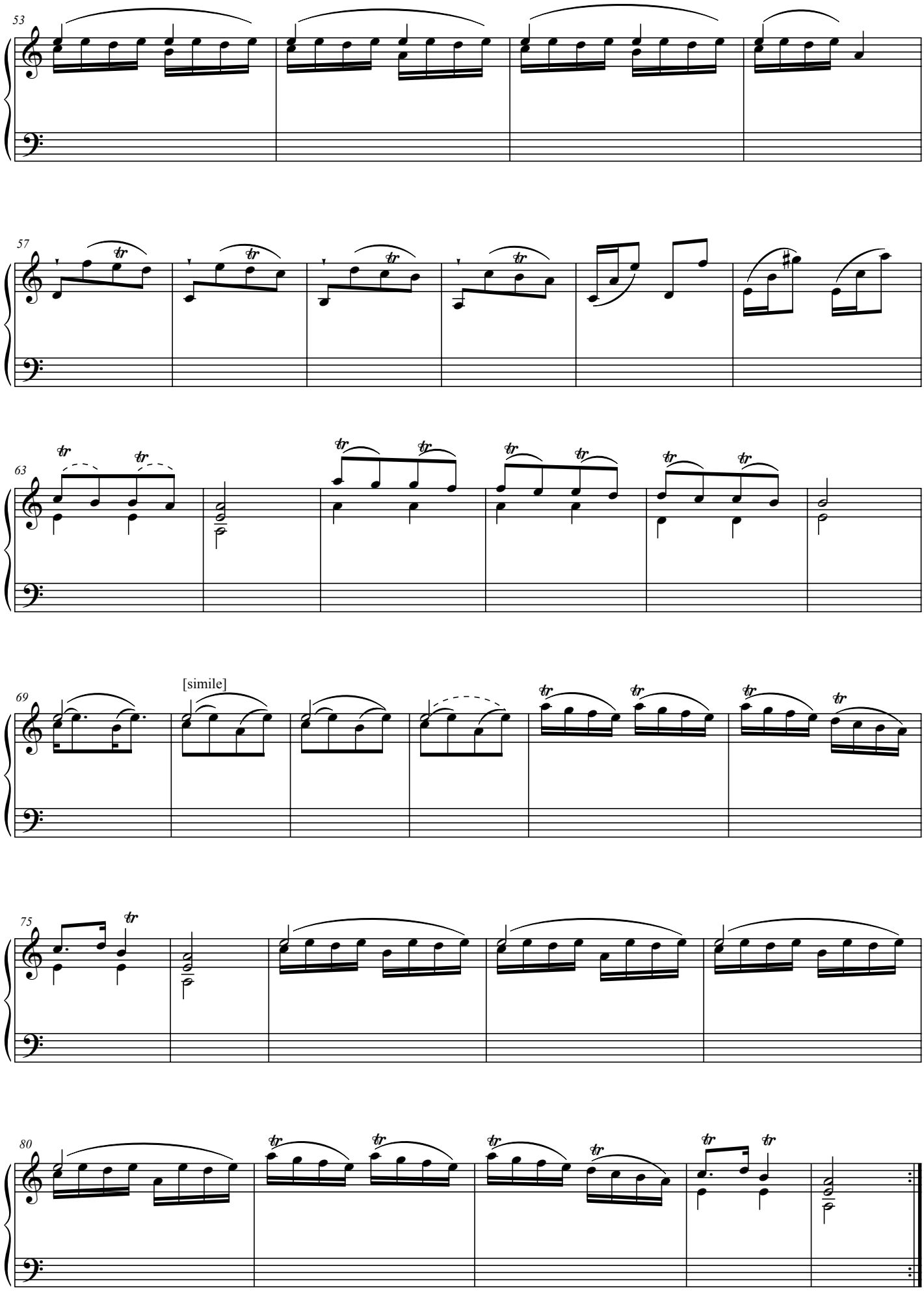
Sonata VII



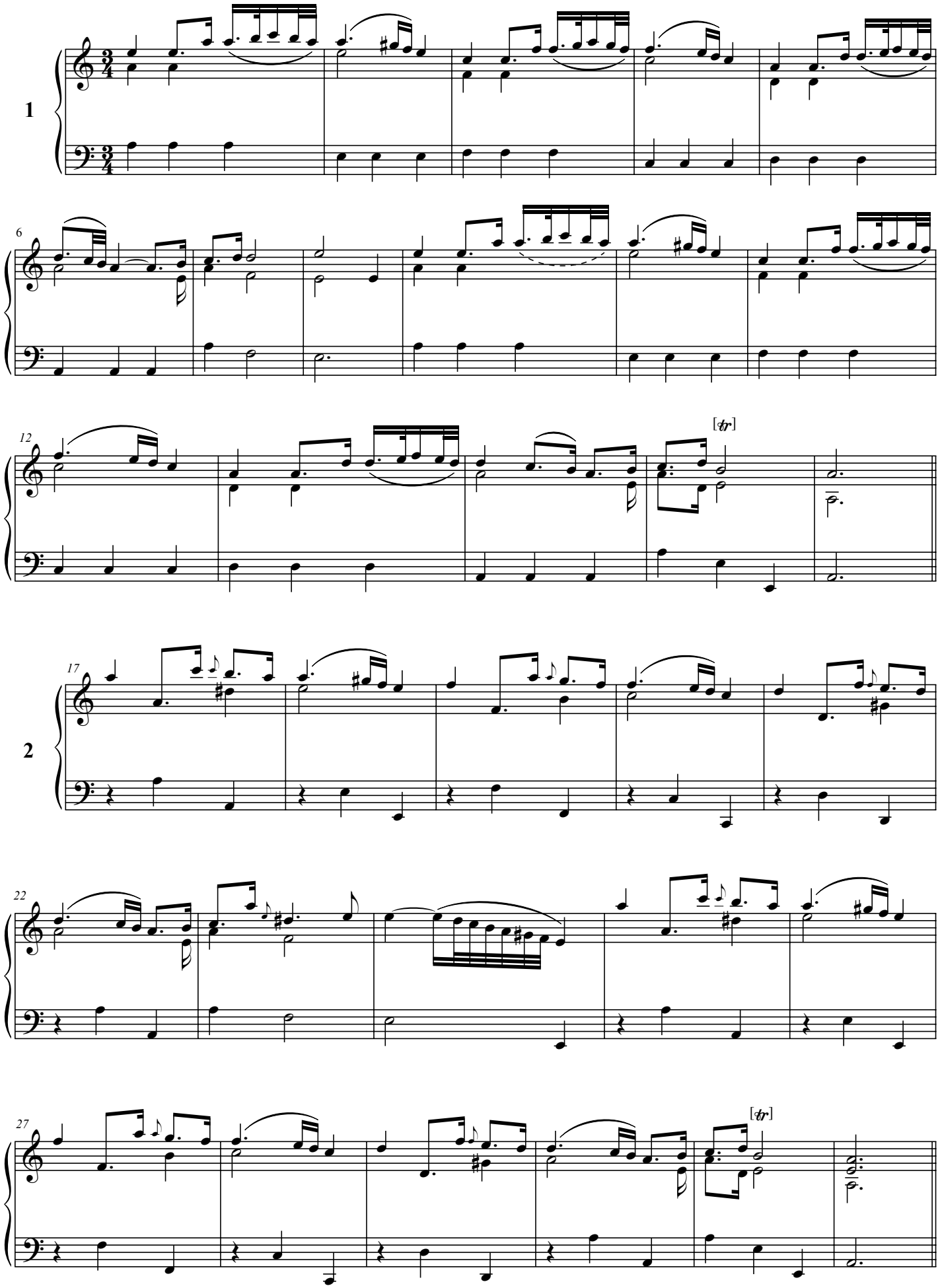

Allegro

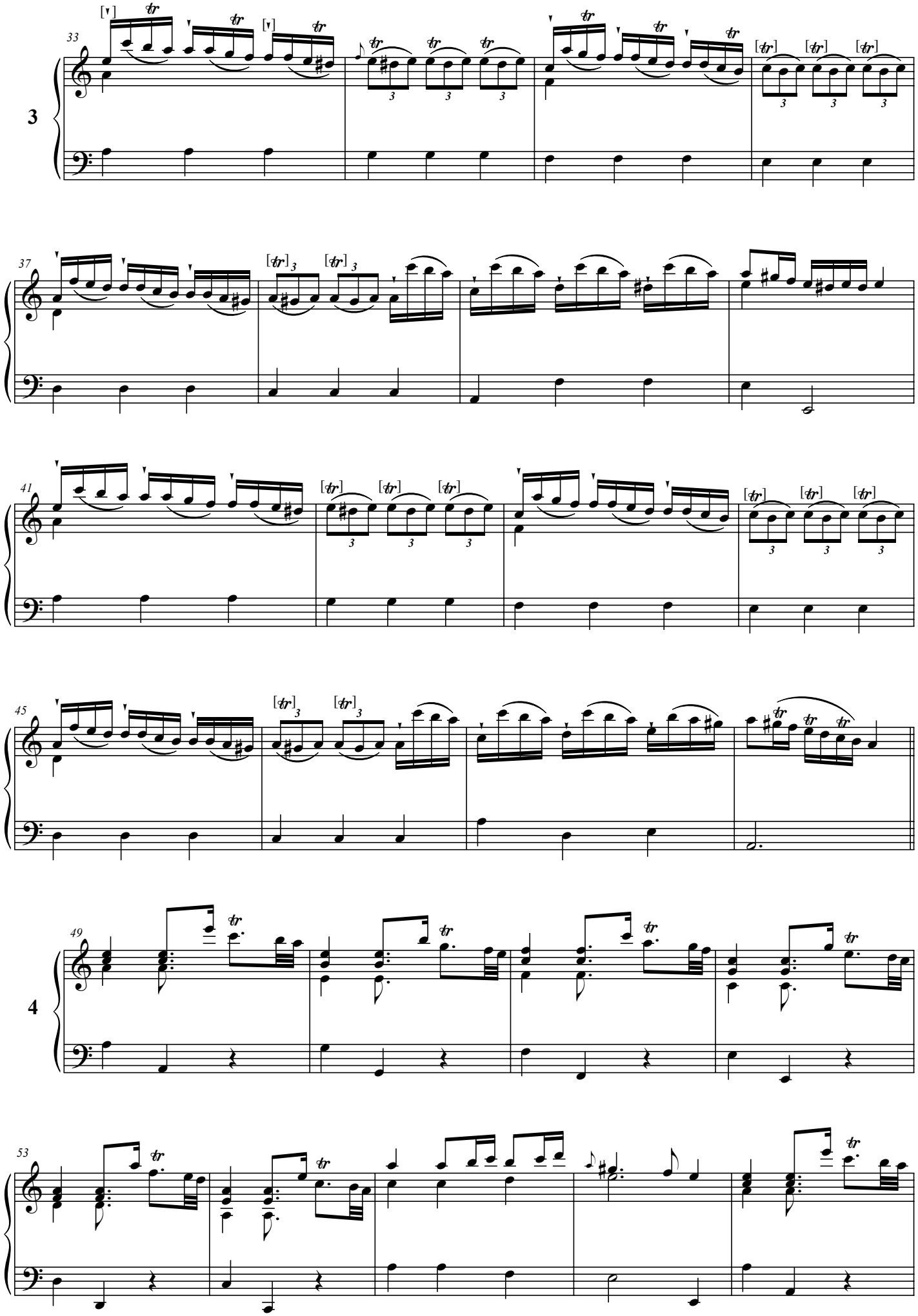

13
15
[♯ ♯]
[♯]
18
20
Allegro assai
7
[tr]
[tr]
[simile]

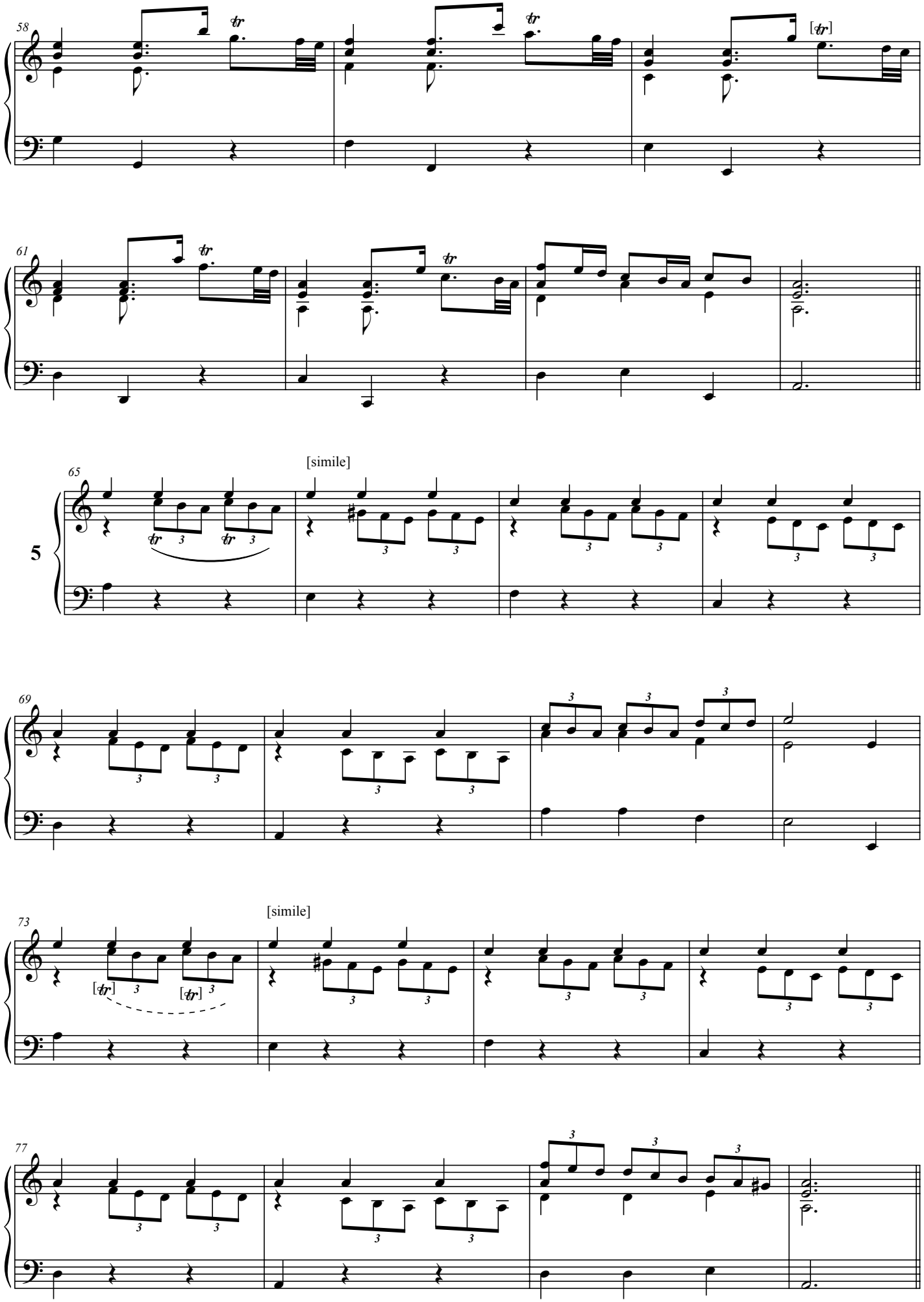

13
19
27
34
41
[simile]
47

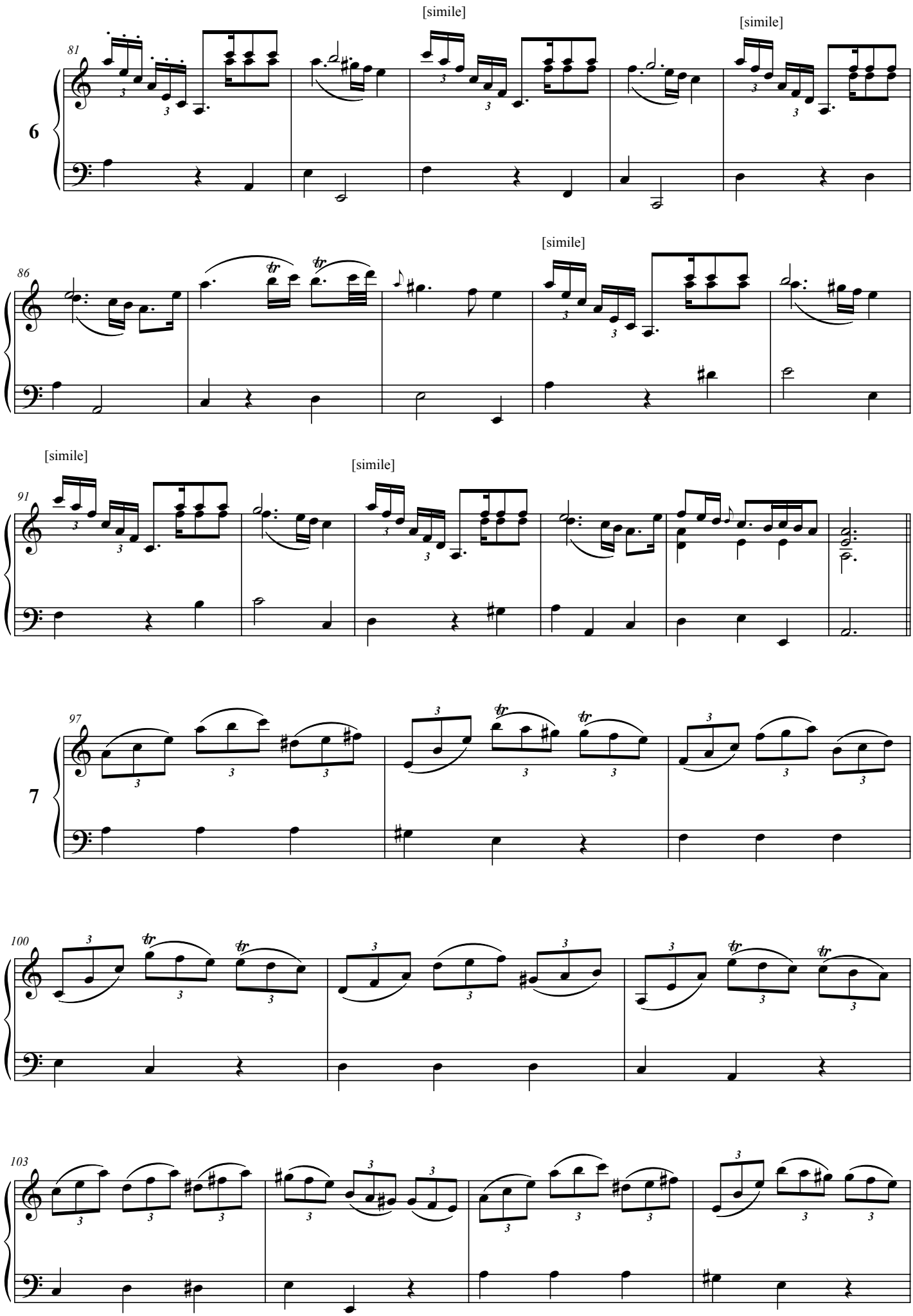

53
57
63
69
[simile]
75
80

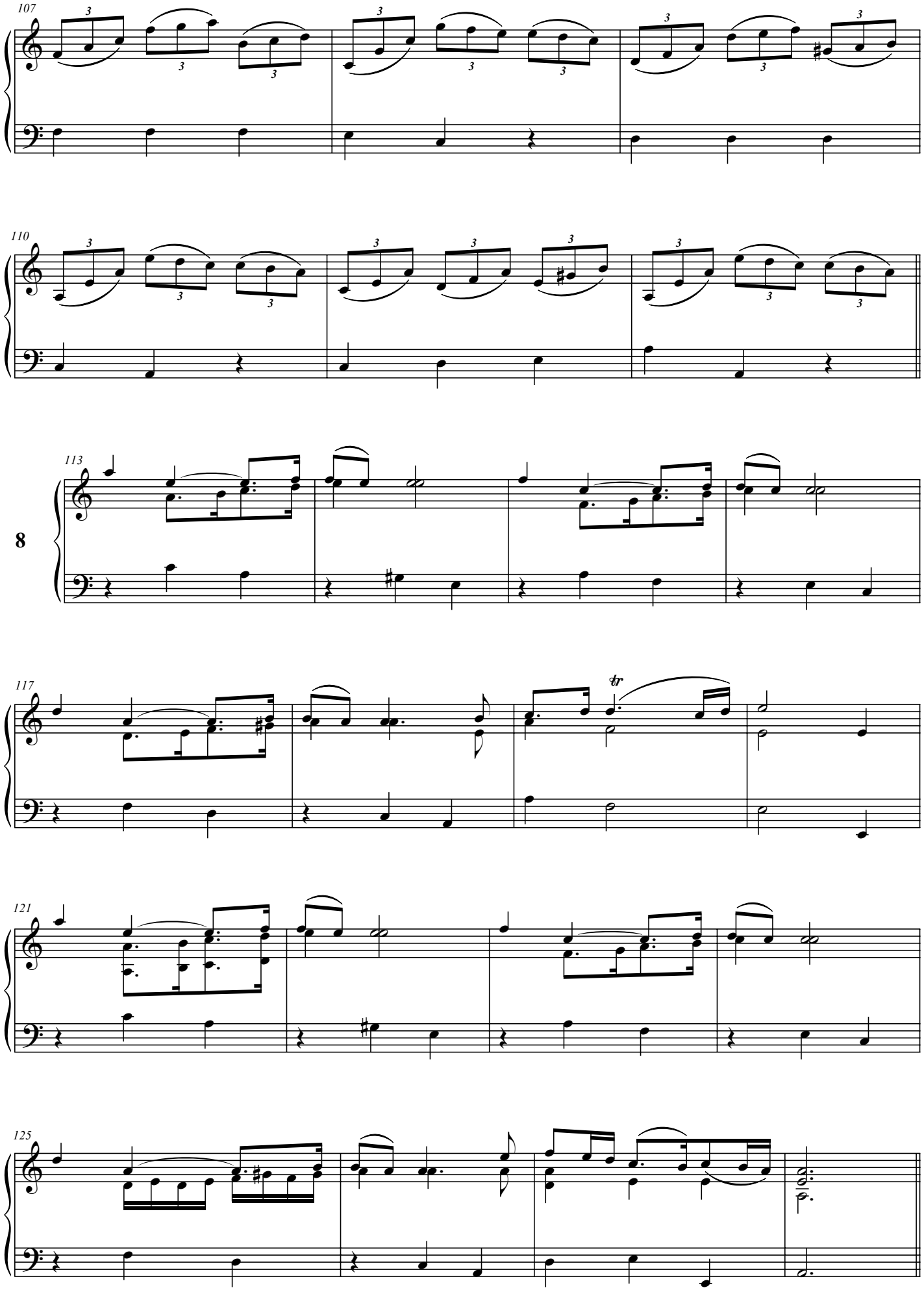
Variazioni

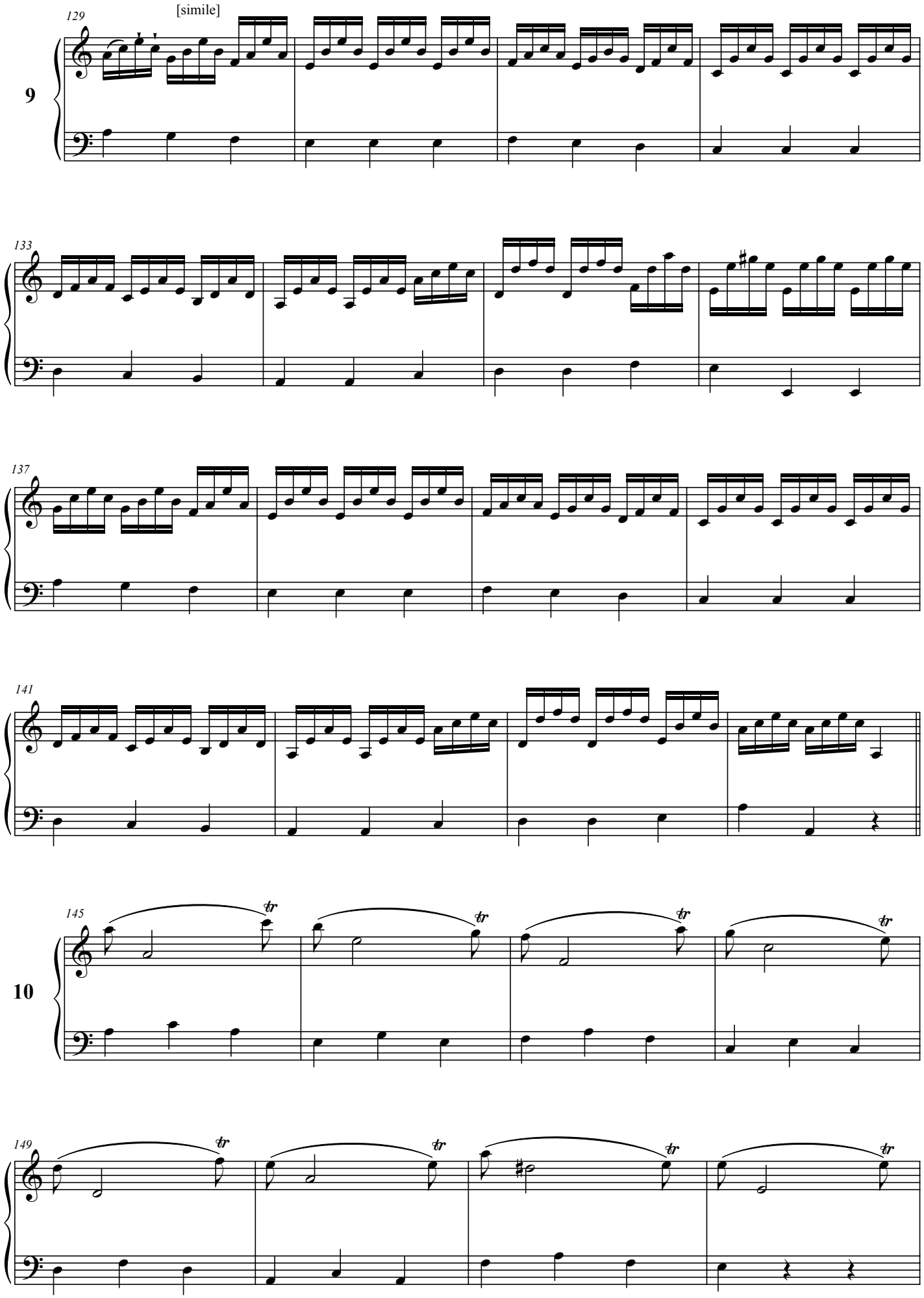


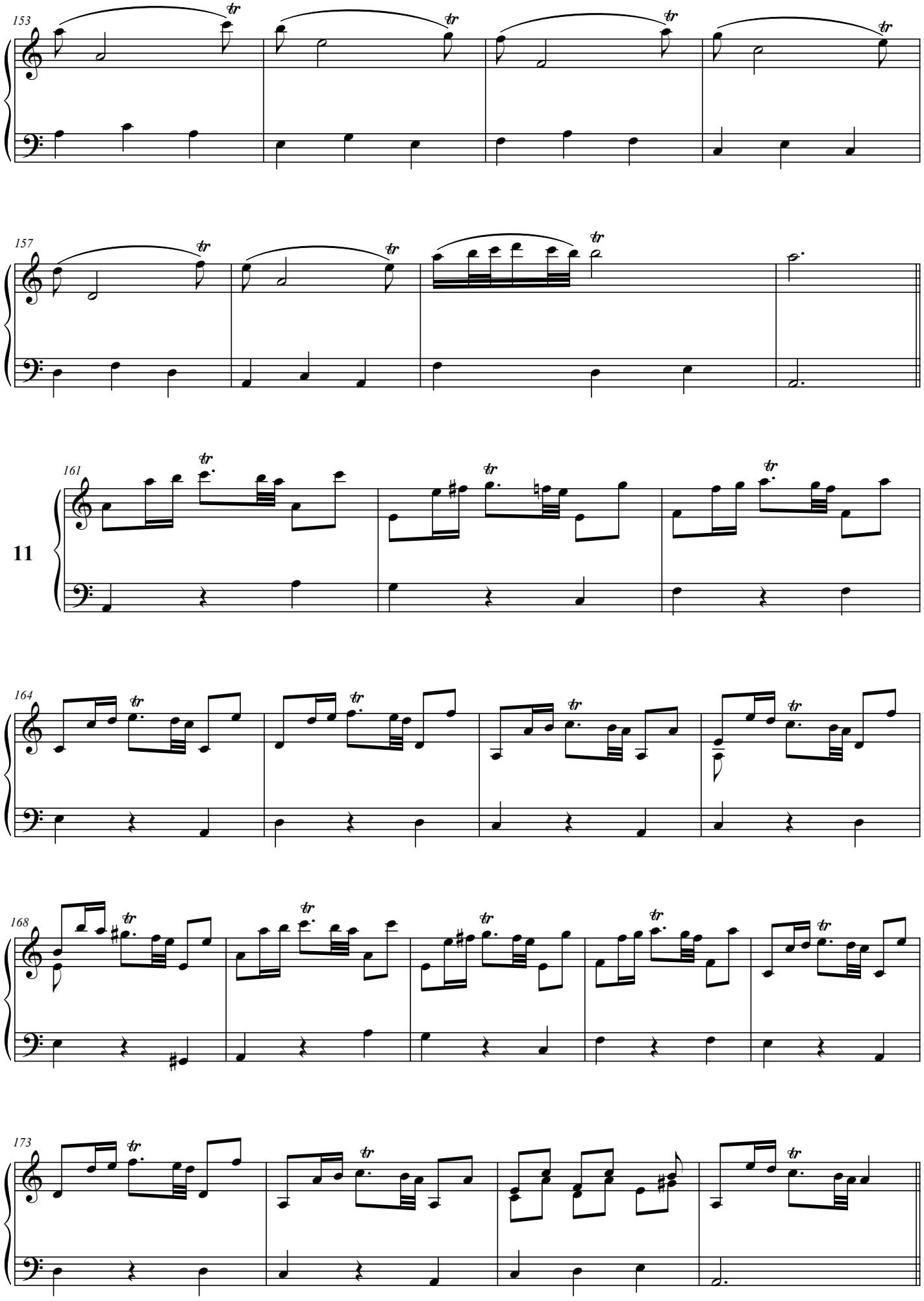

33
3
37
41
45
49
4
53

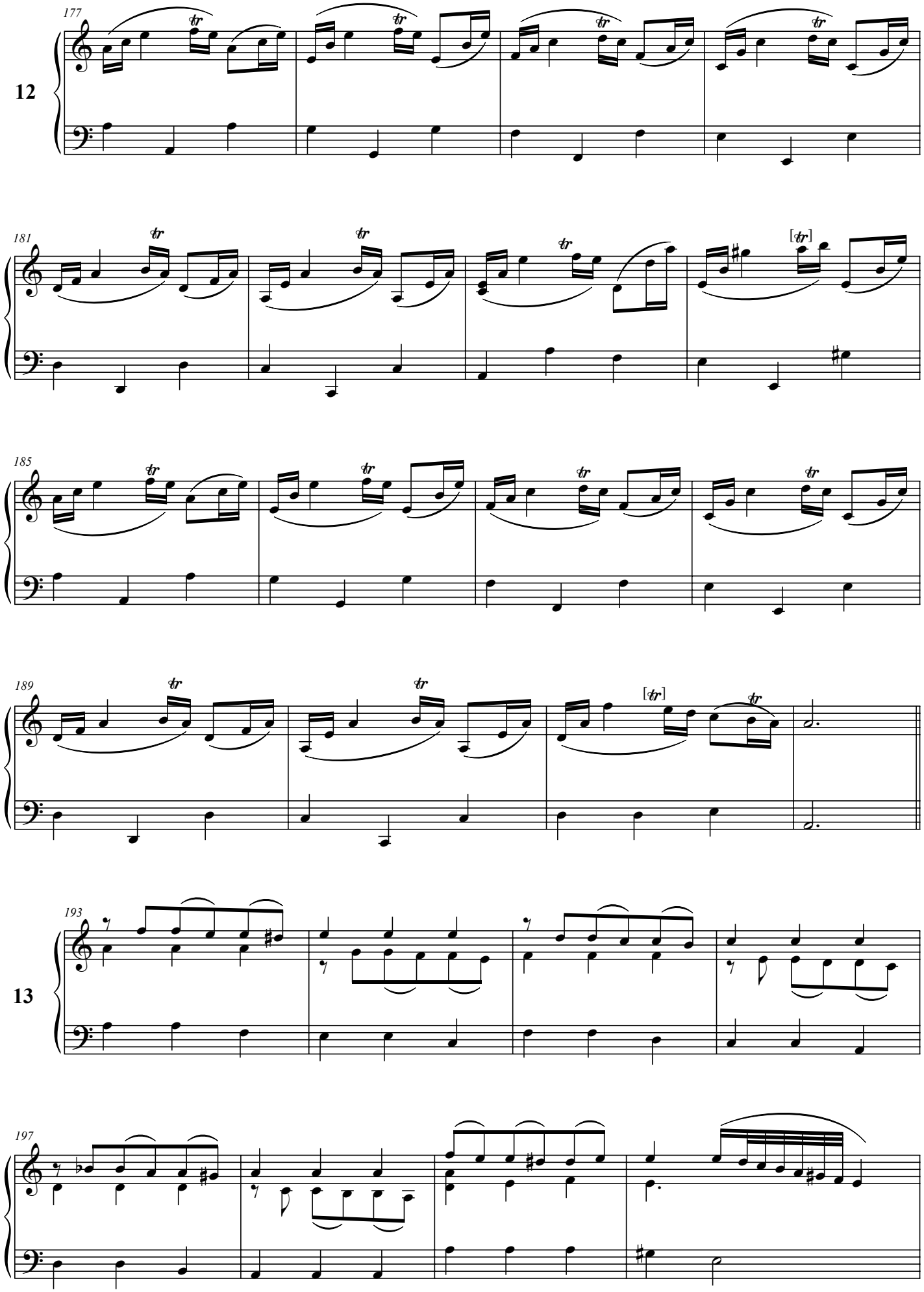

58
61
65
[simile]
5
69
73
[simile]
77

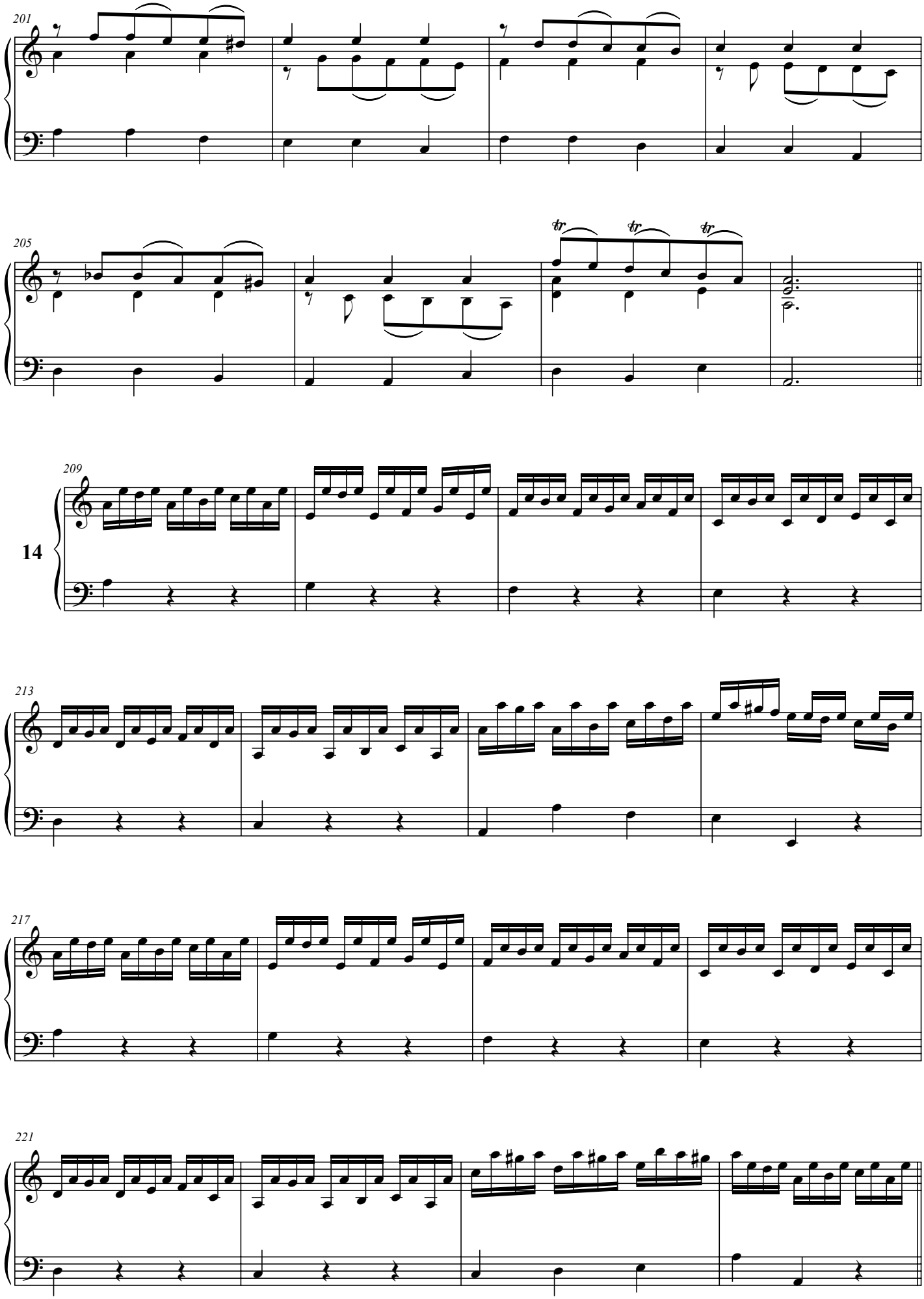

[simile]
[simile]
81
6
[simile]
86
[simile]
[simile]
91
[simile]
97
7
100
103

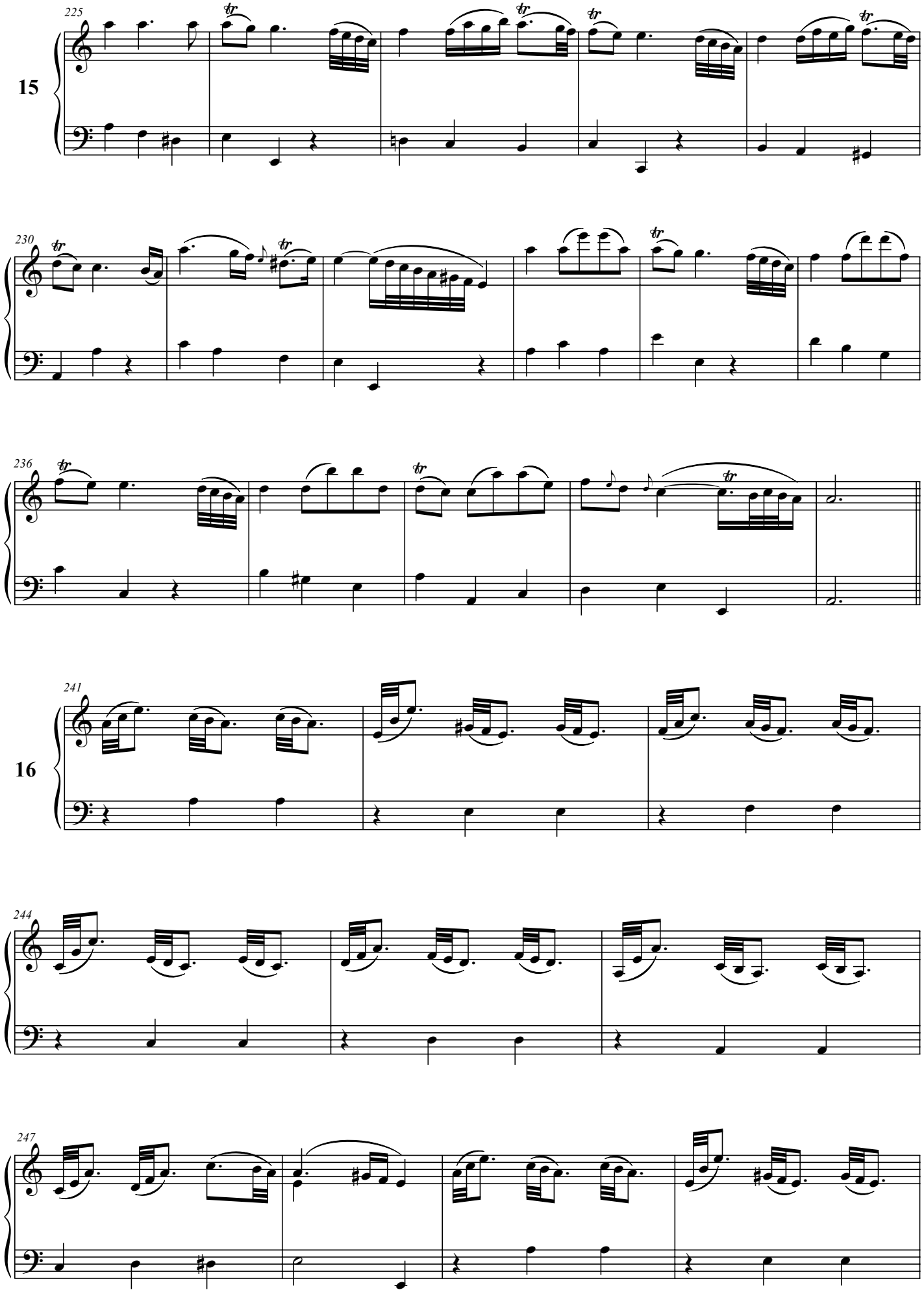

107
110
113
8
117
tr
121
125

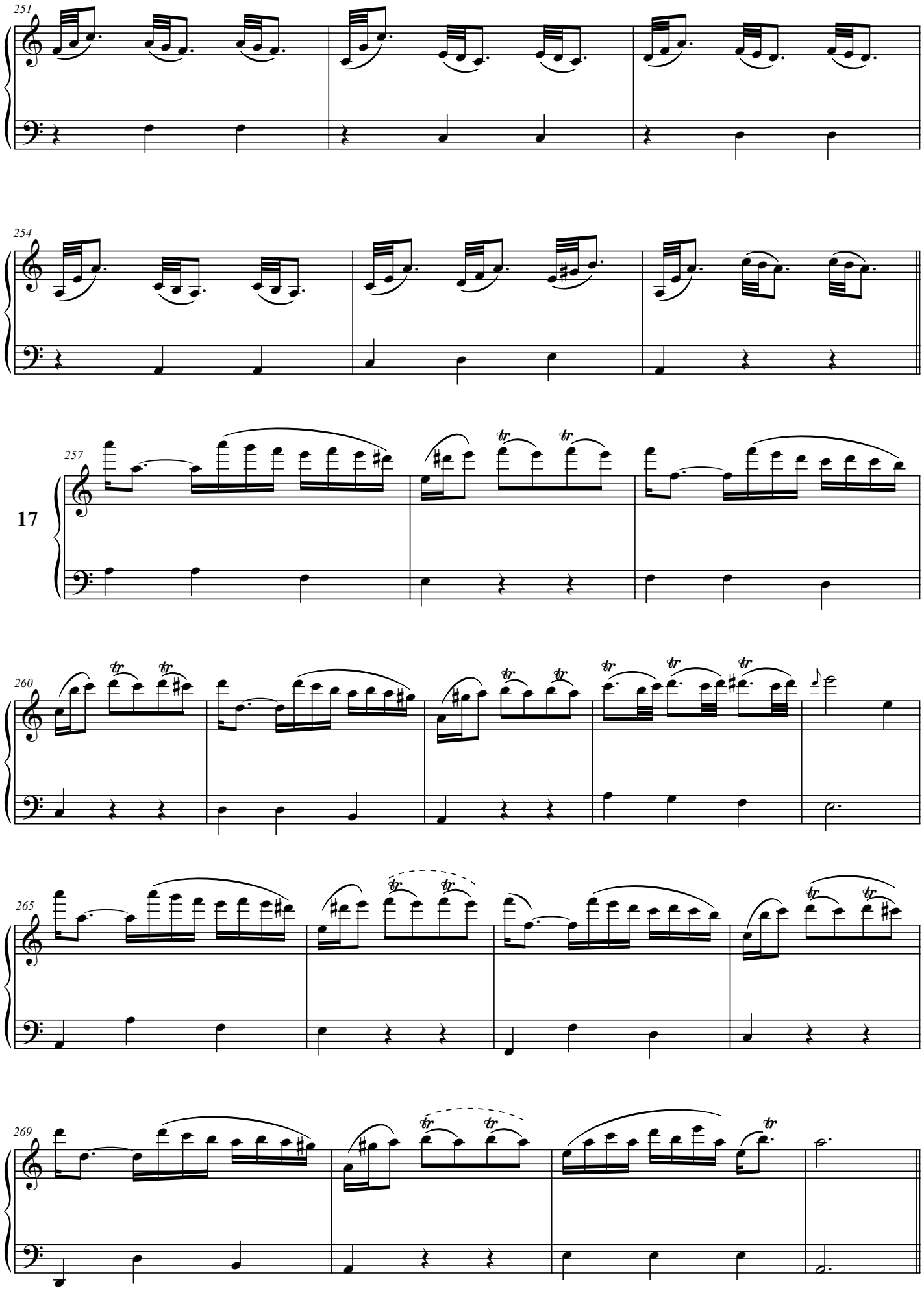

129
[simile]
9
133
137
141
145
10
149
tr

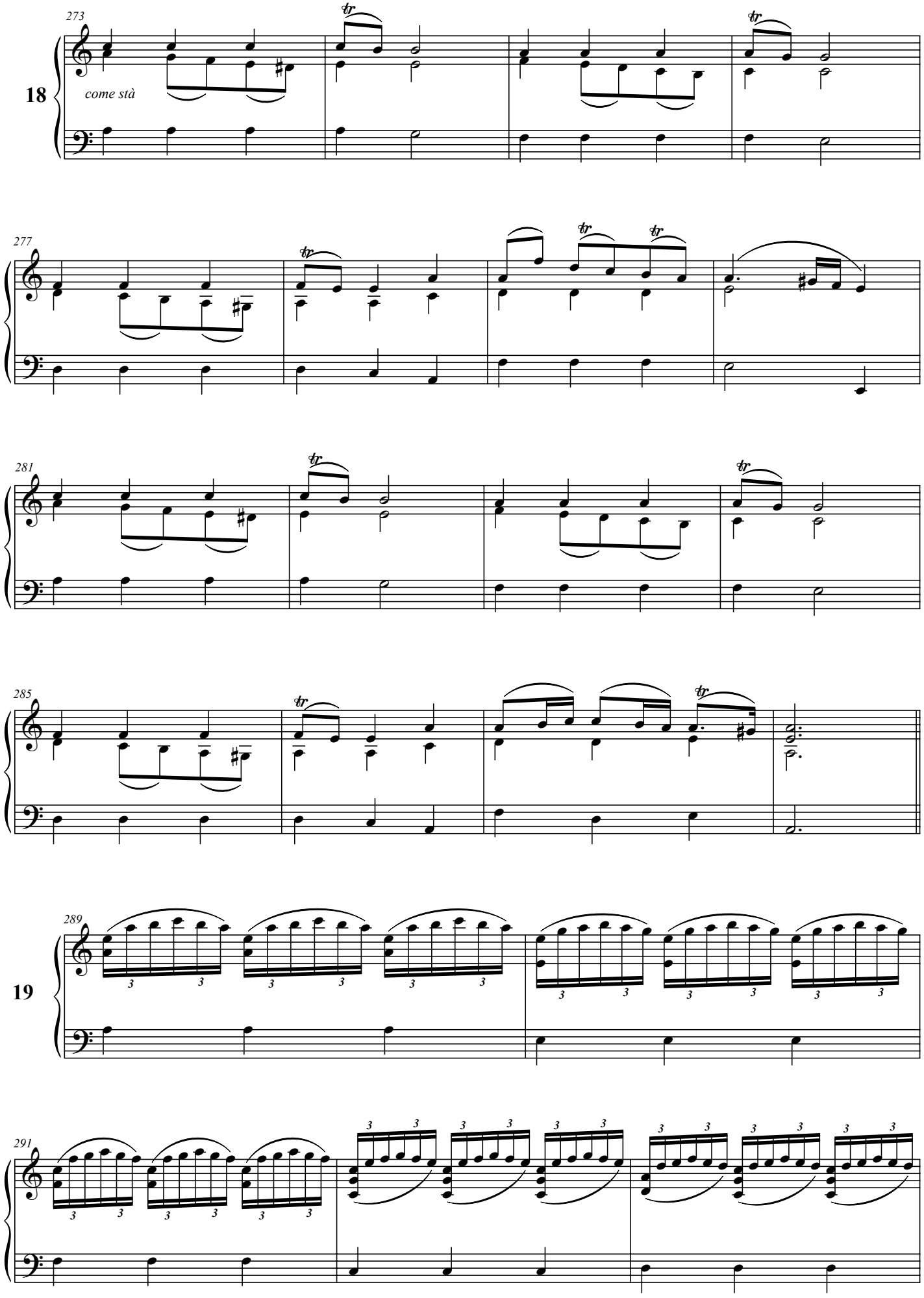

153
157
11
161
164
168
173

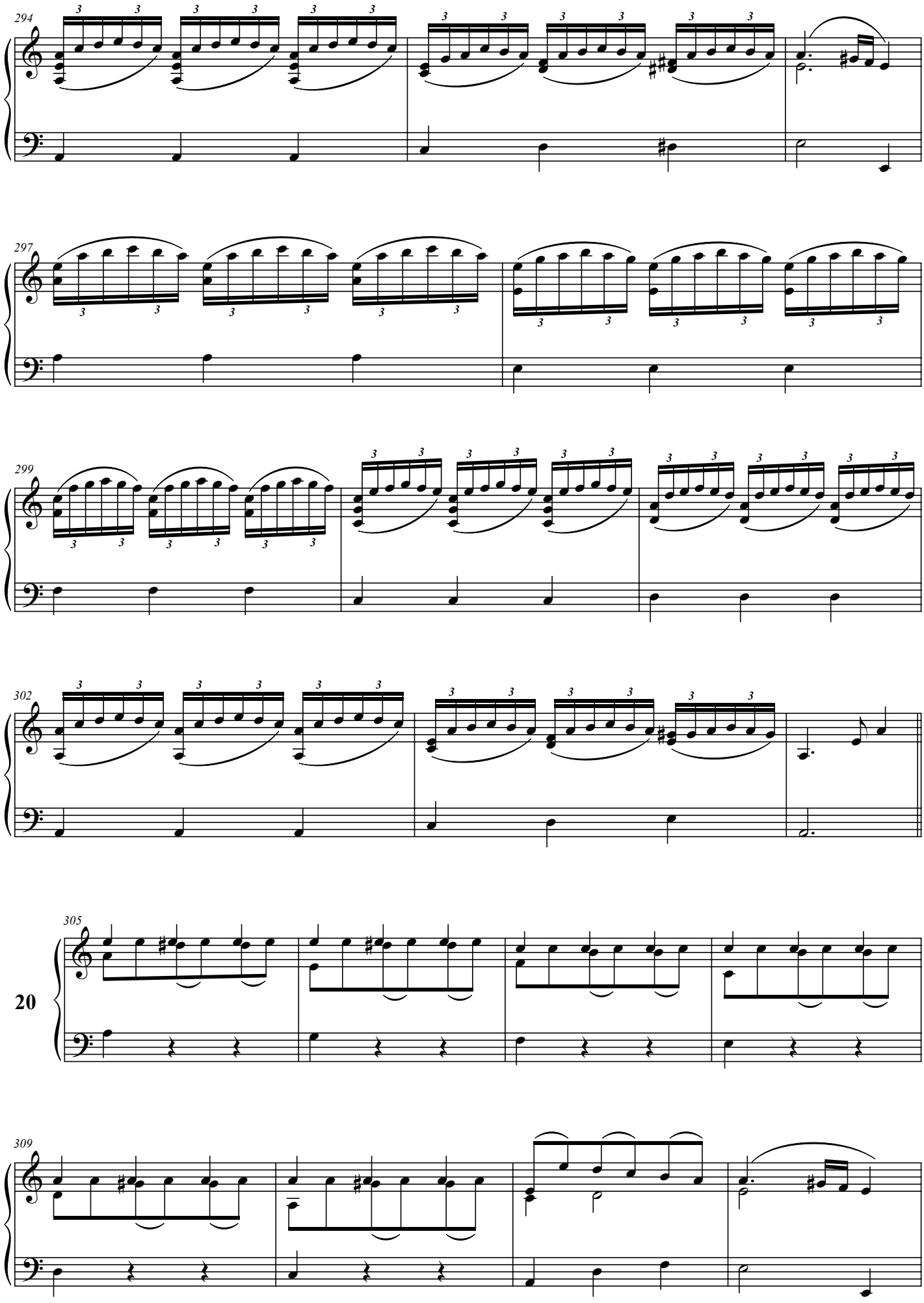

177
12
181
185
189
193
13
197

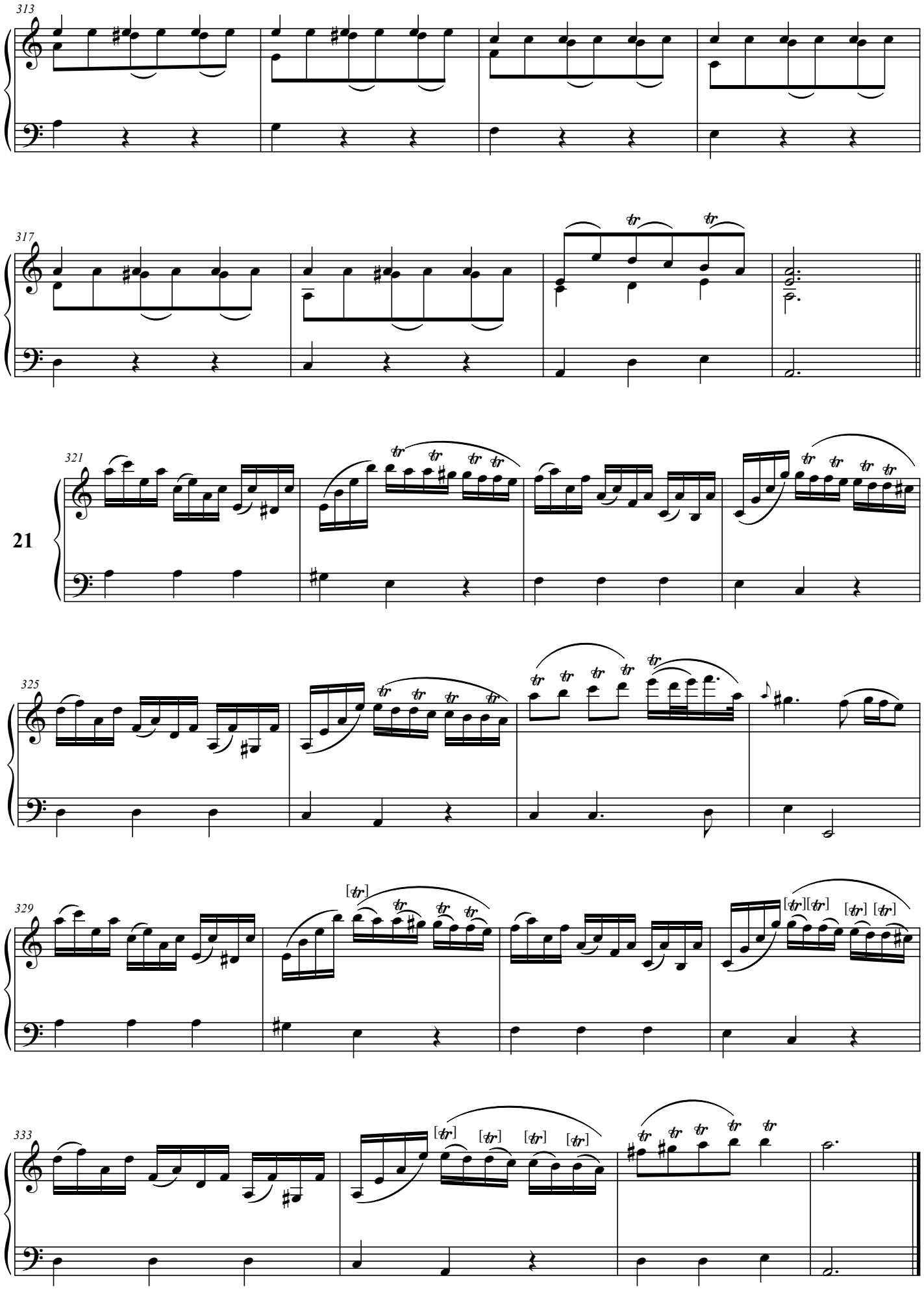

201
205
tr
tr
tr
209
14
213
217
221


225
15
230
236
241
16
244
247

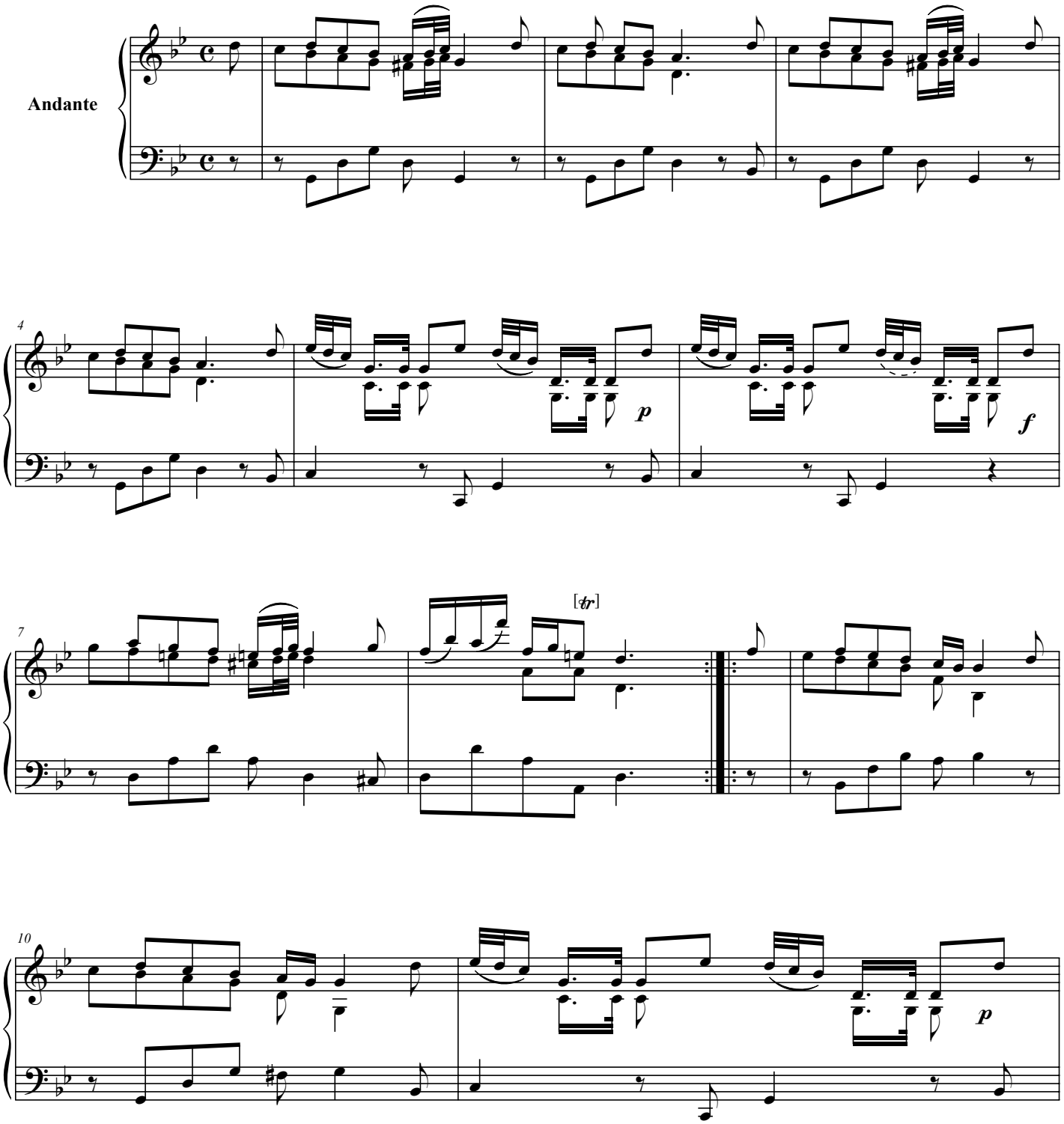

251
254
257
17
260
265
269

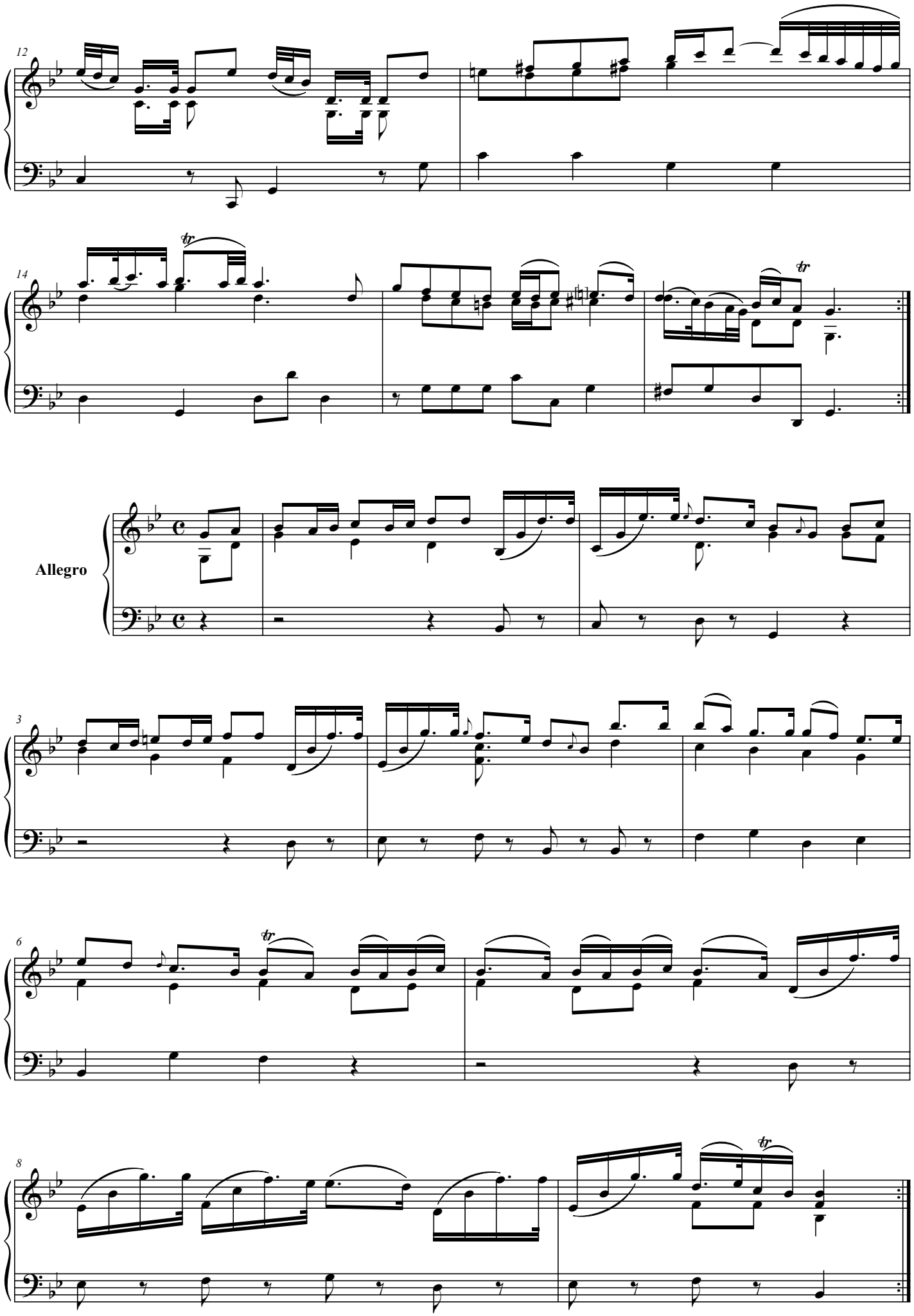

273
18
come stà
277
281
285
289
19
291

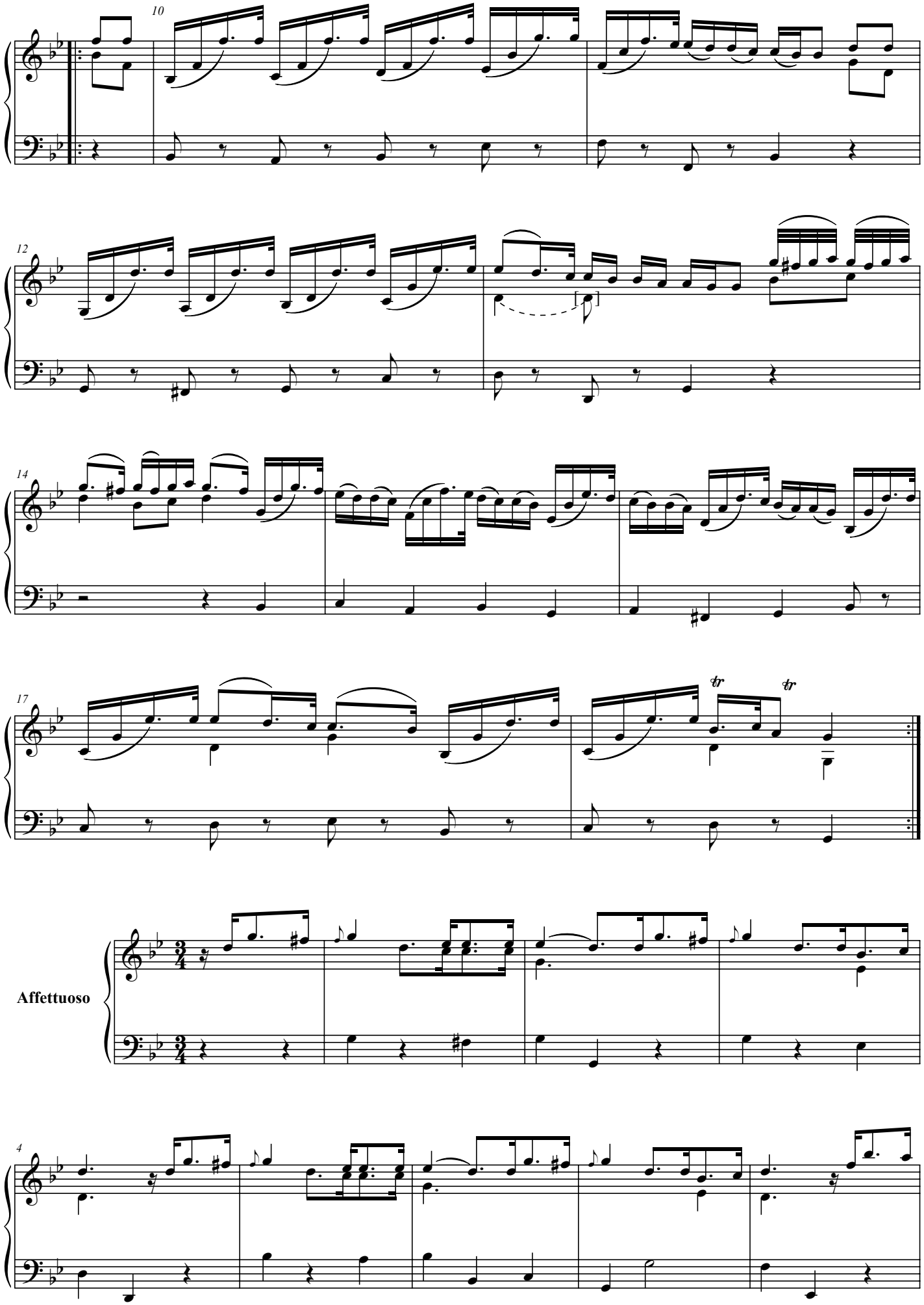

294
297
299
302
305
20
309

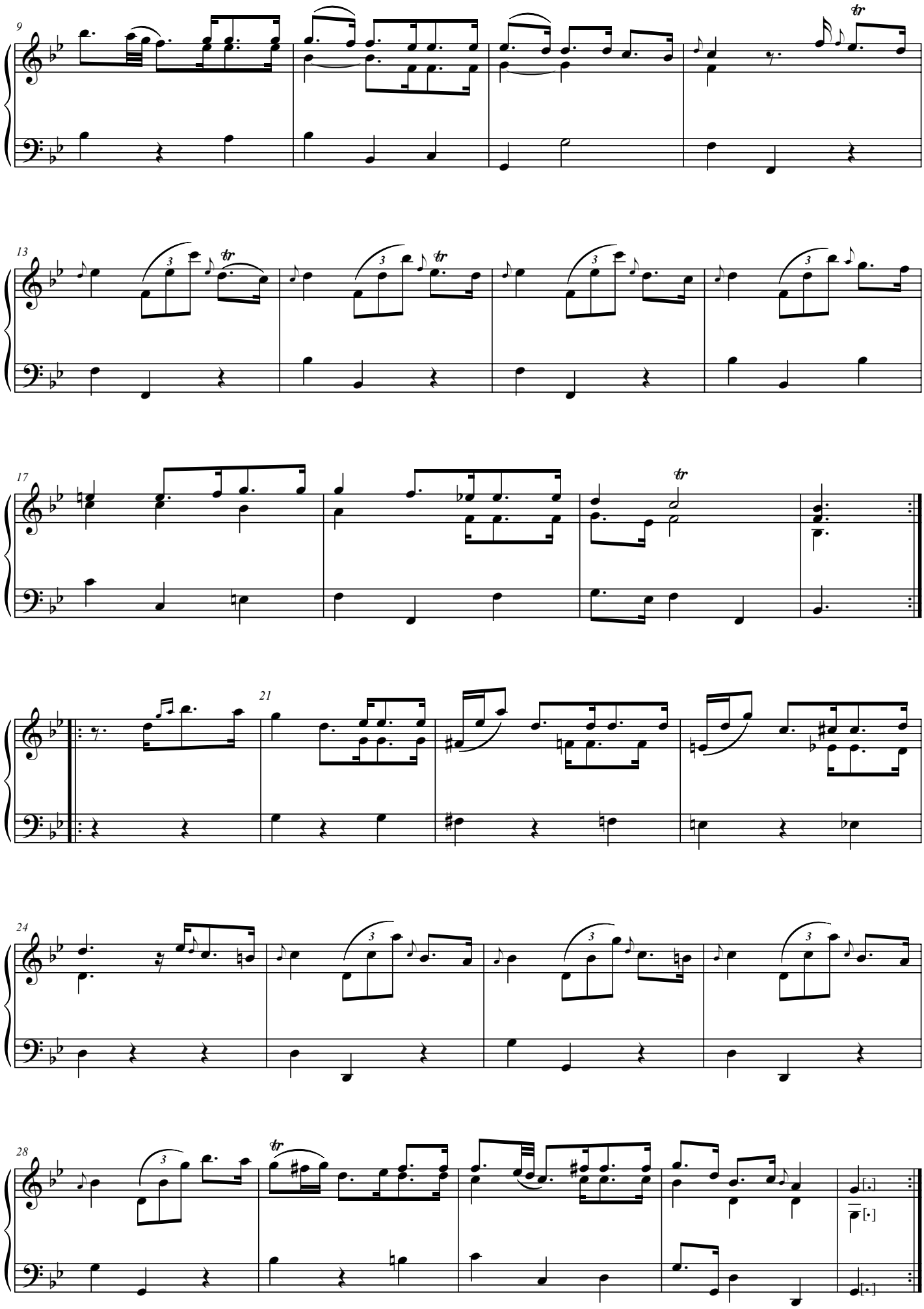

313
317
21
321
325
329
333

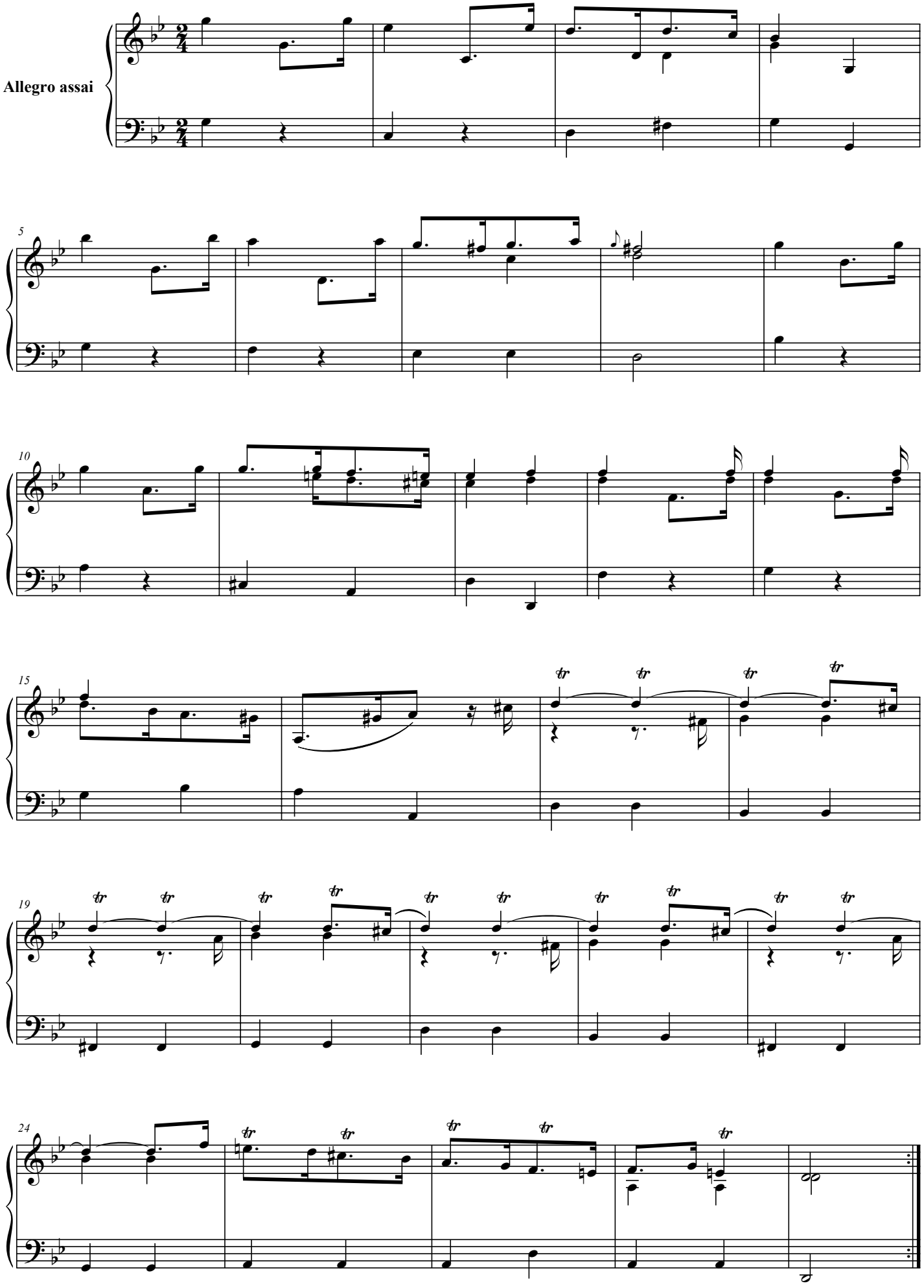
Sonata VIII

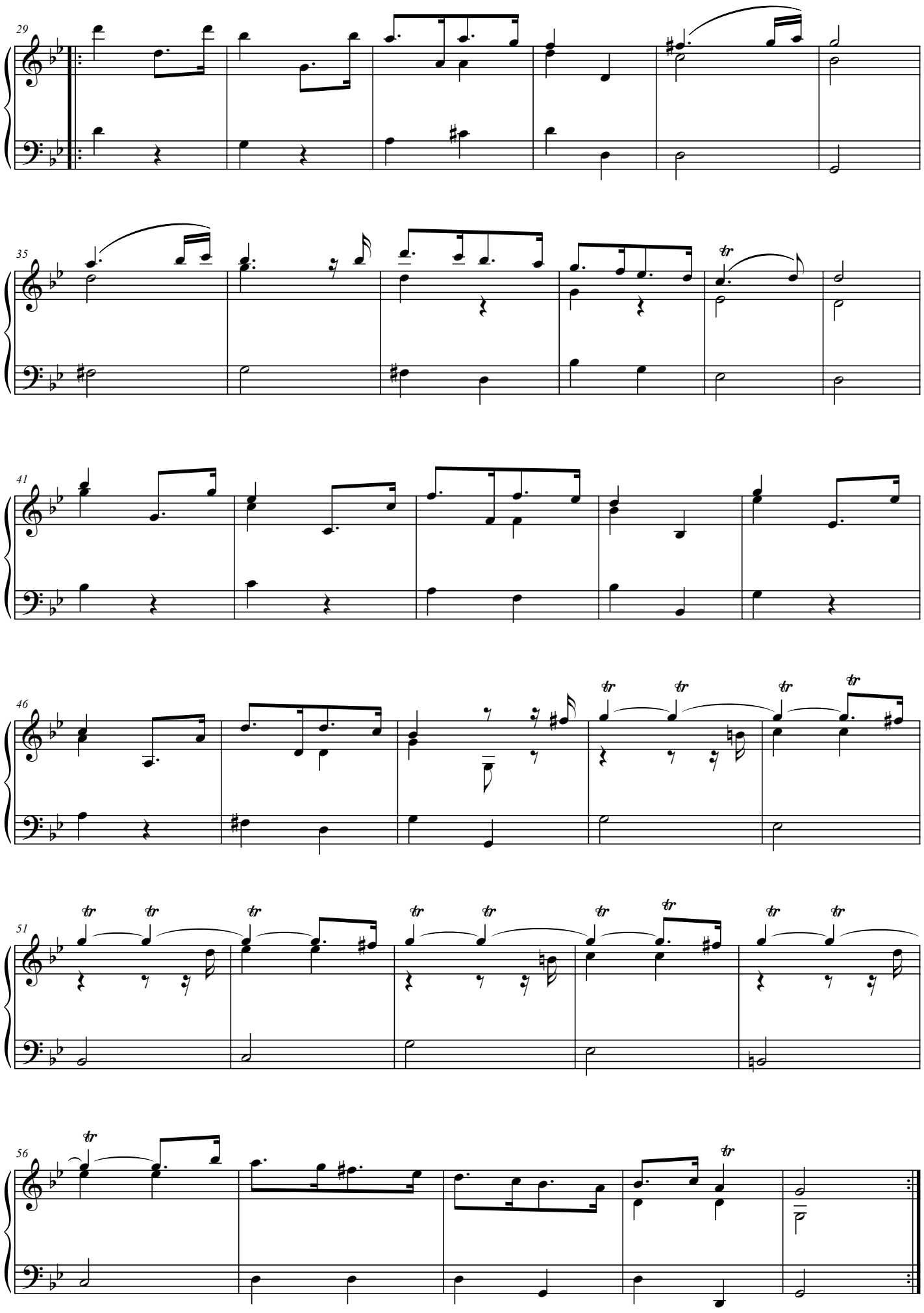



12
14
Allegro
3
6
8

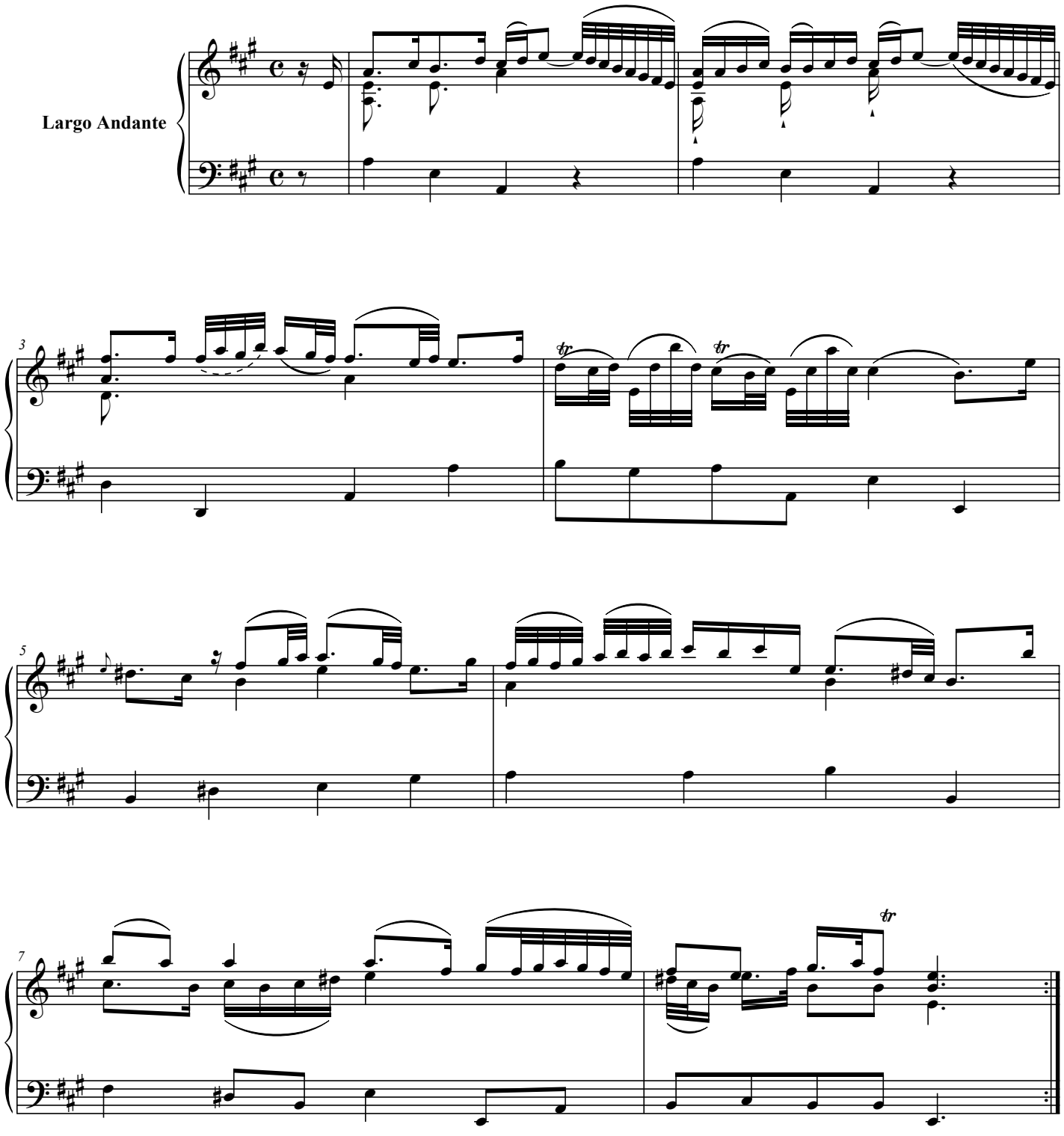

10
12
14
17
tr
tr
Affettuoso
4

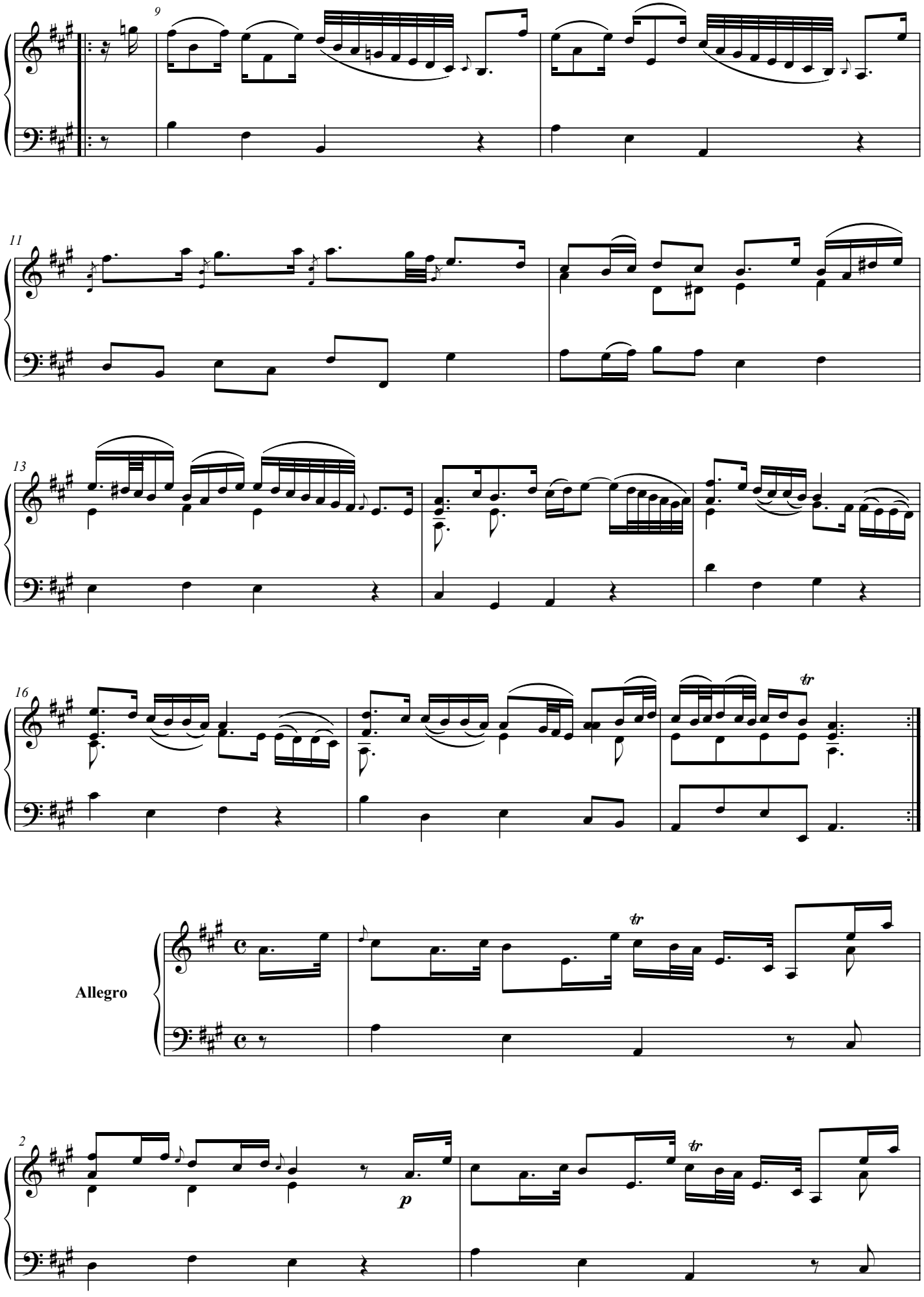


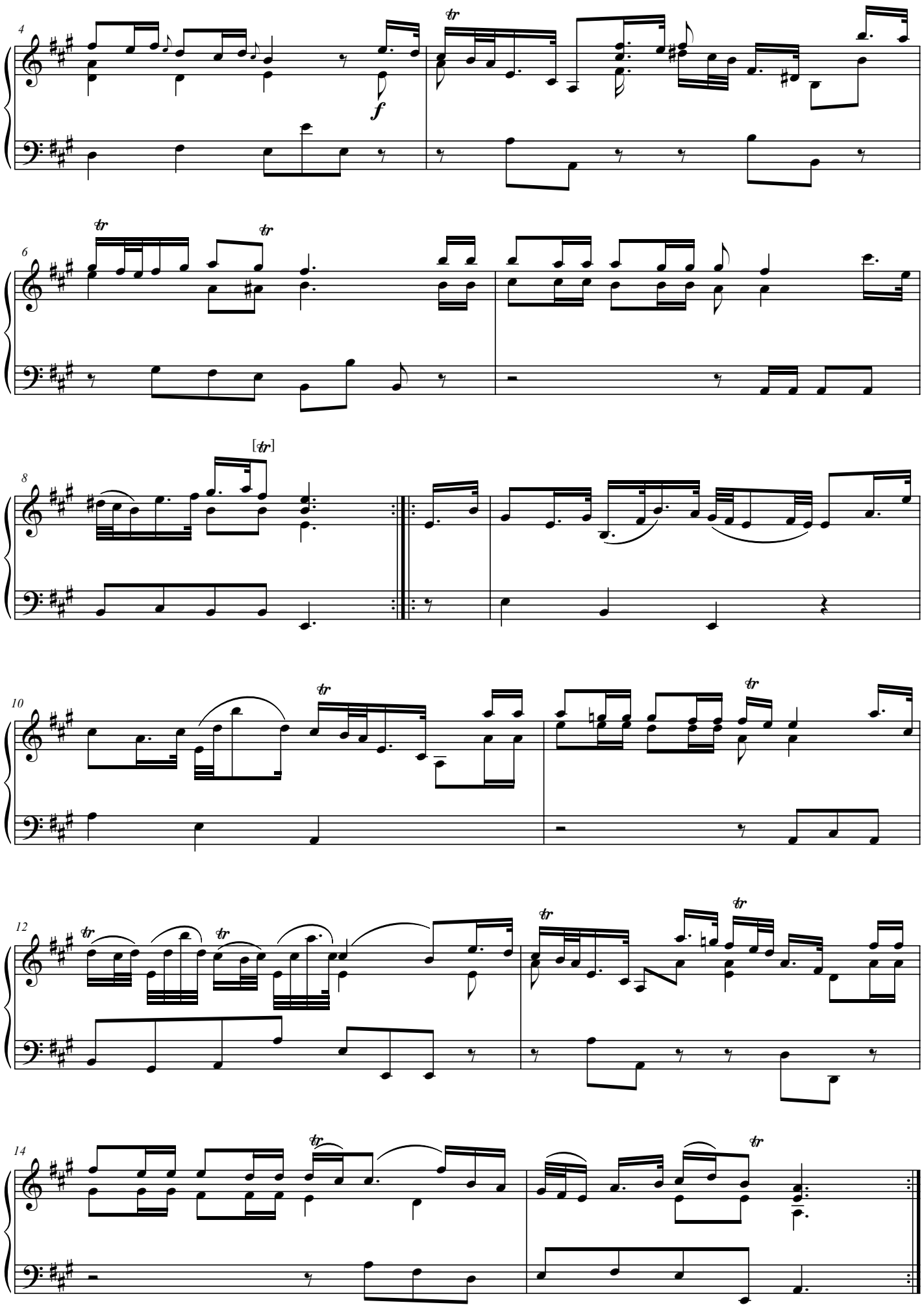

Allegro assai
5
10
15
19
24

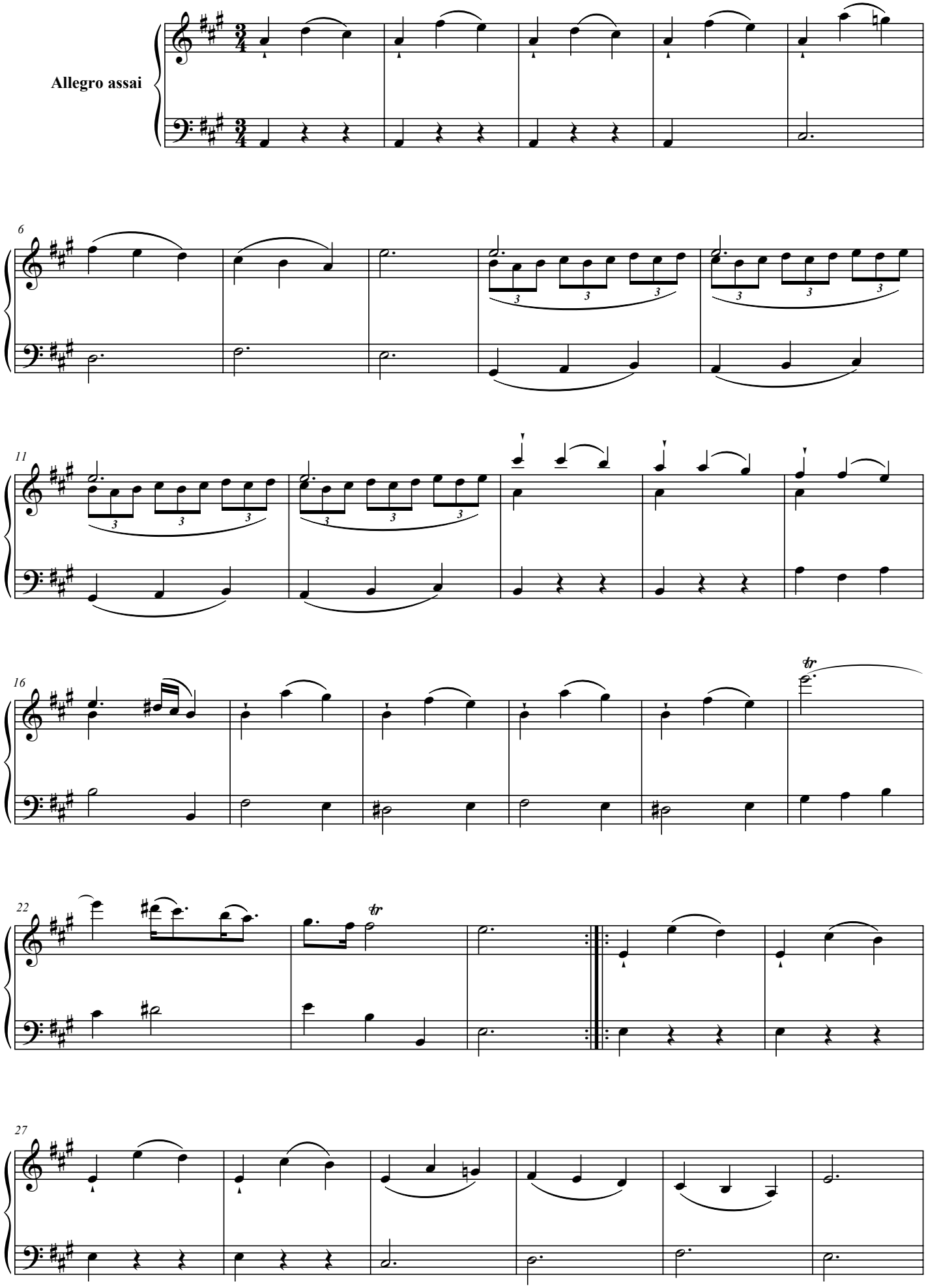

29
35
41
46
51
56

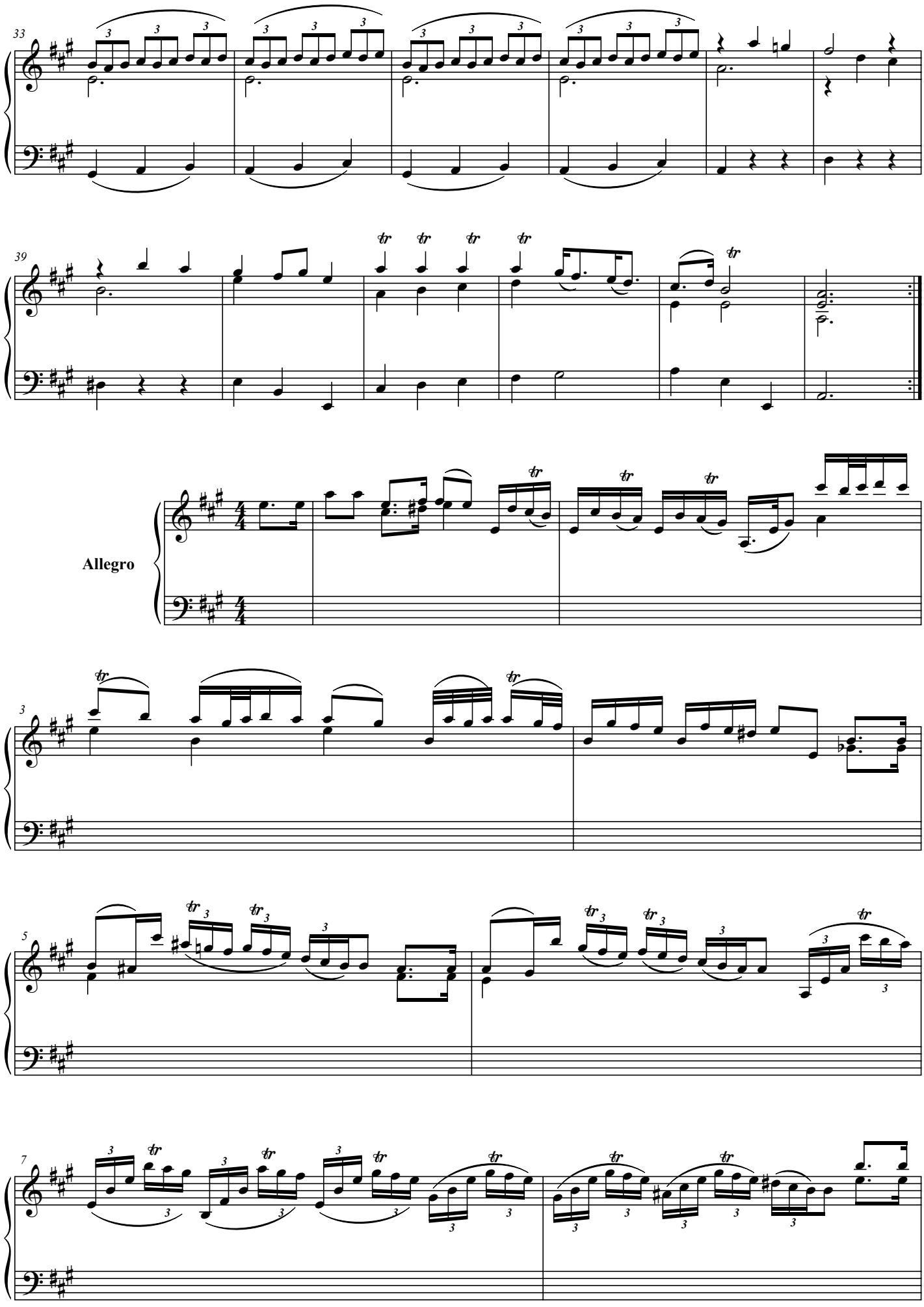
Sonata IX

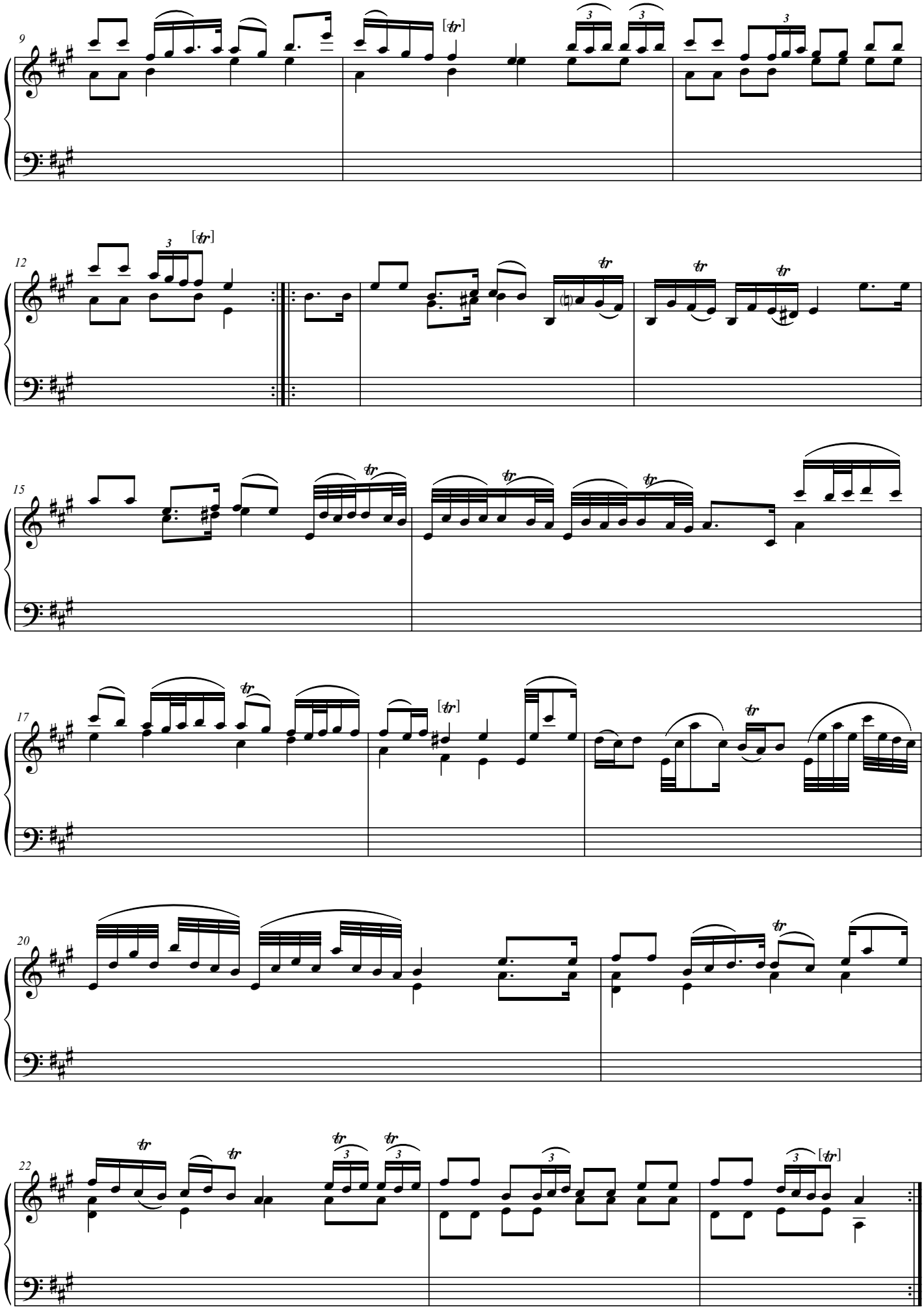



9
11
13
16
tr
Allegro
tr
2
p
tr


4
tr
f
6
tr
tr
8
[tr]
10
tr
tr
12
tr
tr
tr
14
tr
tr

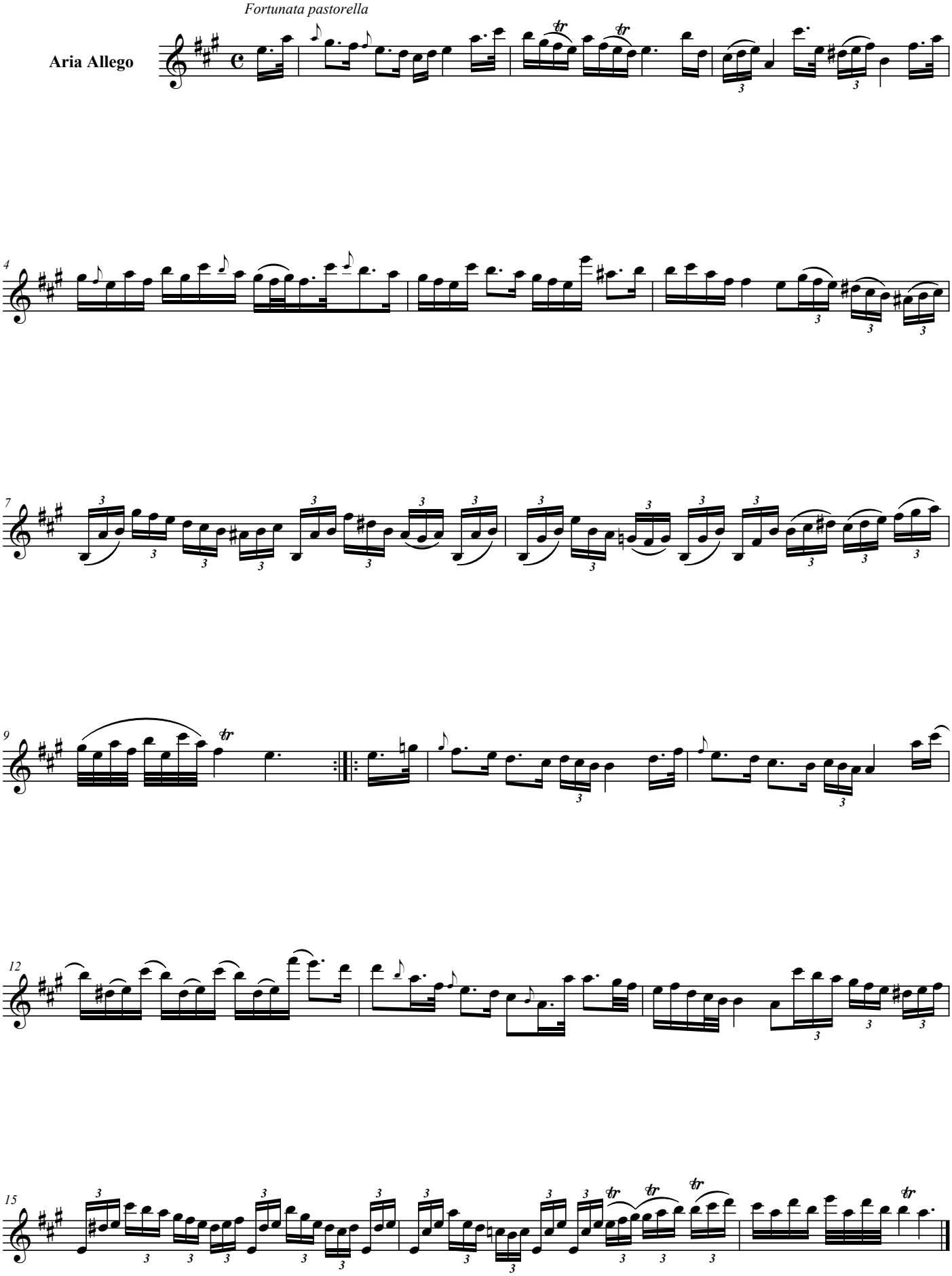

Allegro assai
6
11
16
22
27

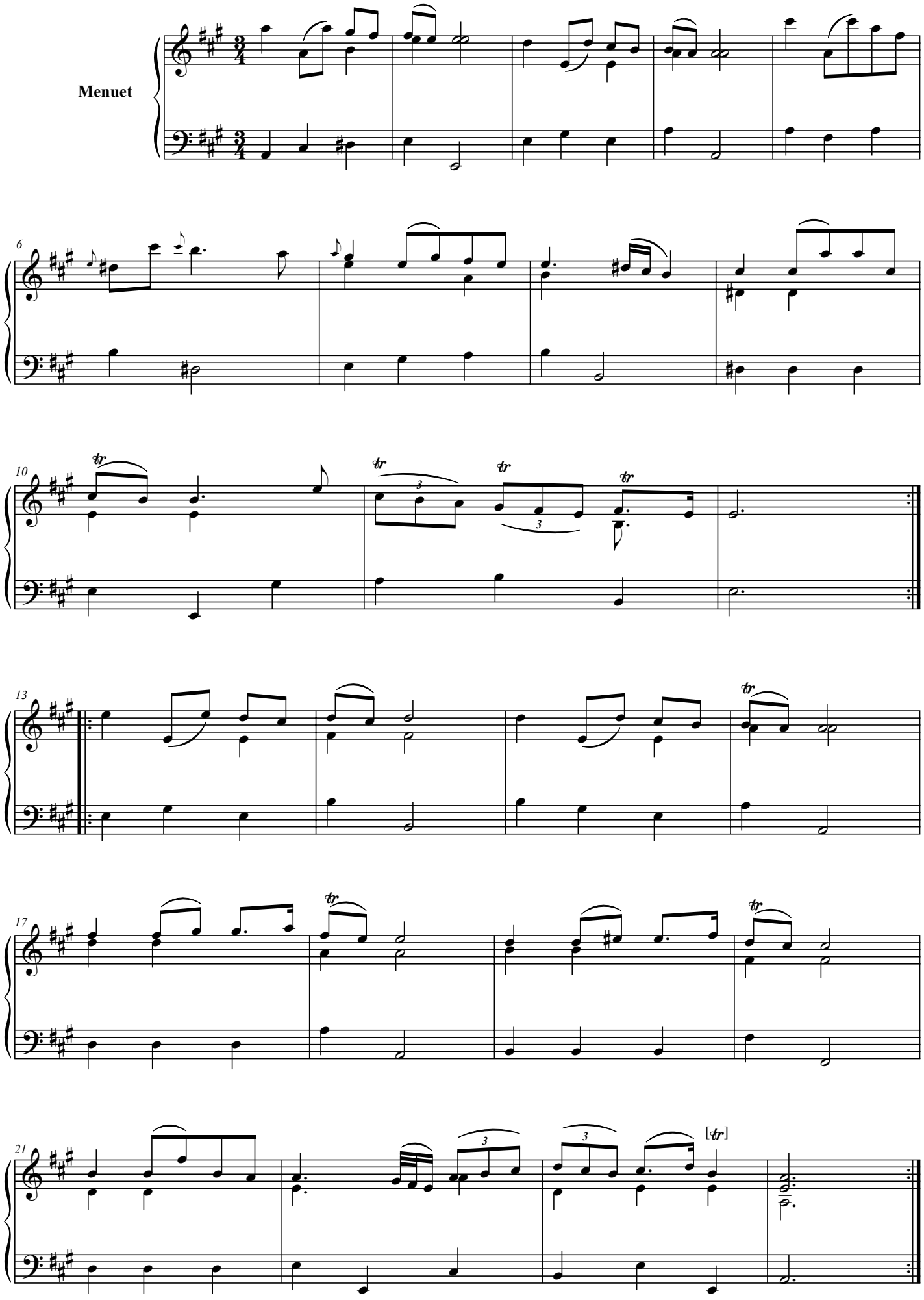

33
39
Allegro
3
5
7


9
12
15
17
20
22

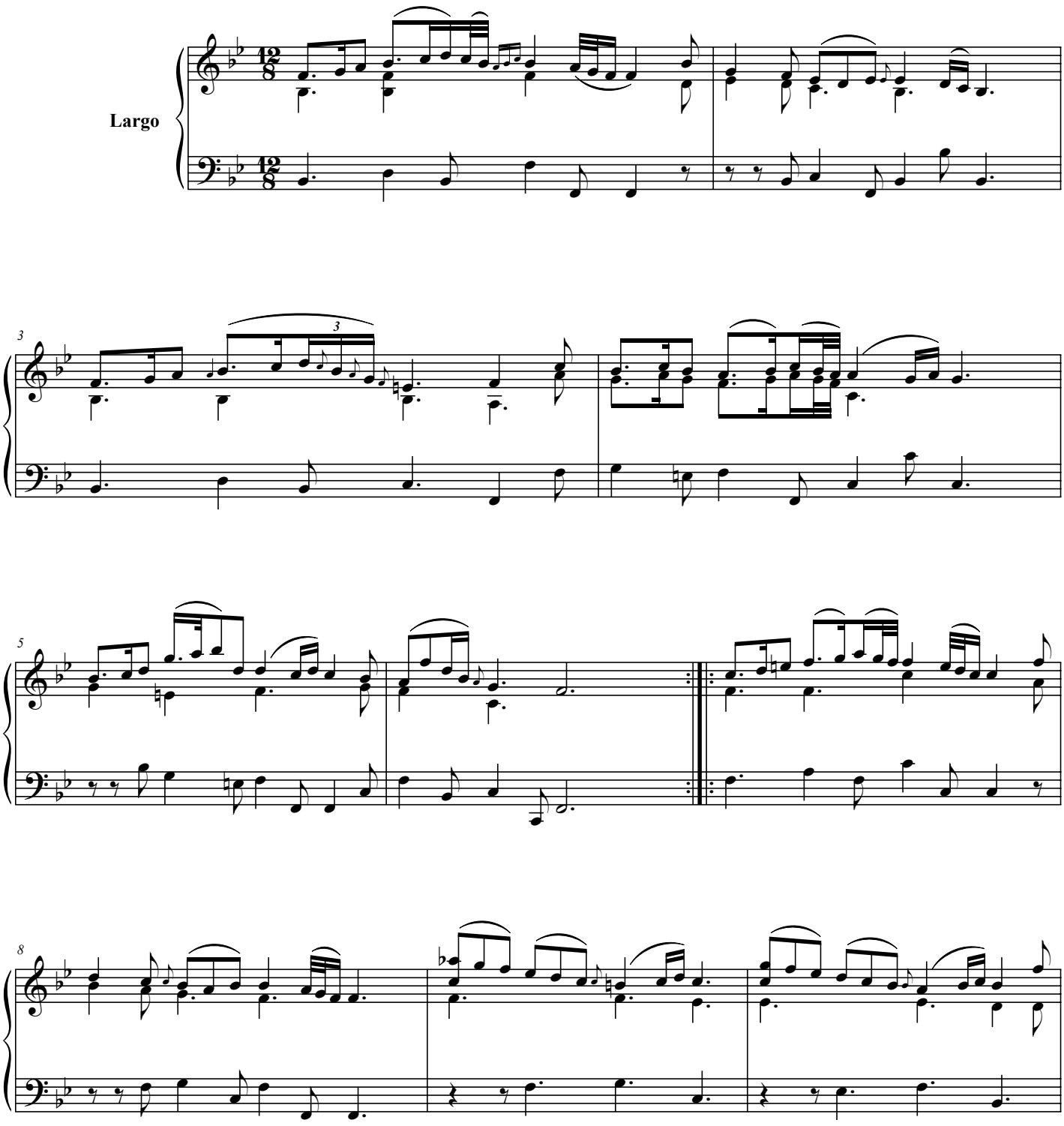
Fortunata pastorella

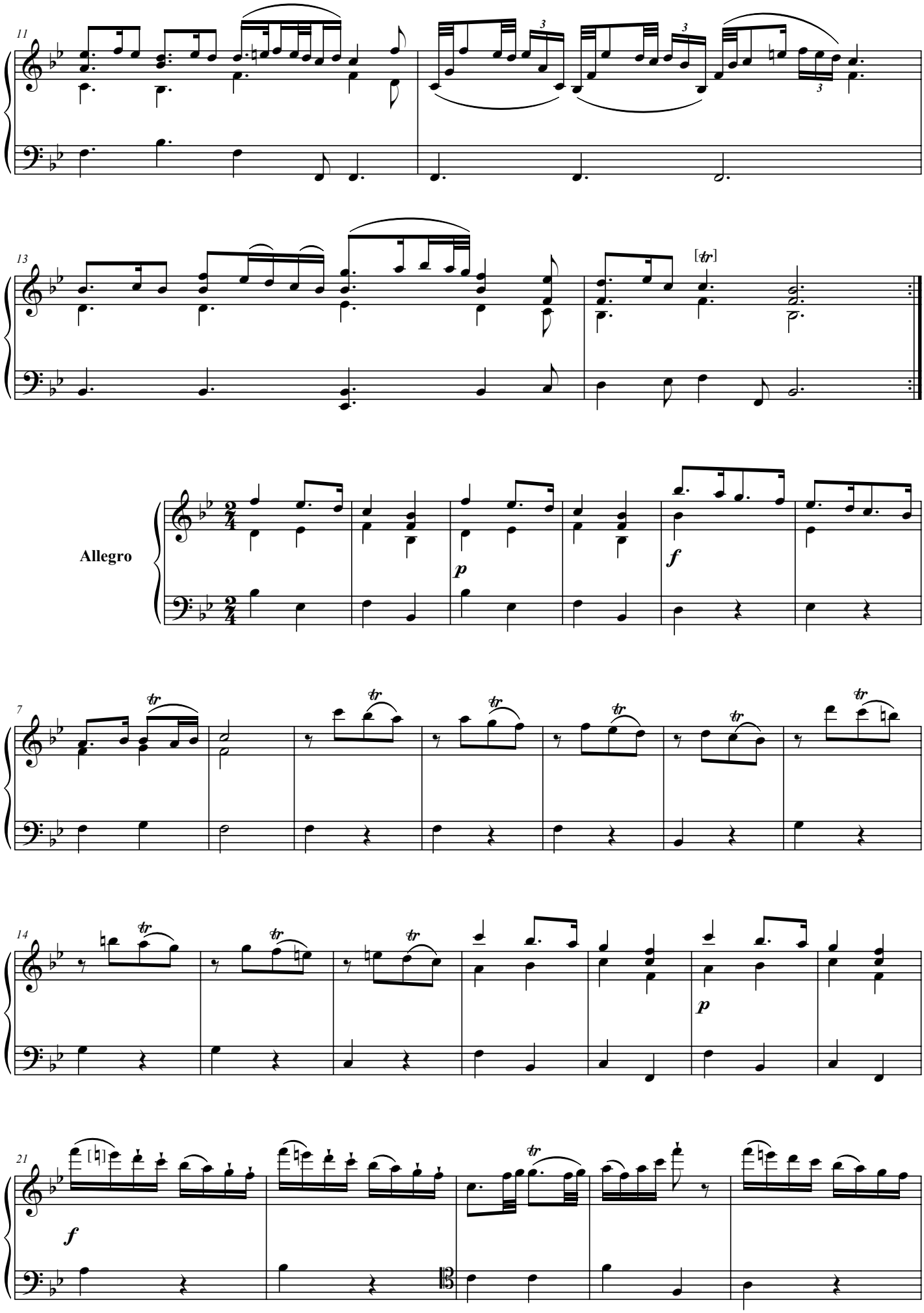
Aria Allego

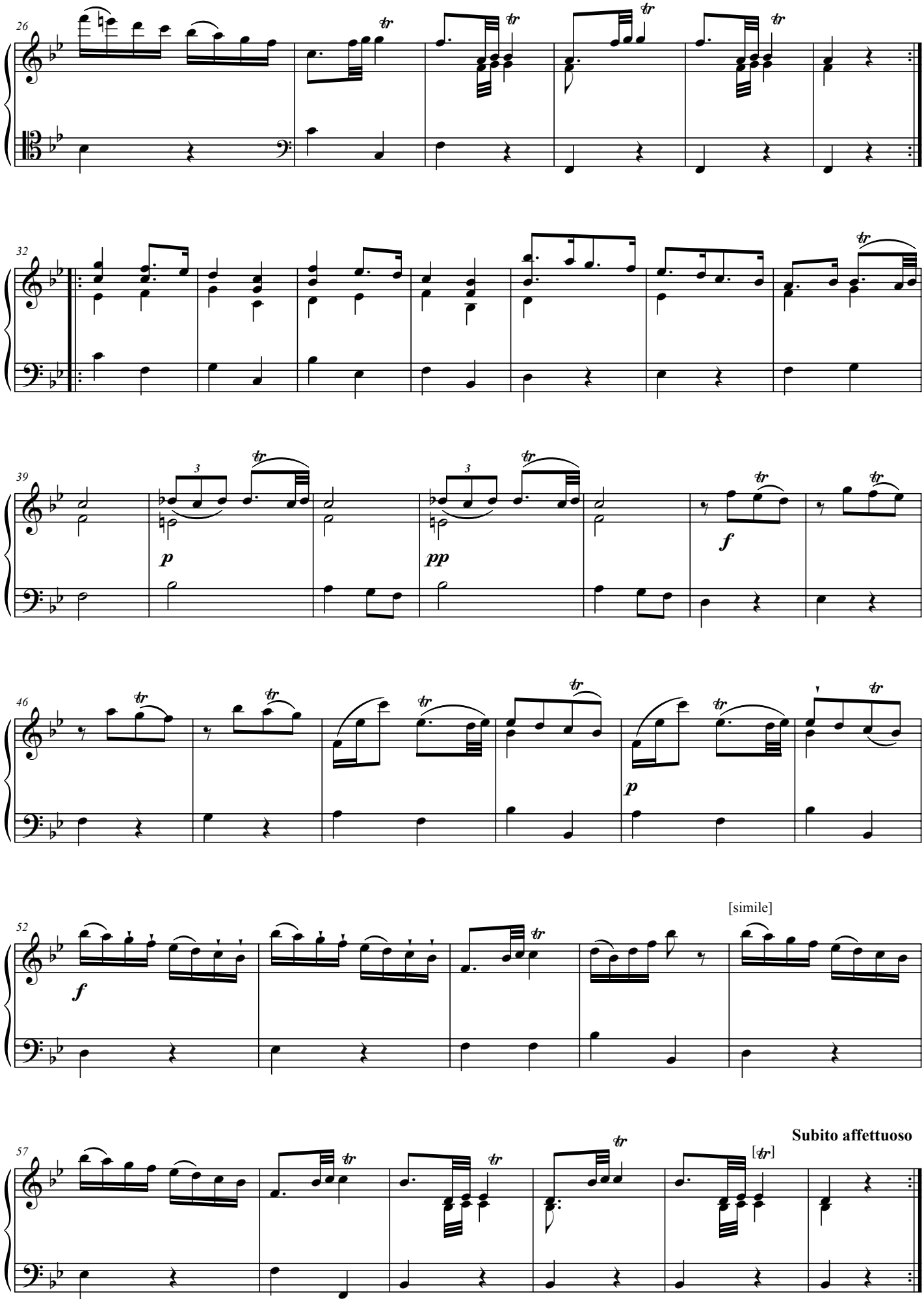


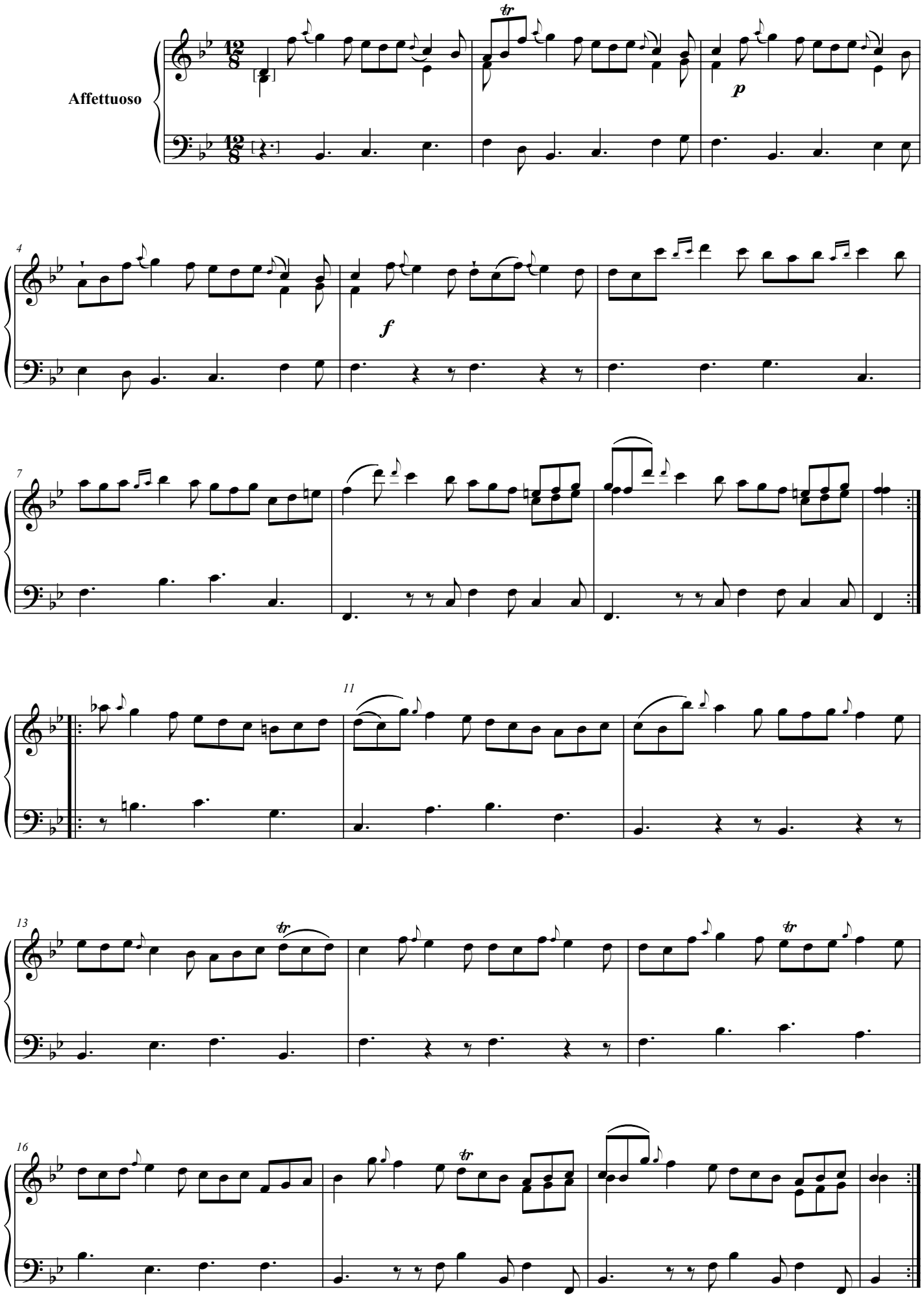

Menuet
6
10
13
17
21

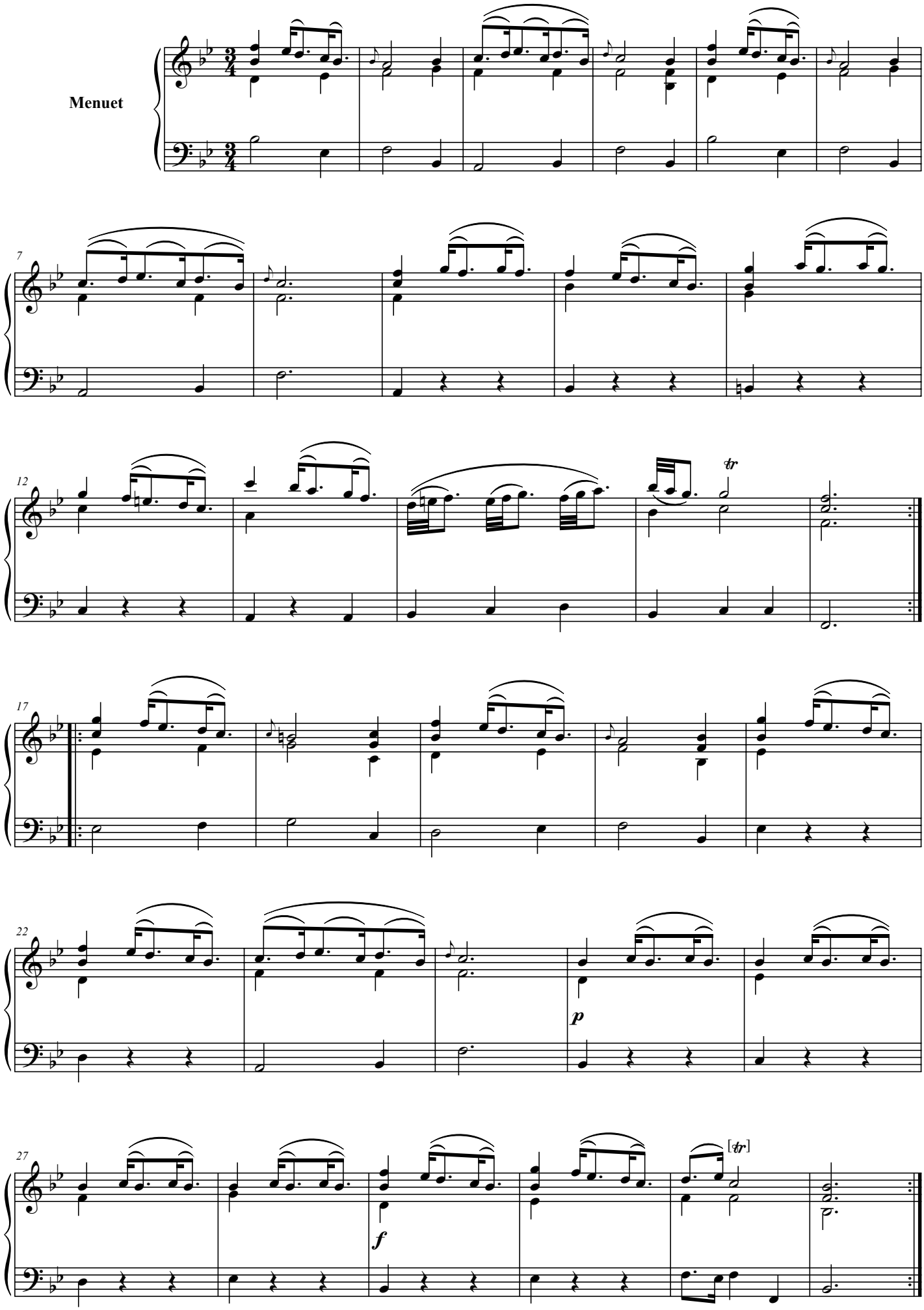
Sonata X



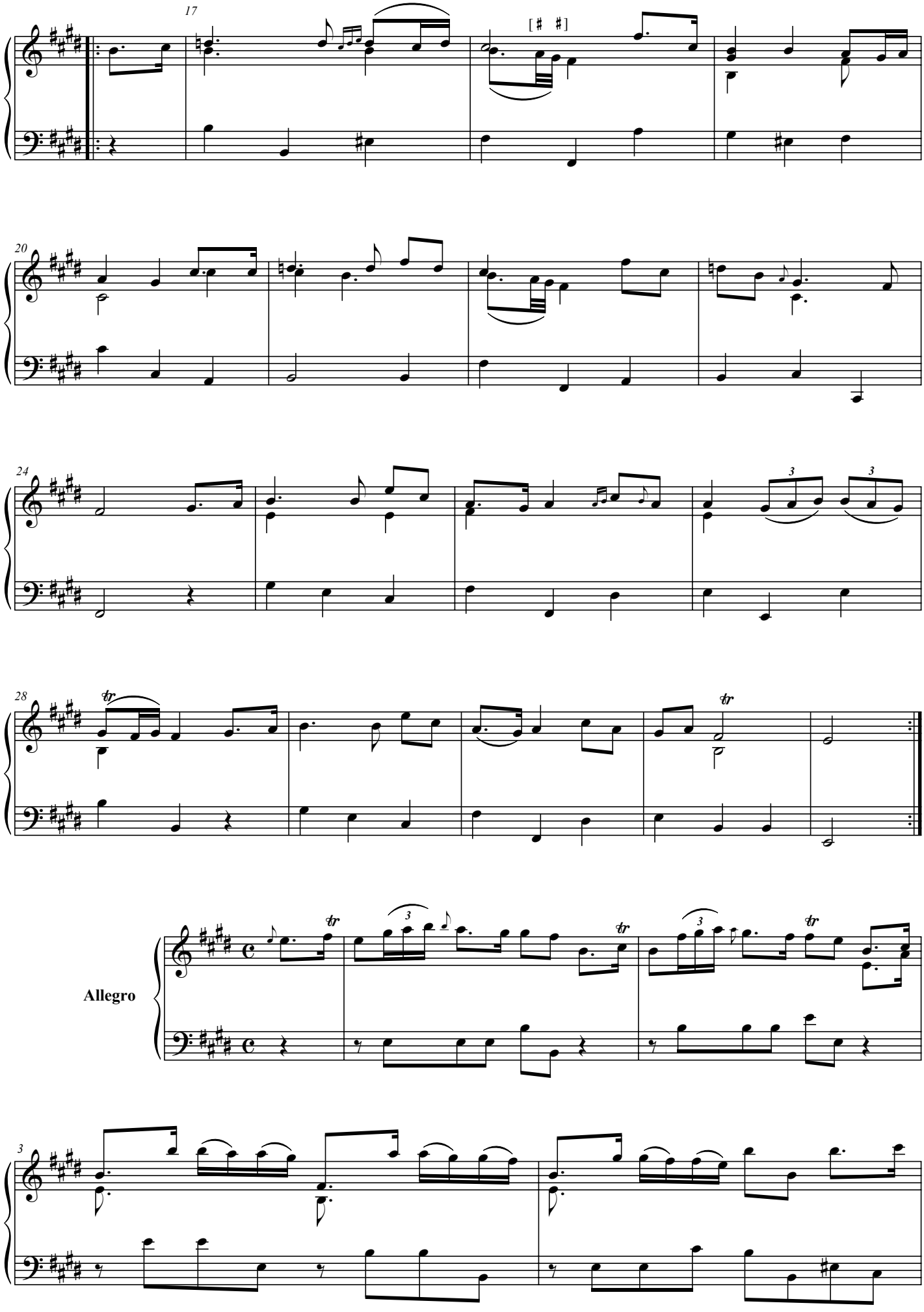

11
13
[tr]
Allegro
p
f
7
14
p
21
f

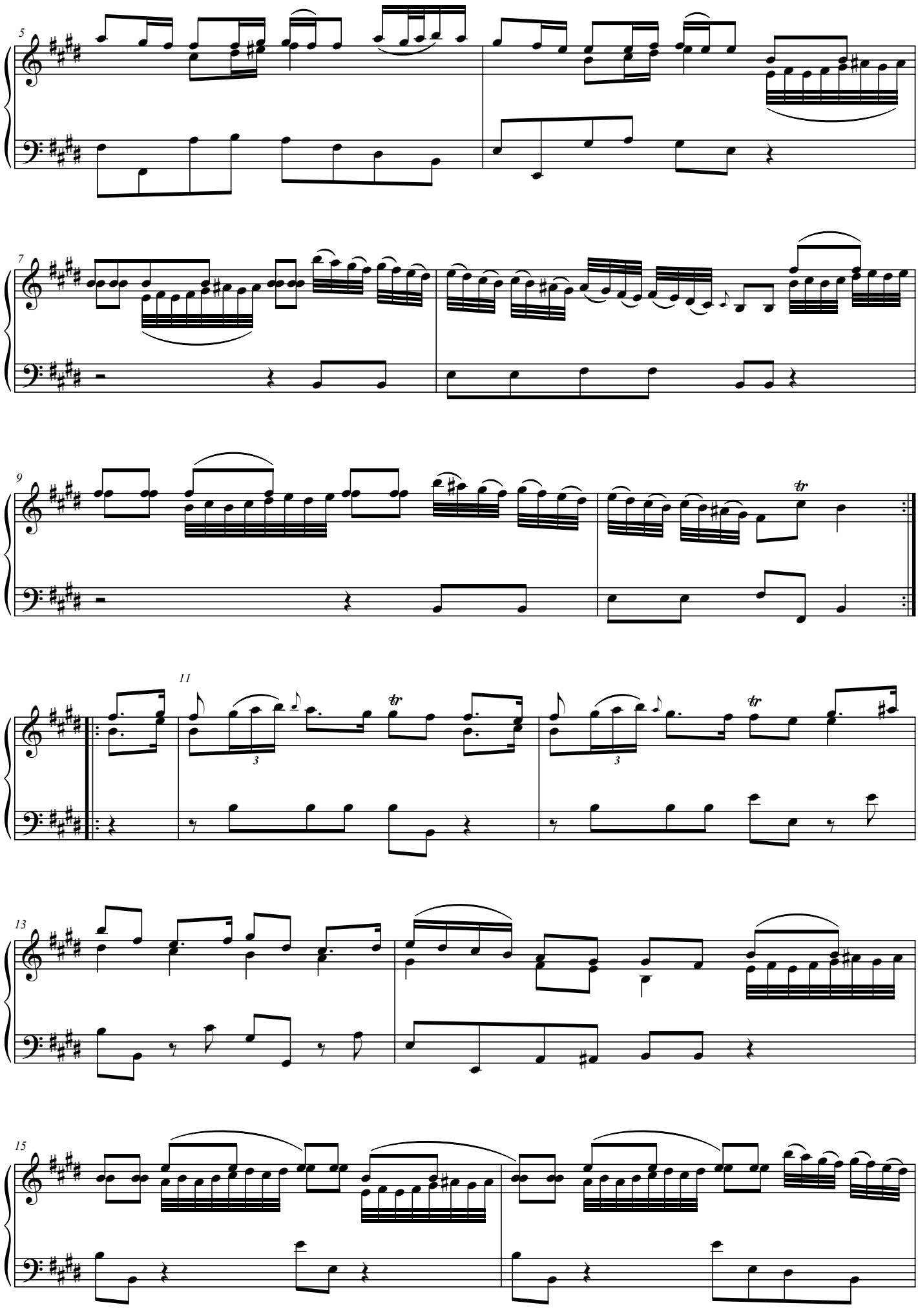

26
32
39
p
pp
f
46
p
52
f
[simile]
57
Subito affettuoso

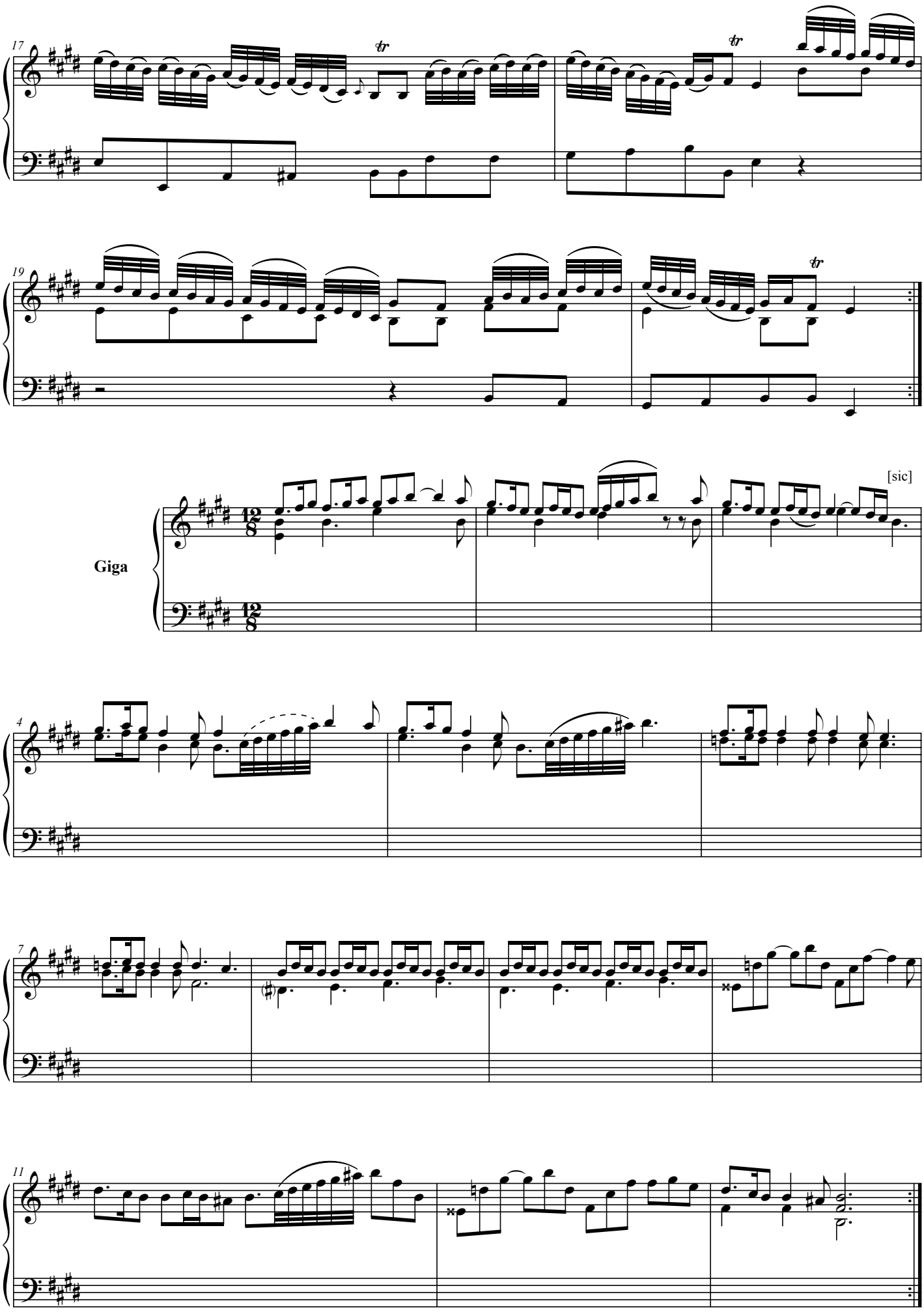

Affettuoso
p
f

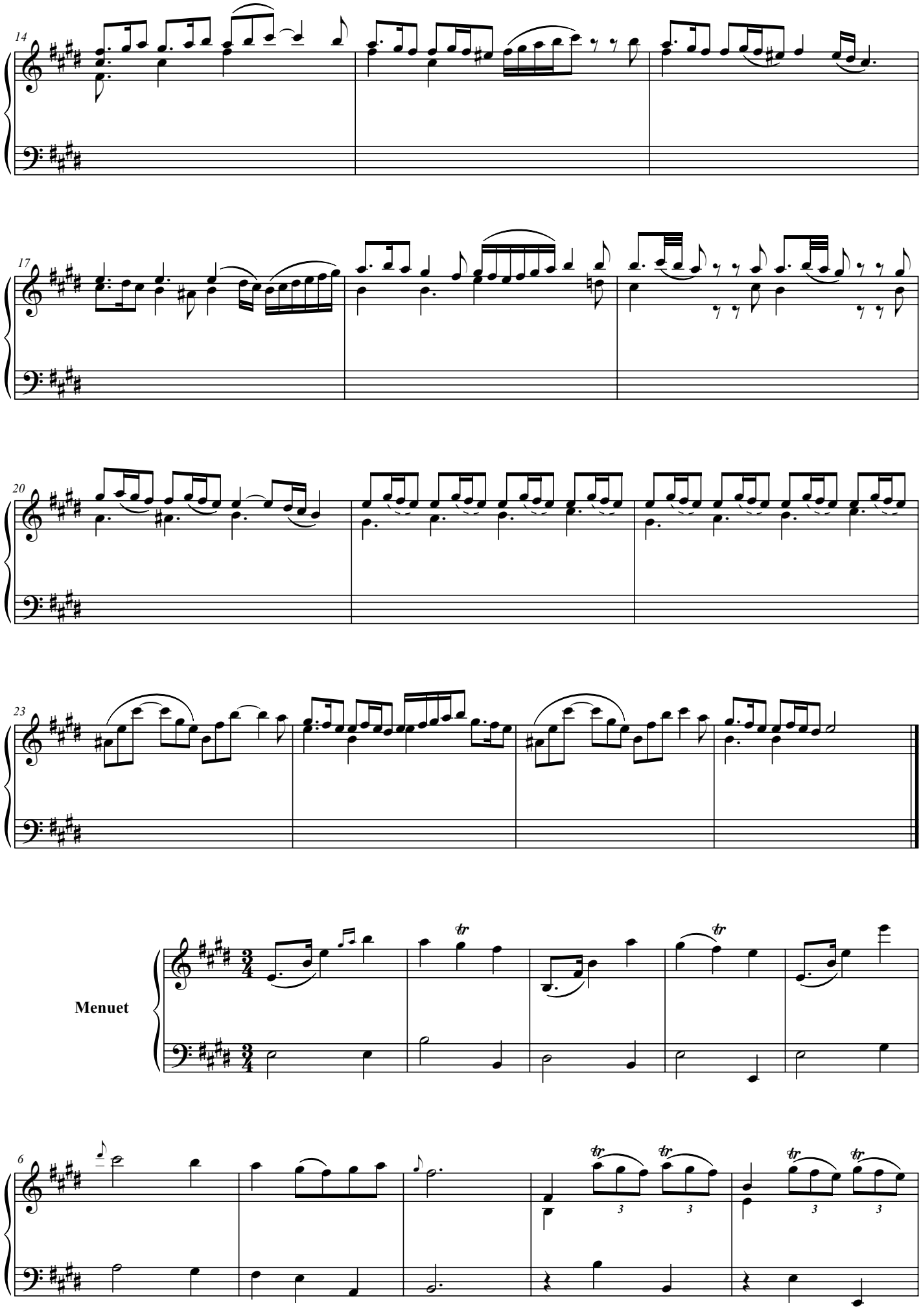

Menuet
7
12
tr
17
22
p
27
f
[tr]

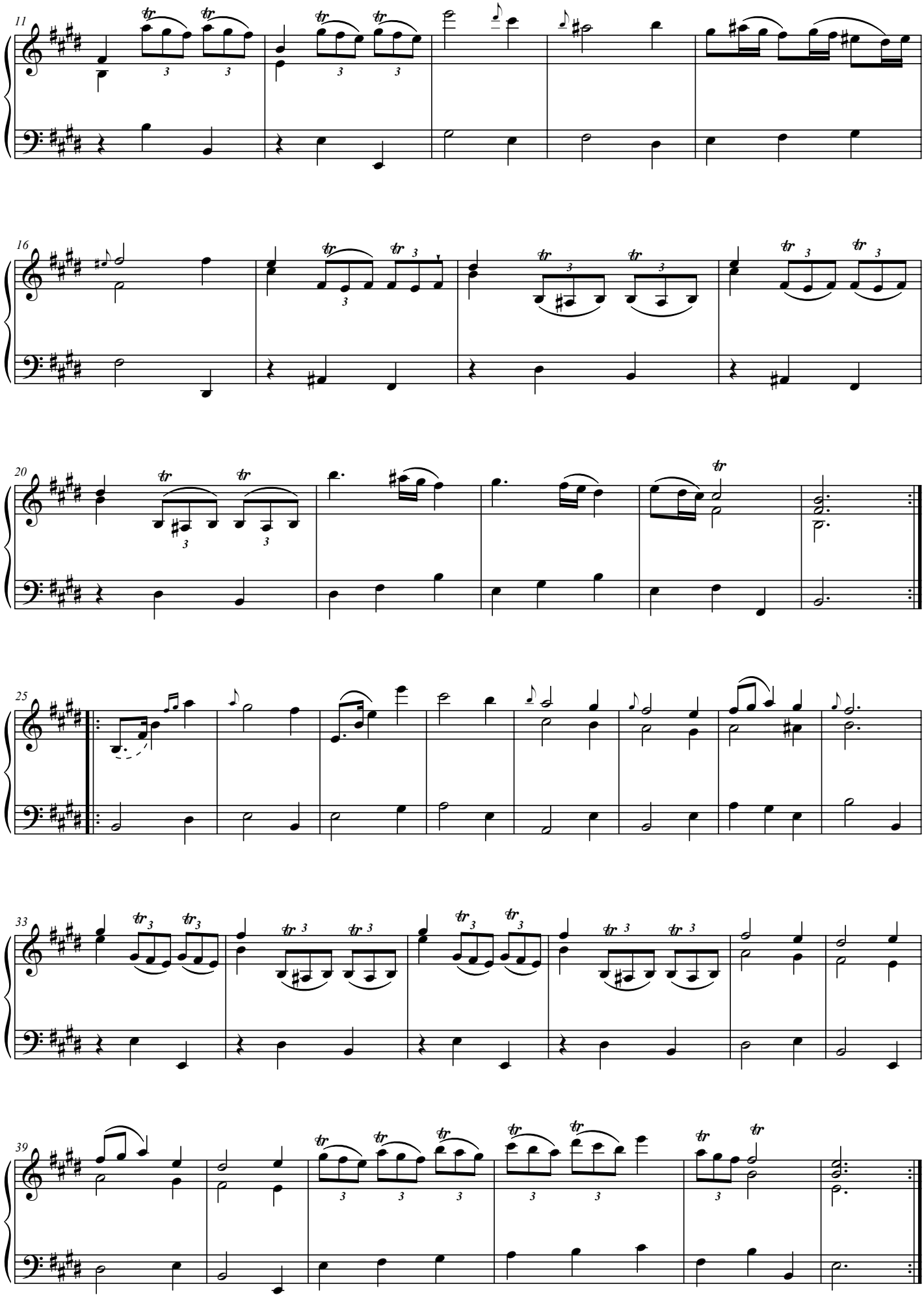
Sonata XI


17
[# #]
20
24
3
3
28
tr
tr
Allegro
tr
3
tr
3
tr
3

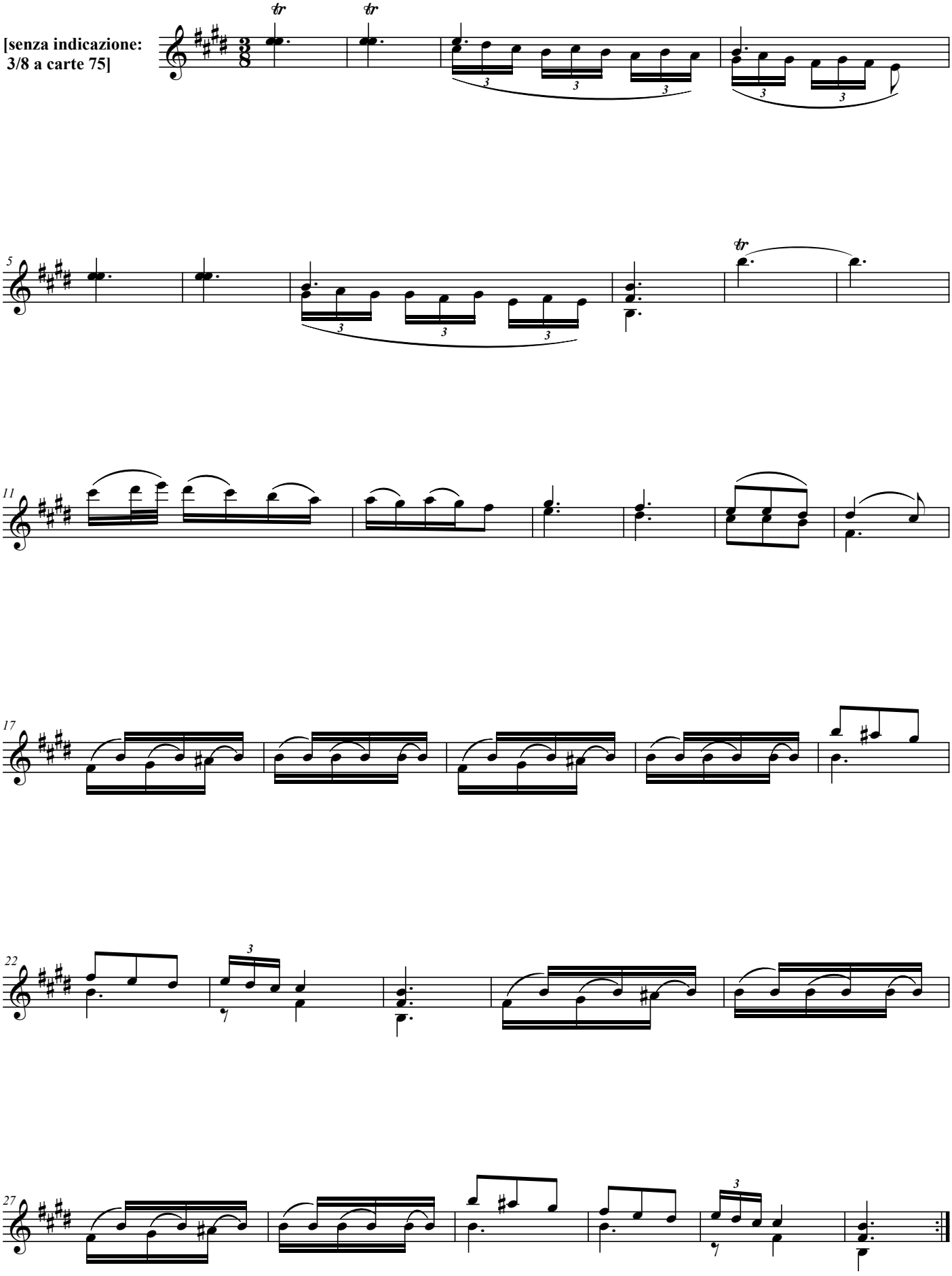

5
7
9
11
13
15

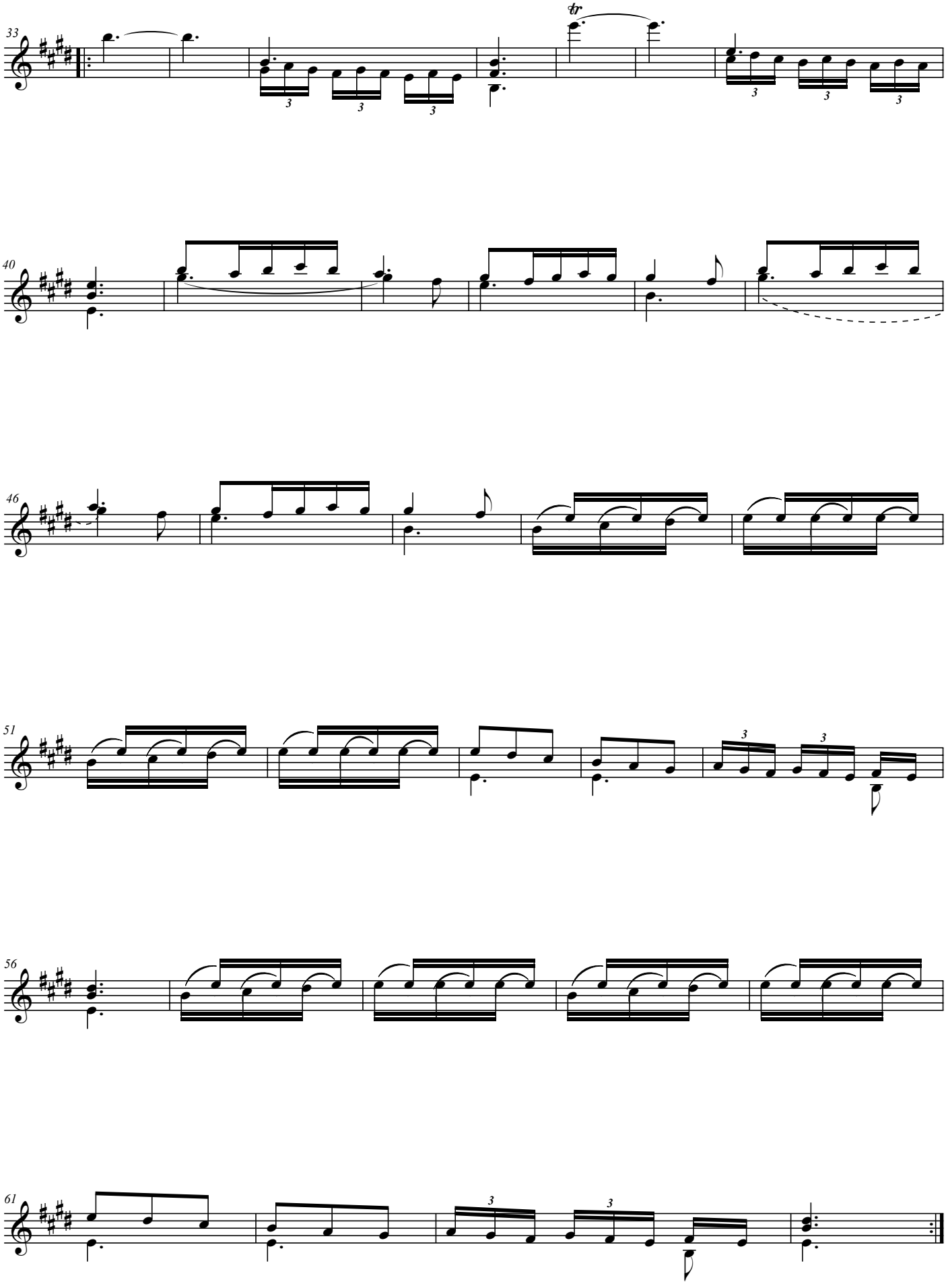

17
tr
tr
19
tr
Giga
[sic]
4
7
11

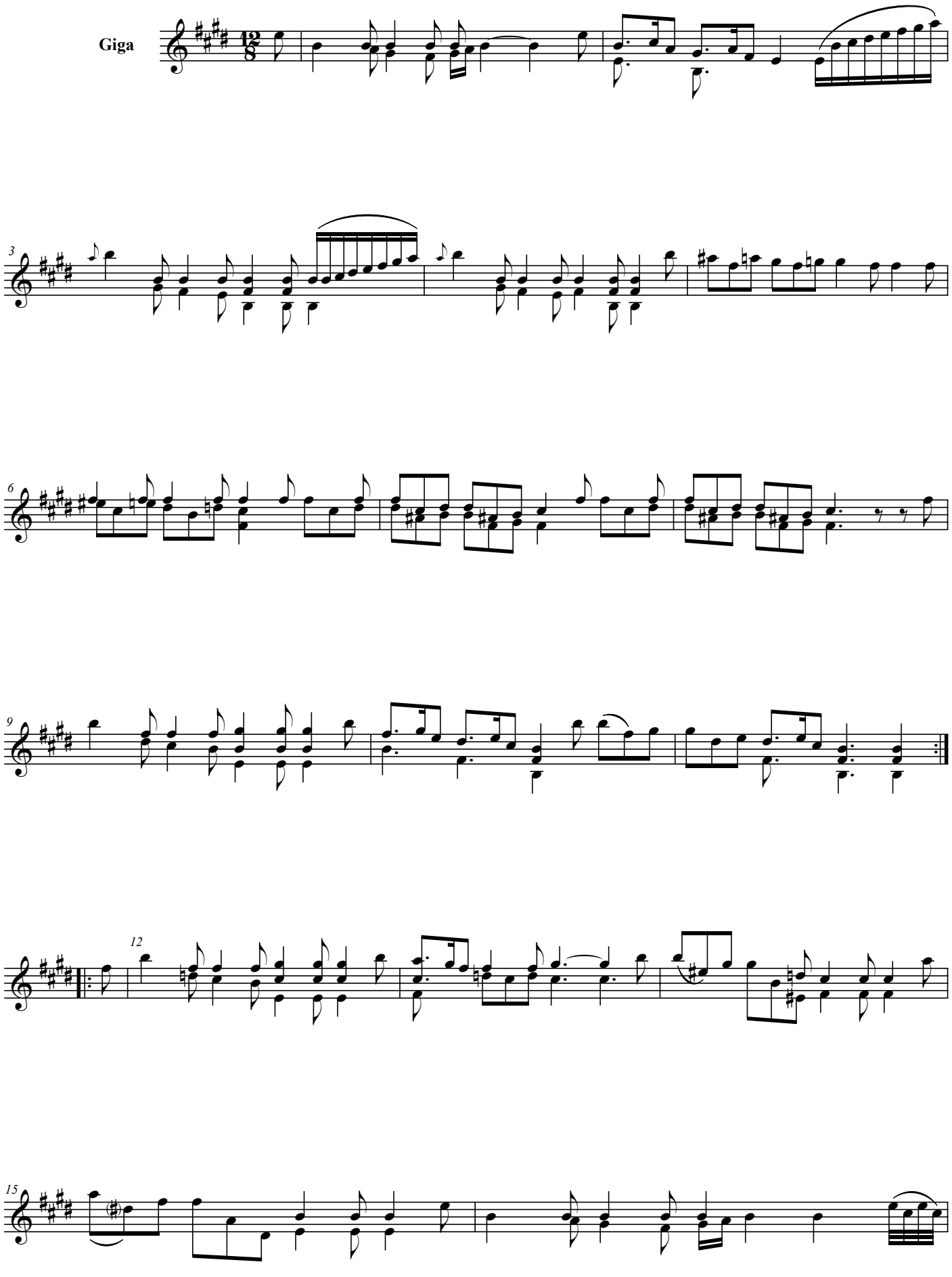

14
17
20
23
Menuet
6

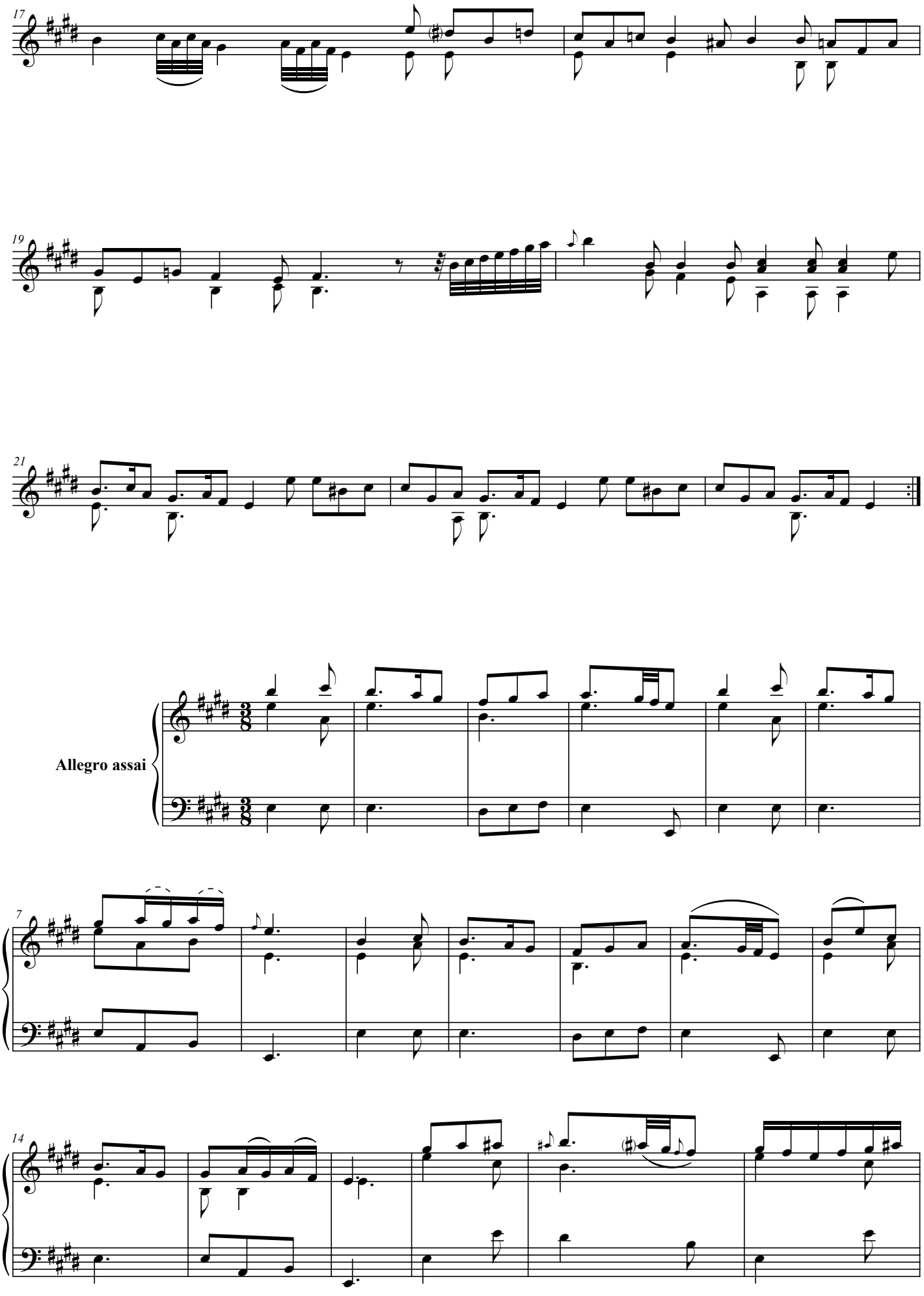


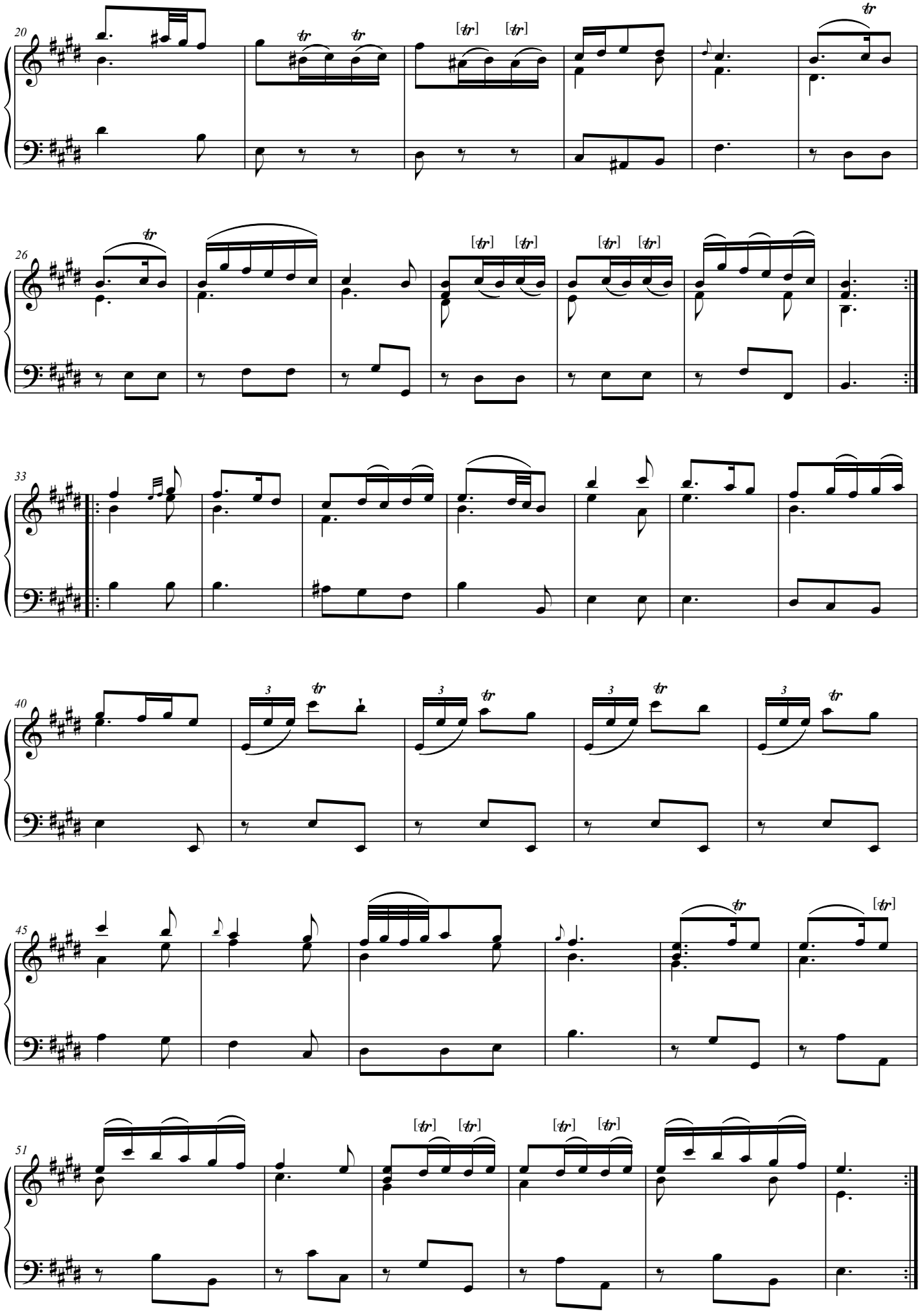
[senza indicazione: 3/8 a carte 75]



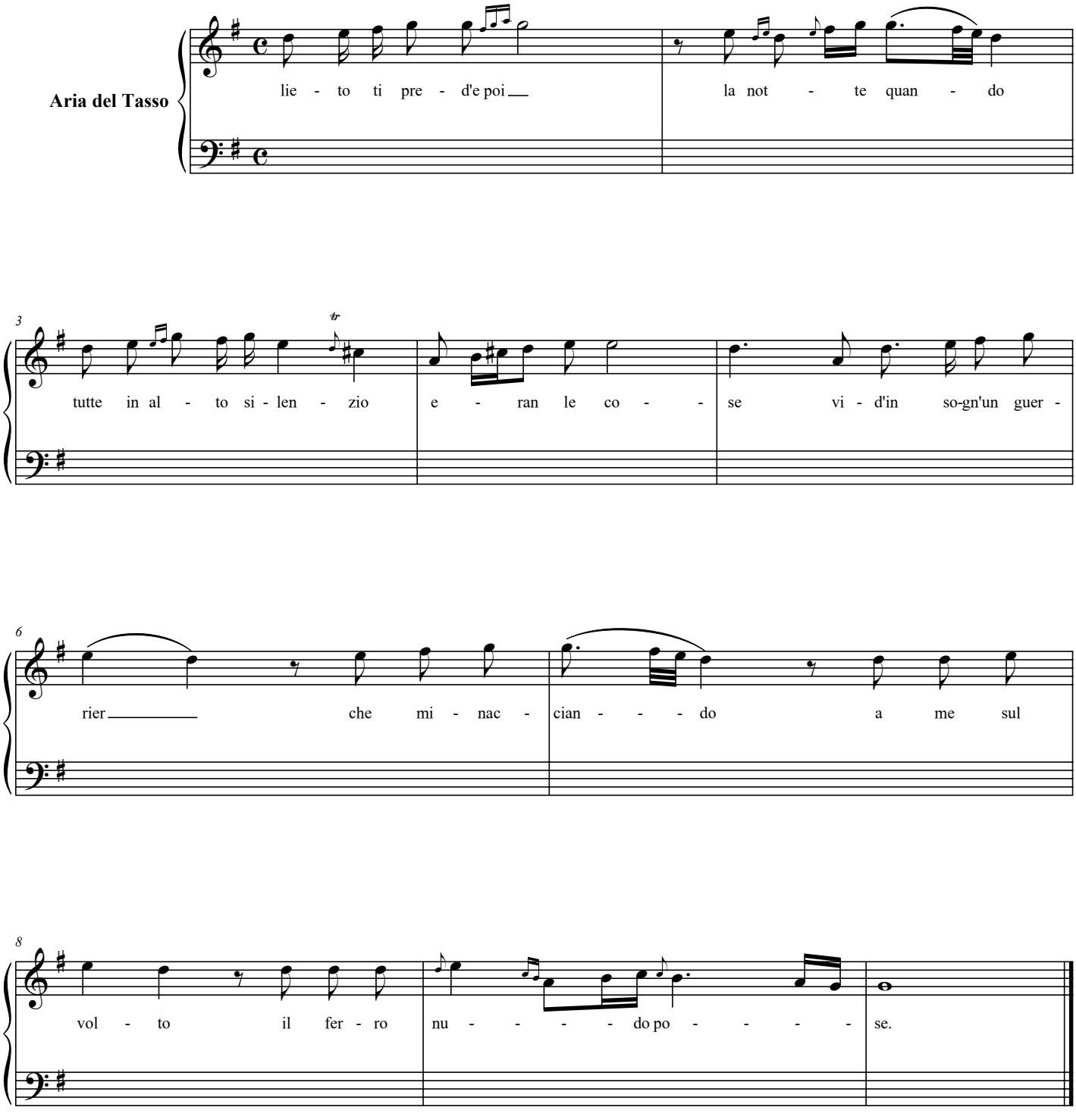

33
tr
40
46
51
56
61


Giga
3
6
9
12
15


17
19
21
Allegro assai
7
14

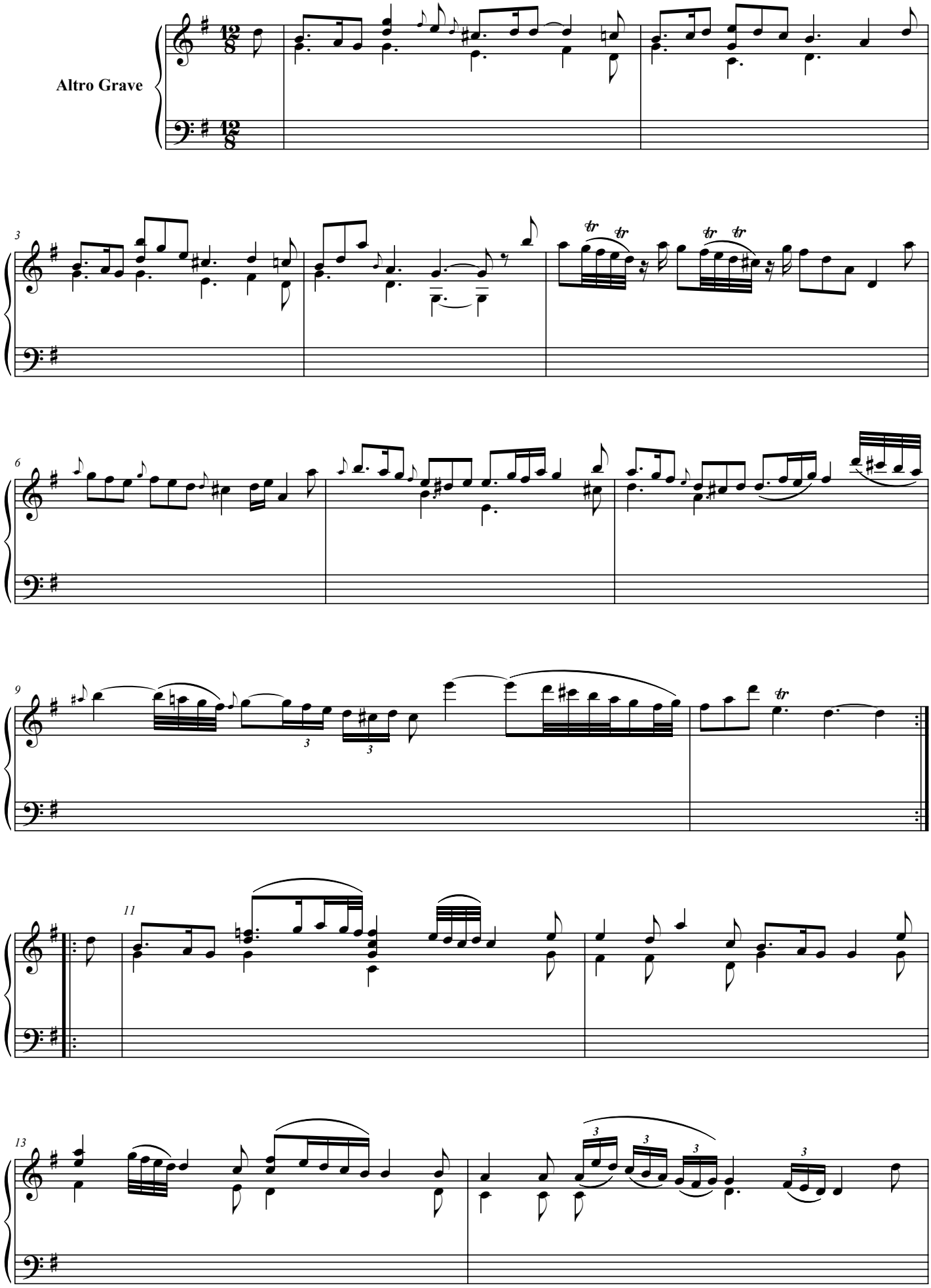

20
26
33
40
45
51

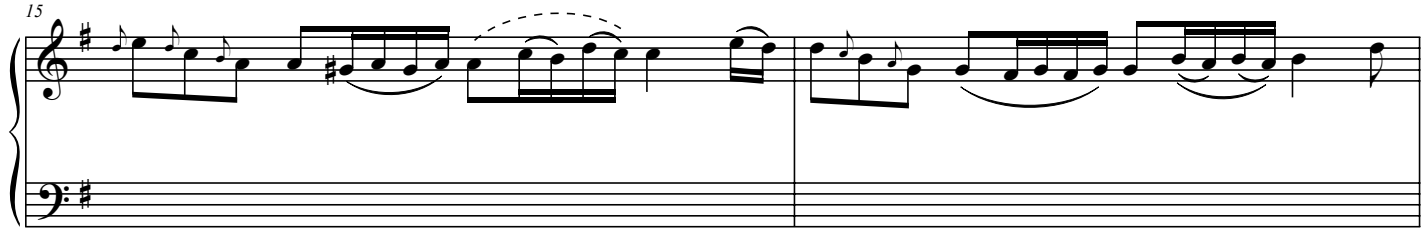
Sonata XII

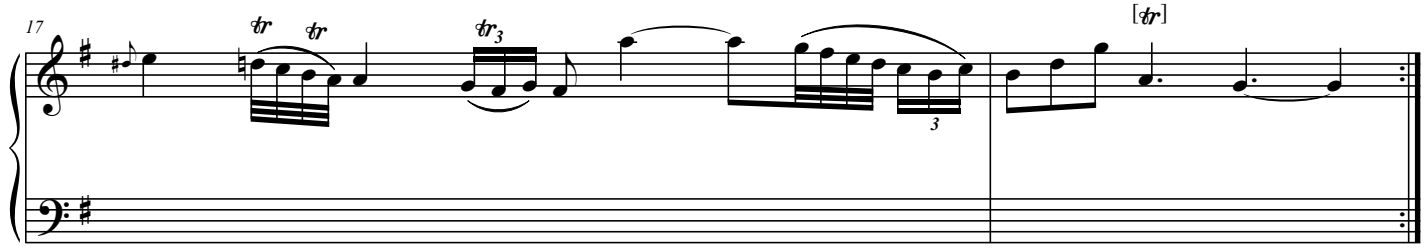

Aria del Tasso
lie - to ti pre - d'e poi
la not - te quan - do
3
tr
tutte in al - to si - len - zio
e - ran le co - se
vi - d'in so-gn'un guer -
6
rier
che mi - nac -
cian - - - do
a me sul
8
vol - to il fer - ro
nu - - - - do po - - - - se.

Tormento di quest'anima

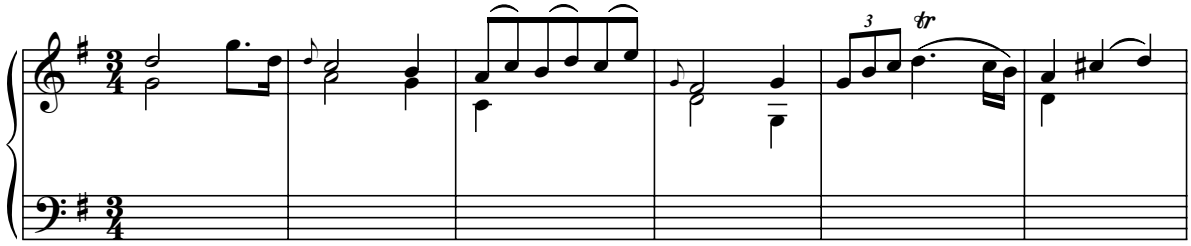
Altro Grave

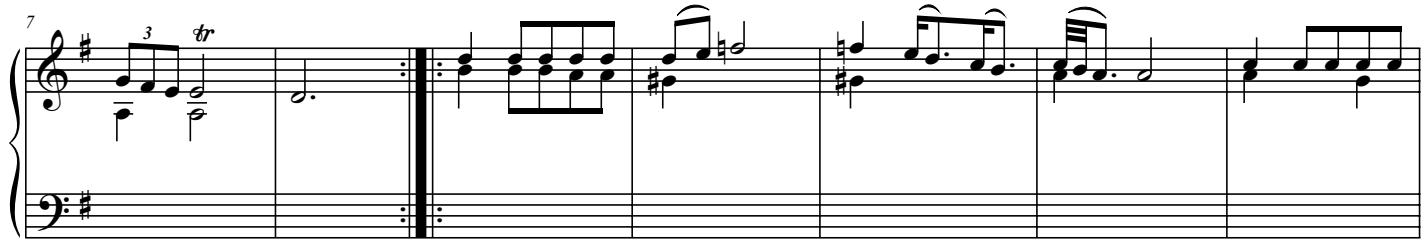


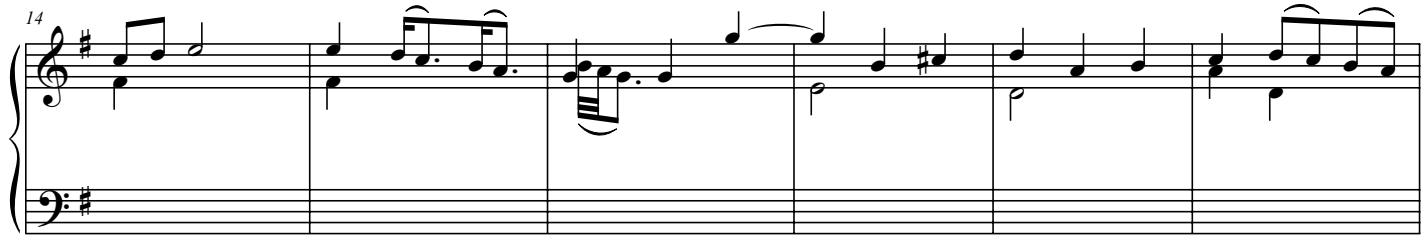


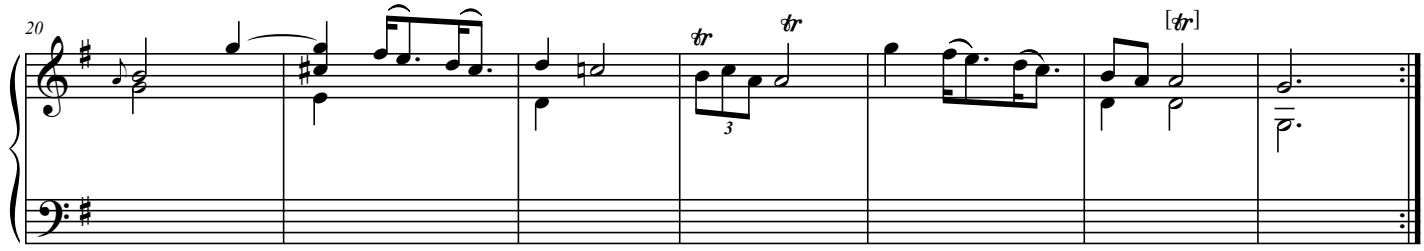


Canzone veneziana



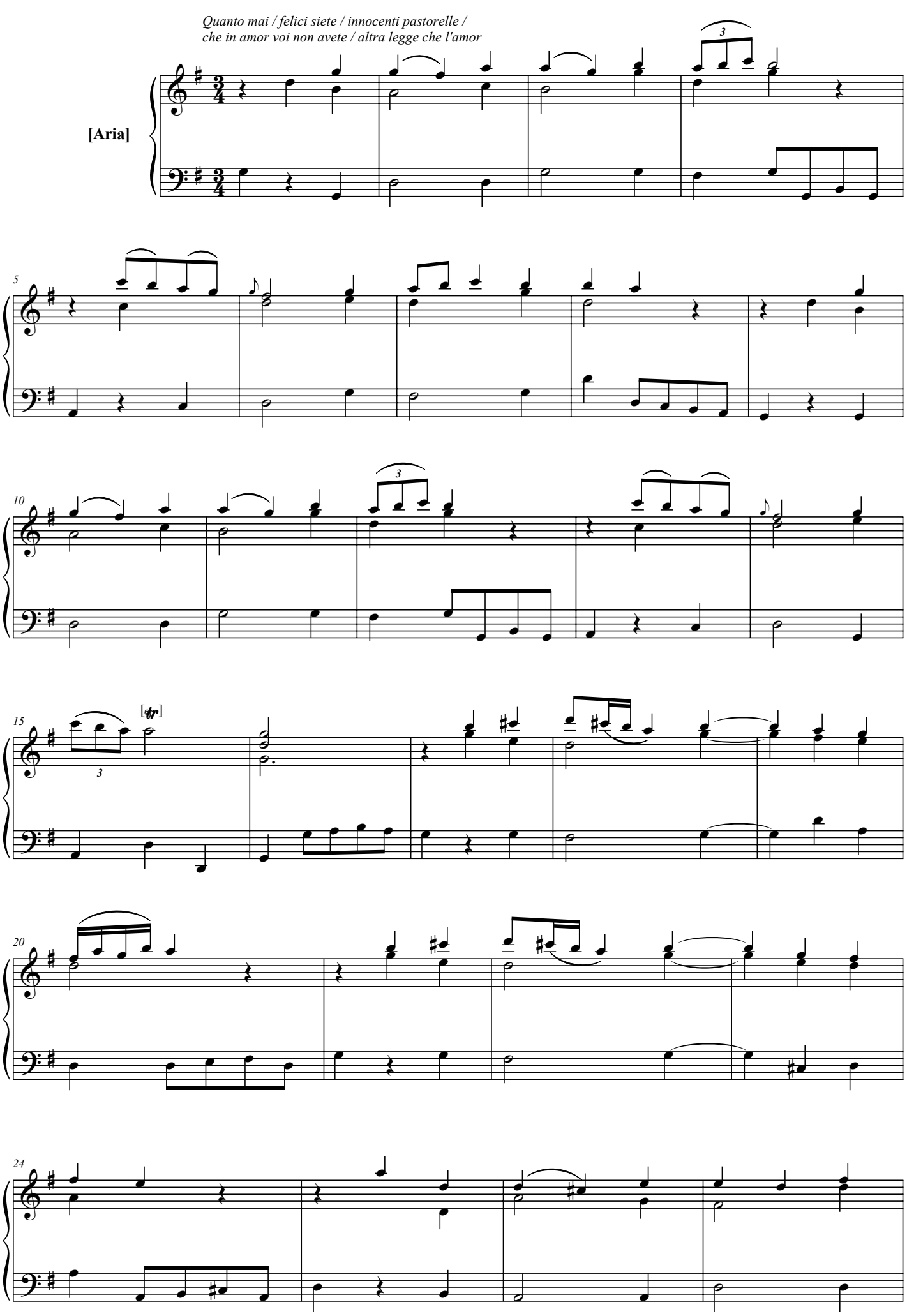


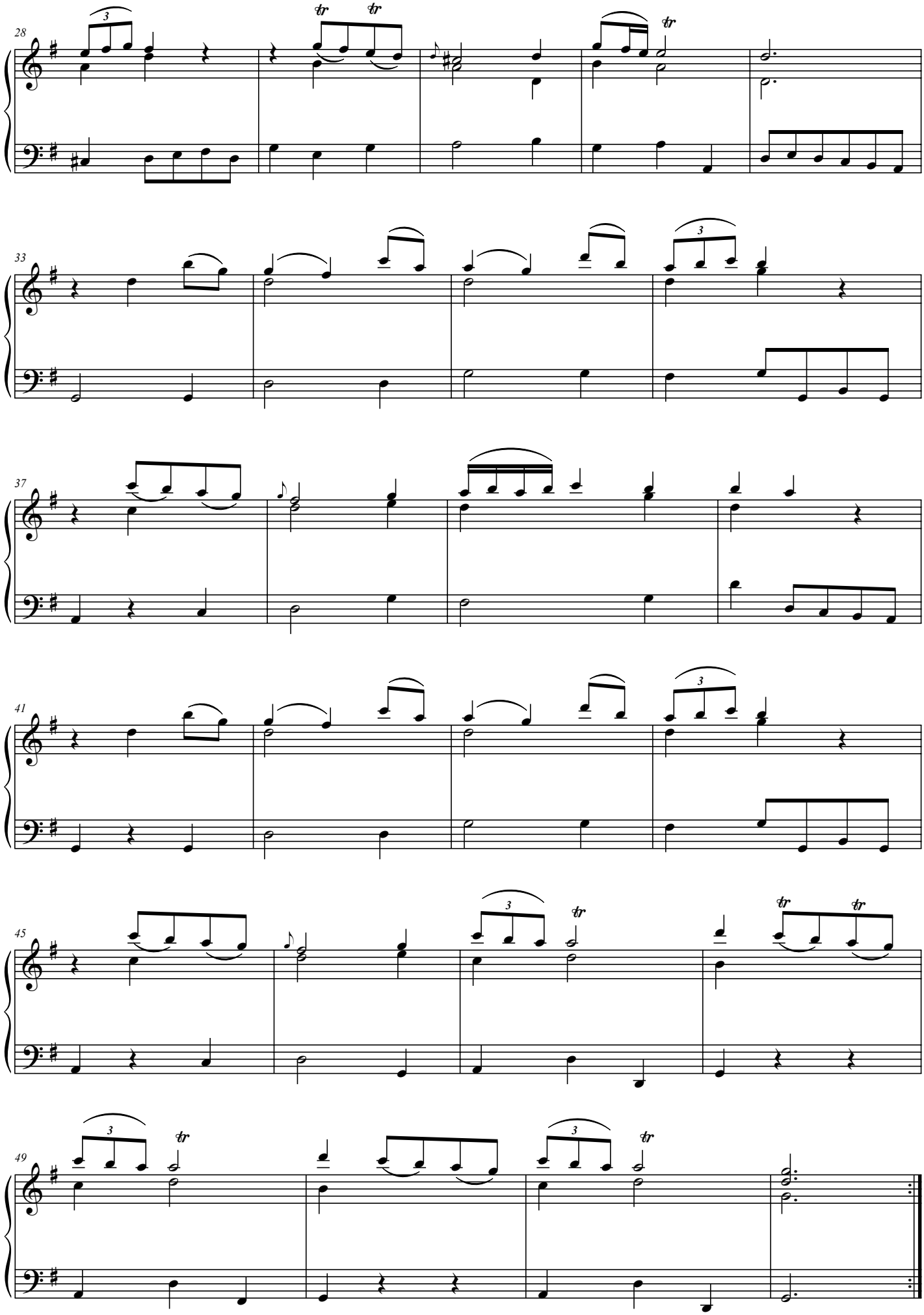




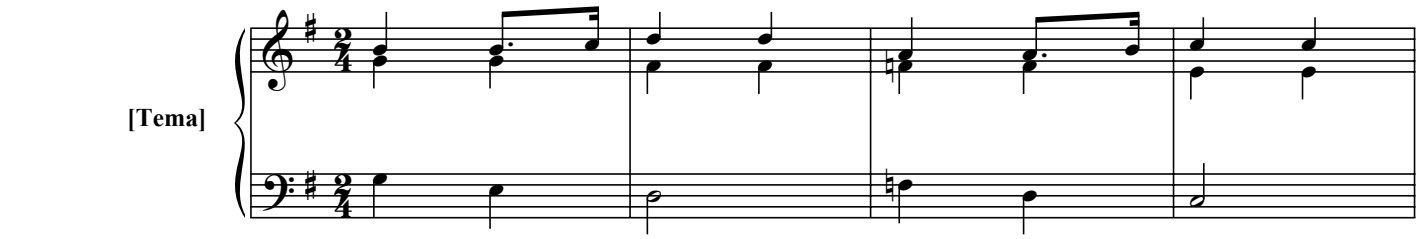
Quanto mai / felici siete / innocenti pastorelle /
che in amor voi non avete / altra legge che l'amor

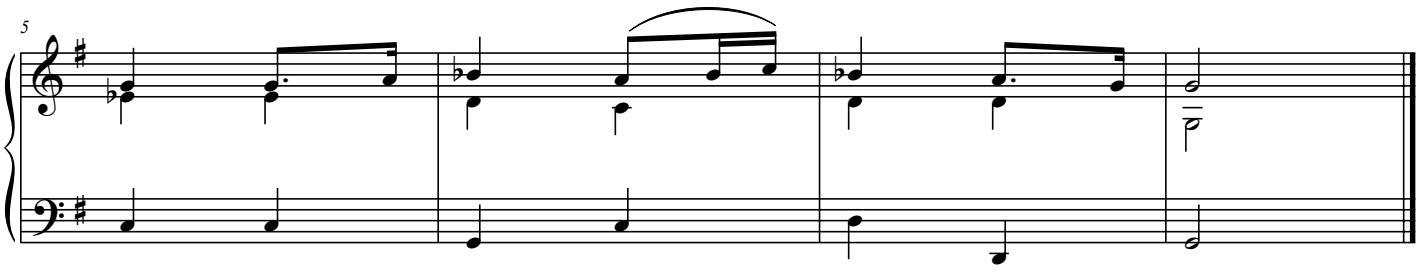
[Aria]



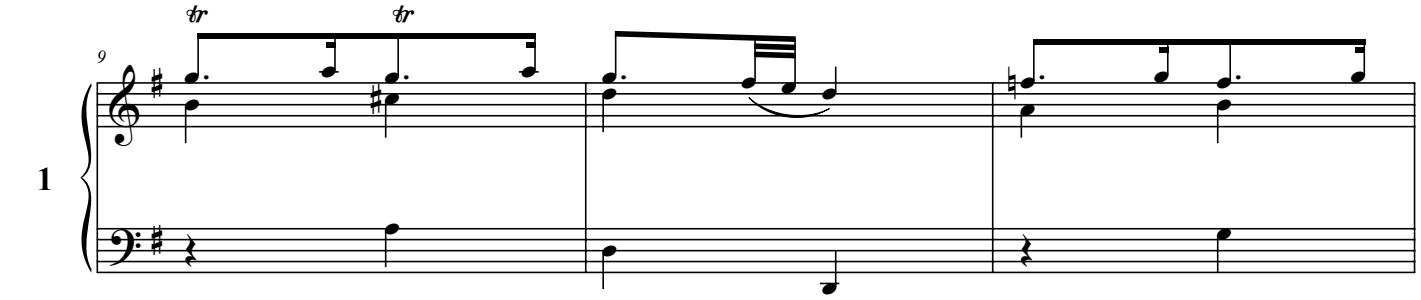

28
33
37
41
45
49

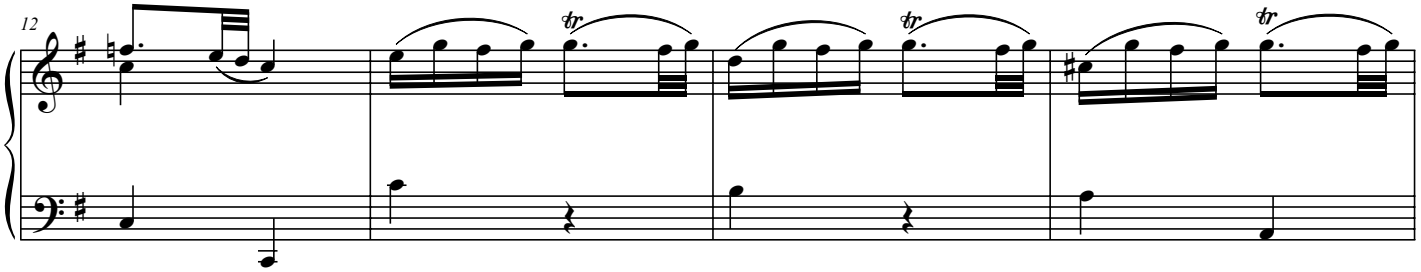
[Tema]

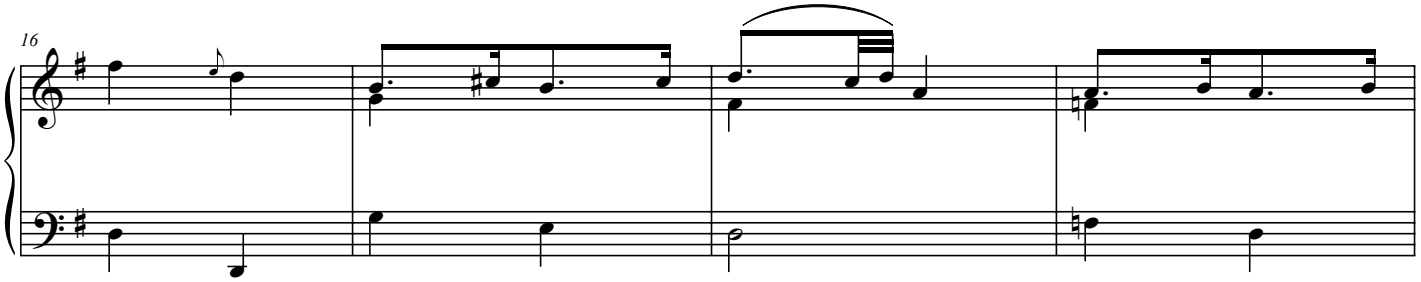


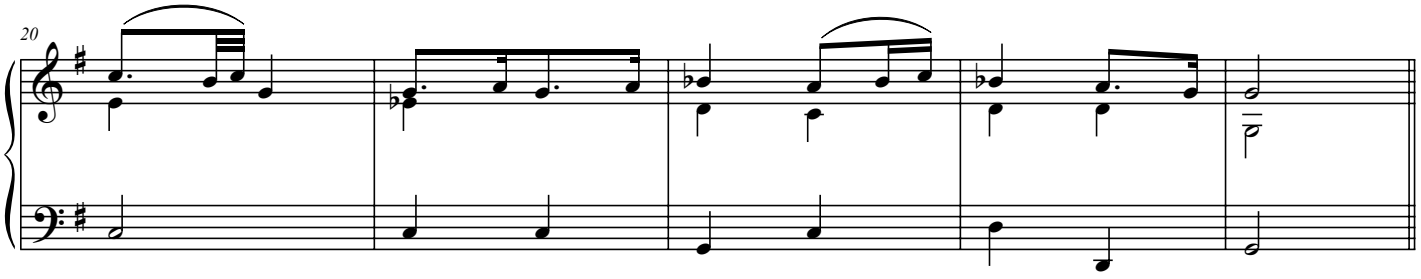


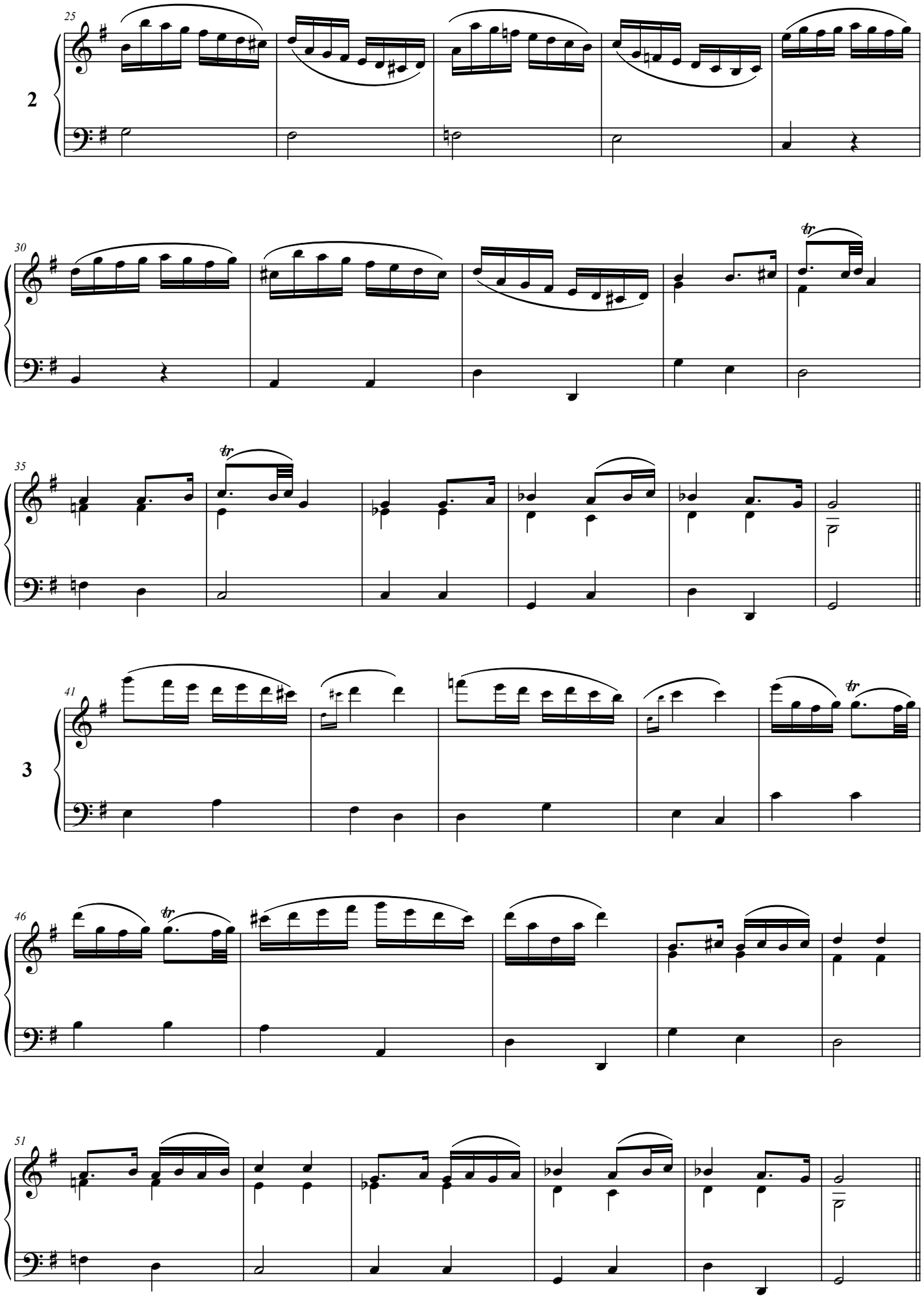
Variazioni

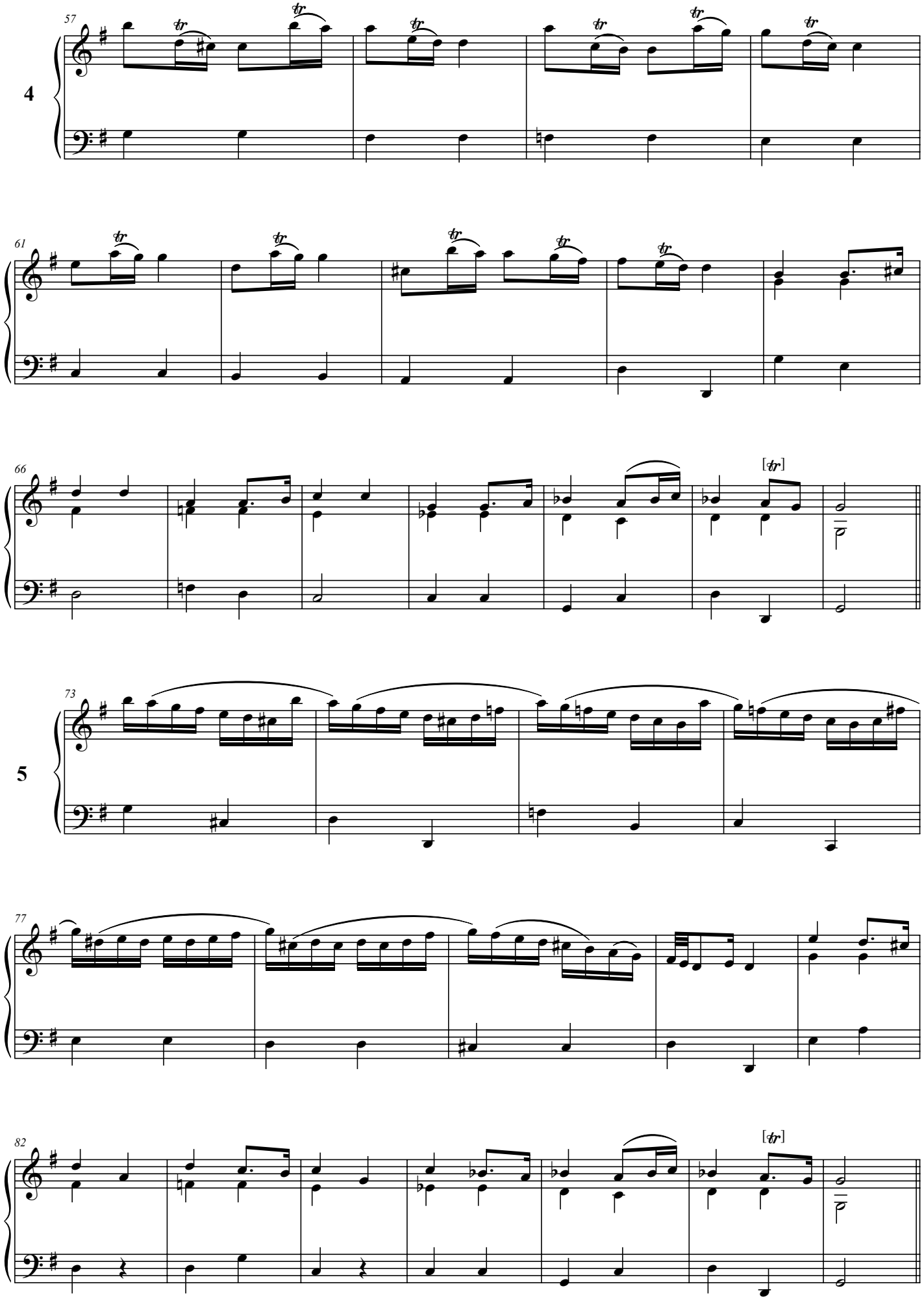


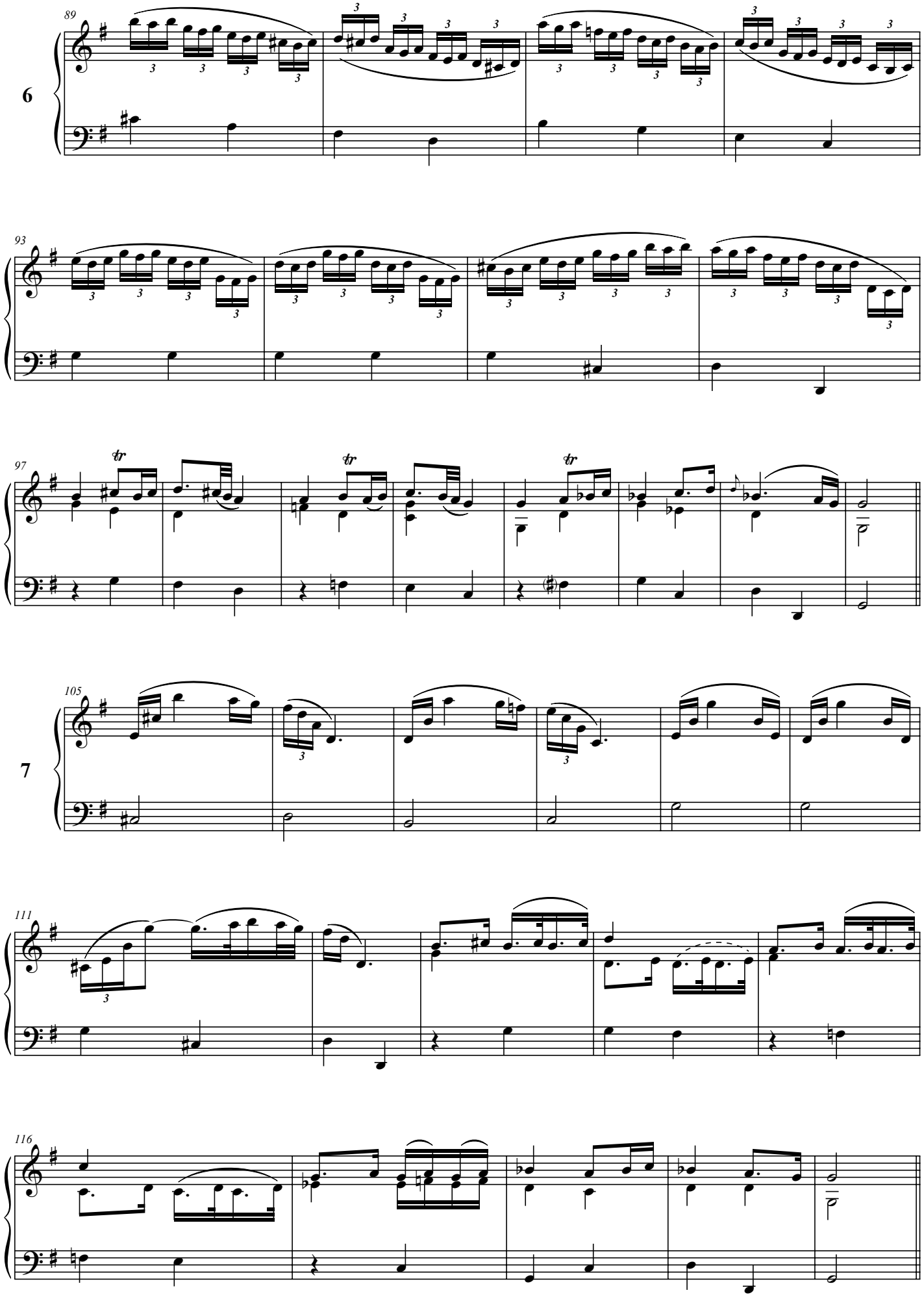


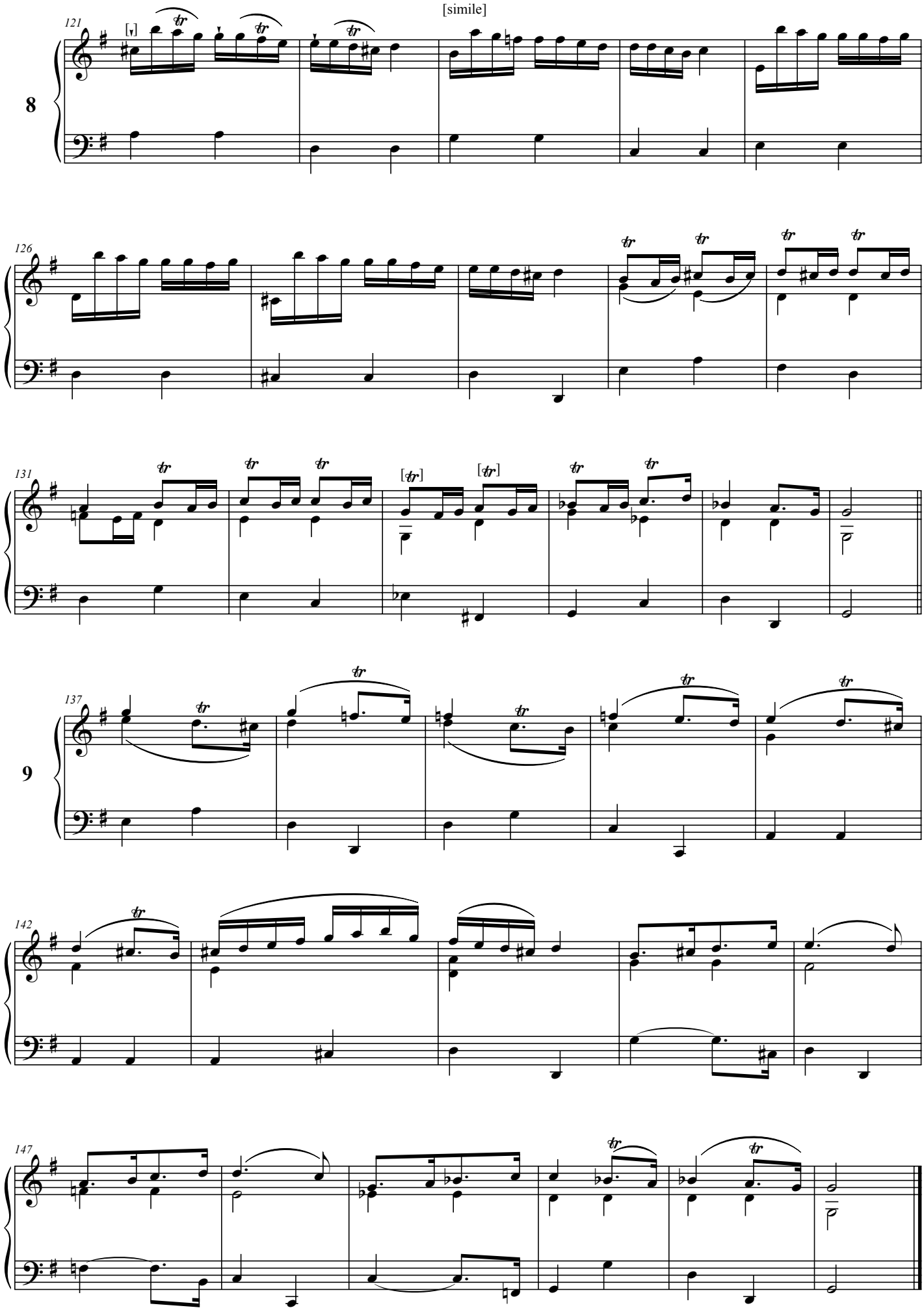


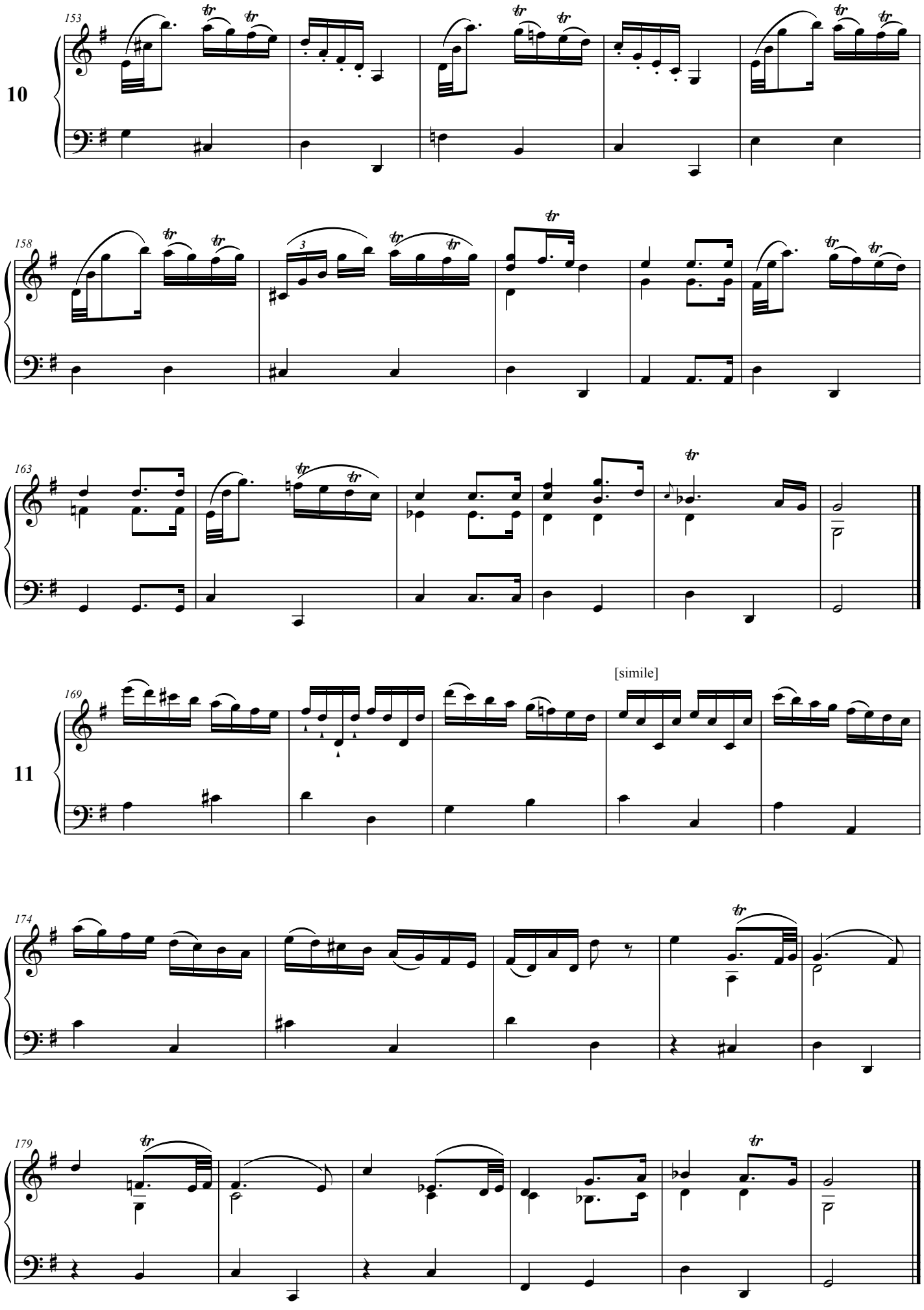


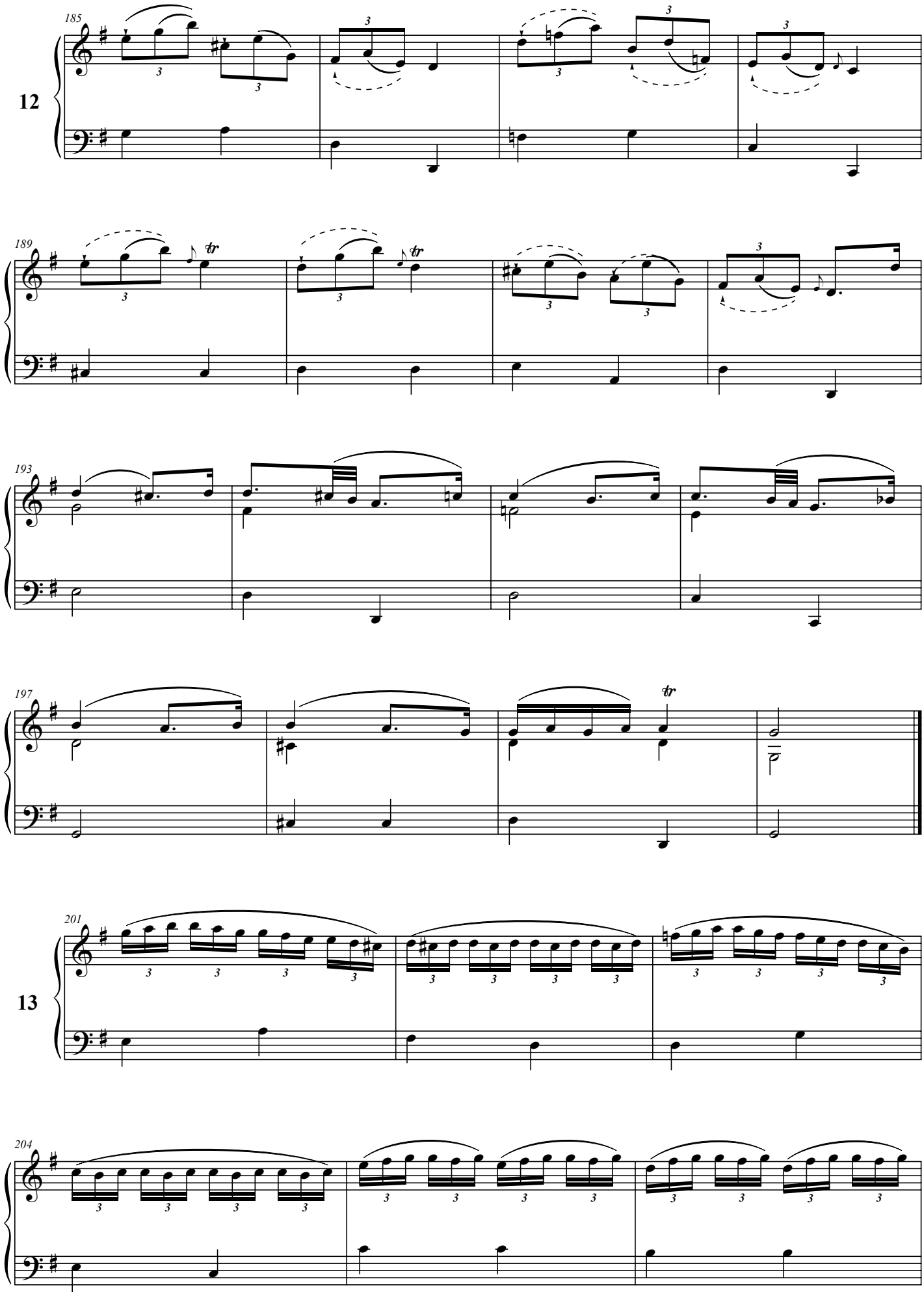

25
2
30
tr
35
tr
41
3
tr
46
tr
51

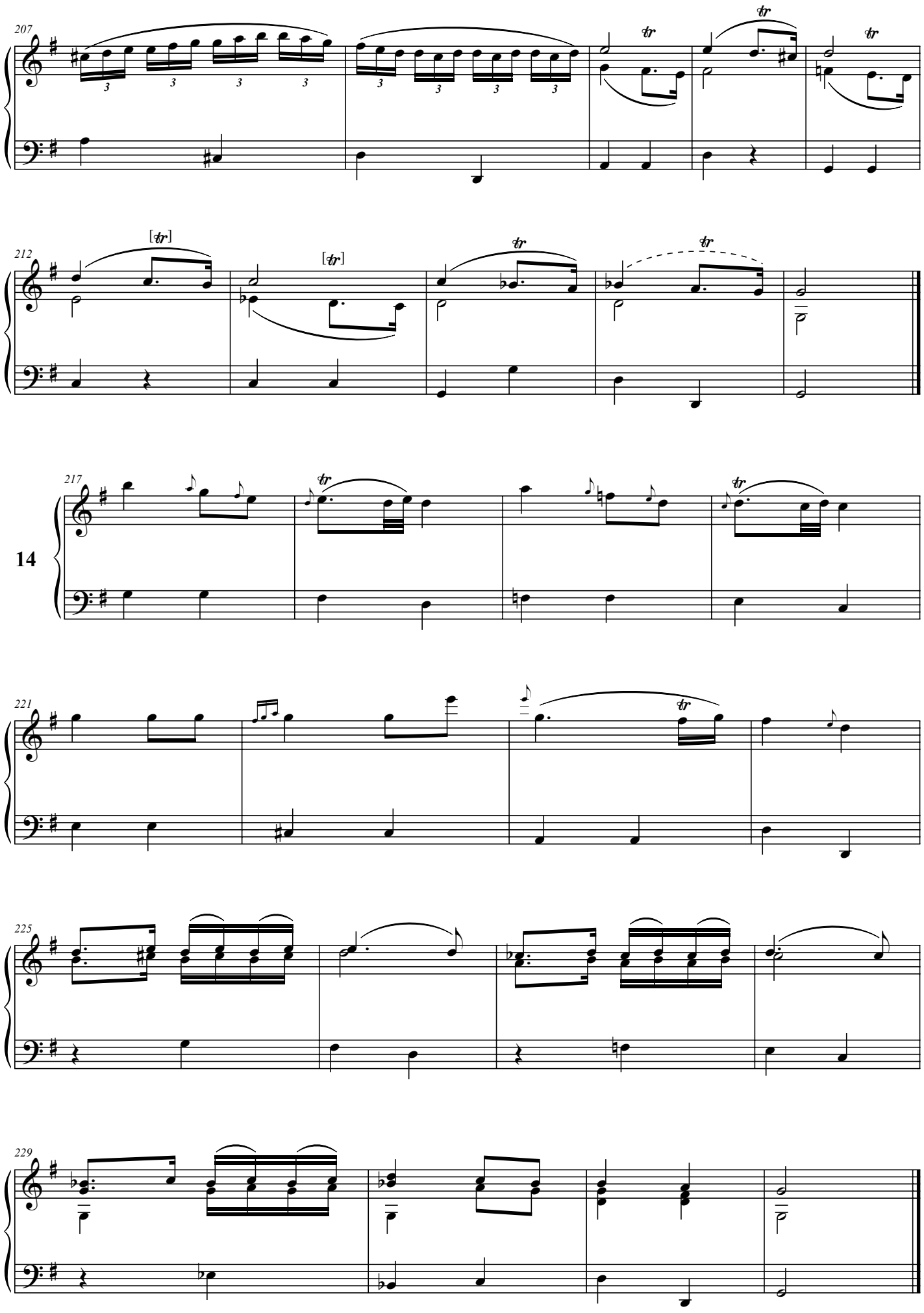

57
4
61
66
[tr]
73
5
77
82
[tr]


89
6
93
97
tr
tr
tr
105
7
111
116


[simile]
121
8
126
131
137
9
142
147


10
153
158
3
163
11
[simile]
169
174
179

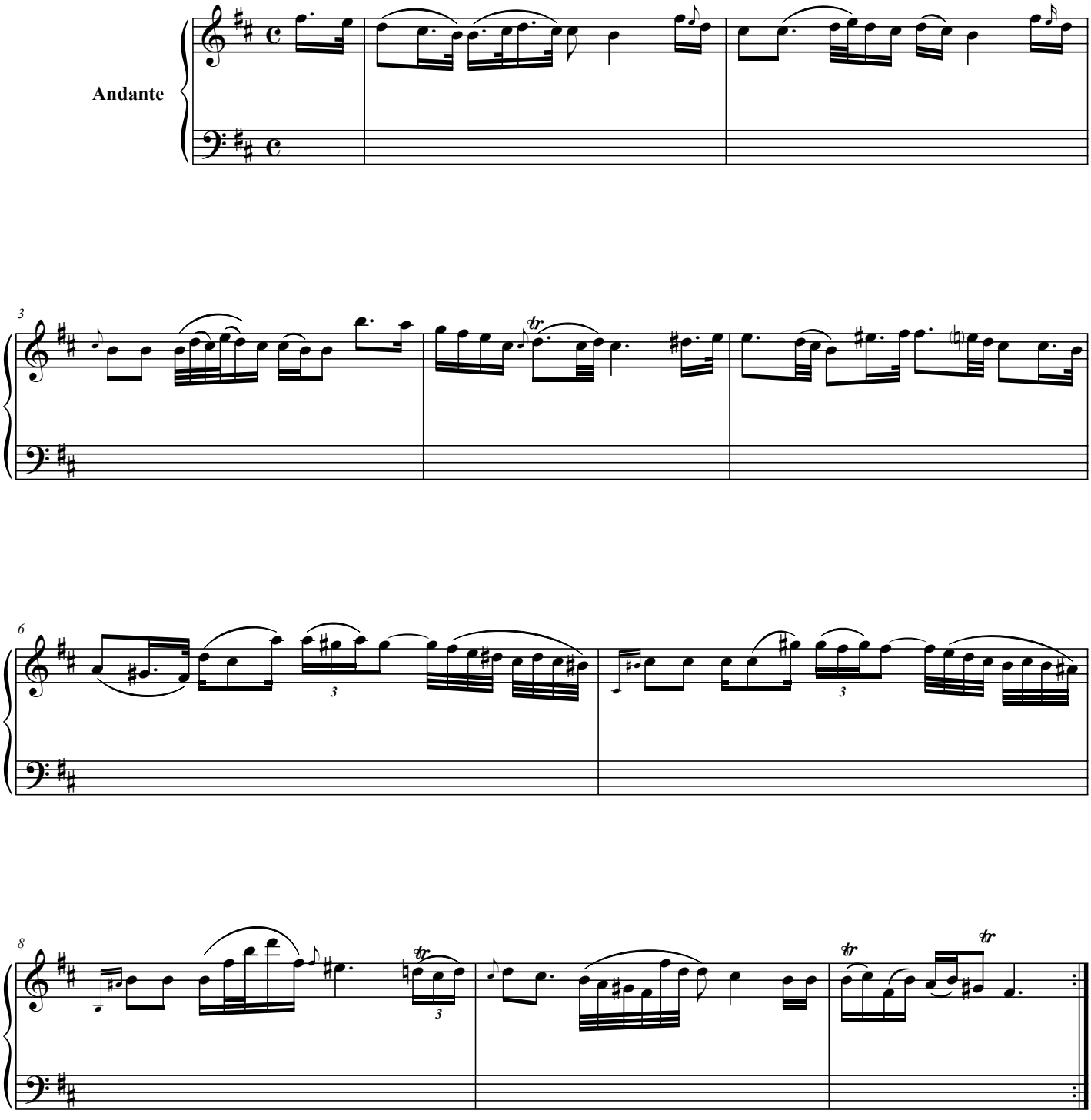

185
12
189
193
197
201
13
204

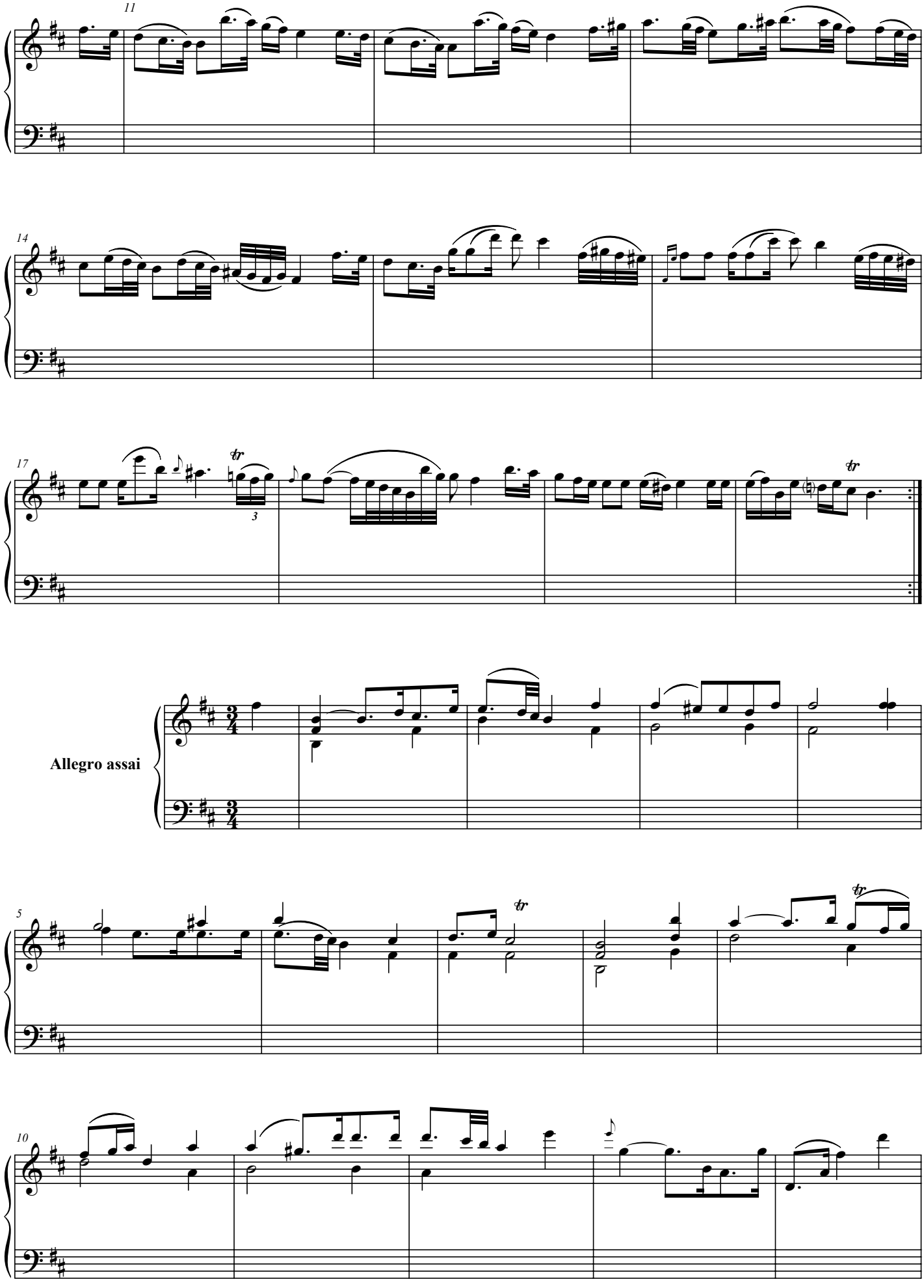

207
212
217
14
221
225
229

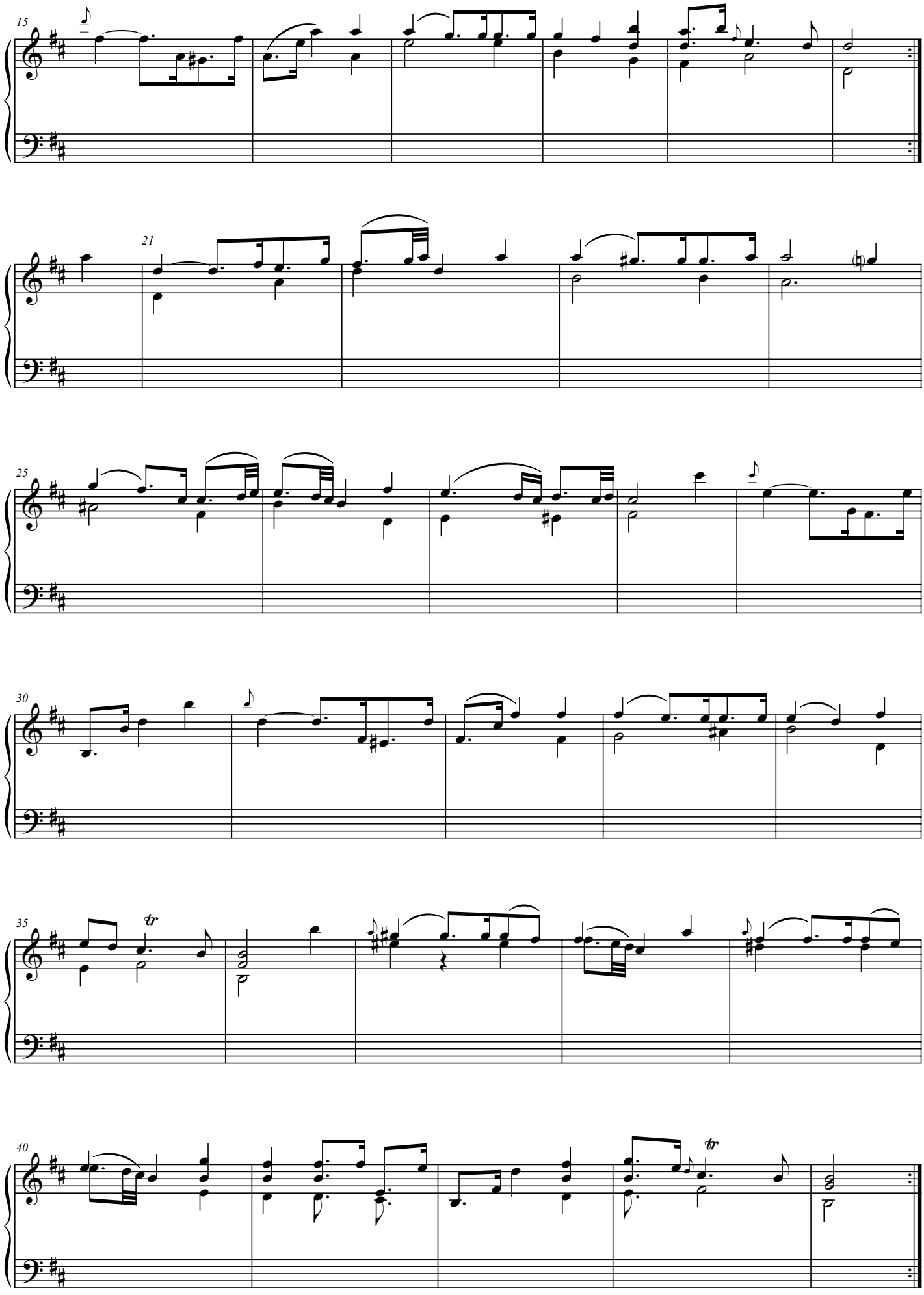
Sonata XIII

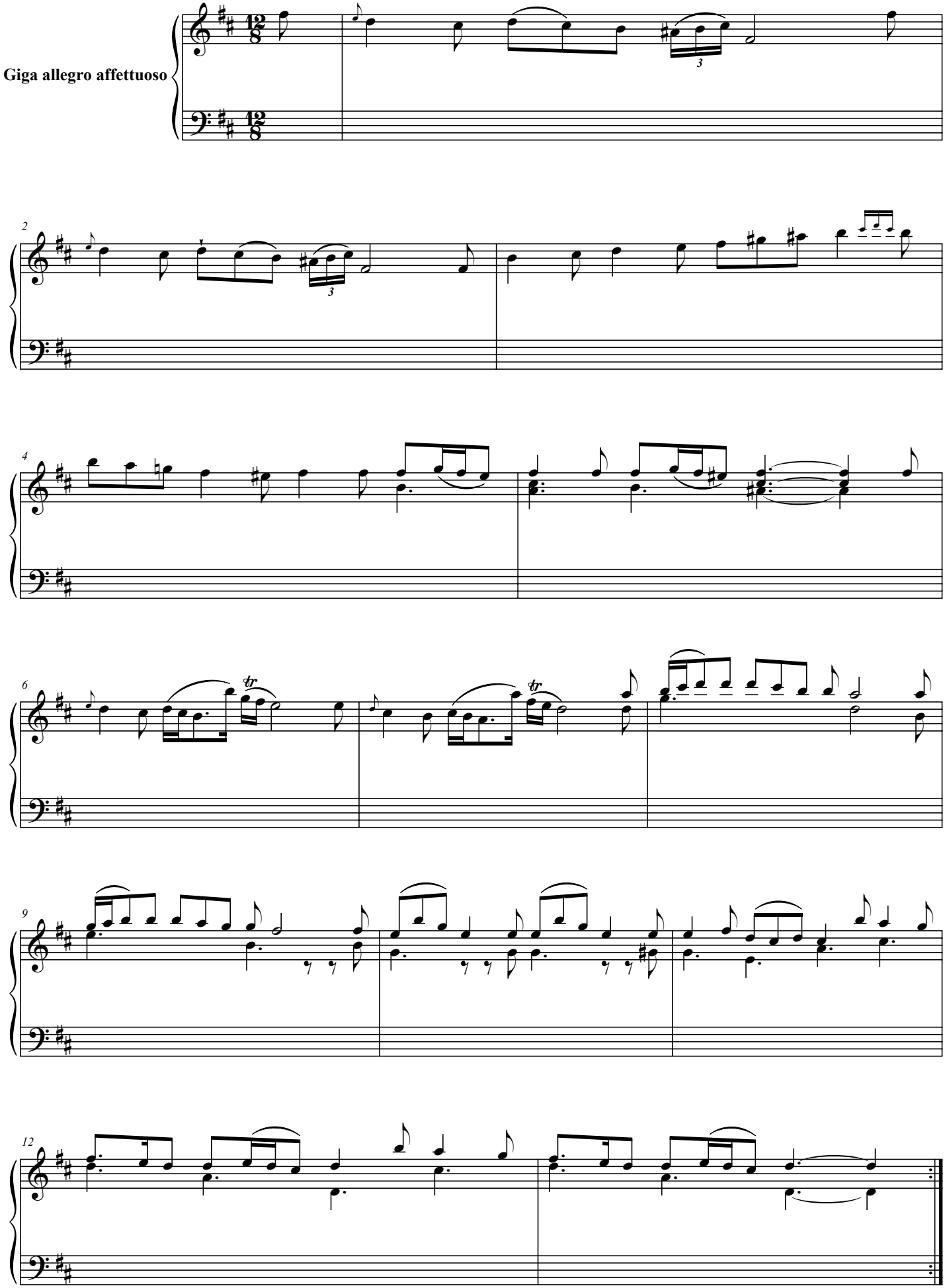
Quanto mai / felici siete

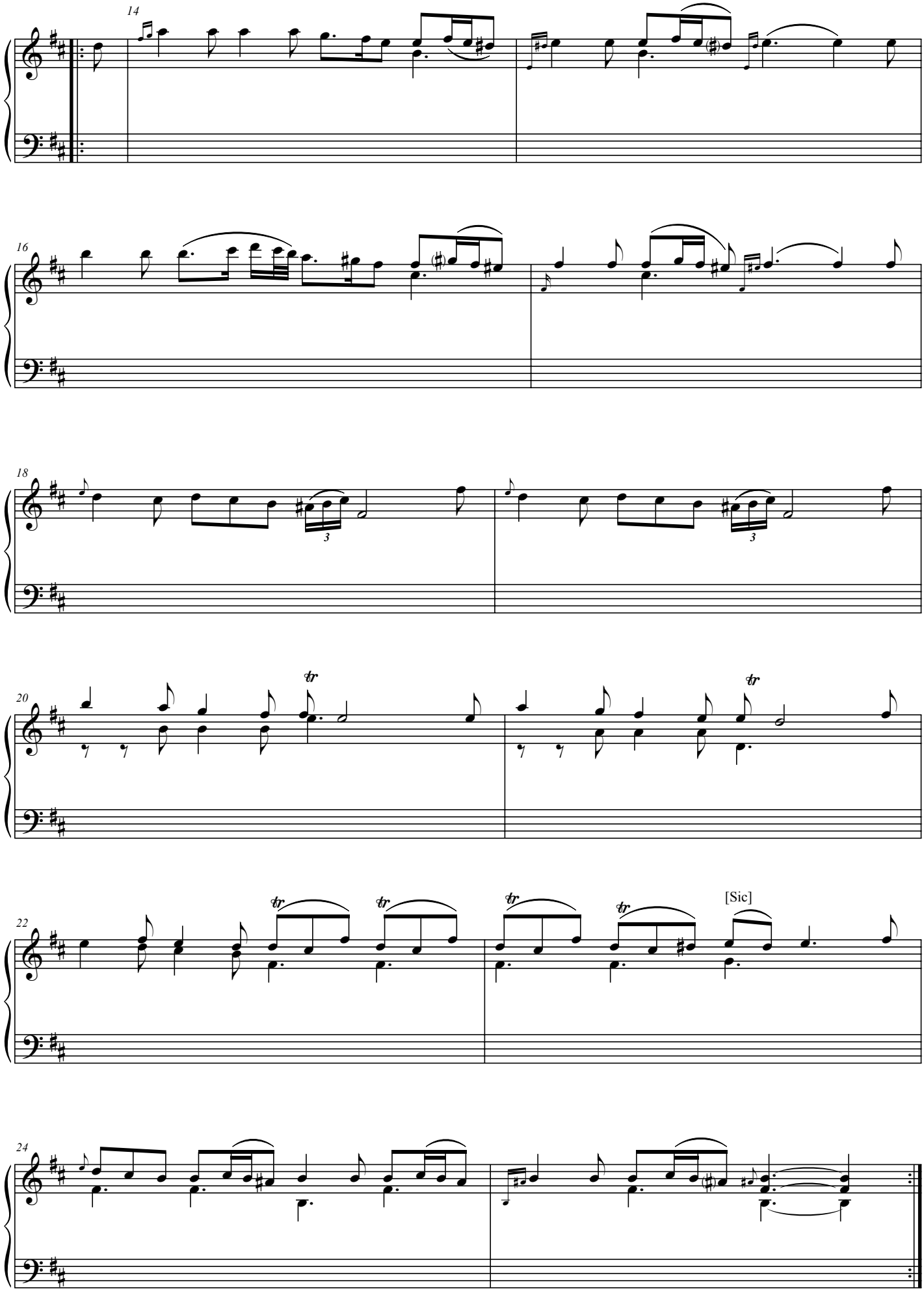
Andante



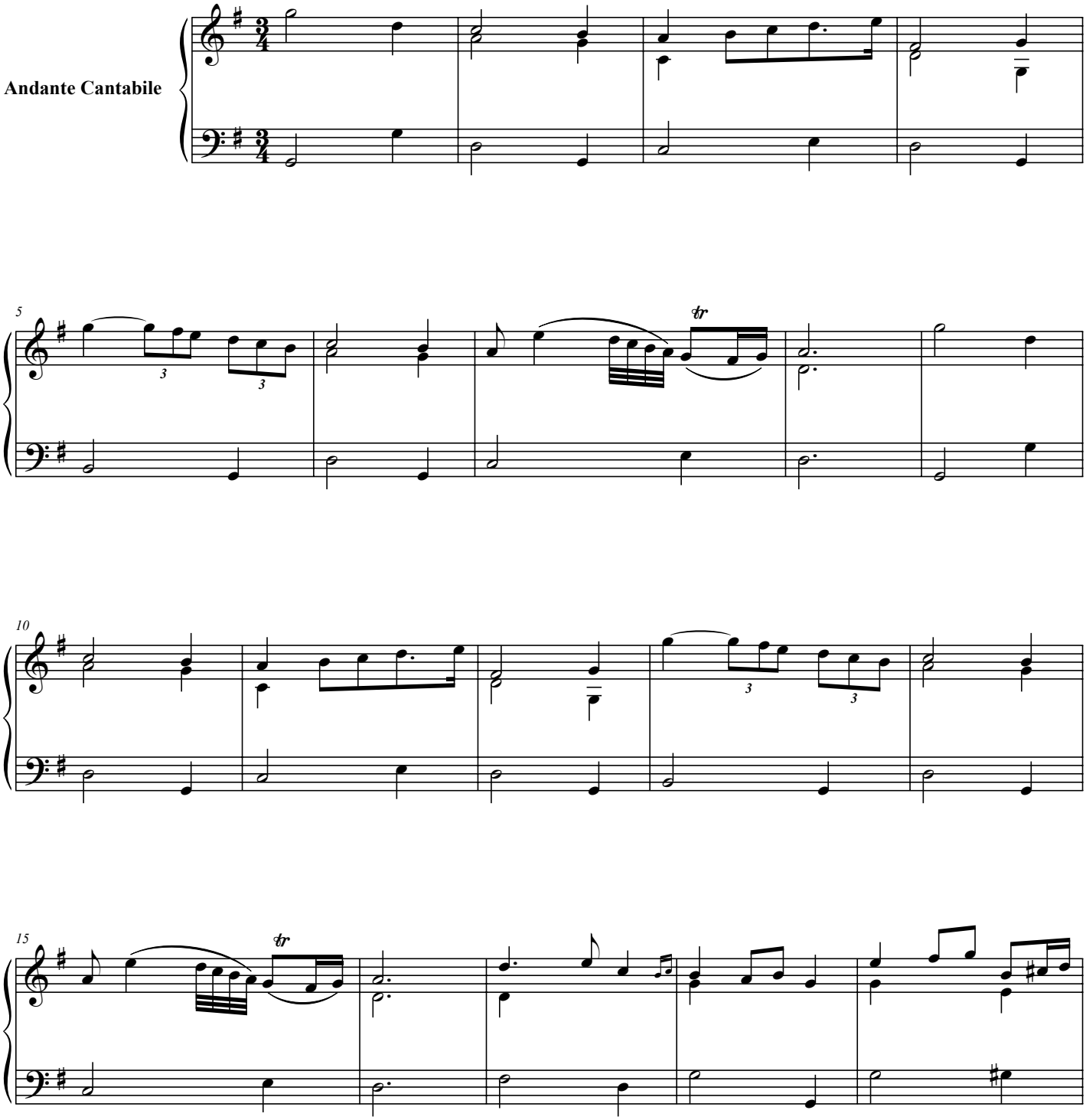

11
14
17
tr
3
tr
Allegro assai
3/4
5
tr
tr
10

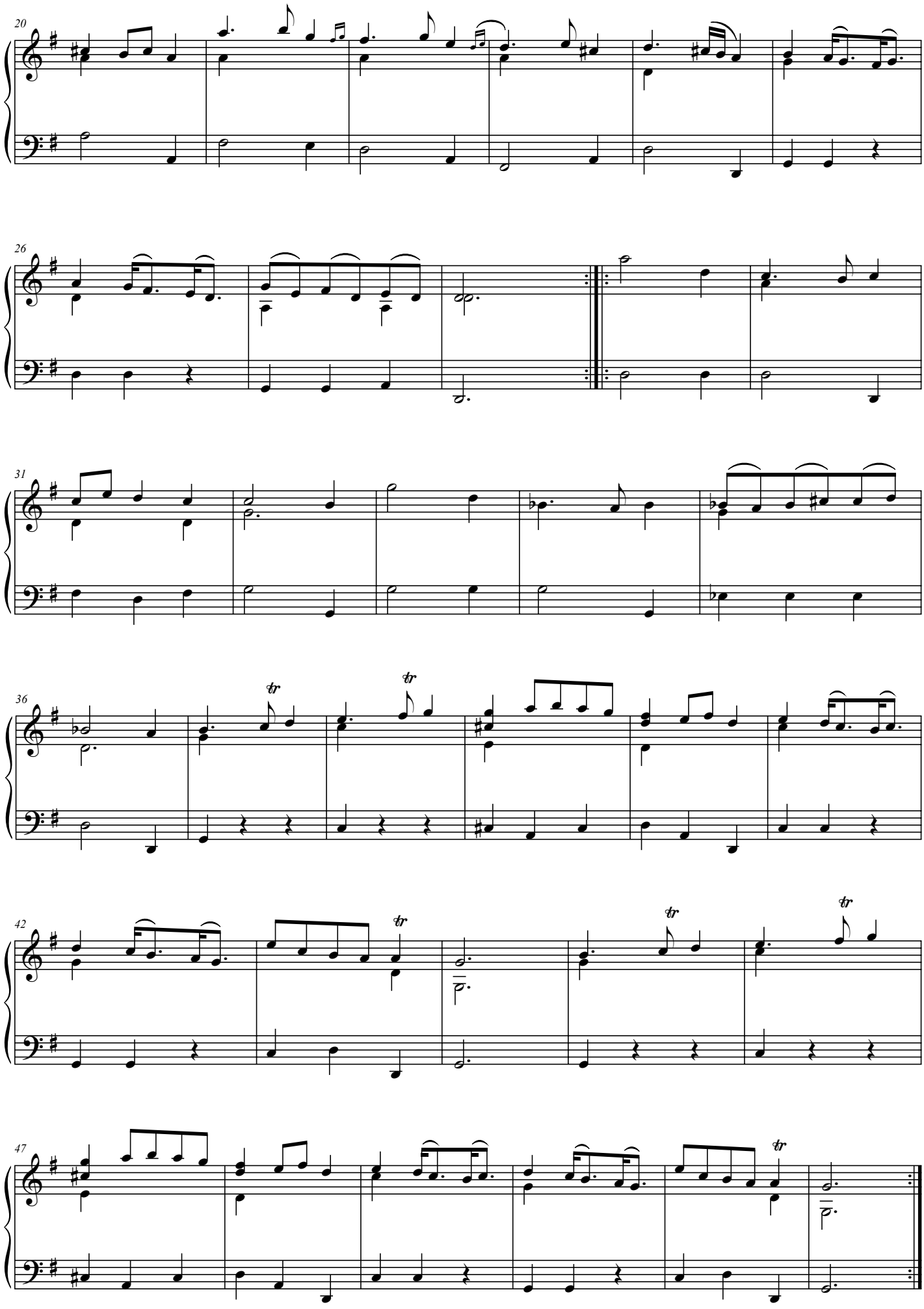

15
21
25
30
35
tr
40
tr

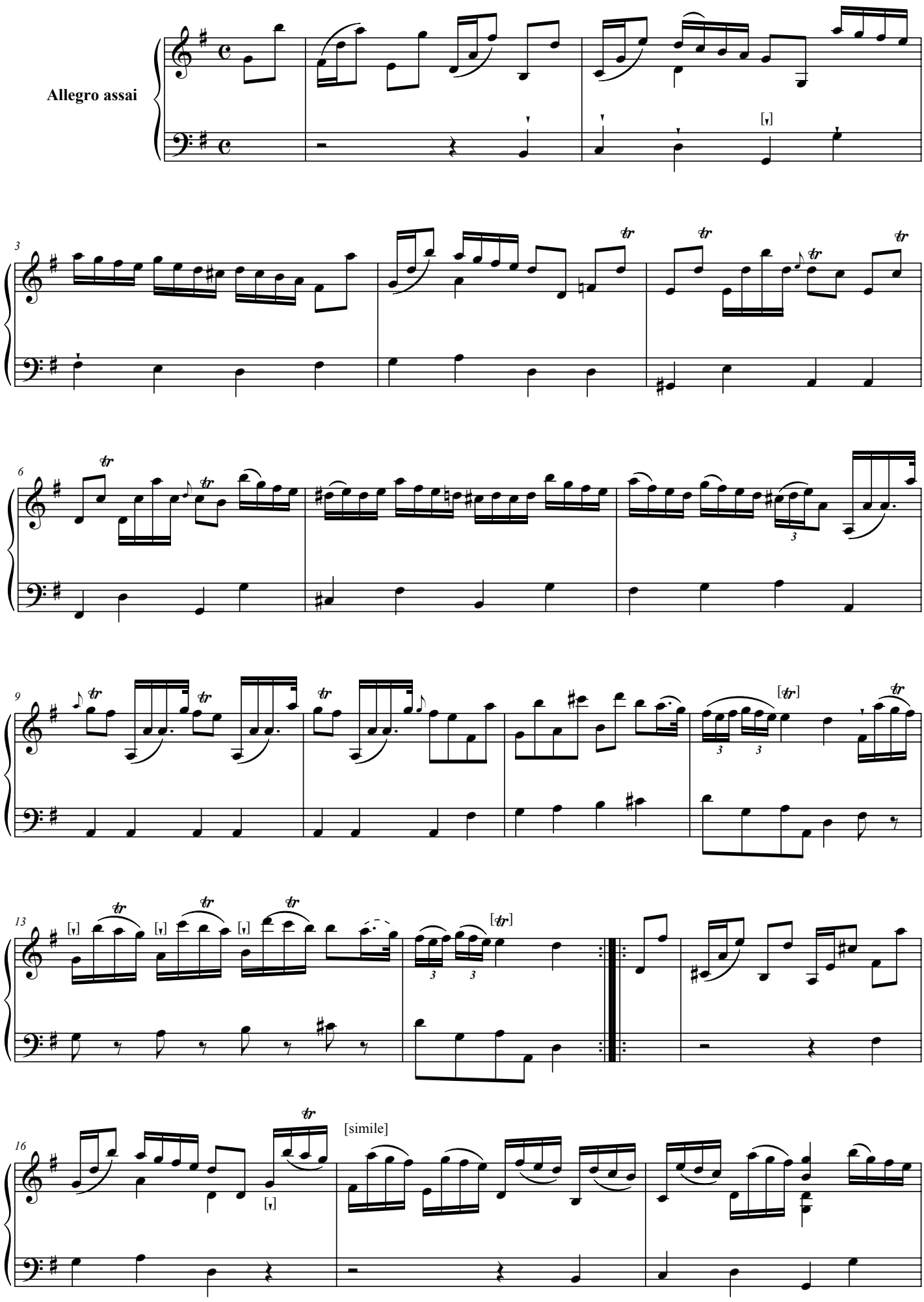

Giga allegro affettuoso
2
4
6
9
12

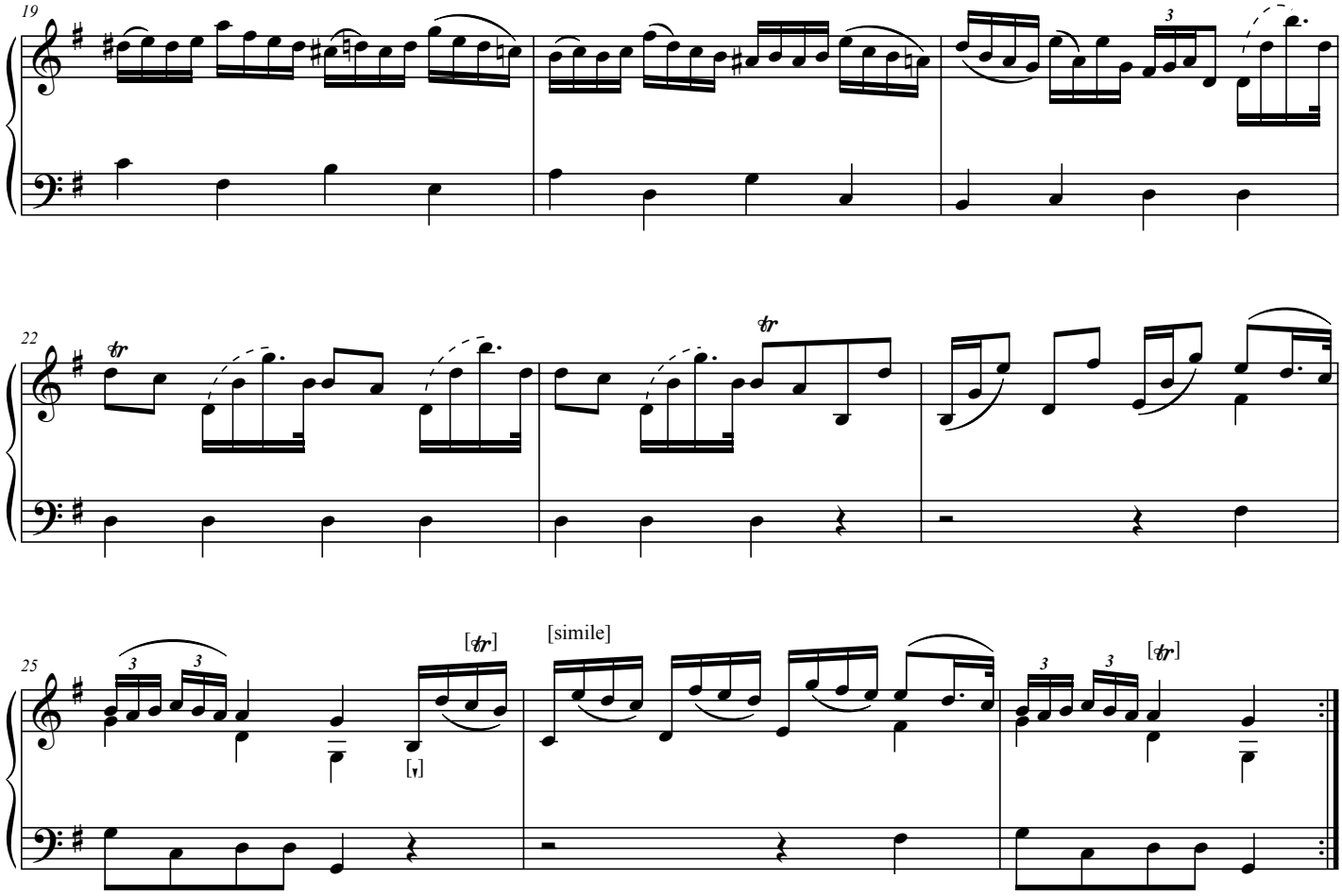

14
16
18
20
22
[Sic]
24

Sonata XIV



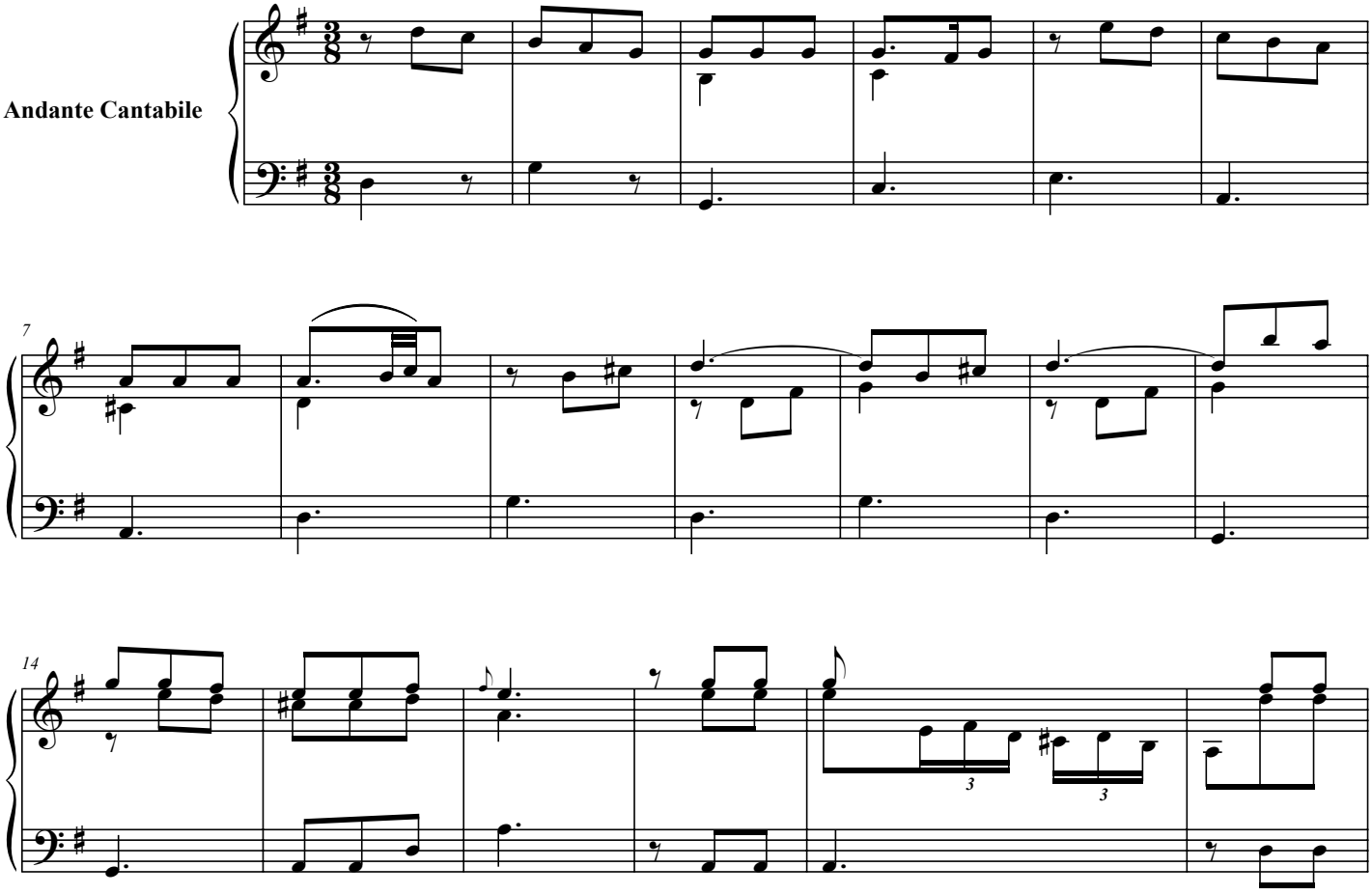

20
26
31
36
tr
tr
42
tr
tr
47
tr

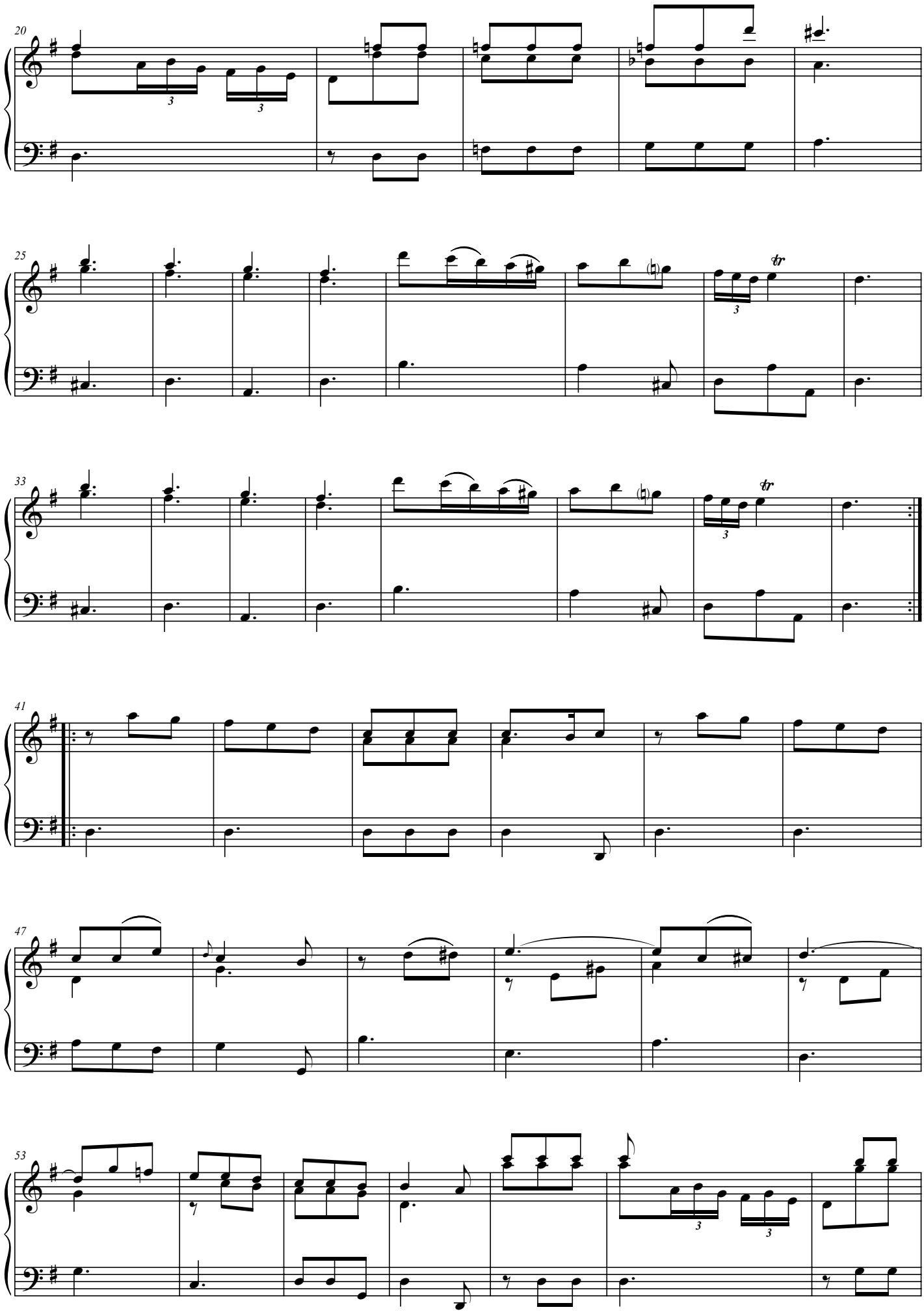

Allegro assai
[simile]

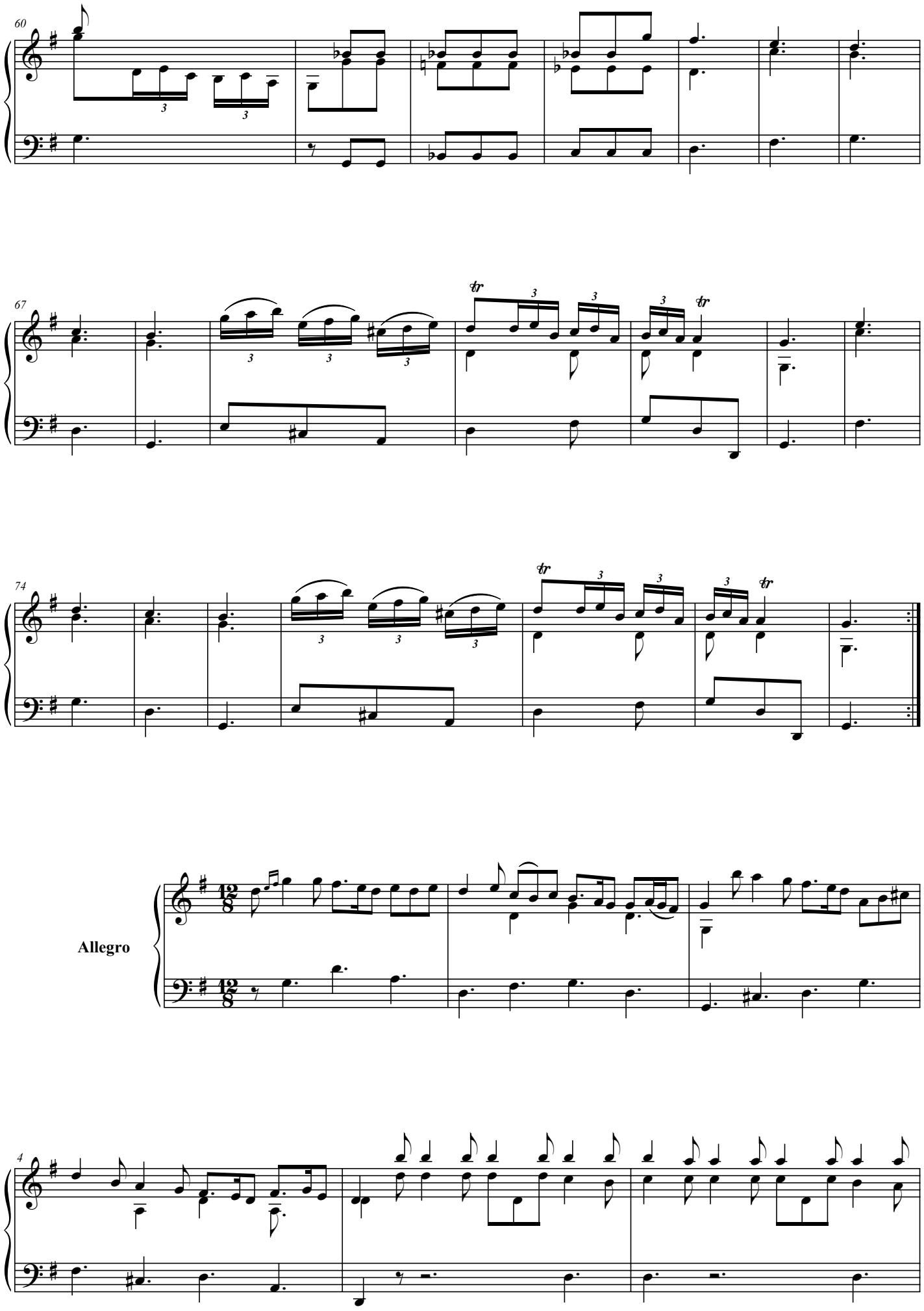


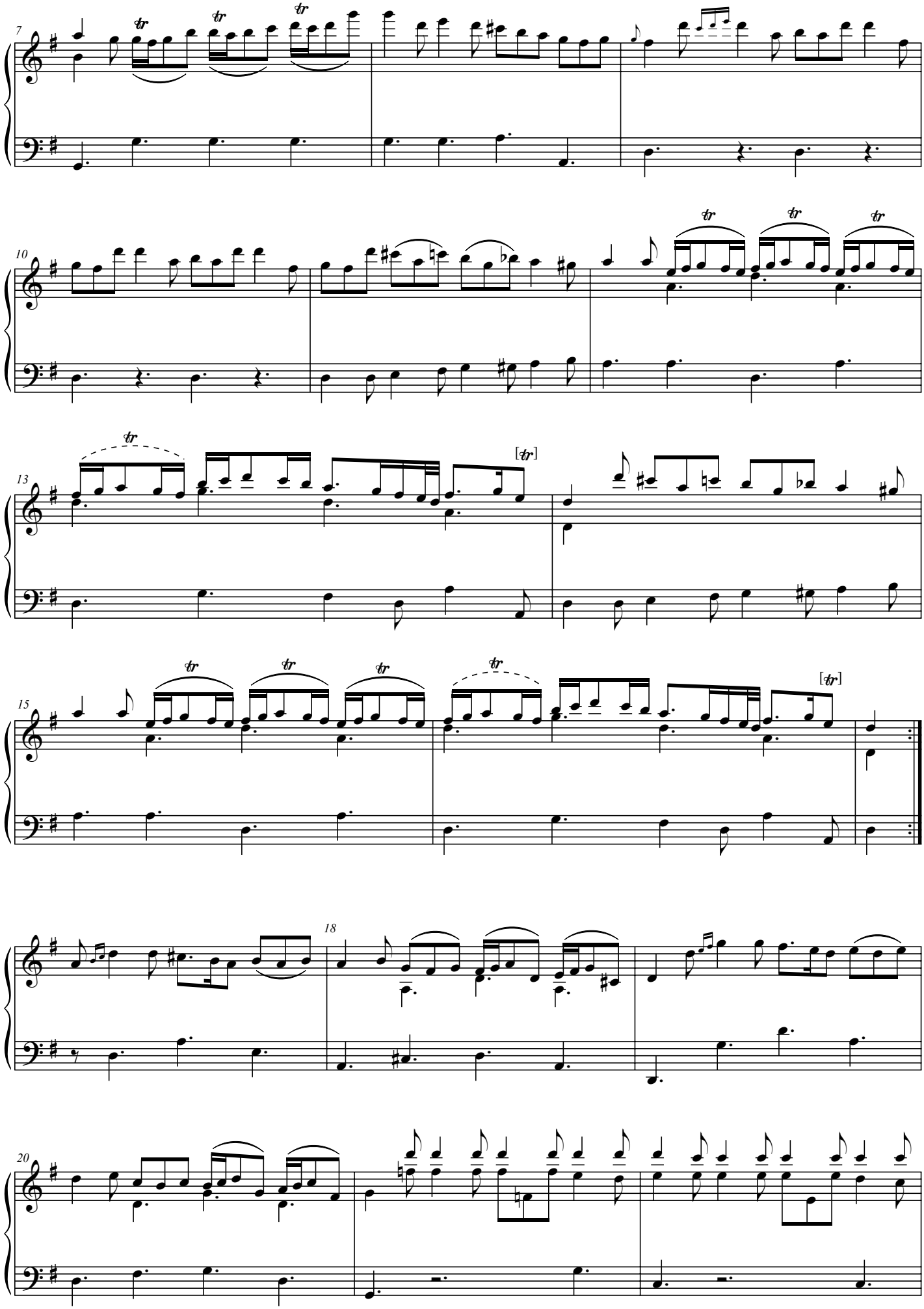
Se mai senti spirarti sul volto lieve fiato che lento s'aggiri,
di son questi gli estremi sospiri del mio fido che more per me

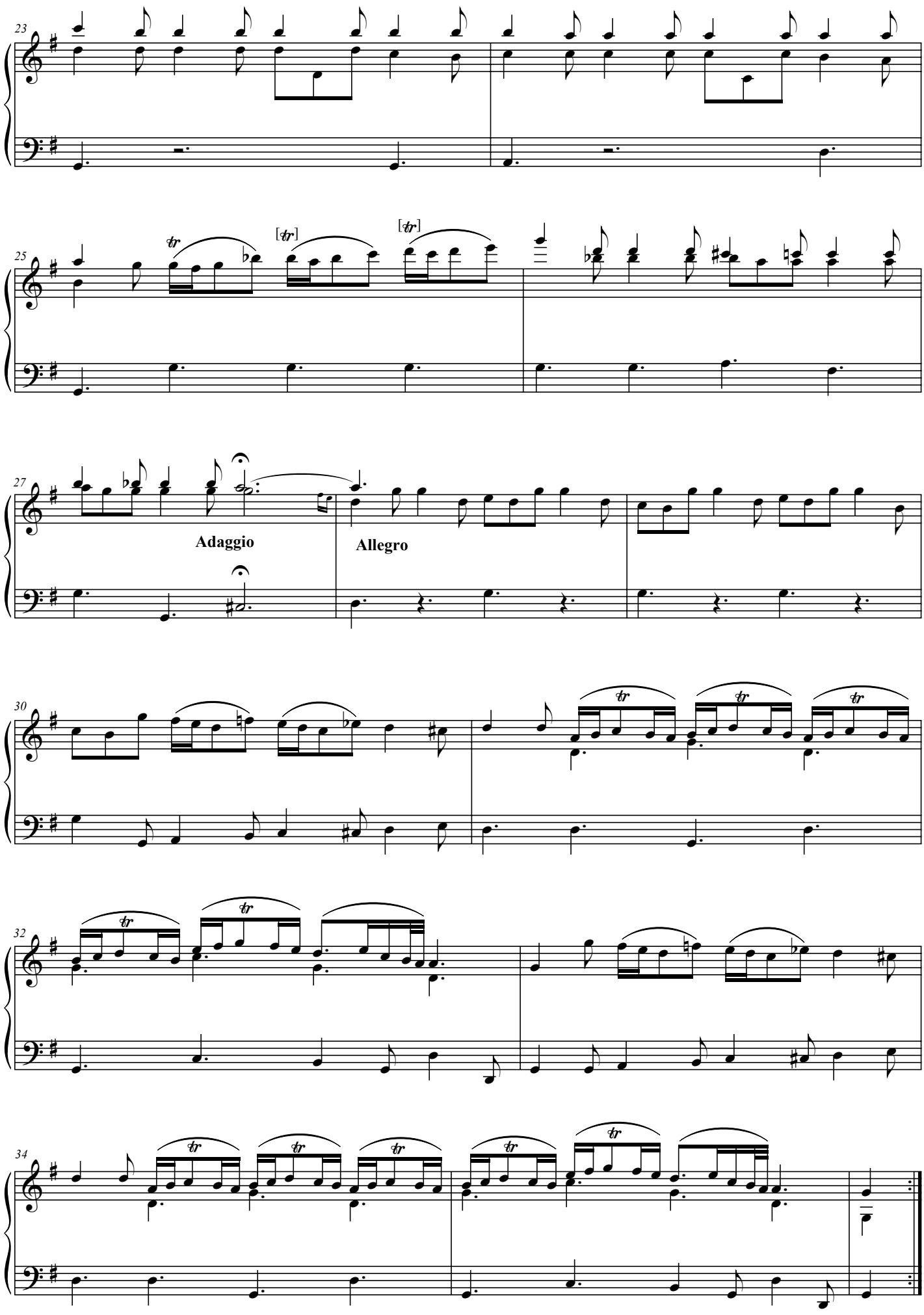
Andante Cantabile



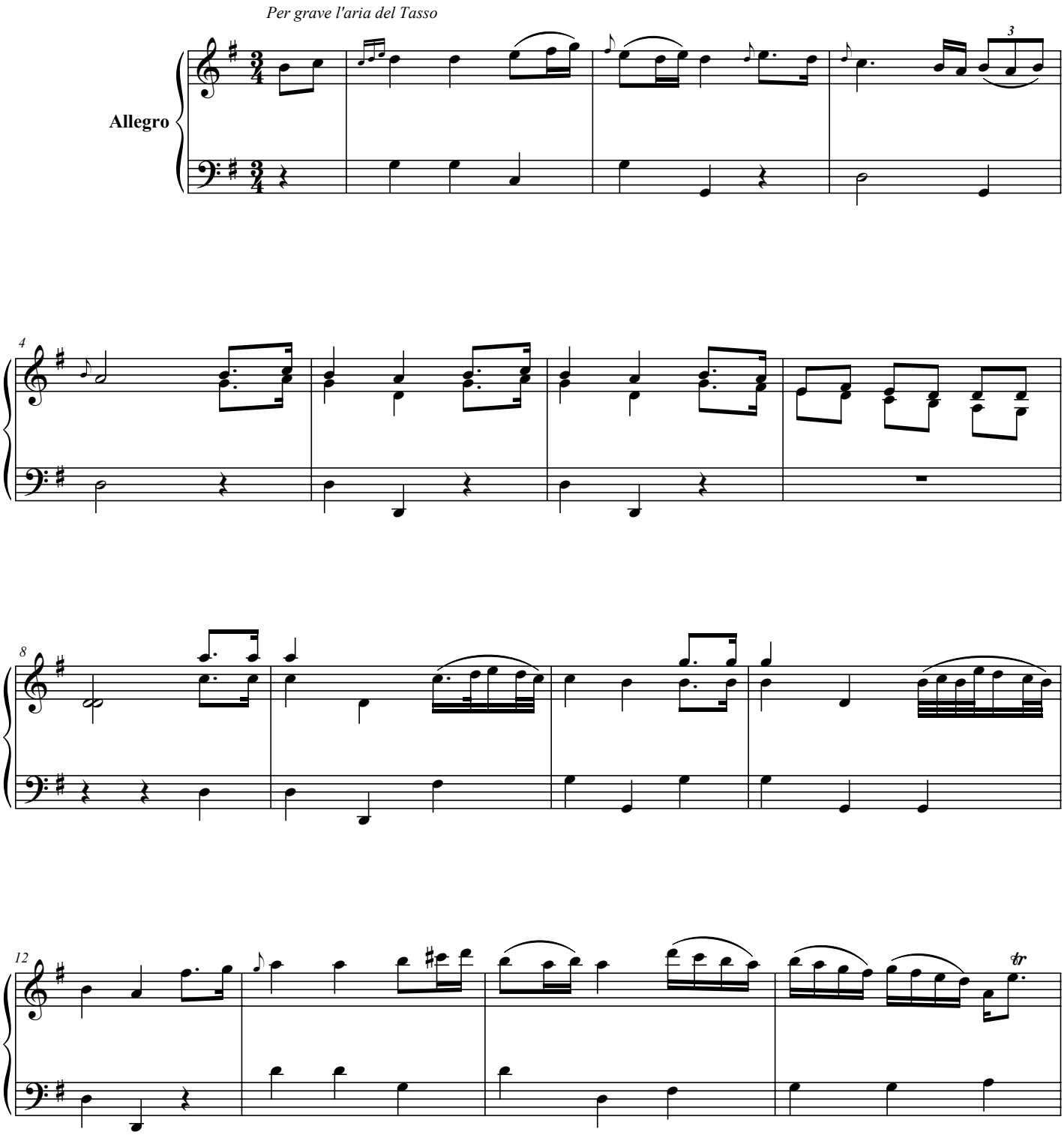

20
25
33
41
47
53

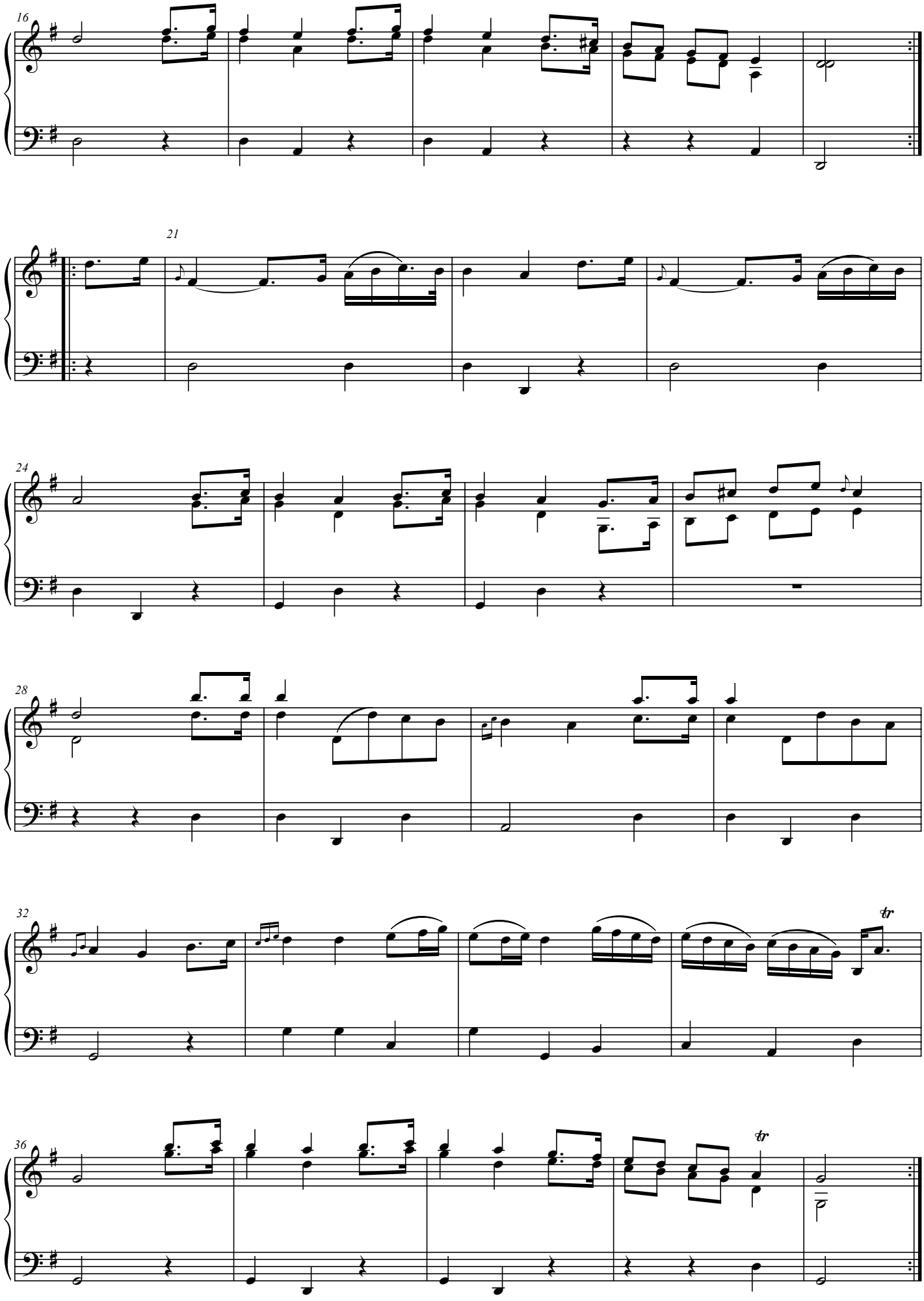

60
67
74
Allegro
4


7
10
13
15
18
20


23
25
27
Adaggio
Allegro
30
32
34

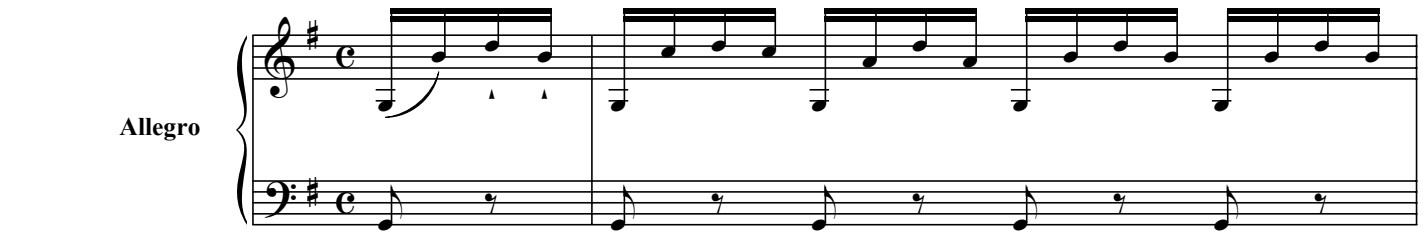
SONATA XV



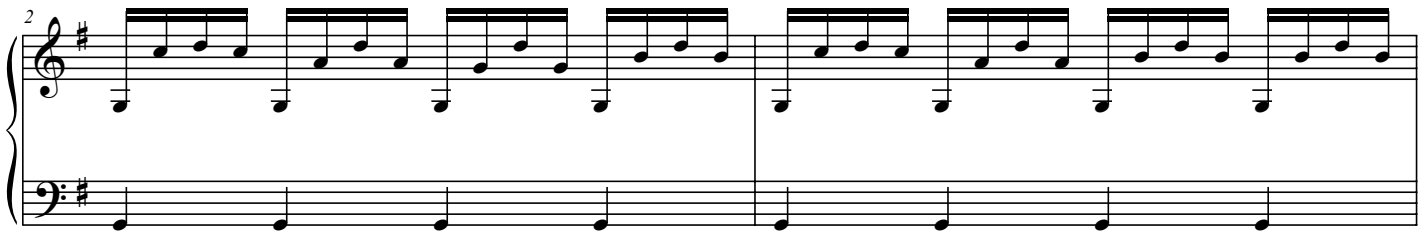

16
21
24
28
32
tr
36
tr

[simile]

Allegro

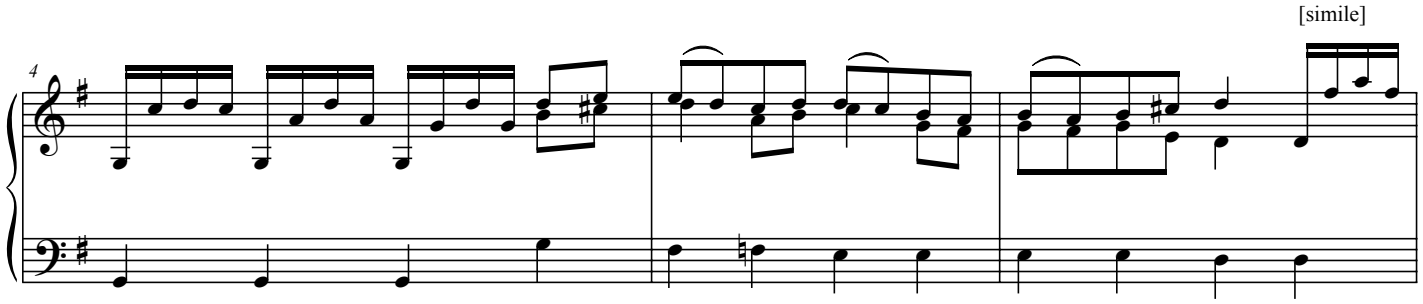


2

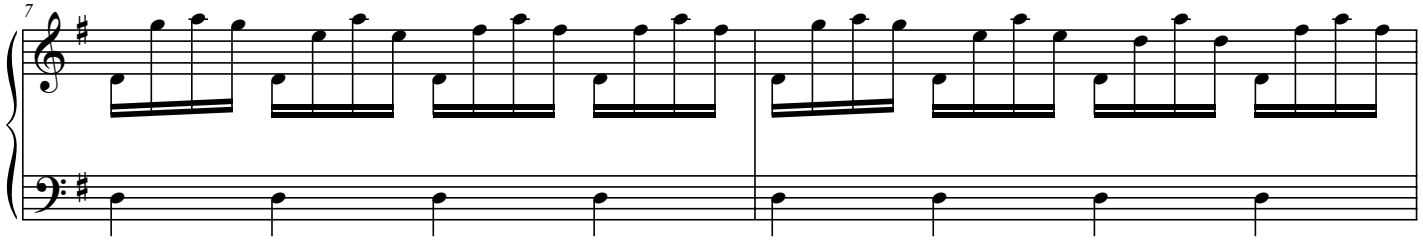


[simile]

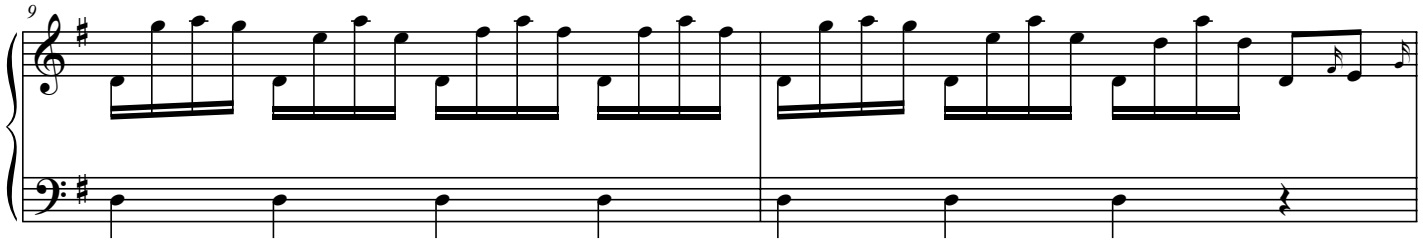
4



7



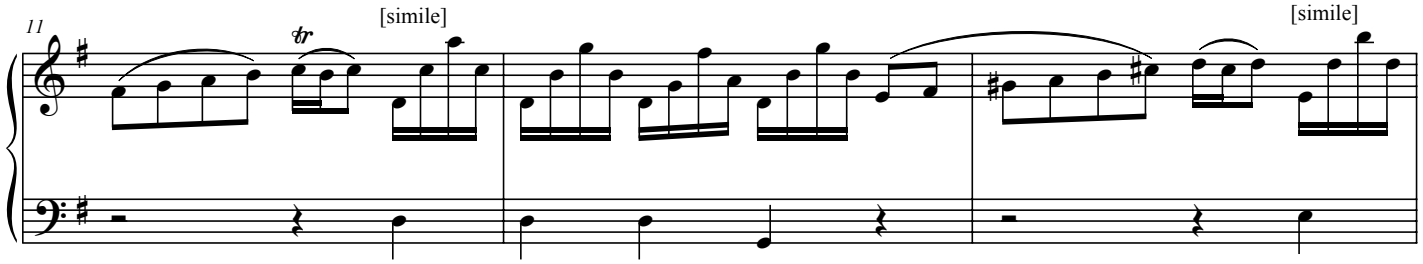
9

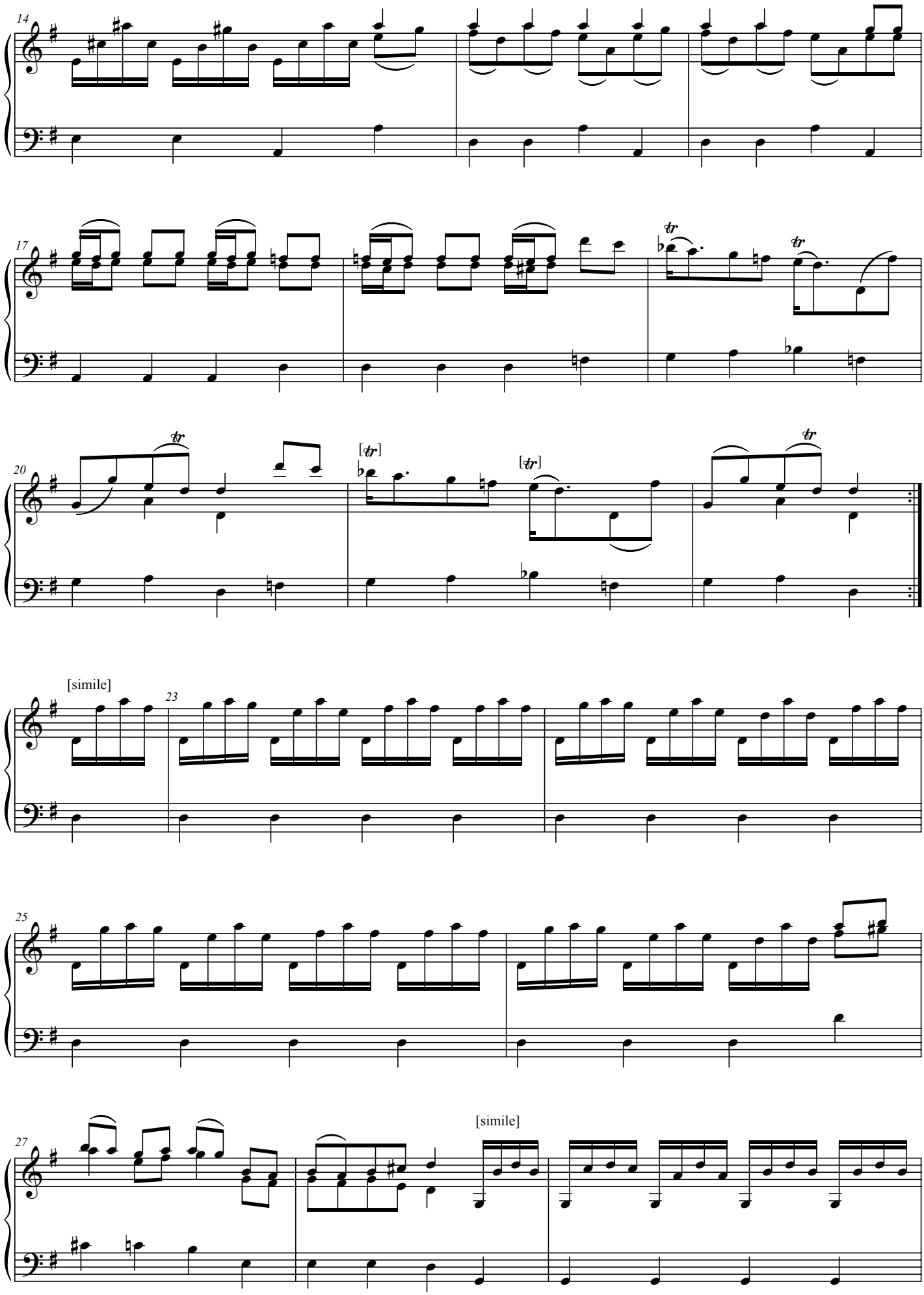


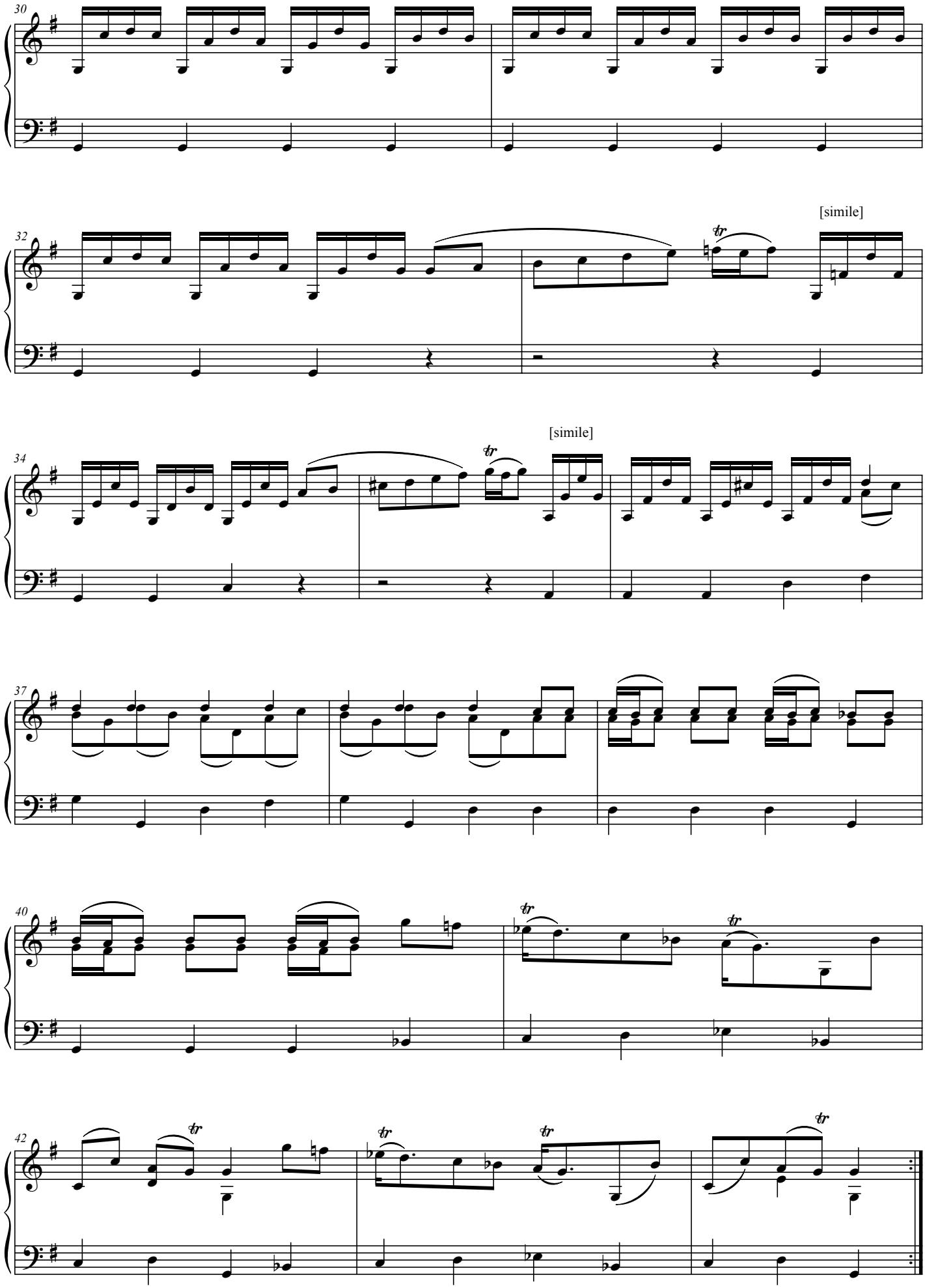
[simile]

[simile]

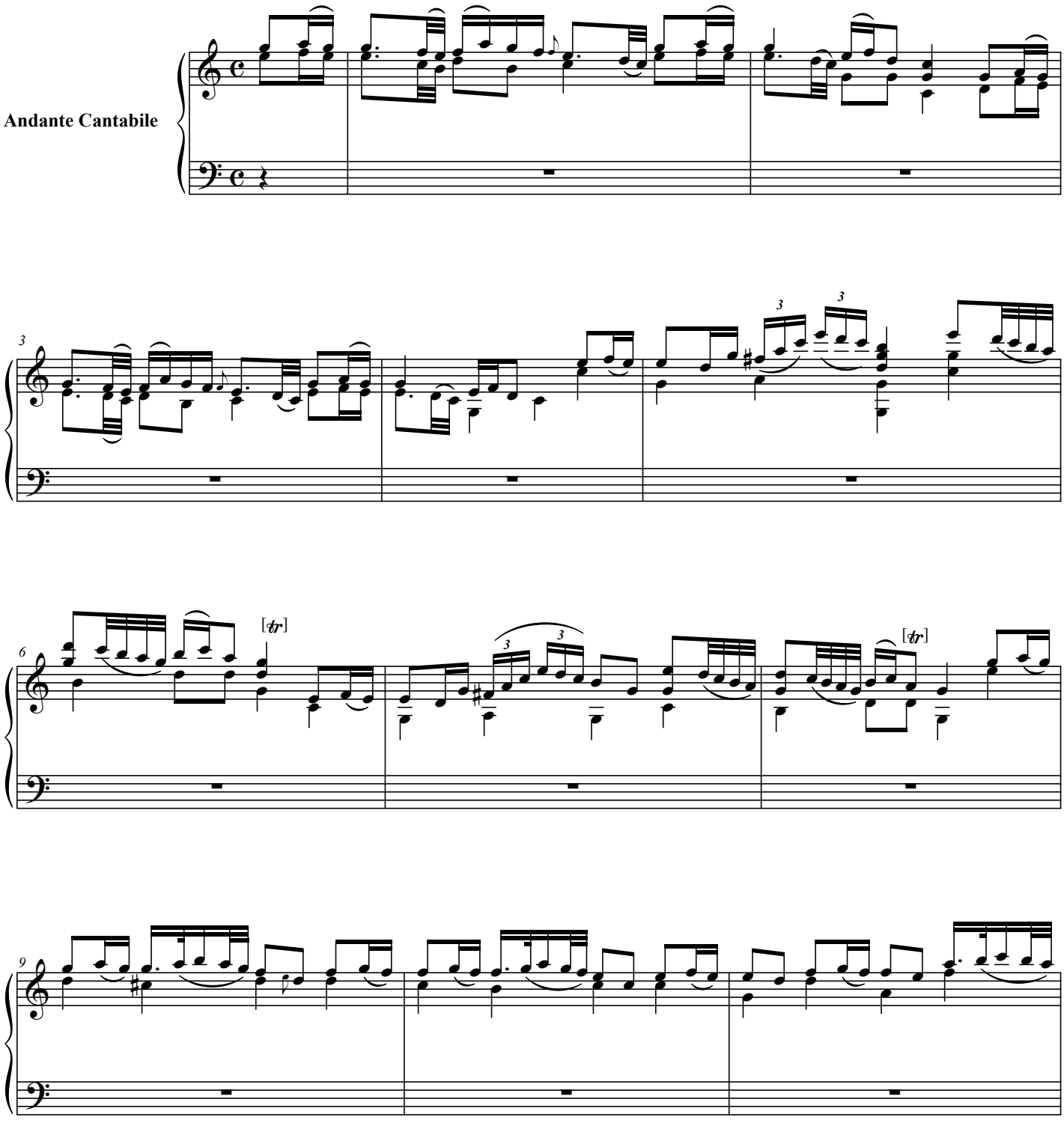
11

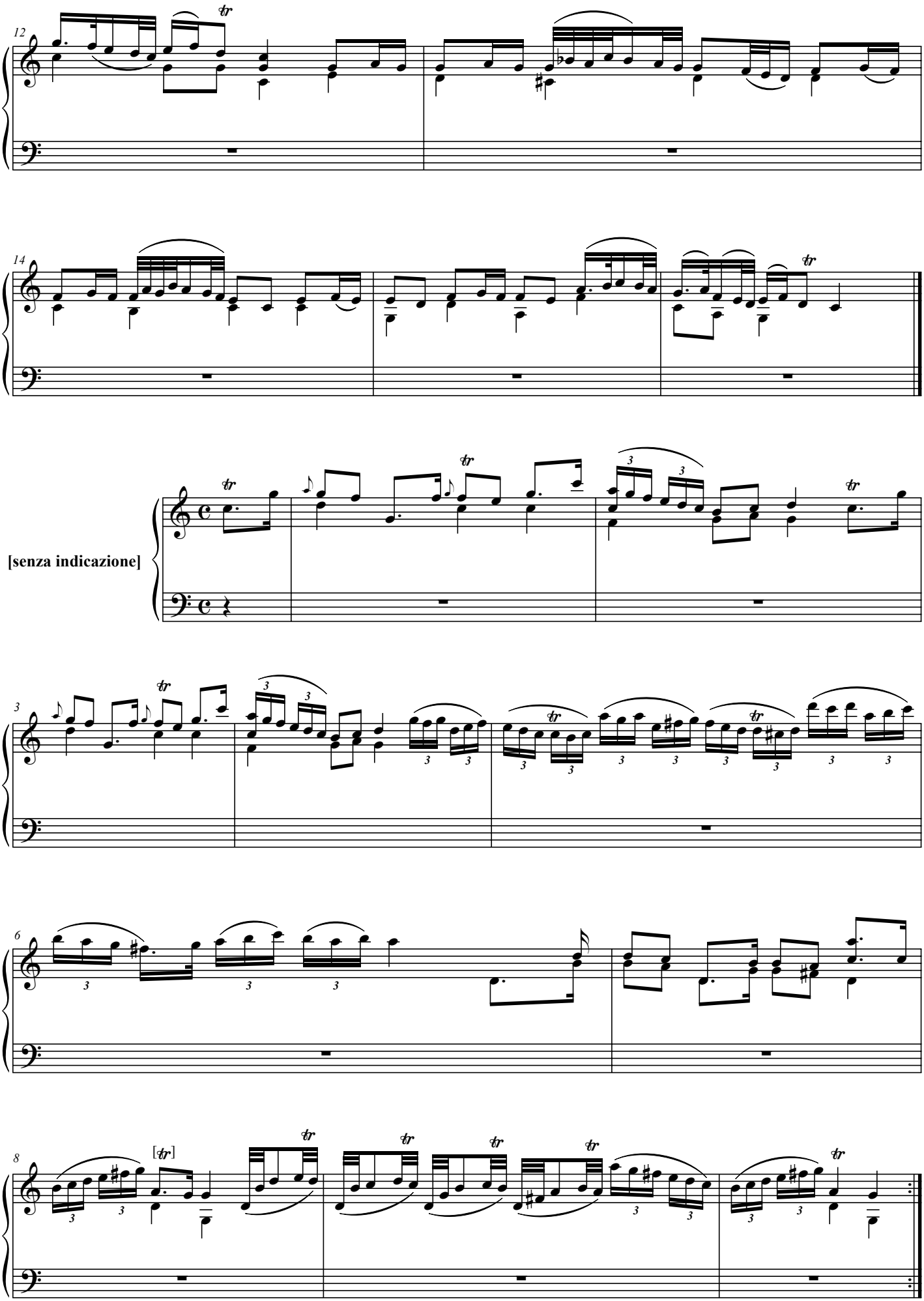


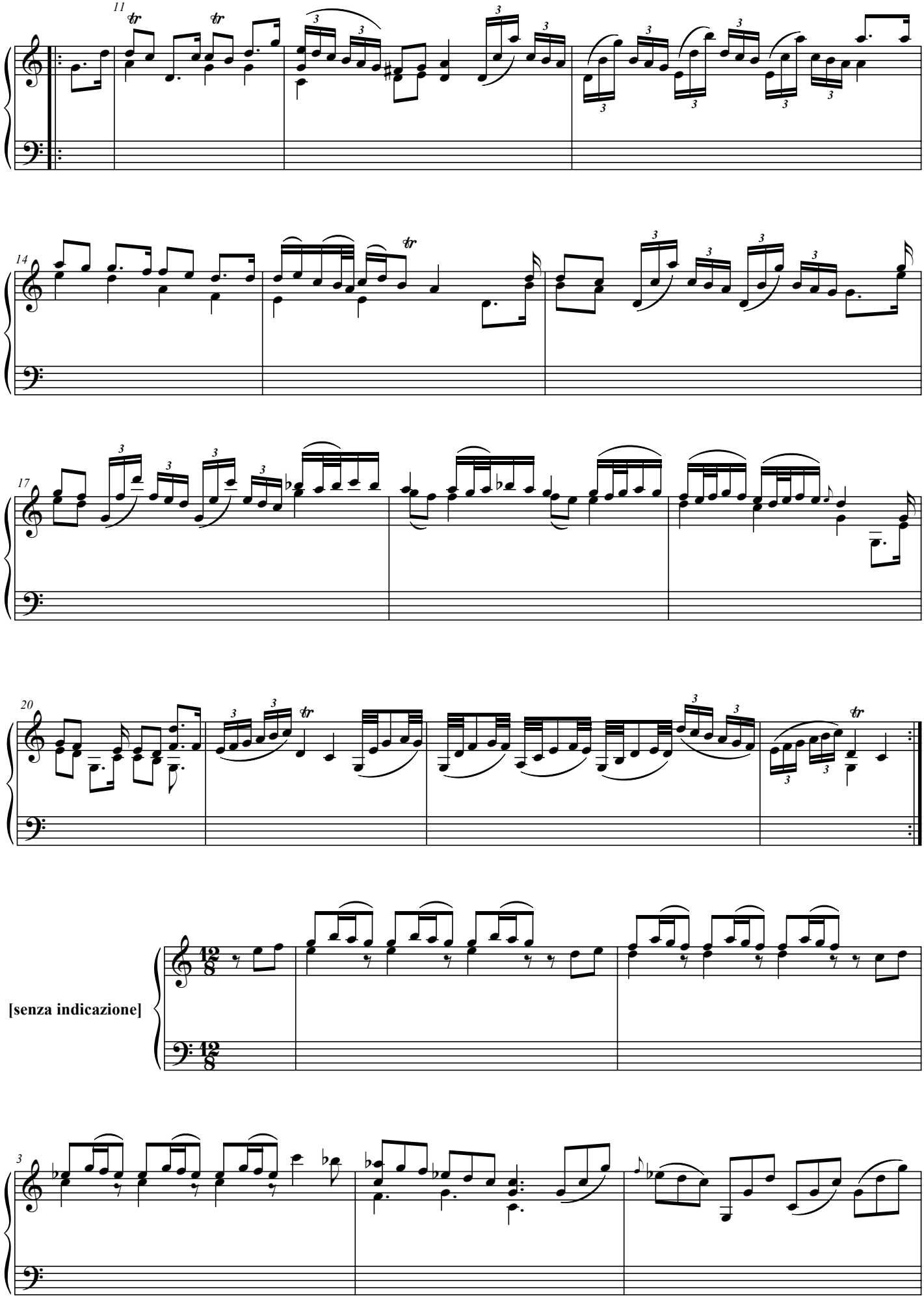

14
17
20
[tr]
[tr]
[tr]
[tr]
[simile]
23
25
27
[simile]

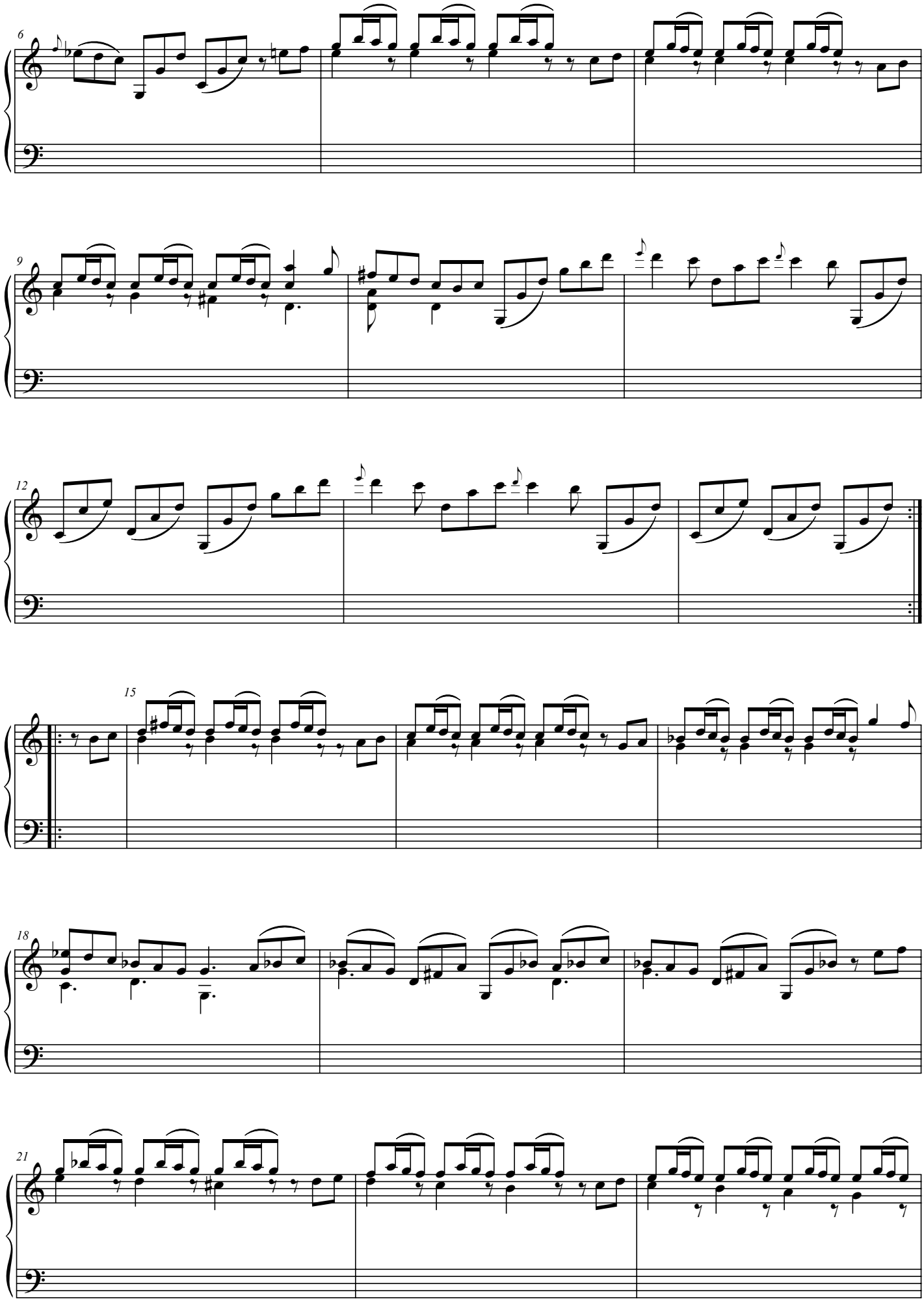

30
32
[simile]
34
[simile]
37
40
42

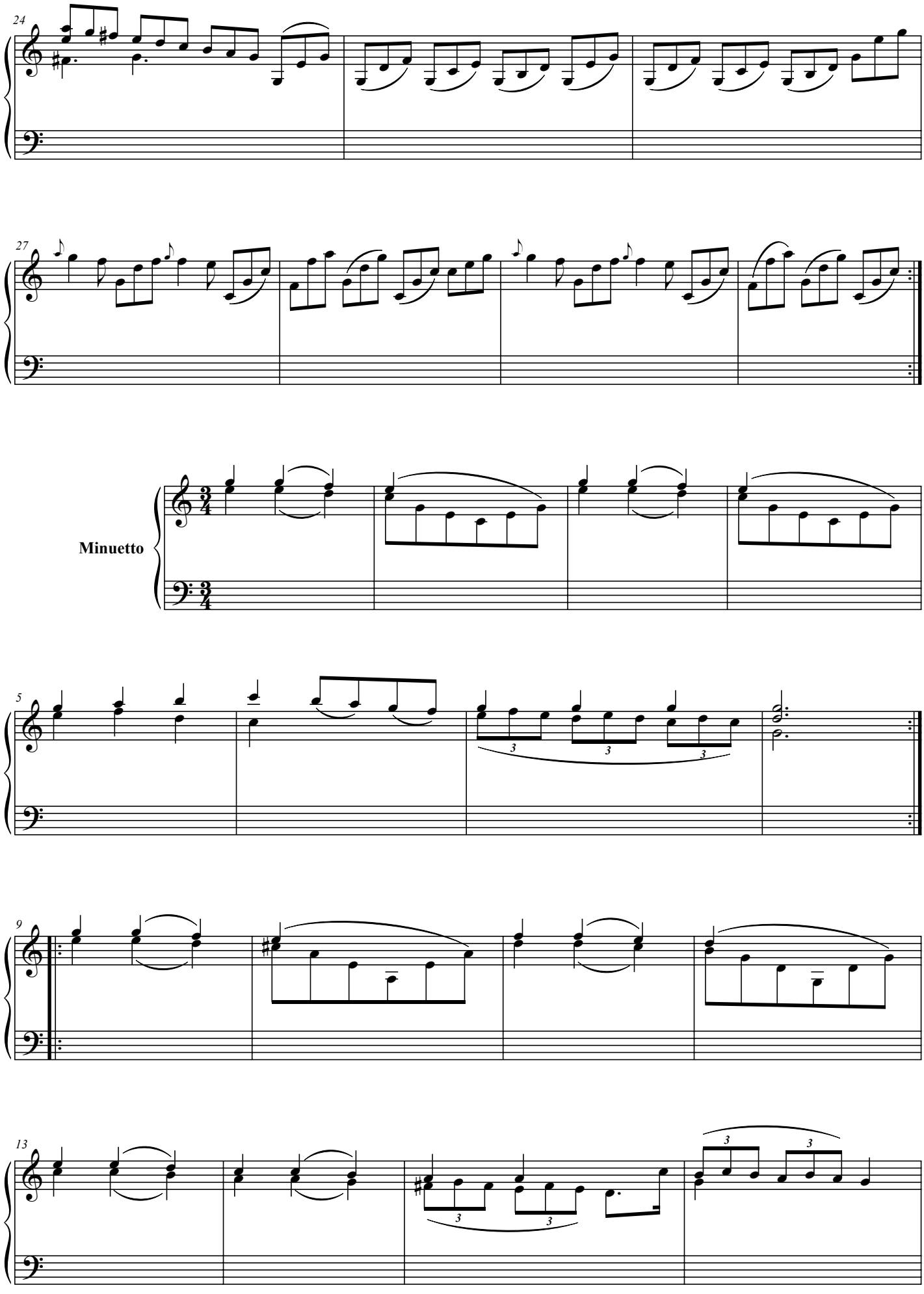
Sonata XVI

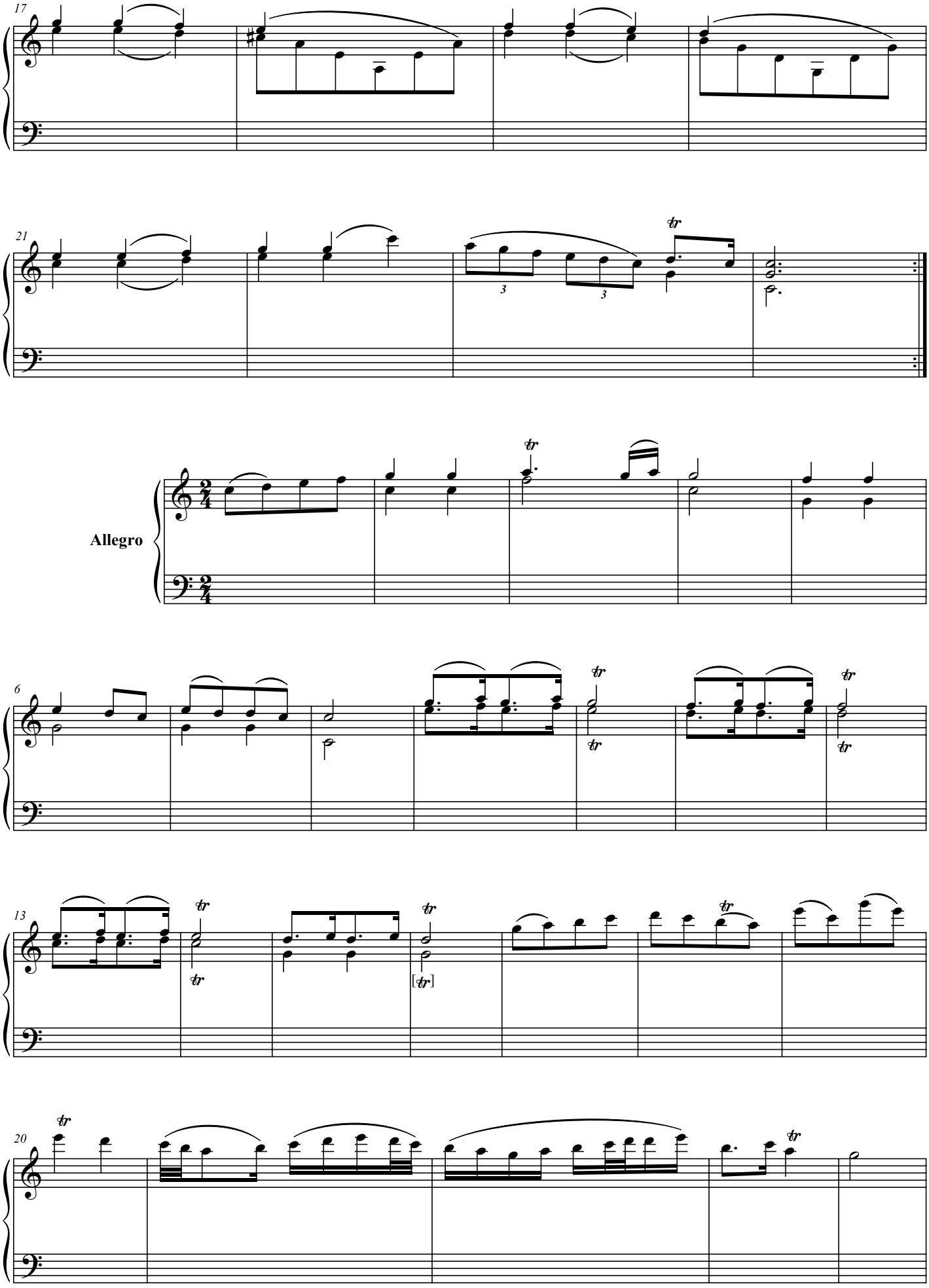


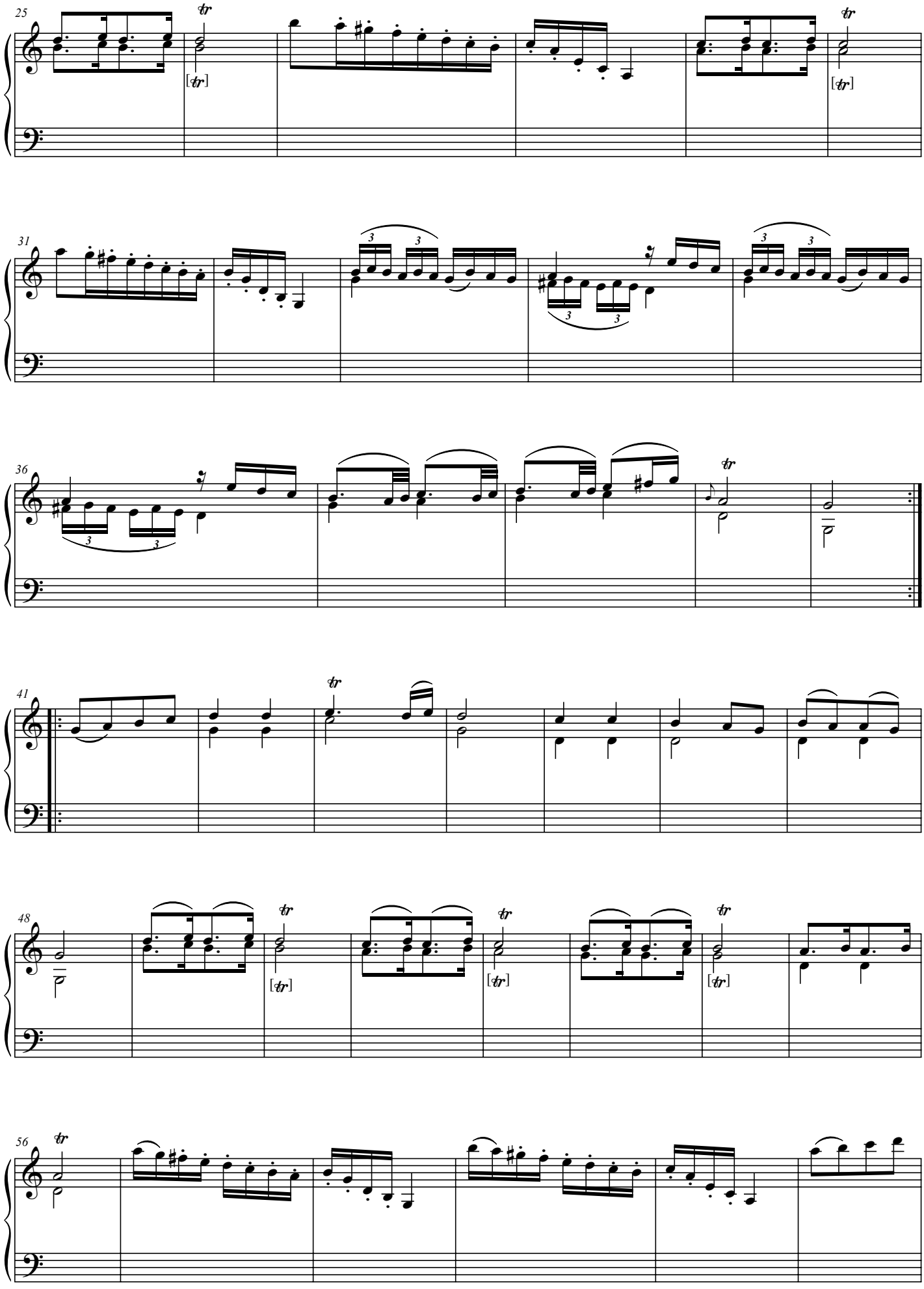

12
14
[senza indicazione]
3
6
8
[tr]

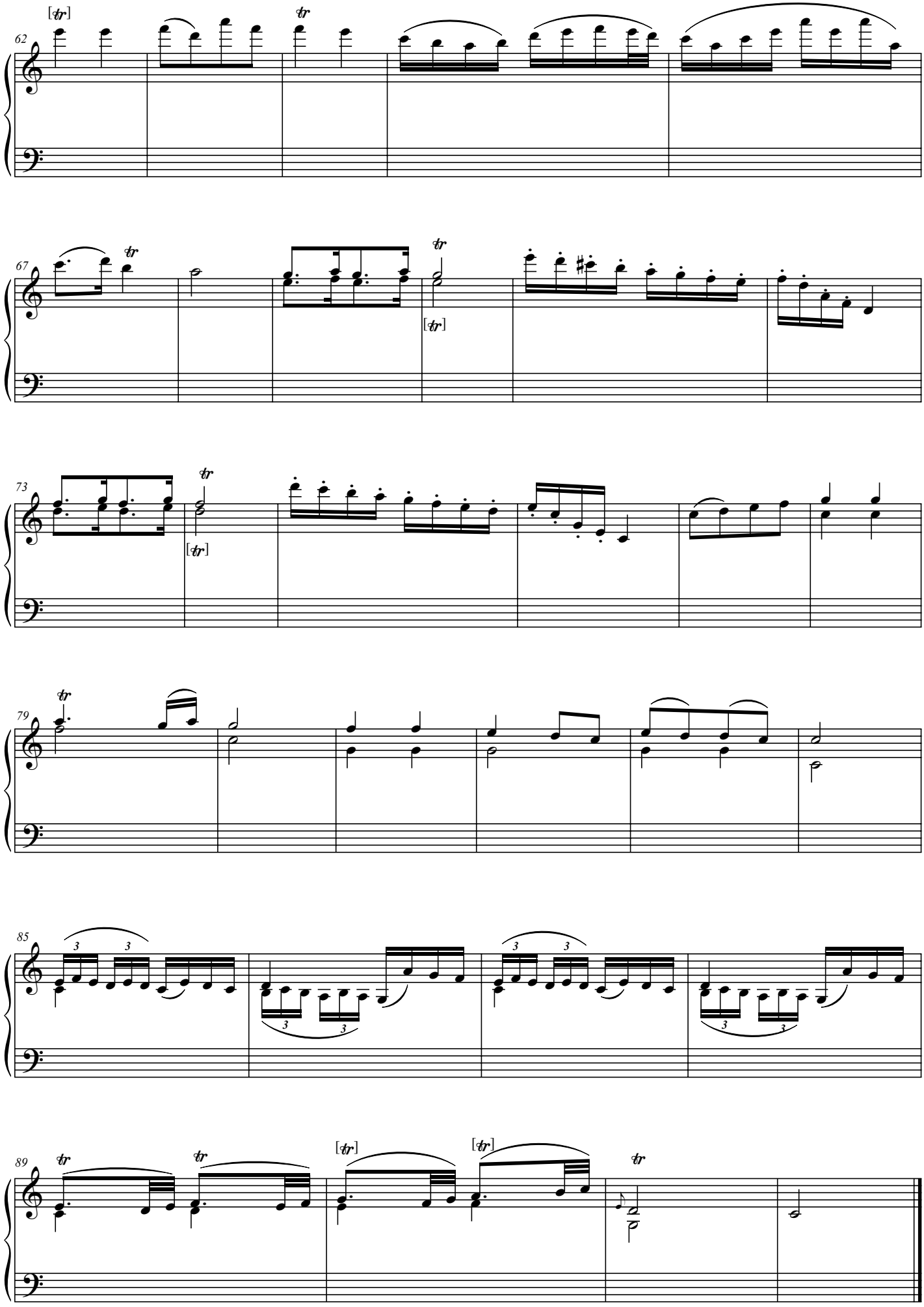

11
14
17
20
[senza indicazione]
3


6
9
12
15
18
21

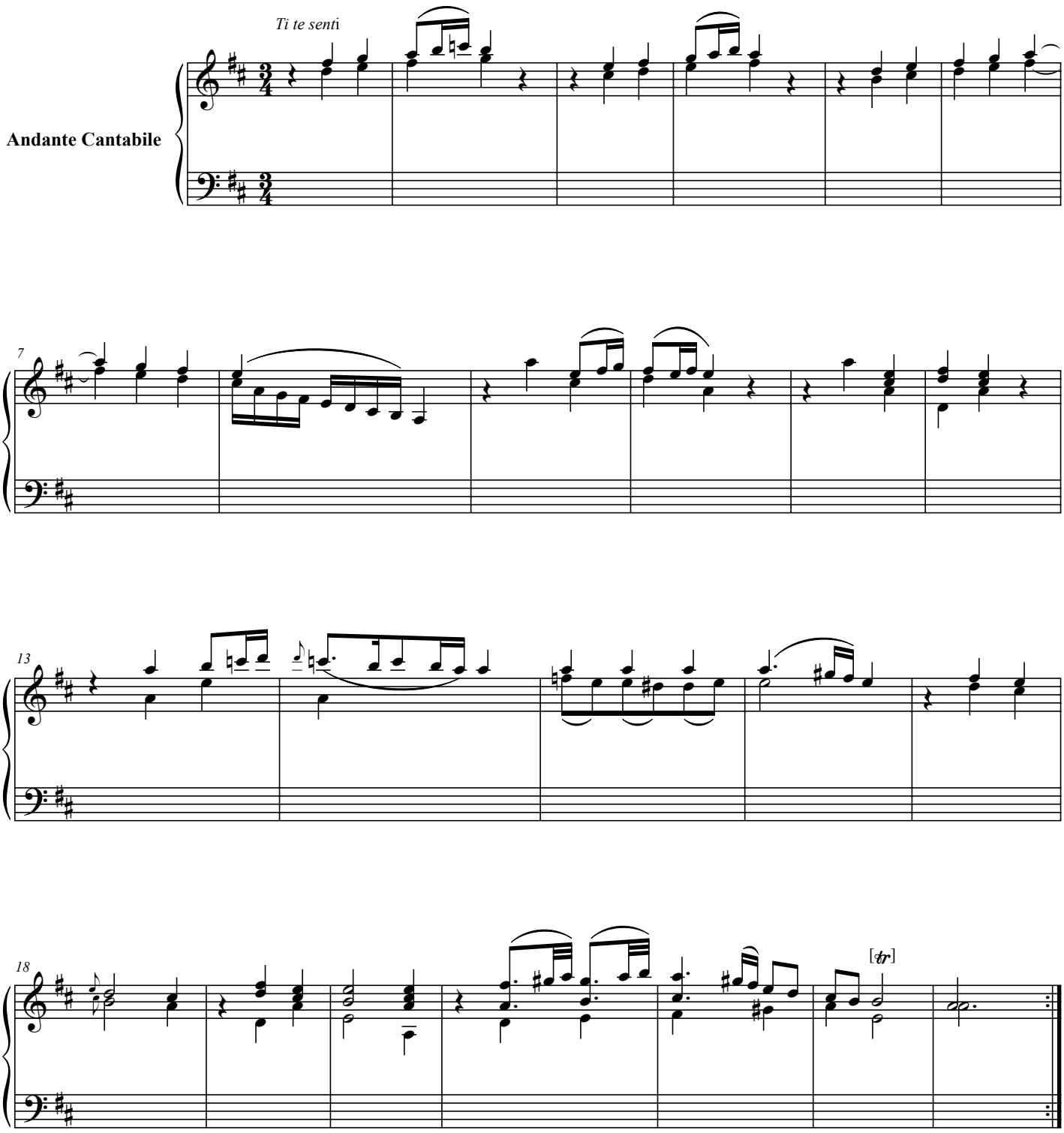

24
27
Minuetto
5
9
13

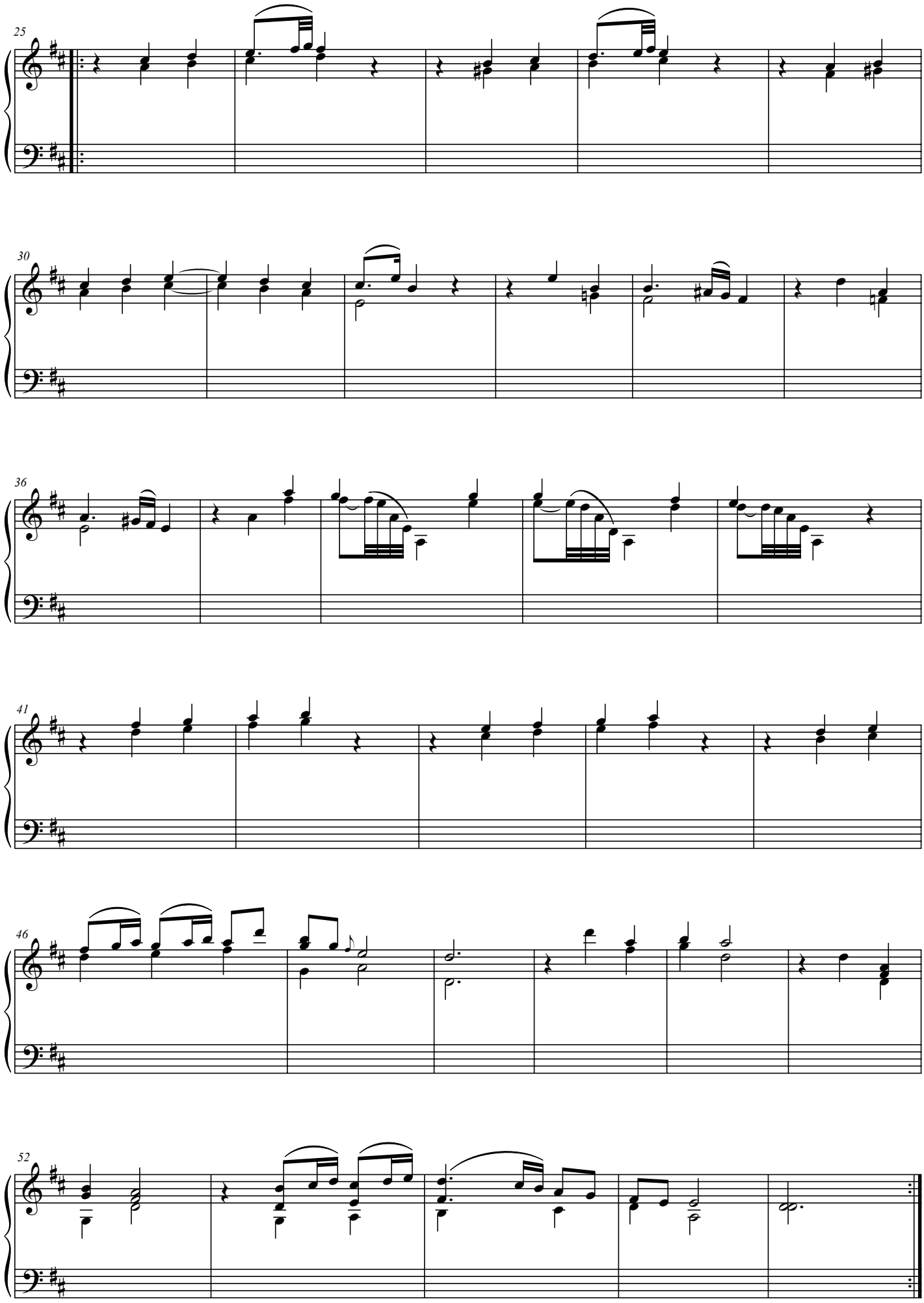

17
21
Allegro
6
13
20


25
31
36
41
48
56


62
67
73
79
85
89

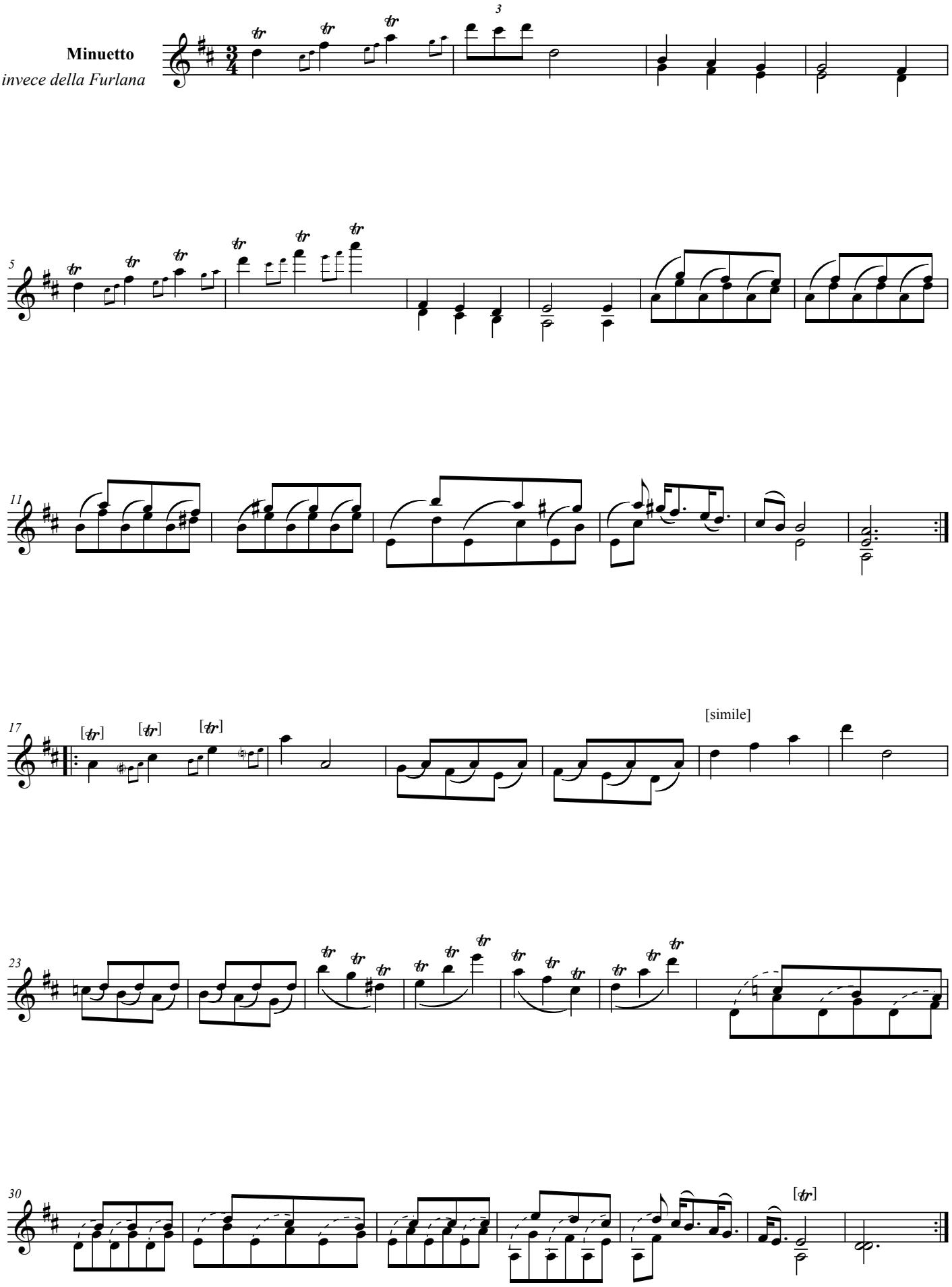
Sonata XVII

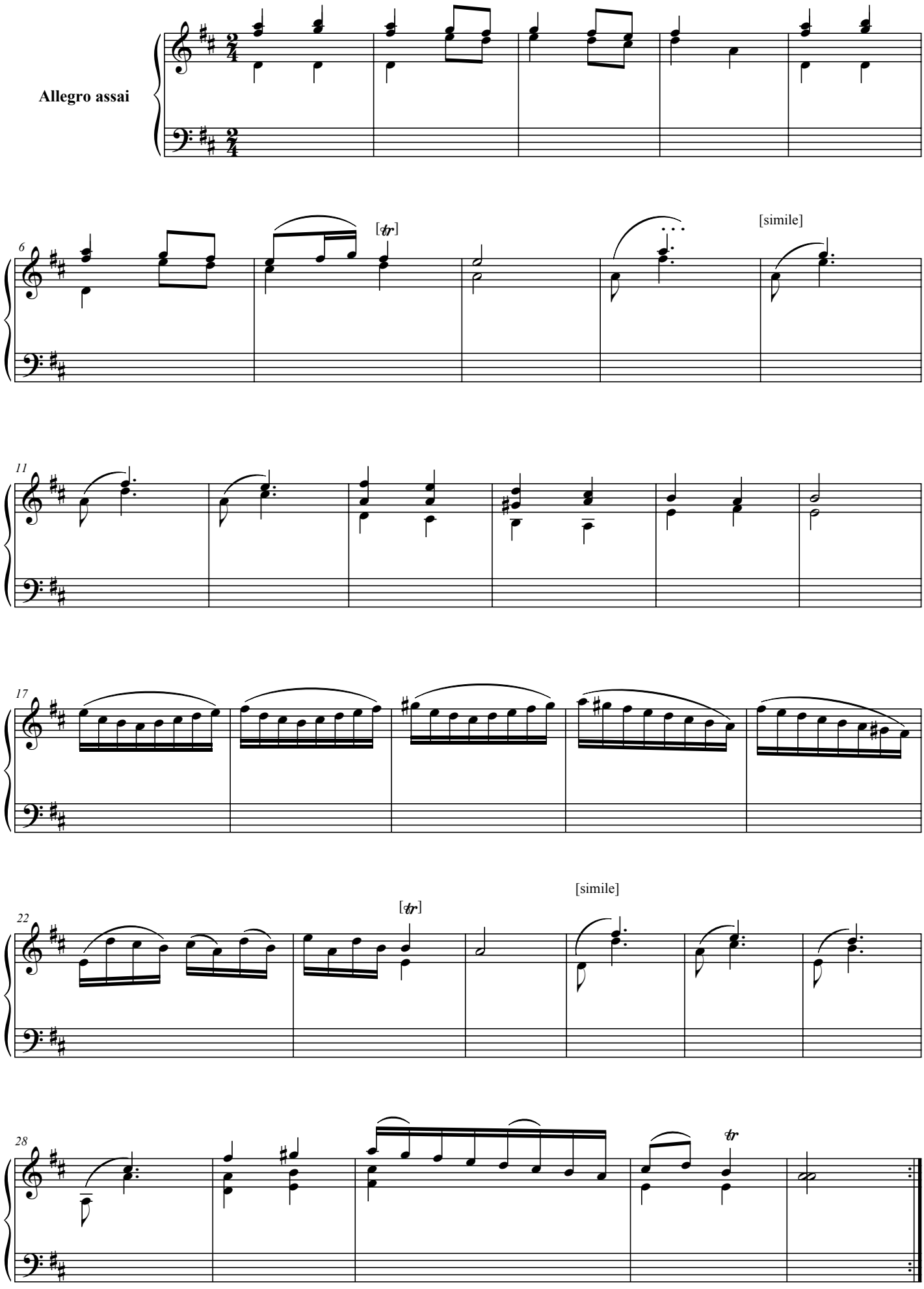


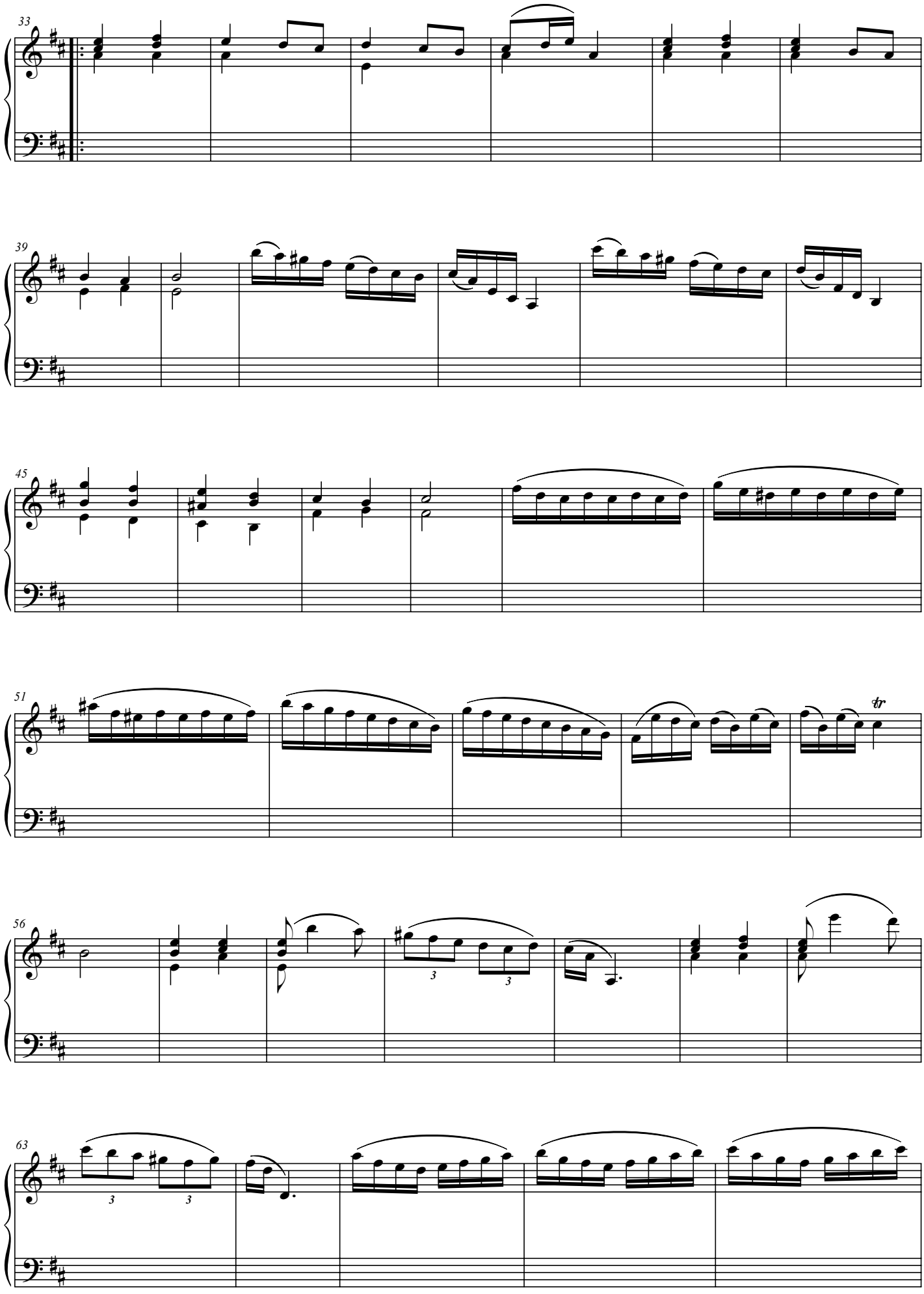

25
30
36
41
46
52

Minuetto

invece della Furlana




Allegro assai
6
[tr]
[simile]
11
17
22
[tr]
[simile]
28
tr


33
39
45
51
tr
56
3
3
63
3
3

[simile]

68

74

[tr]

Tasso

Lie - to - ti pren - do e po - i La not - te quan - do

3

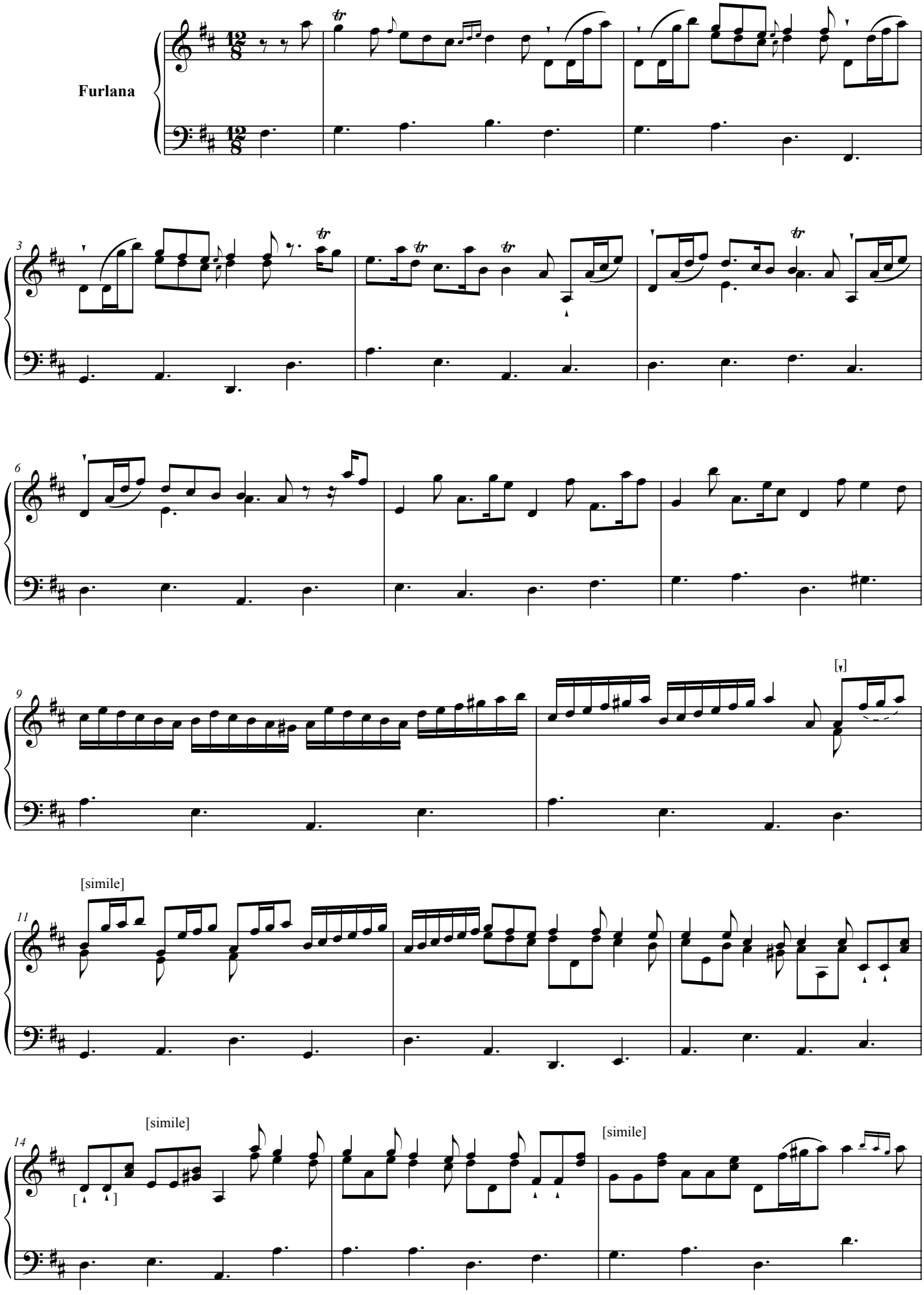
tut - te in al - to si - len - zio e - ran le co - - - - se

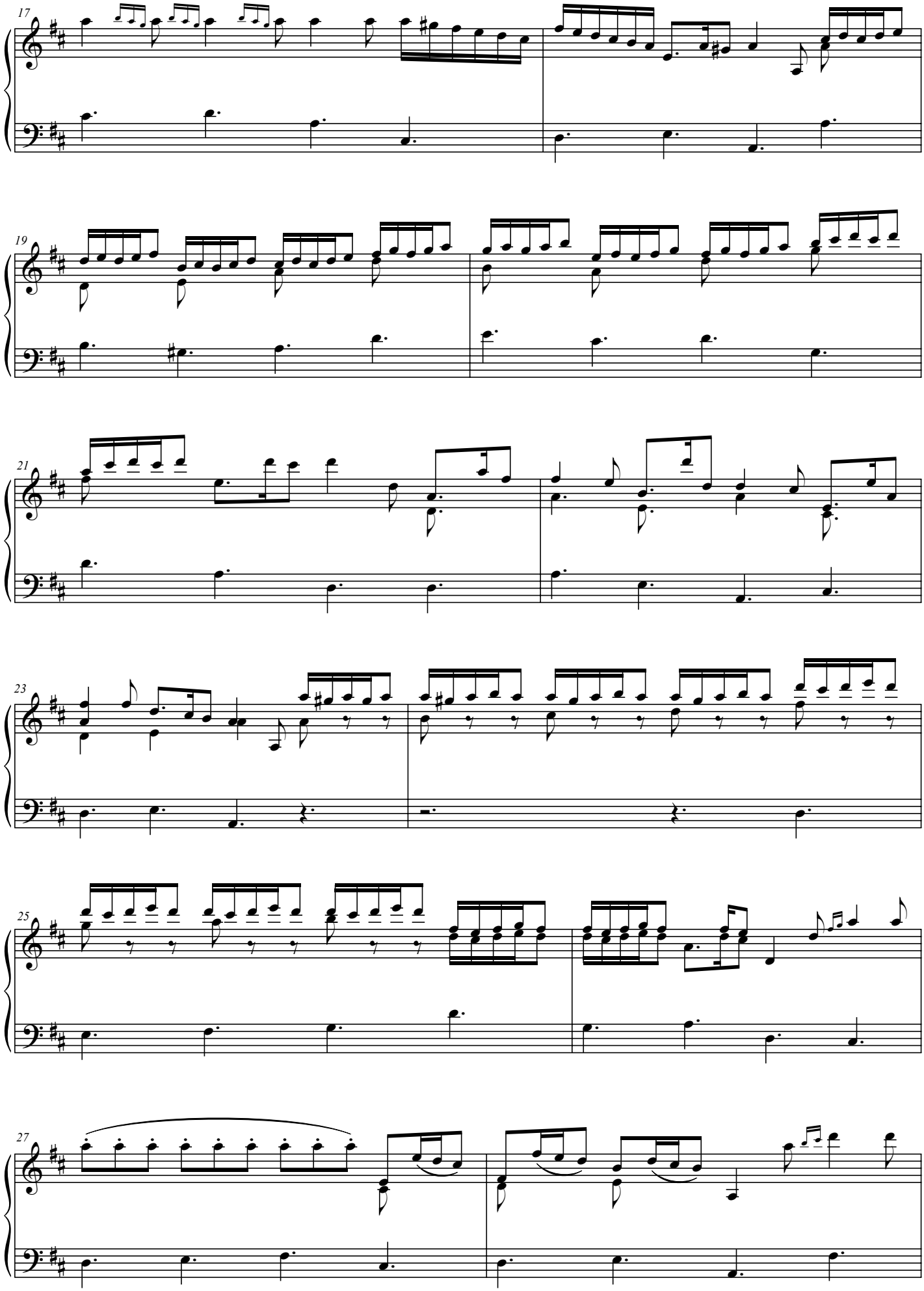
6

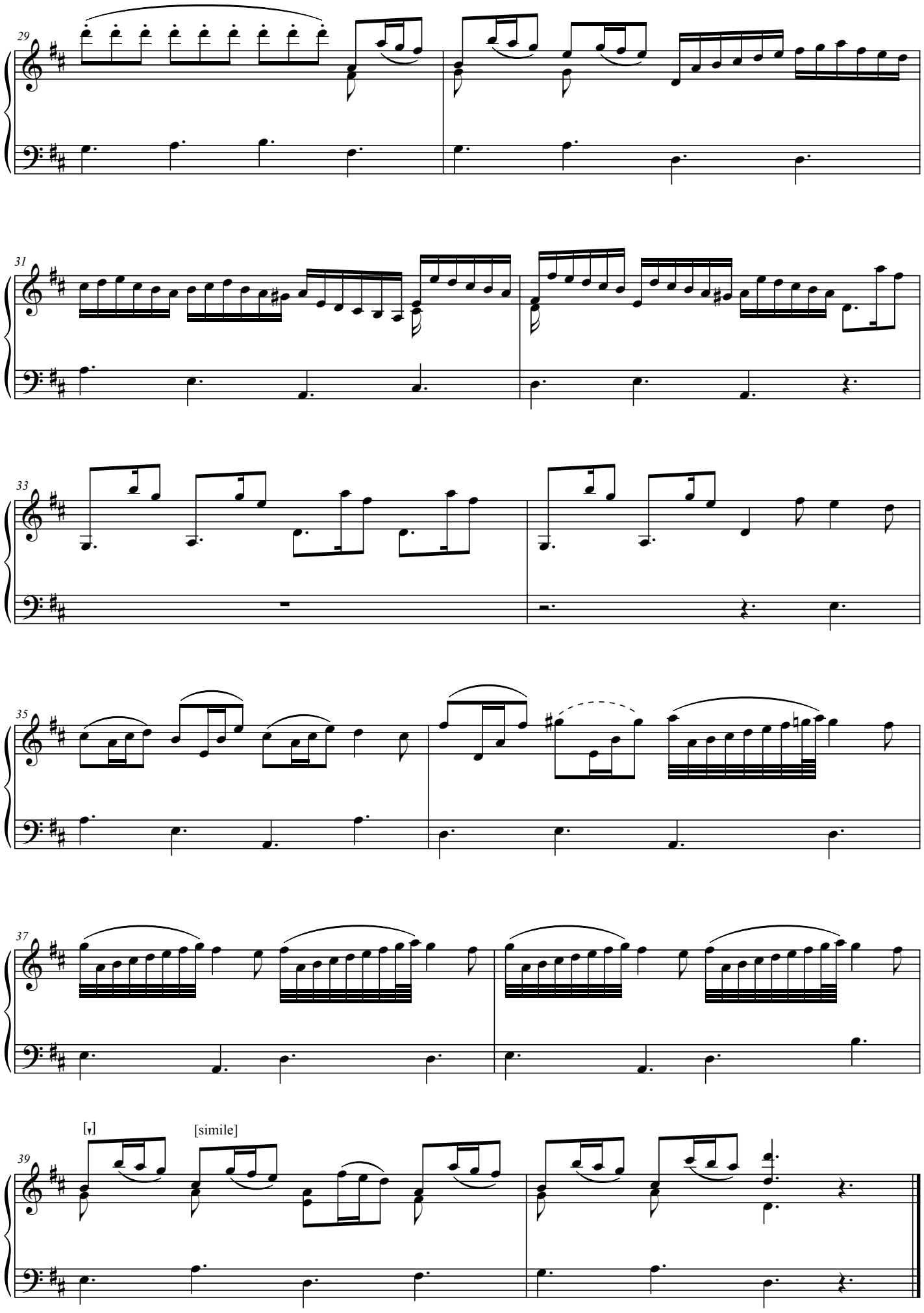
vi - diIn so- gn'un guer- rier che mi- nac- cian- do a me sul vol- to

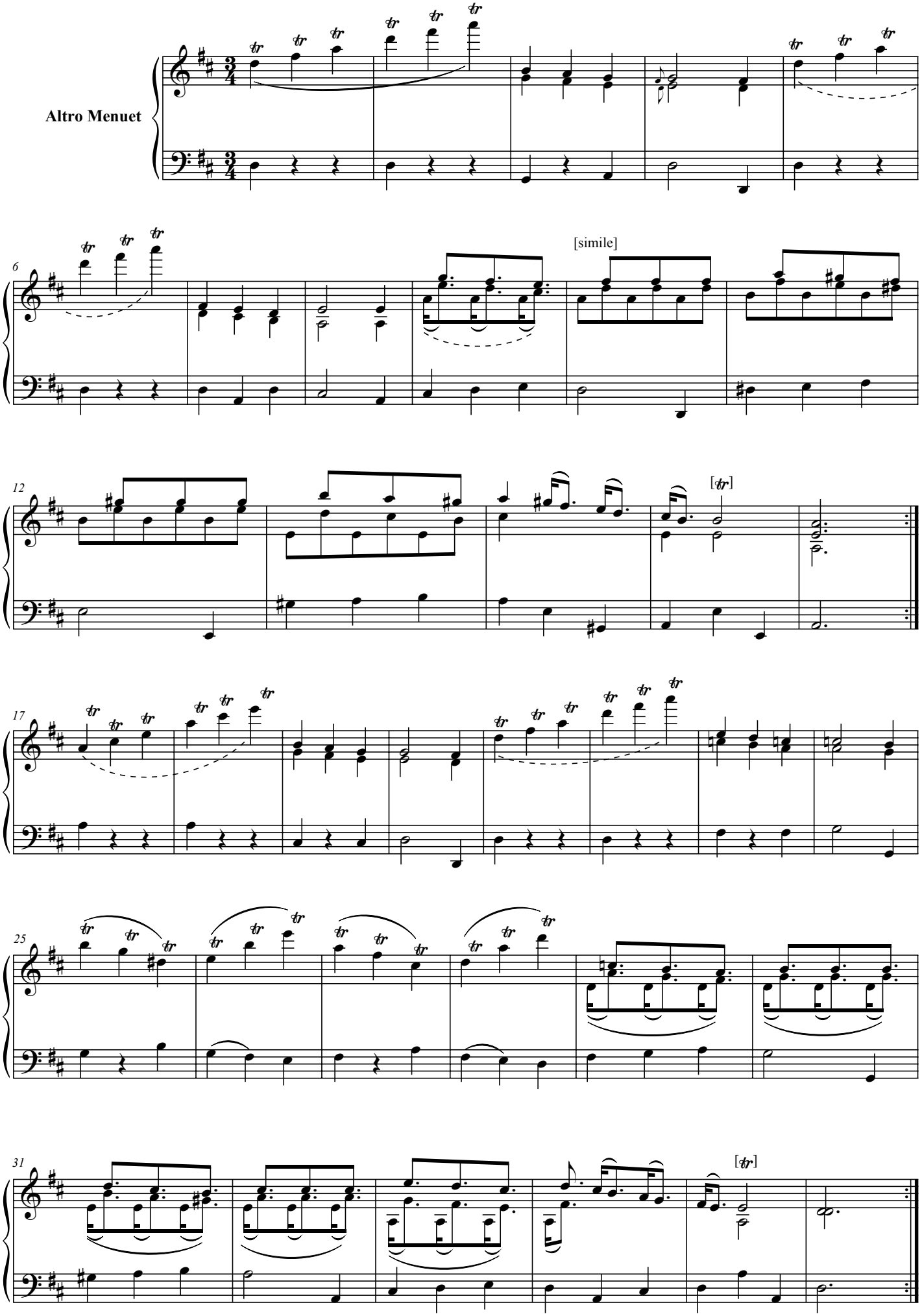
9

il fer- ro nu- do po- se.

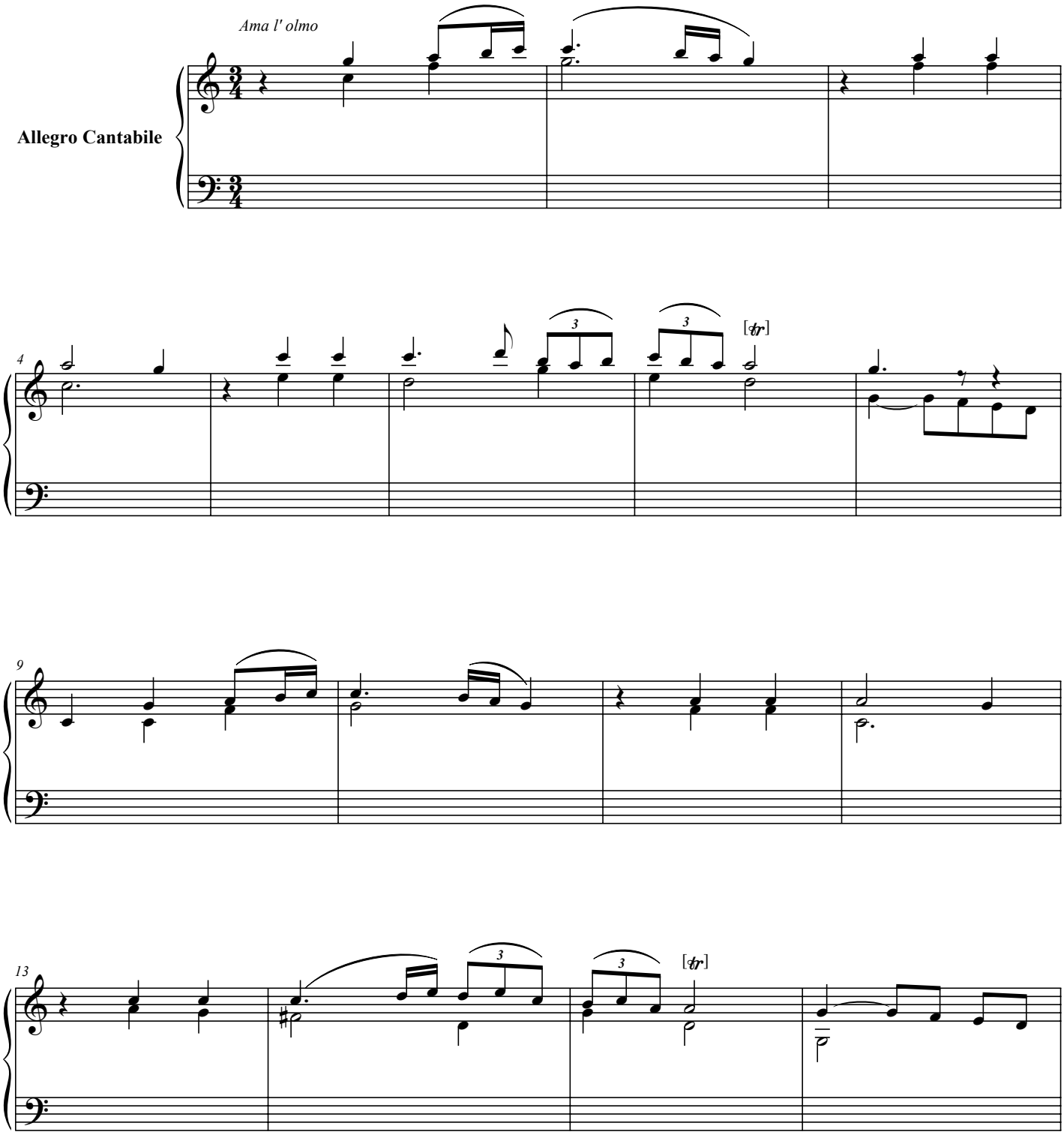

Furlana
[simile]
[simile]
[simile]

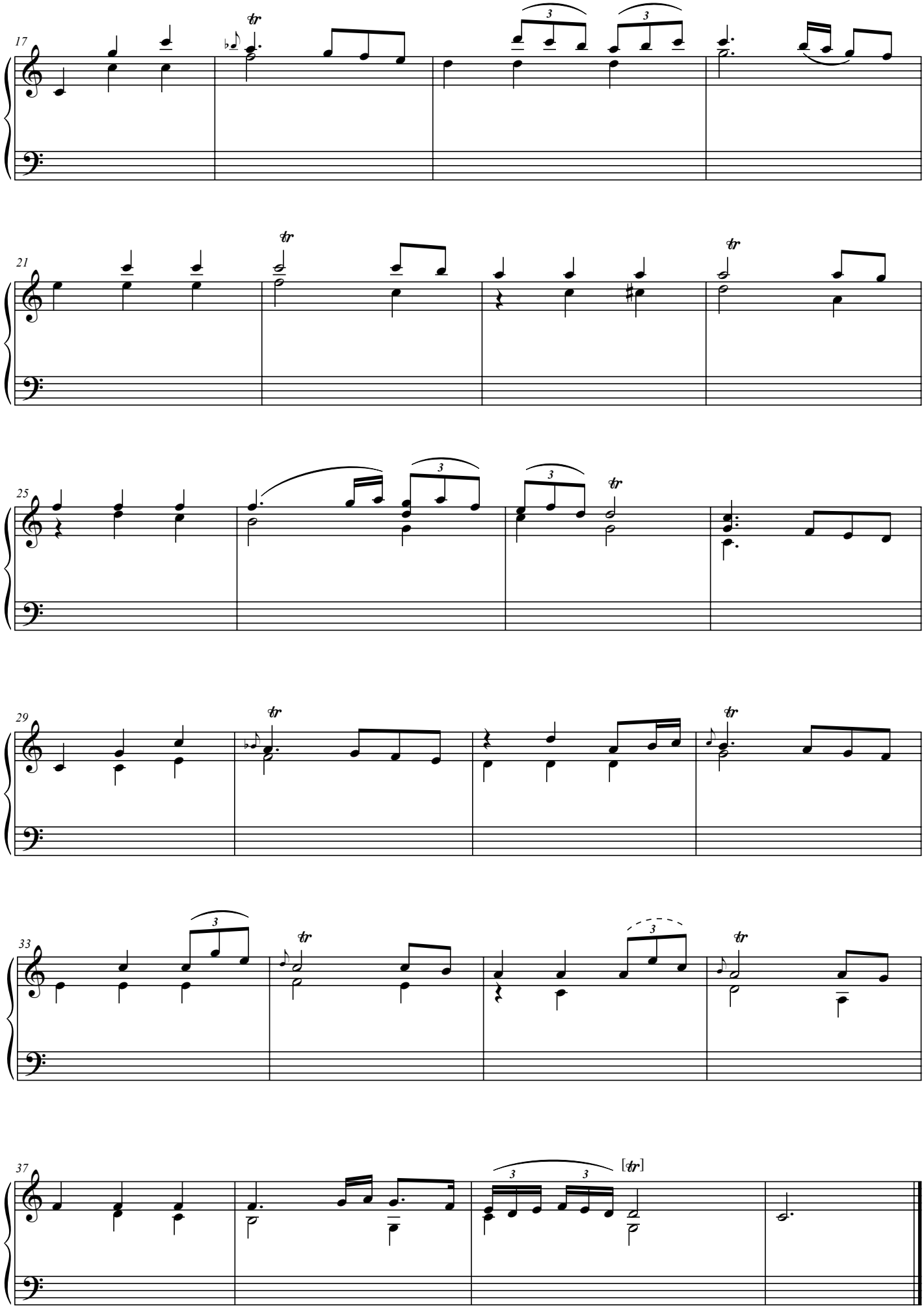

17
19
21
23
25
27

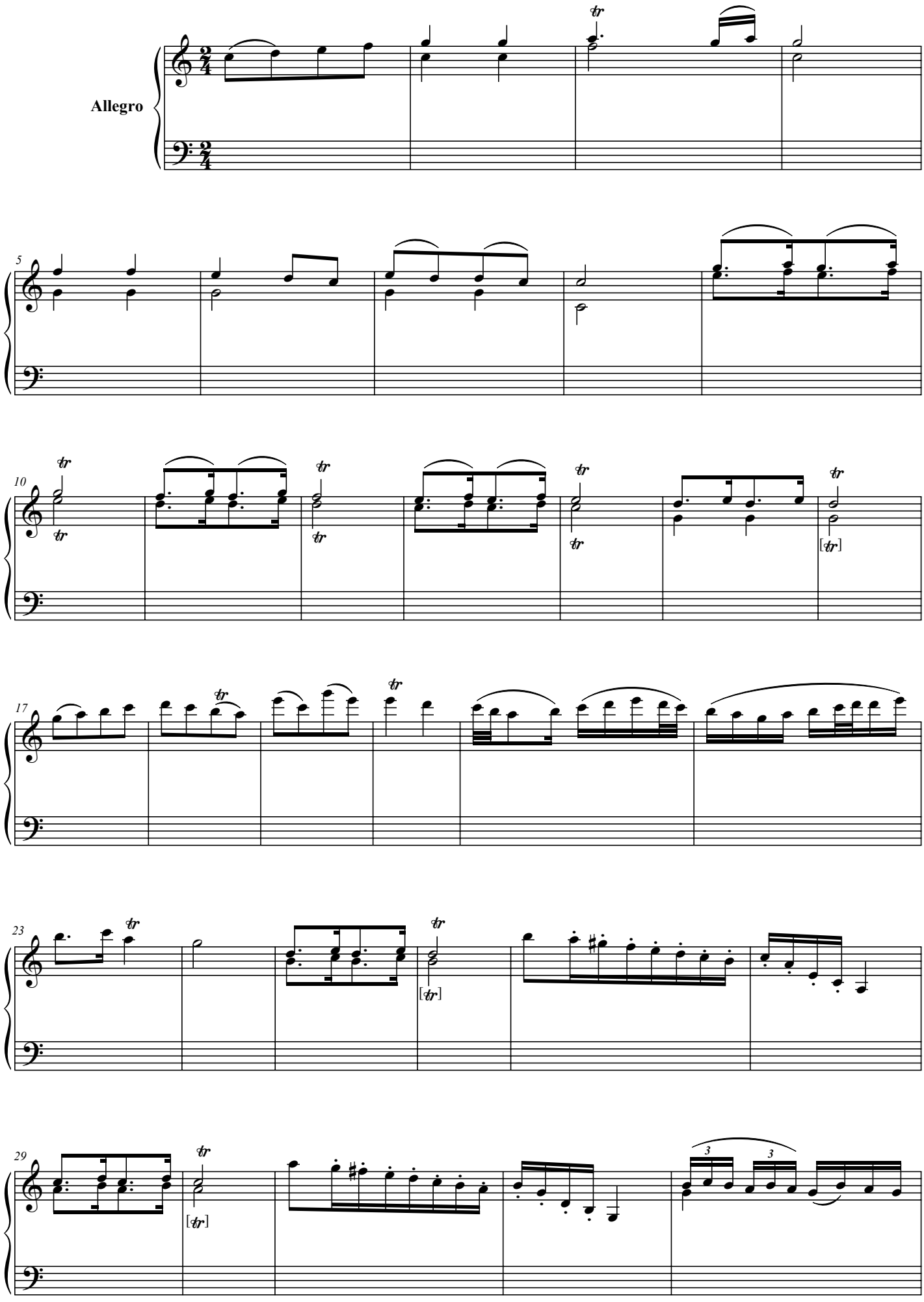

29
31
33
35
37
[simile]
39

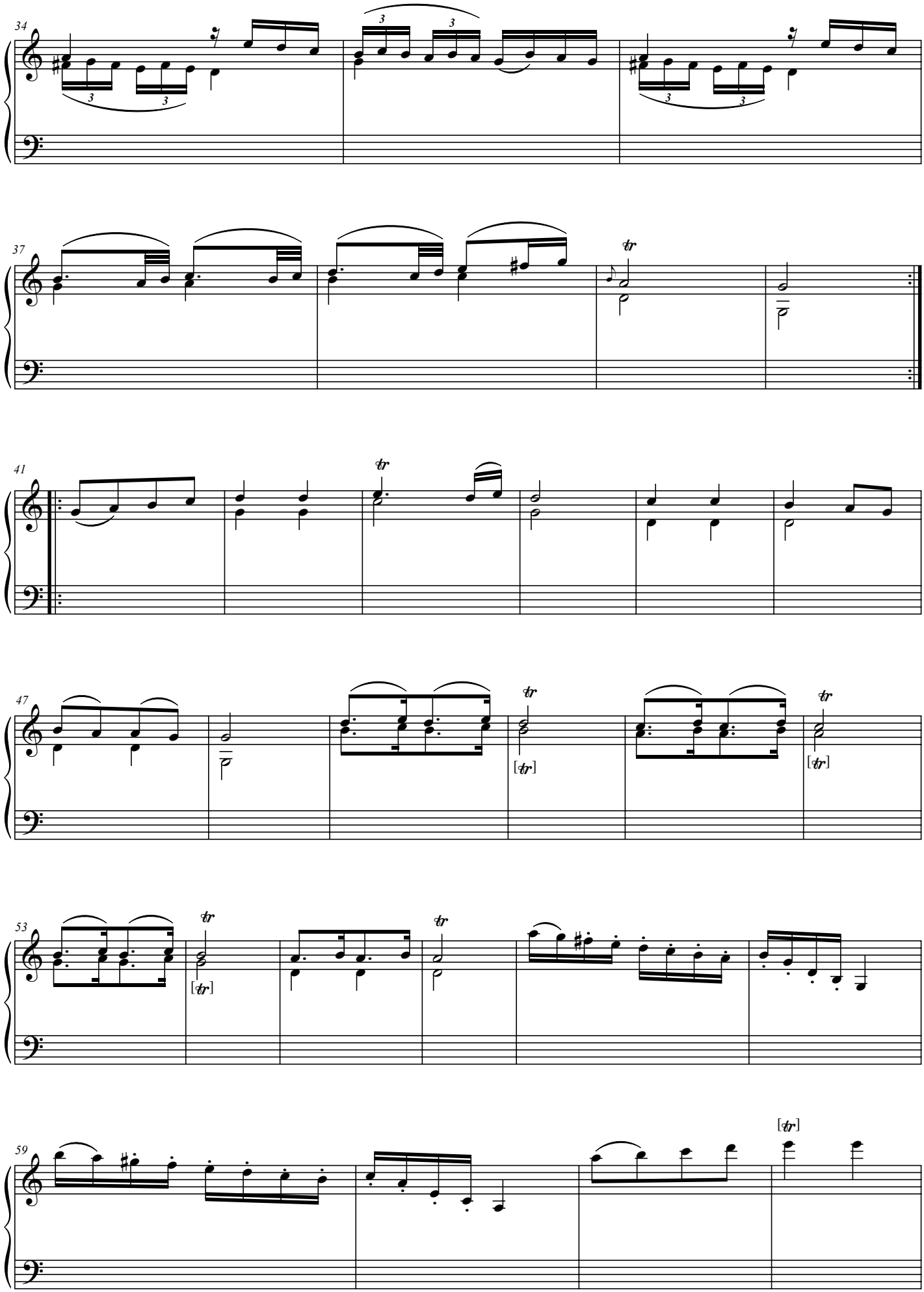

Altro Menuet
[simile]
[tr]
[tr]

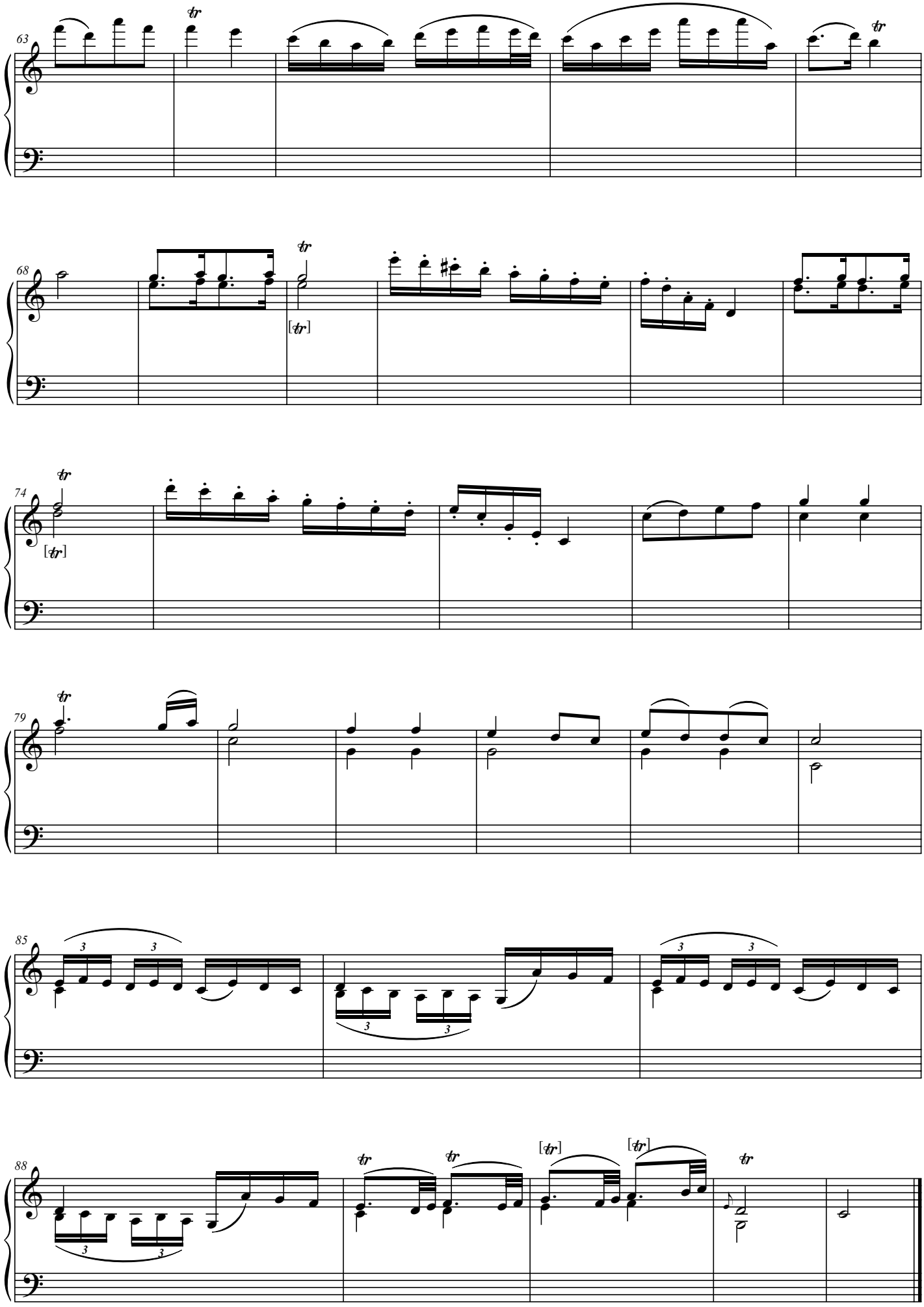
Sonata XVIII

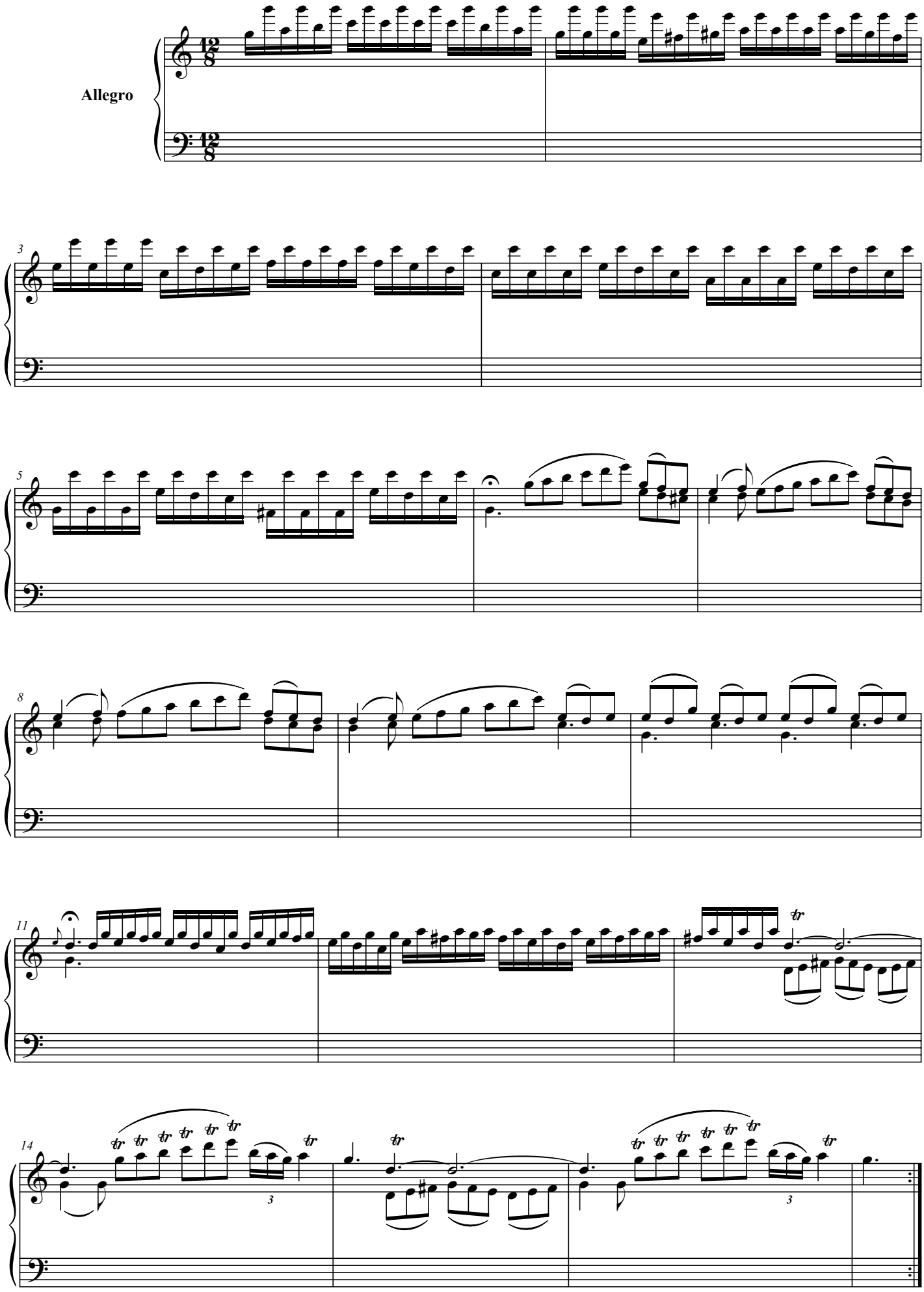


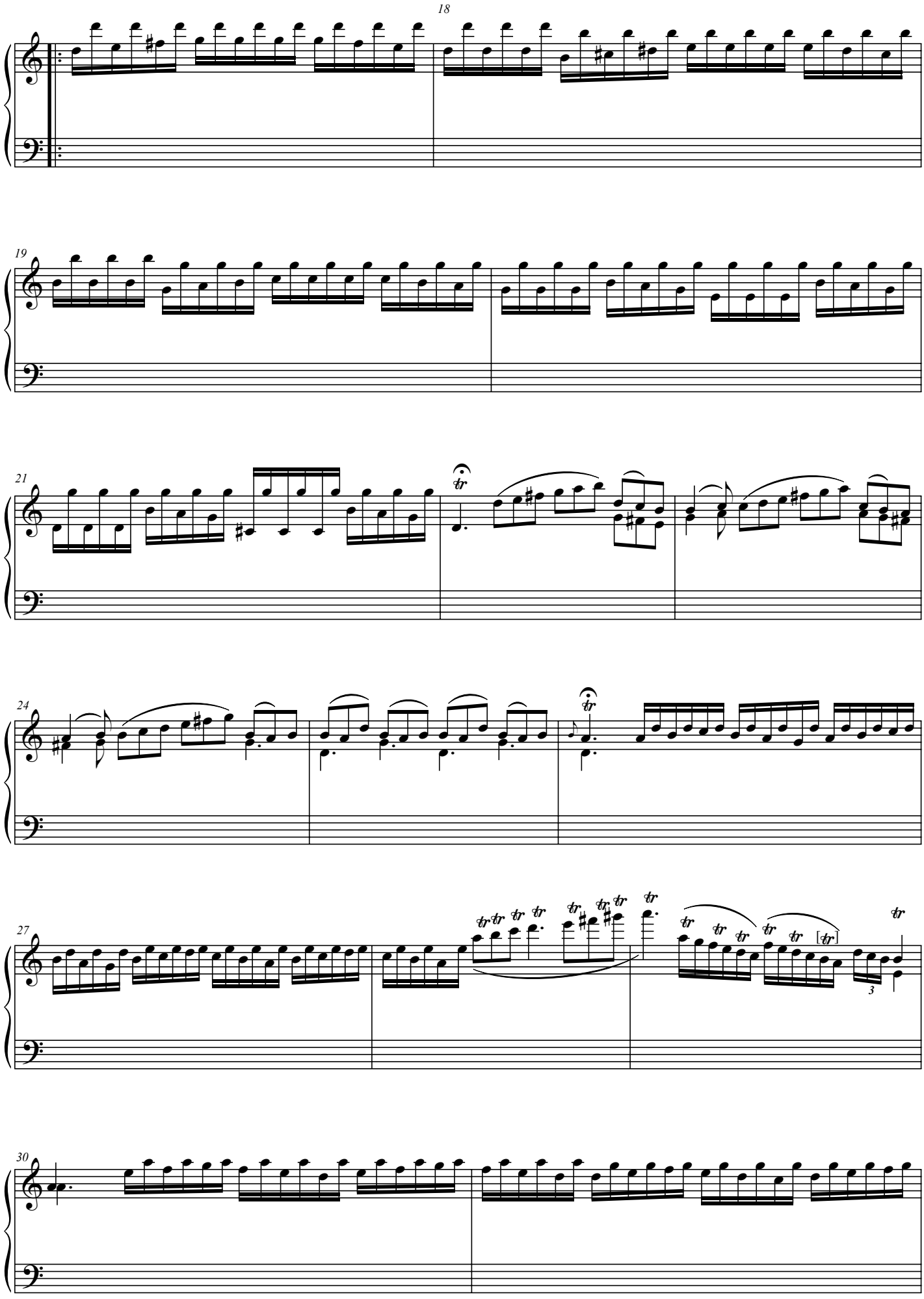

17
21
25
29
33
37

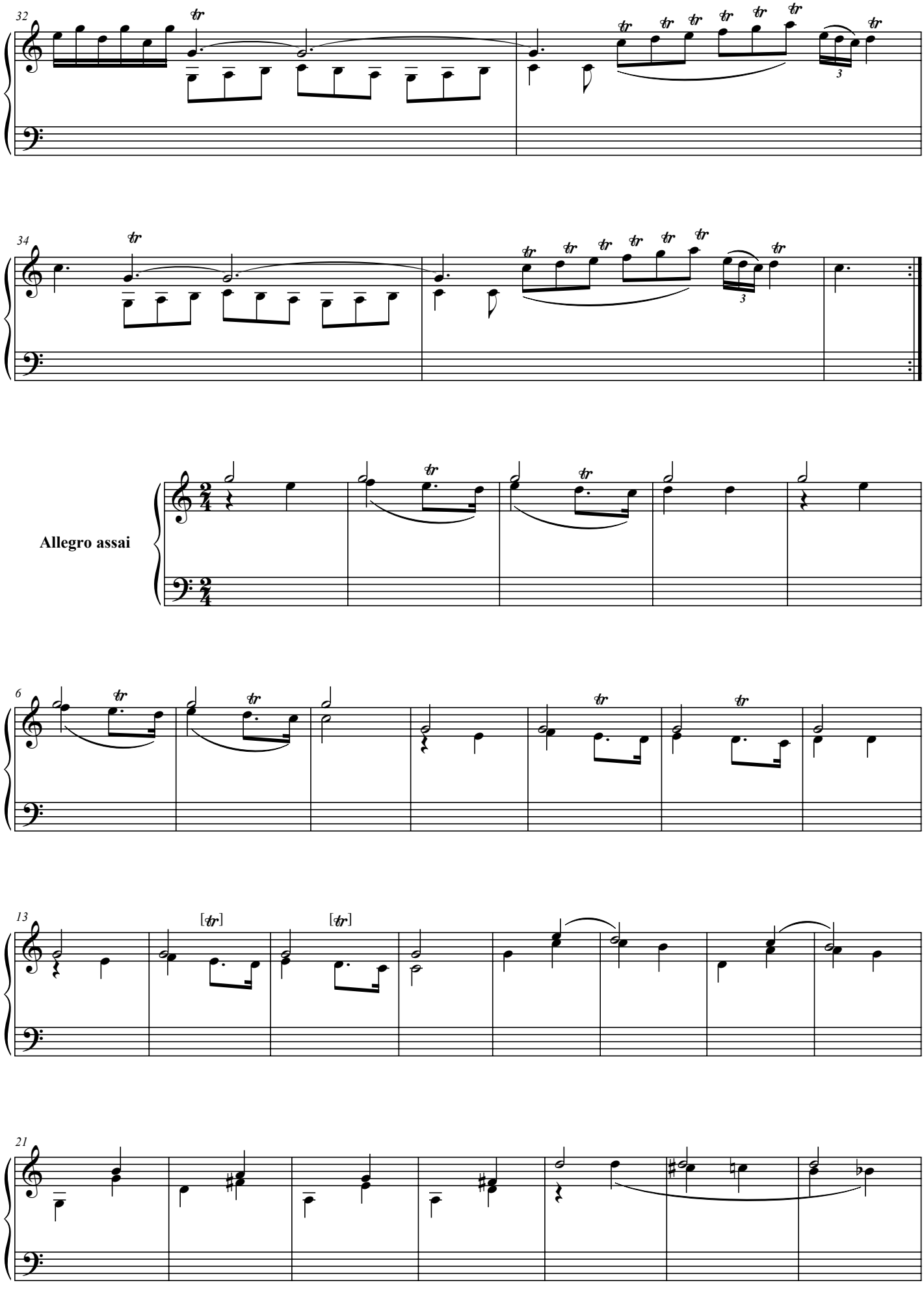

Allegro
5
10
17
23
29

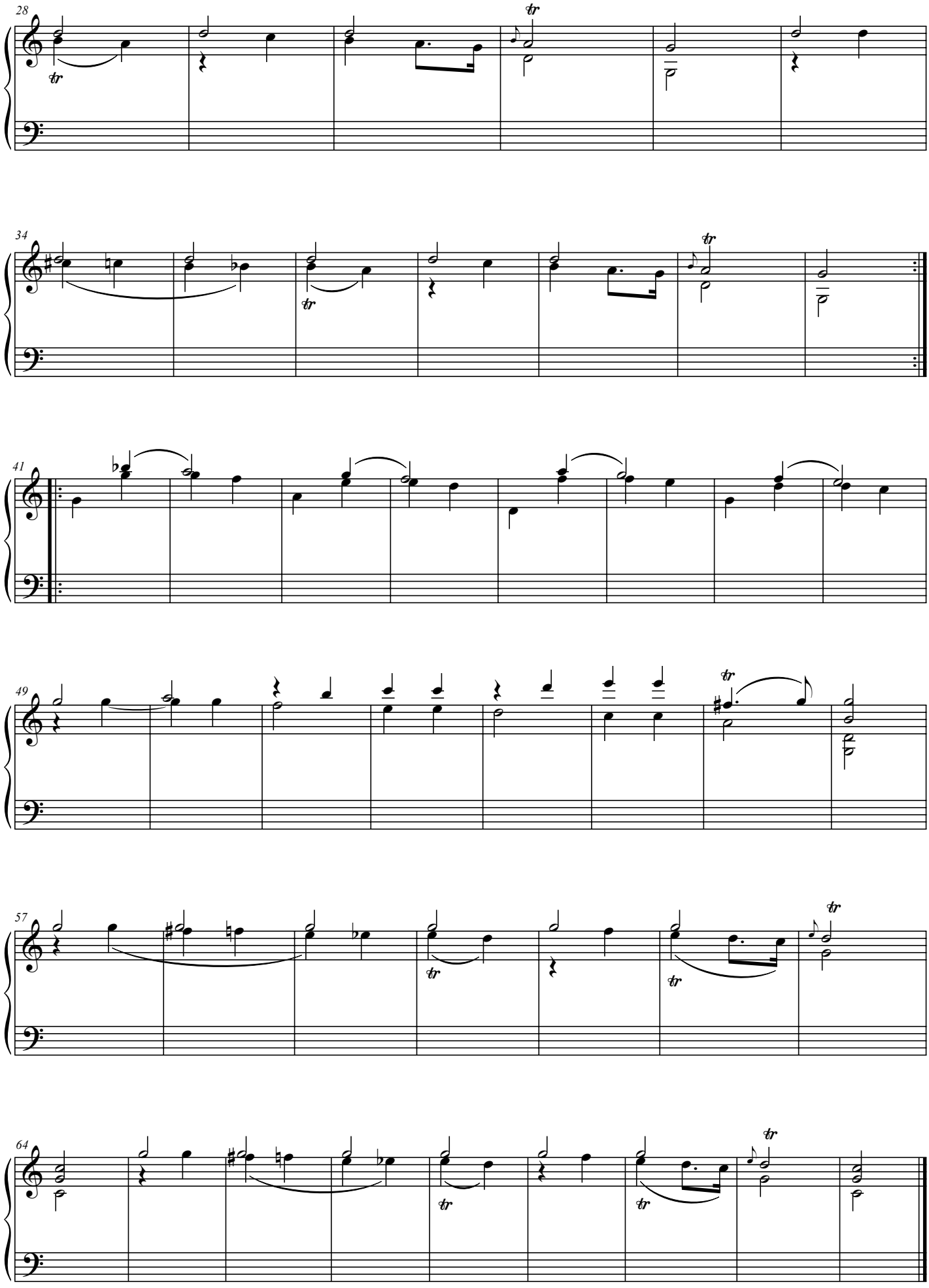

34
37
41
47
53
59


63
tr
tr
68
tr
[tr]
74
tr
[tr]
79
tr
85
3
3
3
3
3
3
88
tr
tr
[tr]
[tr]
tr

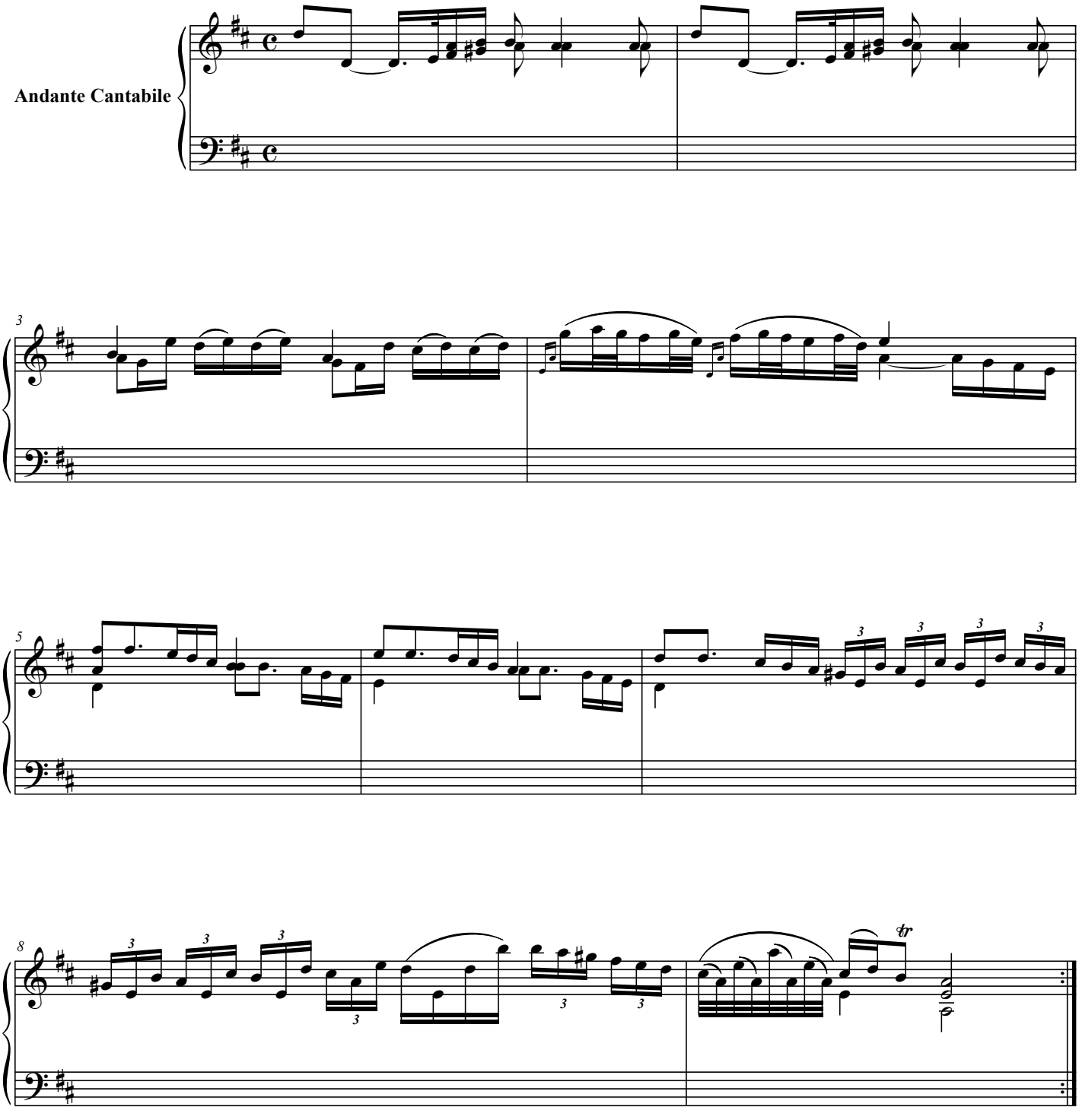

Allegro
3
5
8
11
14
tr
3

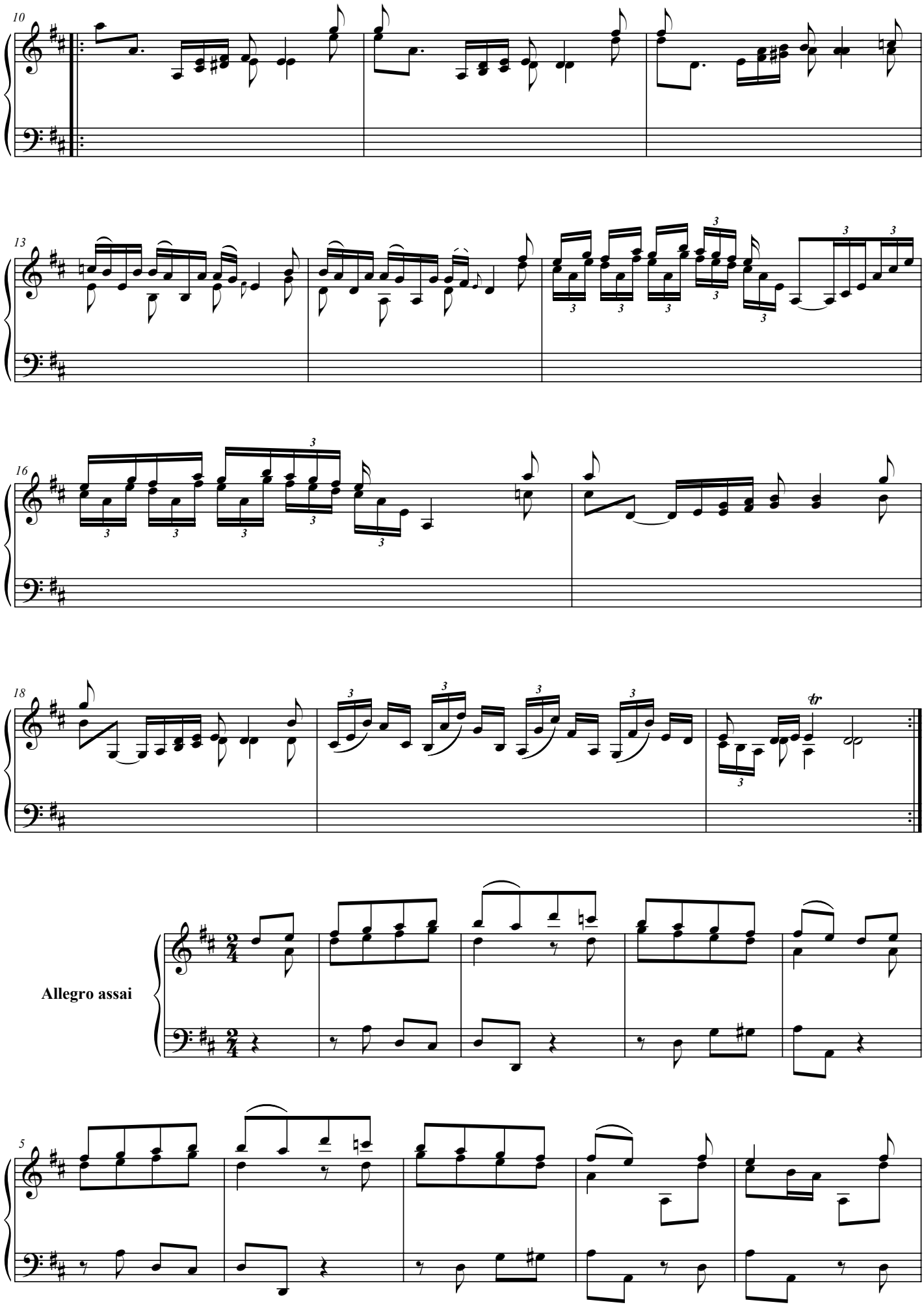

18
19
21
24
27
30

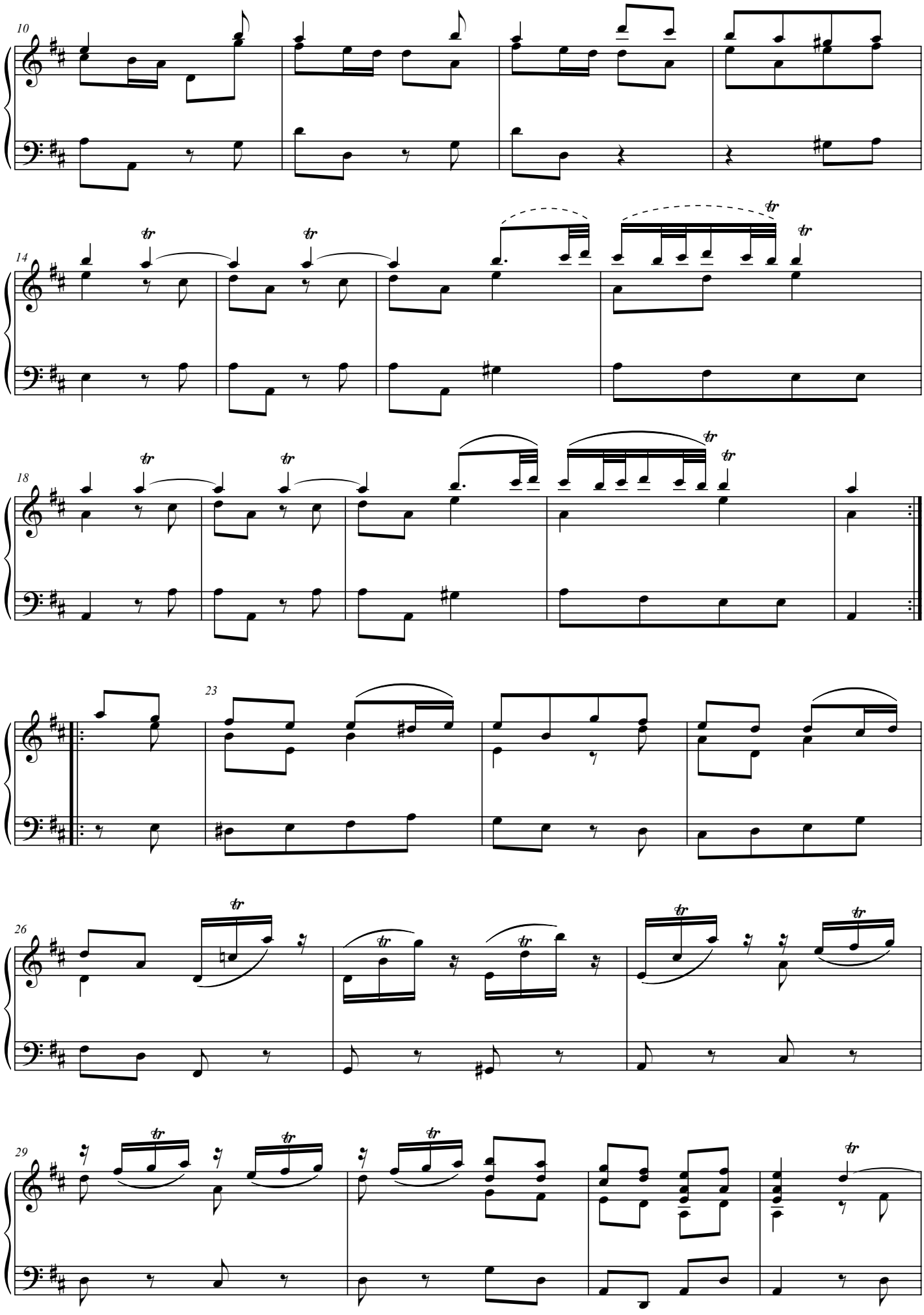

32
34
Allegro assai
6
13
21

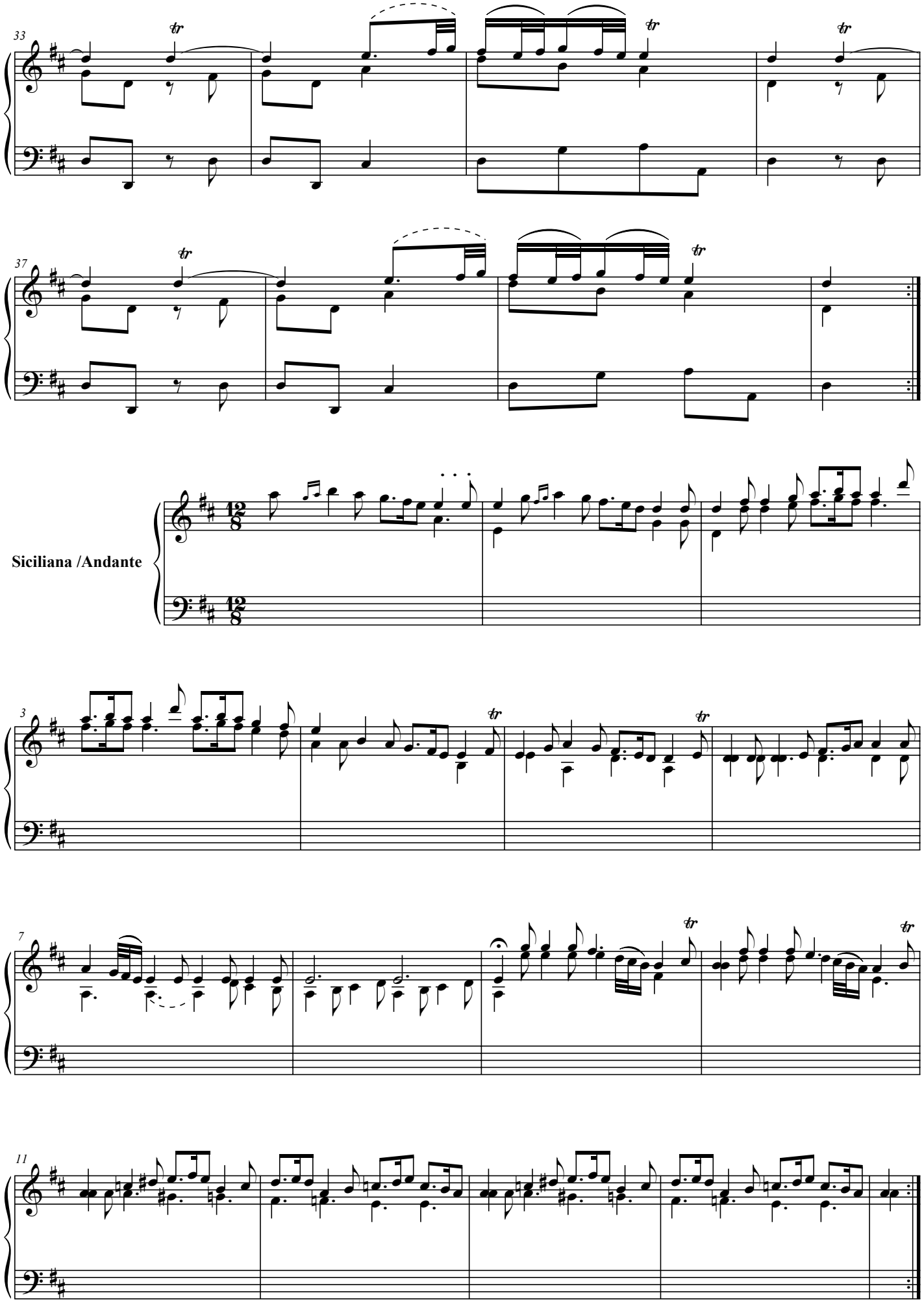

28
tr
tr
34
tr
tr
41
49
tr
57
tr
tr
tr
64
tr
tr
tr

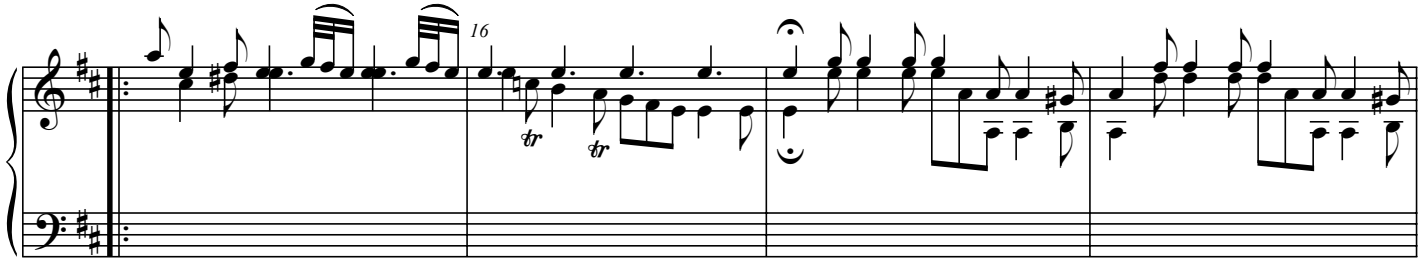
Sonata XIX

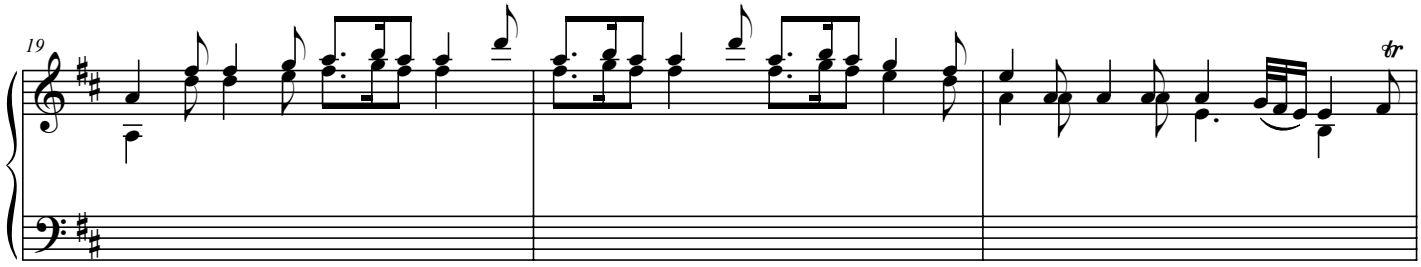


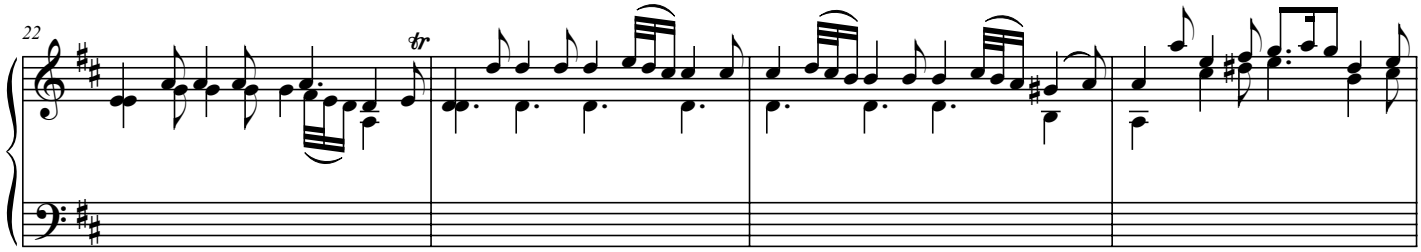

10
13
16
18
tr
Allegro assai
5

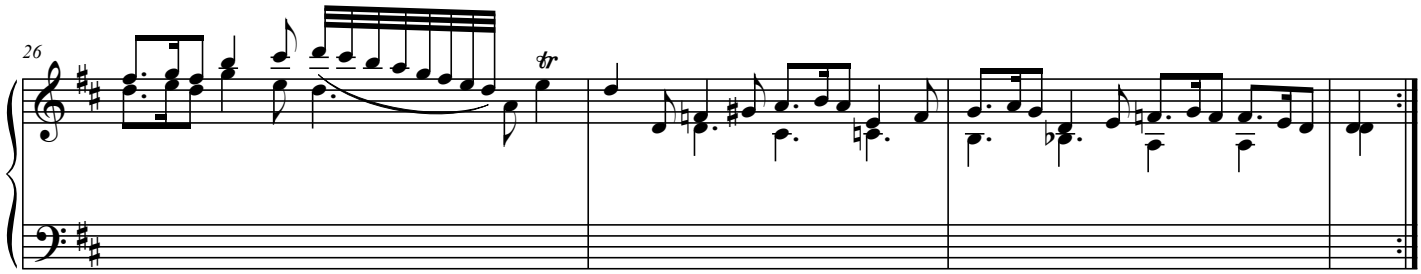

10
14
18
23
26
29

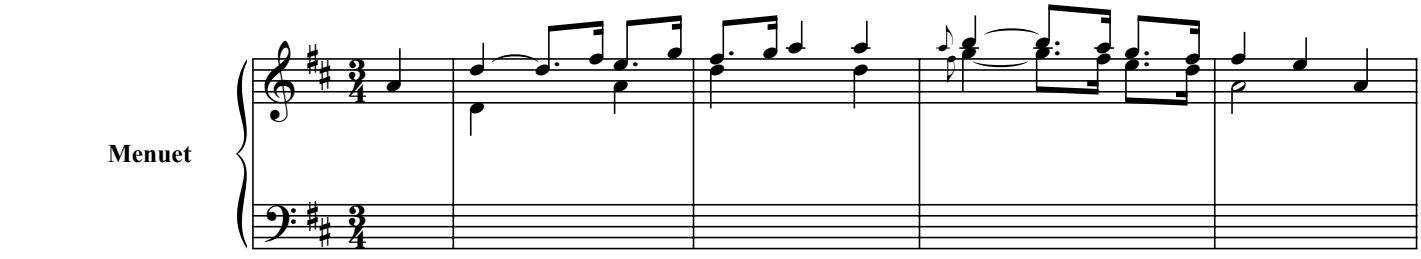

33
37
Siciliana /Andante
3
7
11

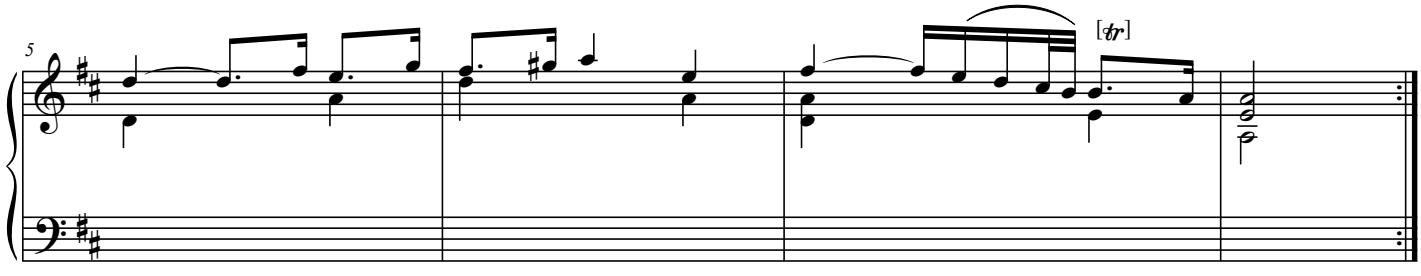

16

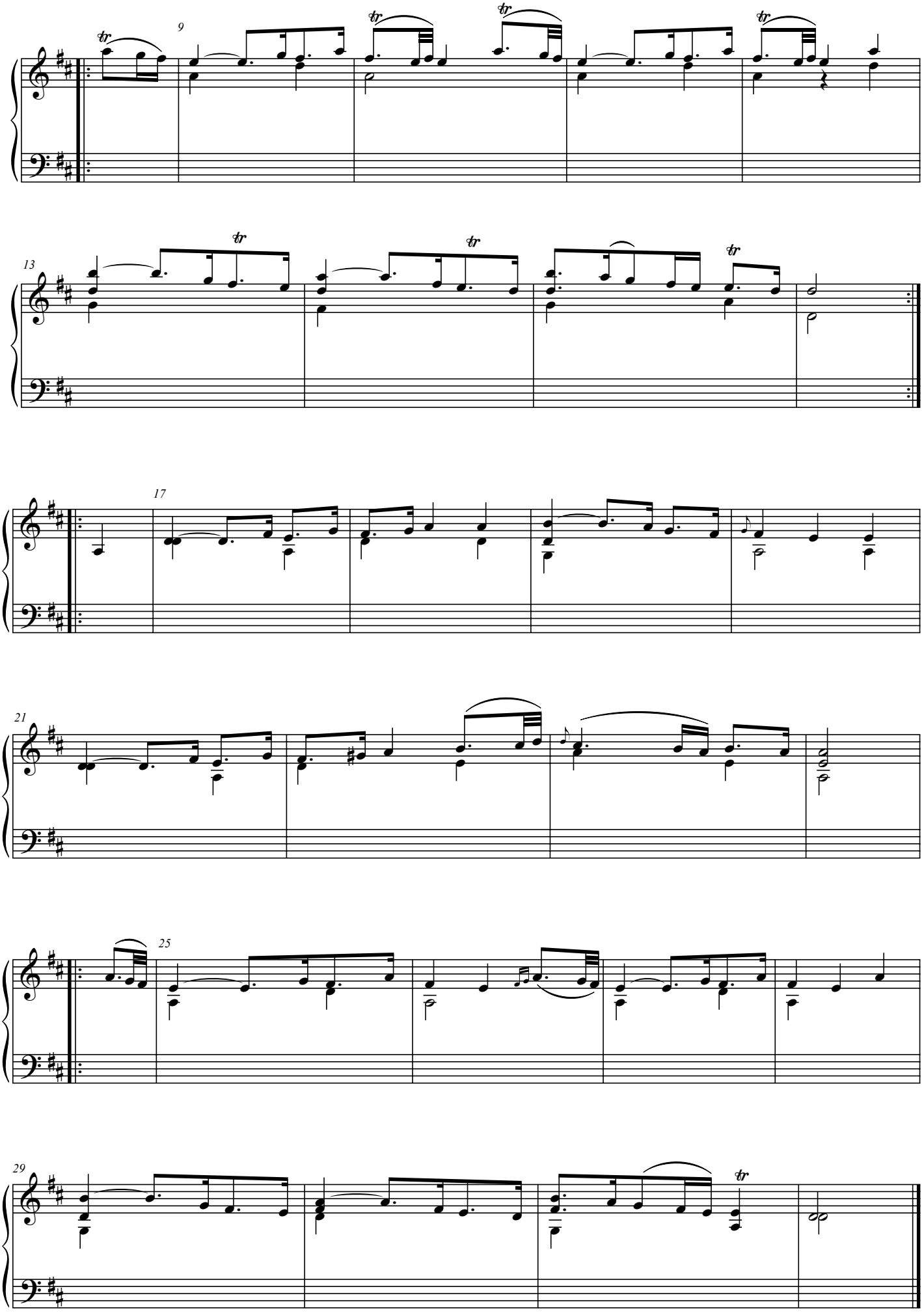

19

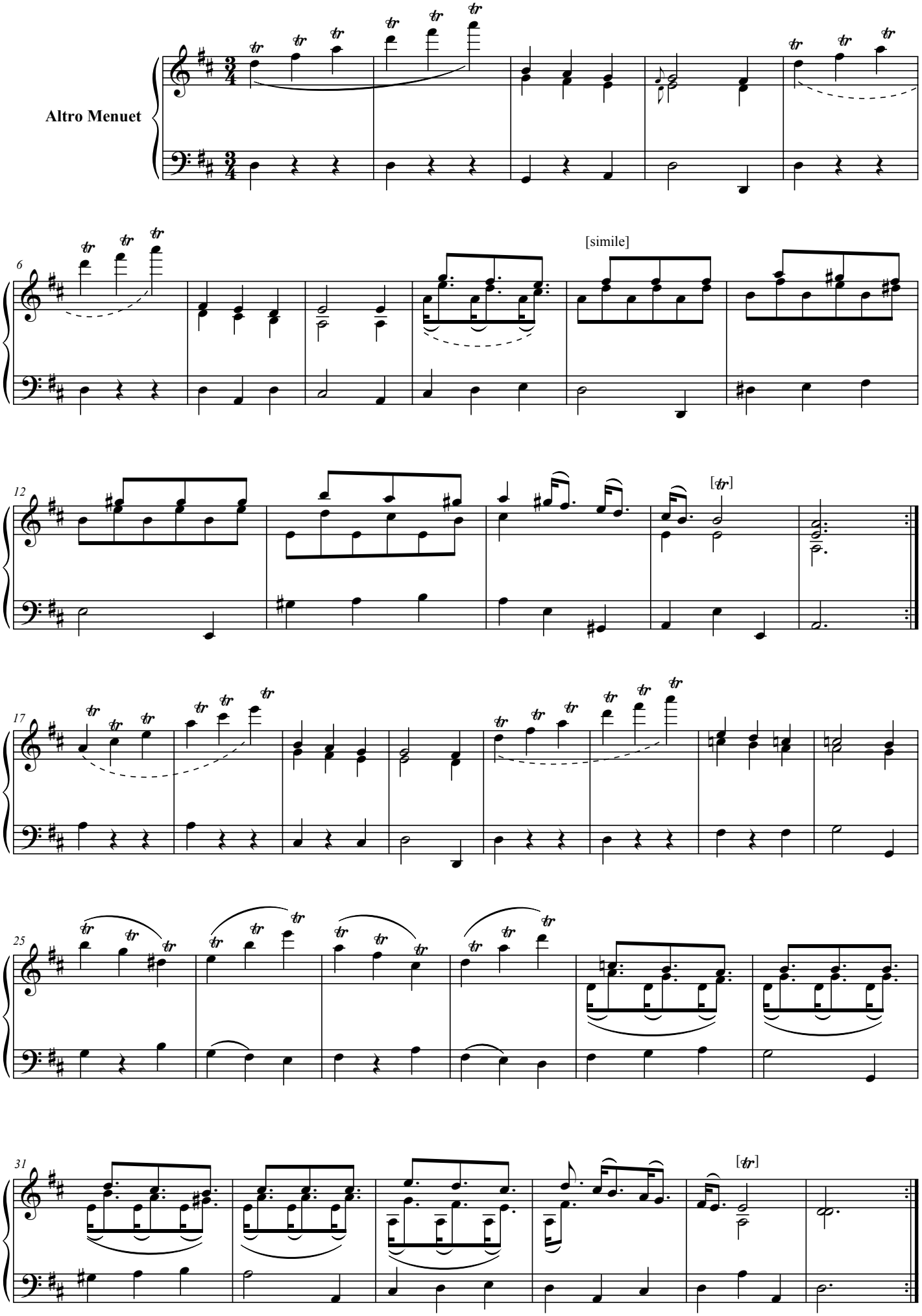

22


26


Menuet


5


9
13
17
21
25
29


Altro Menuet
6
[simile]
12
[tr]
17
25
31
[tr]

Aria
Allegro assai

Il basso è in fine della carta 9

5

11

[tr]

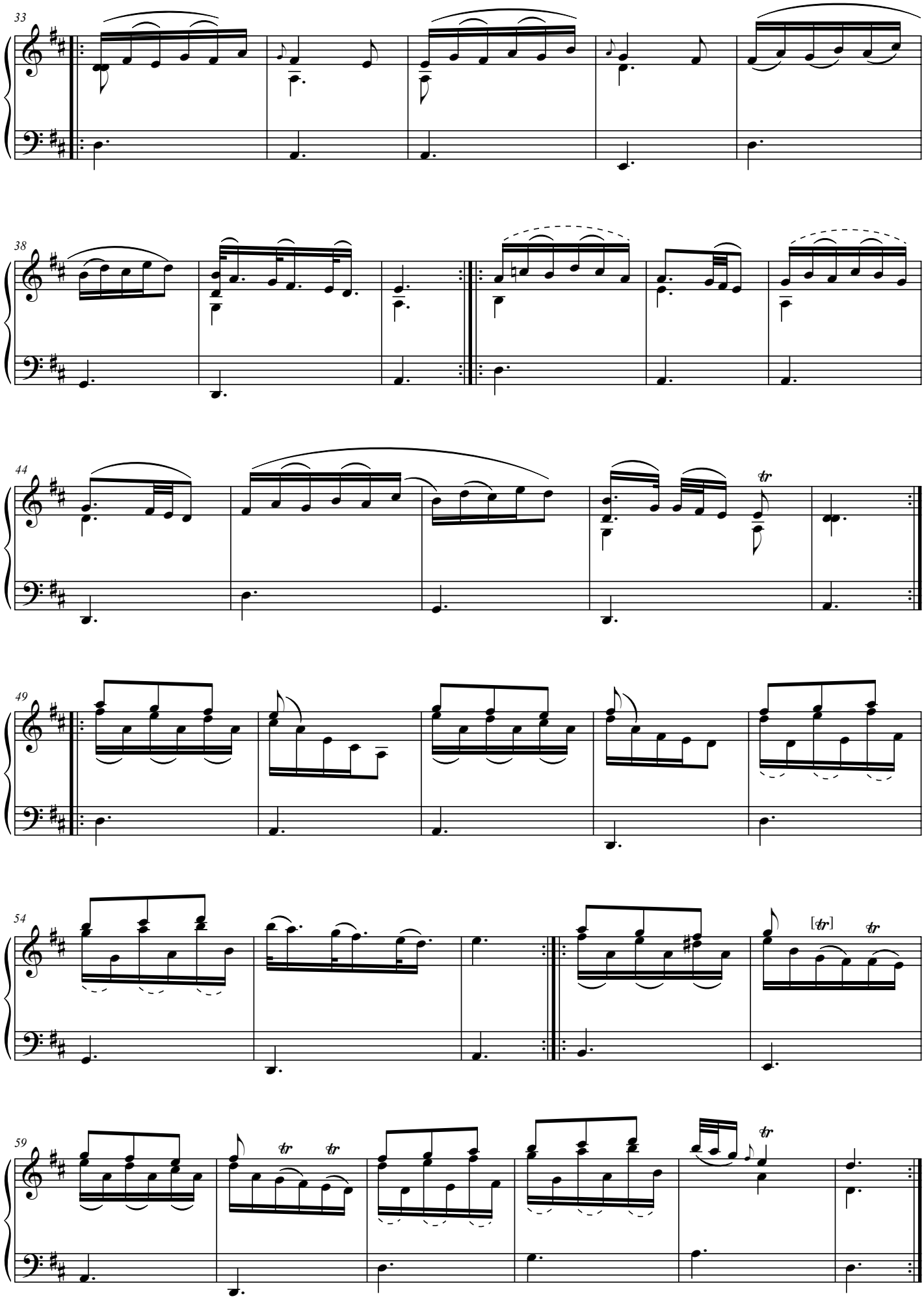
17

22

si ripete in ottava bassa

28

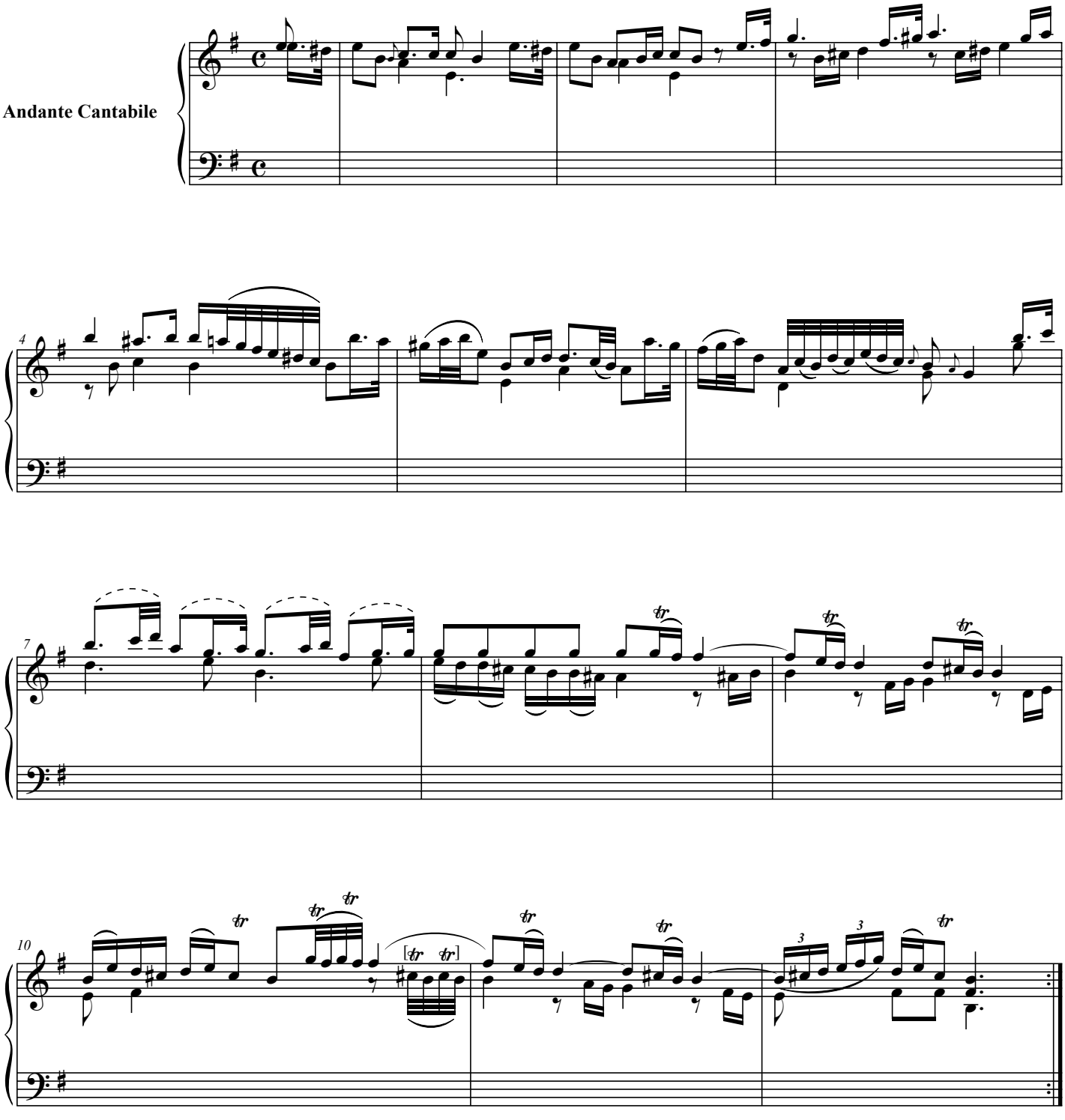
tr

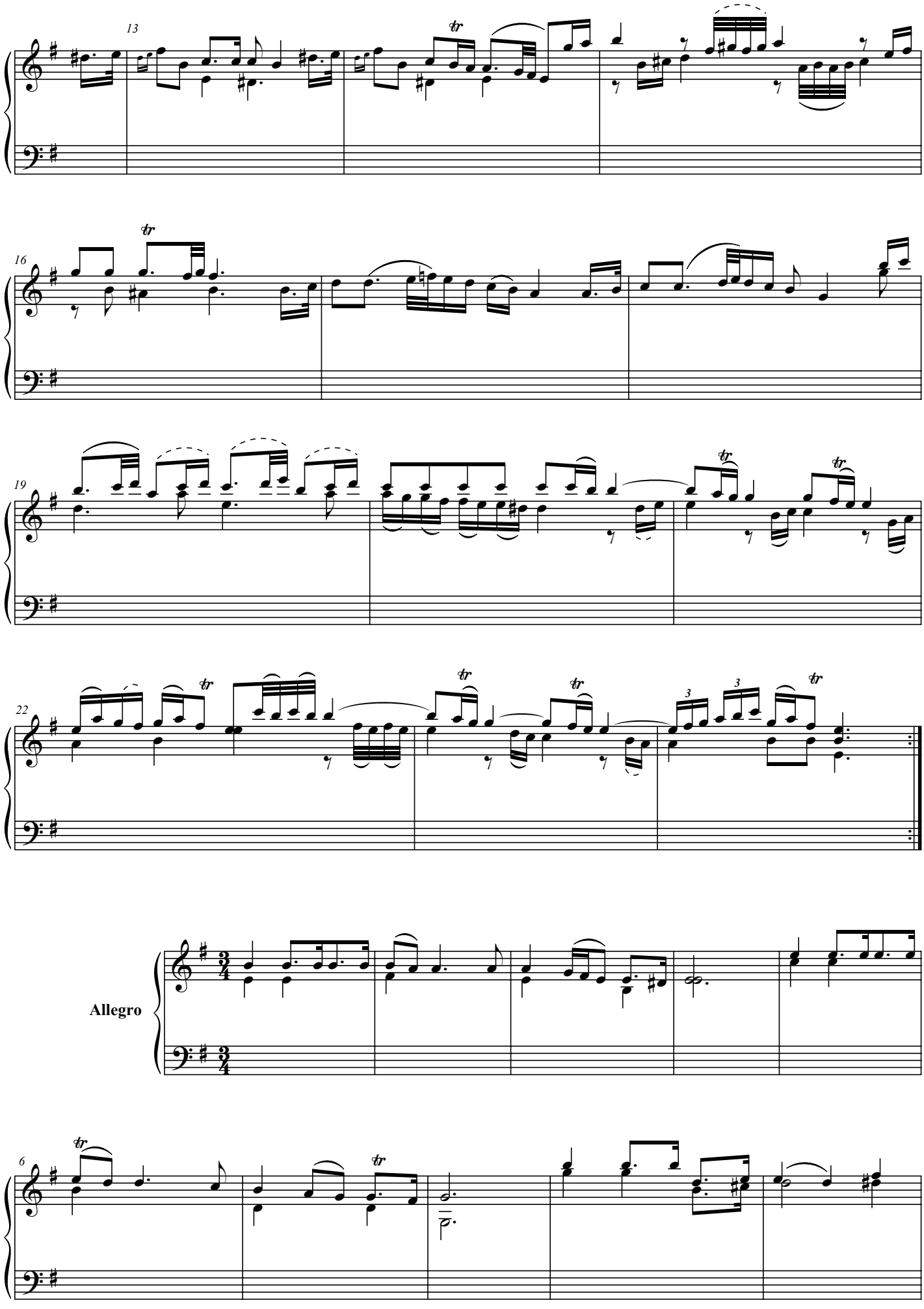

33
38
44
tr
49
54
[tr]
tr
59
tr
tr
tr

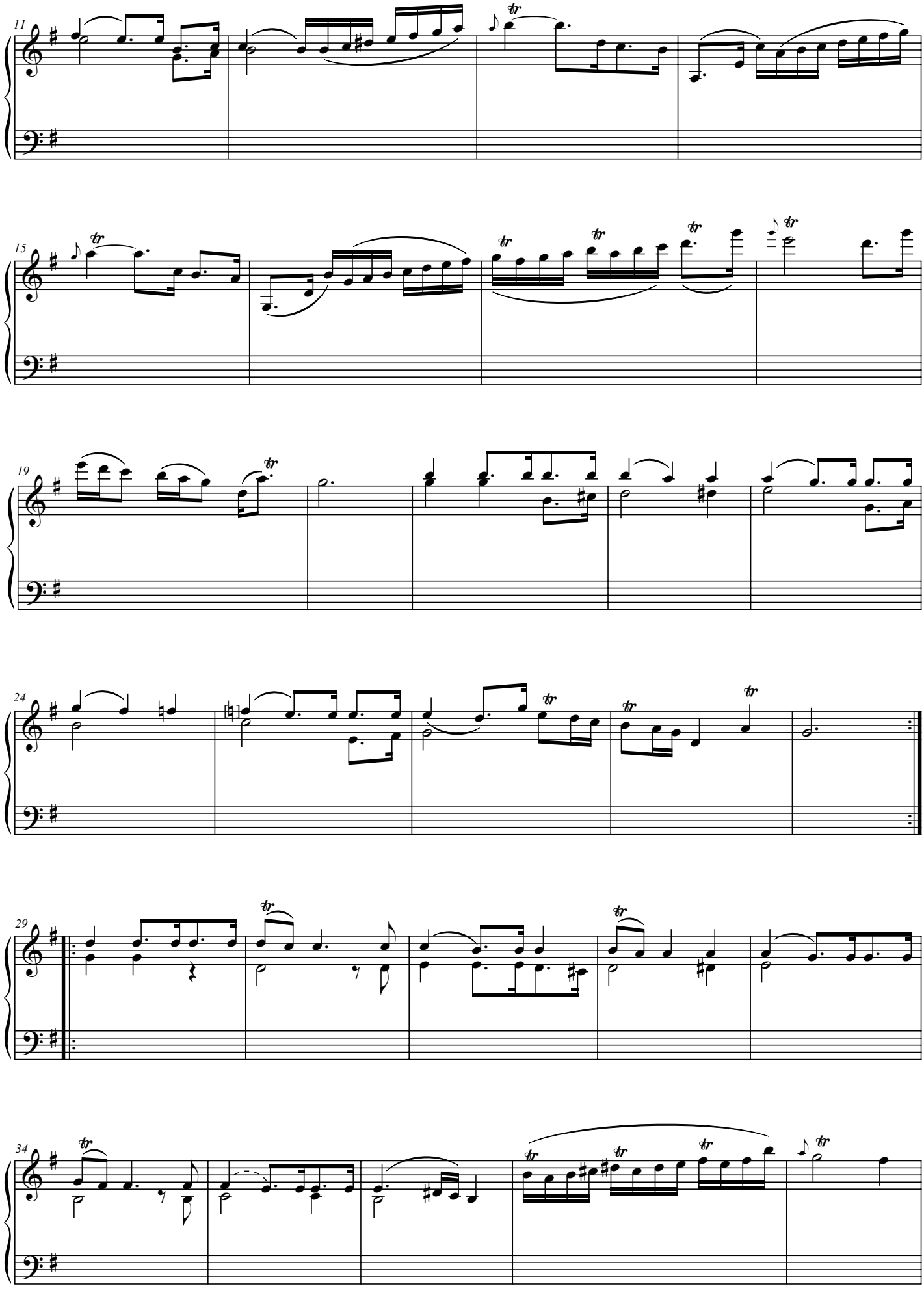
Sonata XX

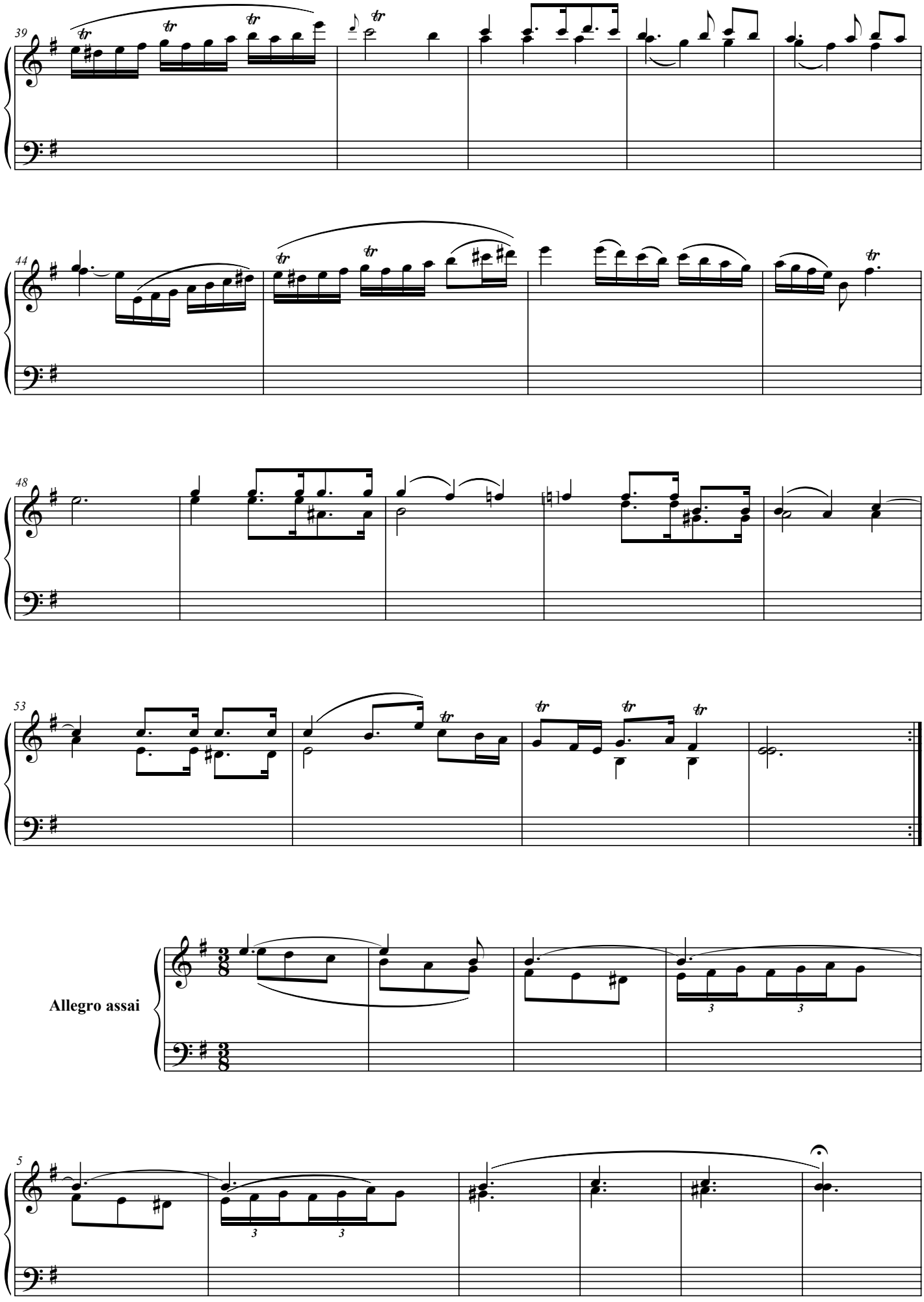
Non vi piacque ingiusti Dei / che io nascessi pastorella /
altra pena non avrei / che la cura di una agnella /
che l'affetto di un pastor.

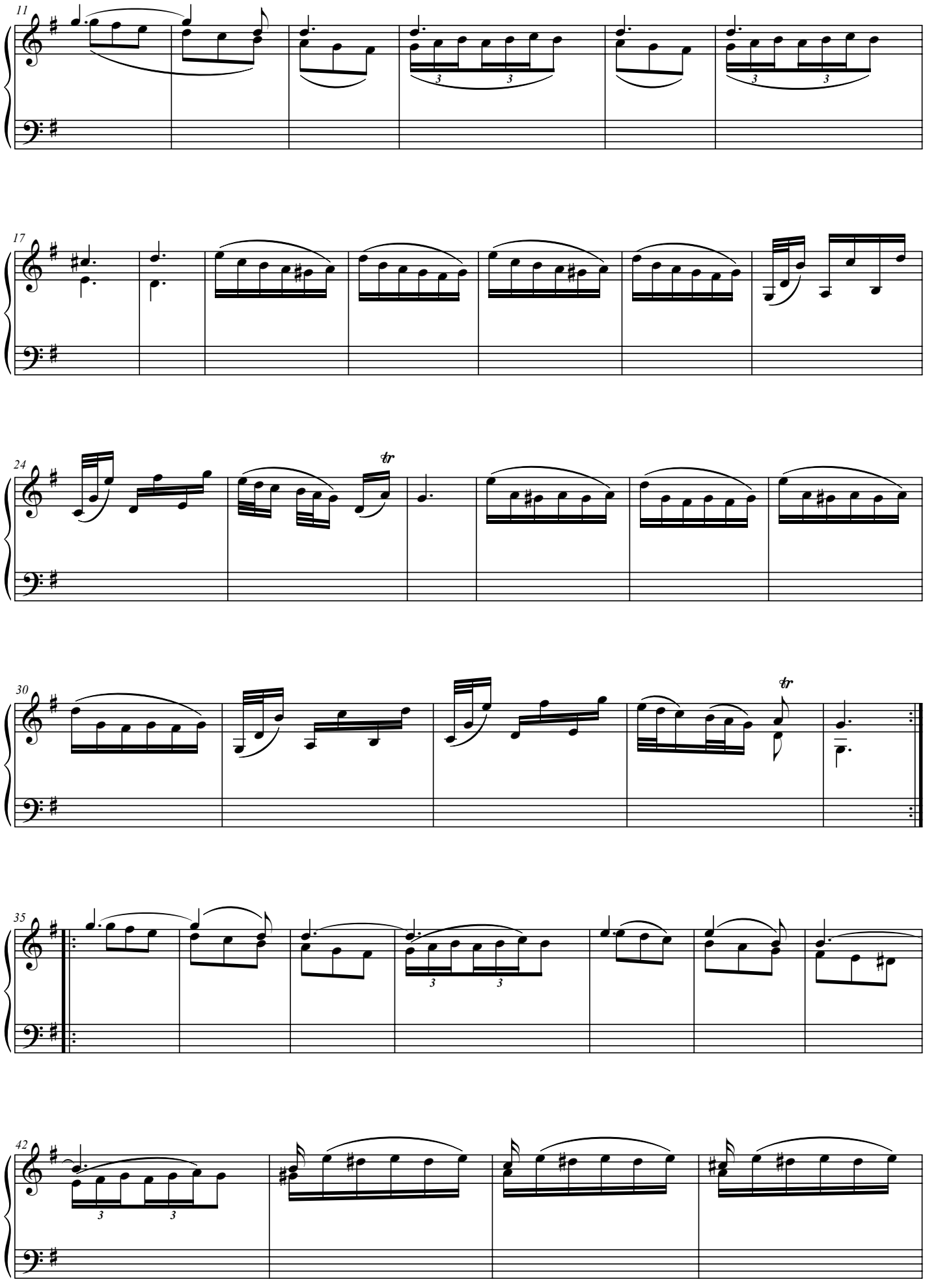
Andante Cantabile

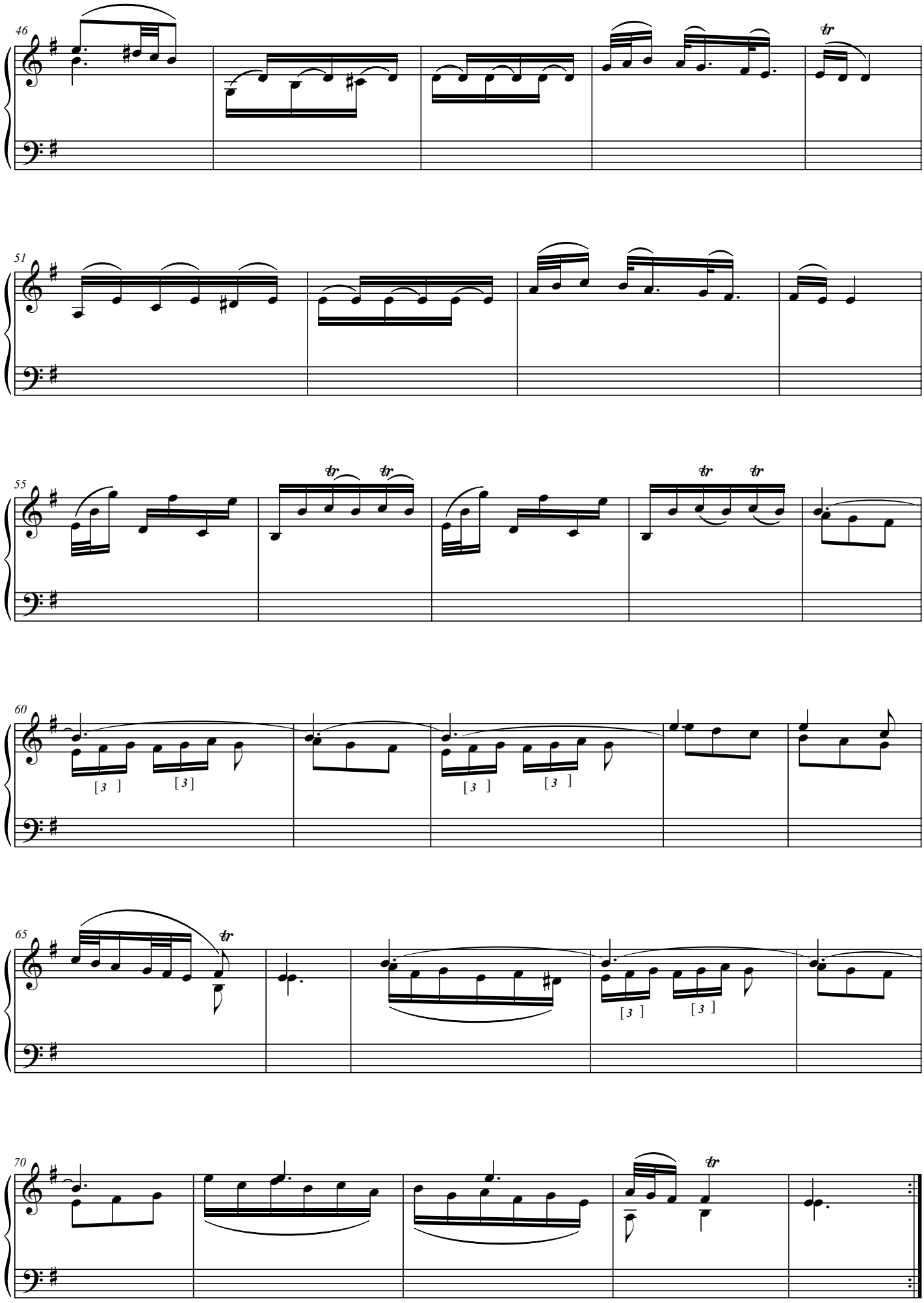



13
16
19
22
Allegro
6


11
15
19
24
29
34

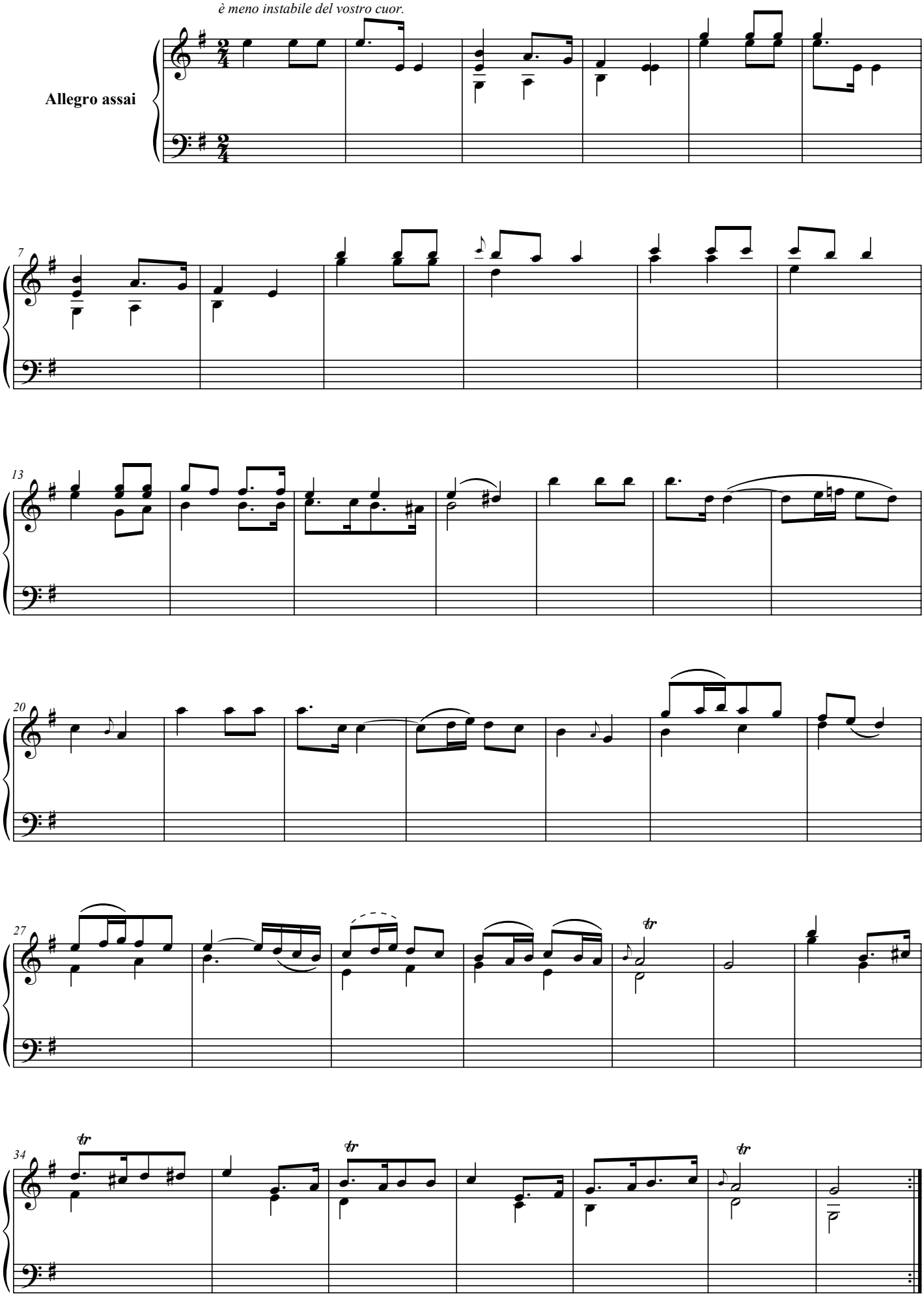

39
44
48
53
Allegro assai
5

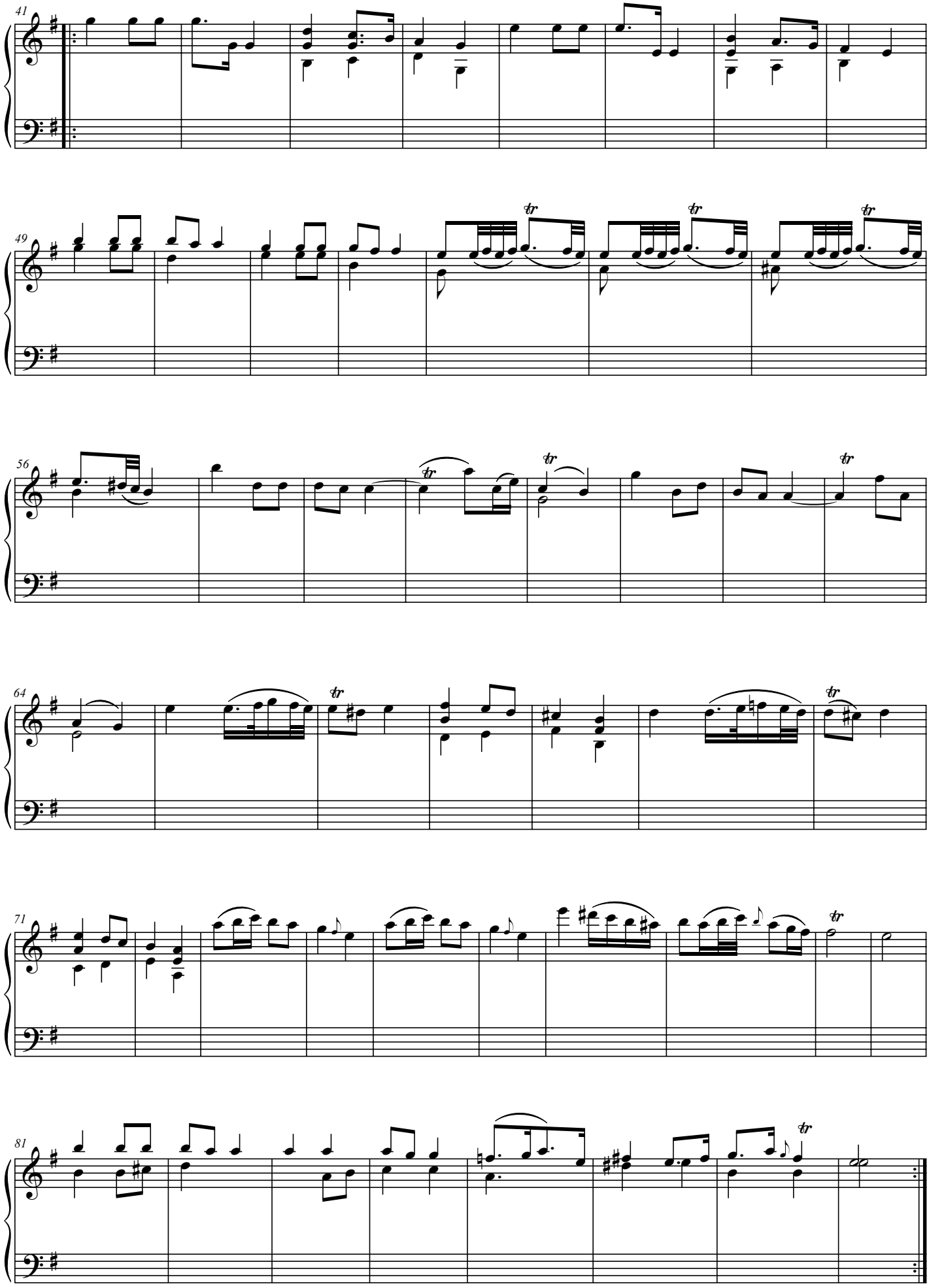

11
17
24
tr
30
tr
35
42


46
tr
51
55
tr
tr
tr
tr
60
[3]
[3]
[3]
[3]
65
tr
[3]
[3]
70
tr

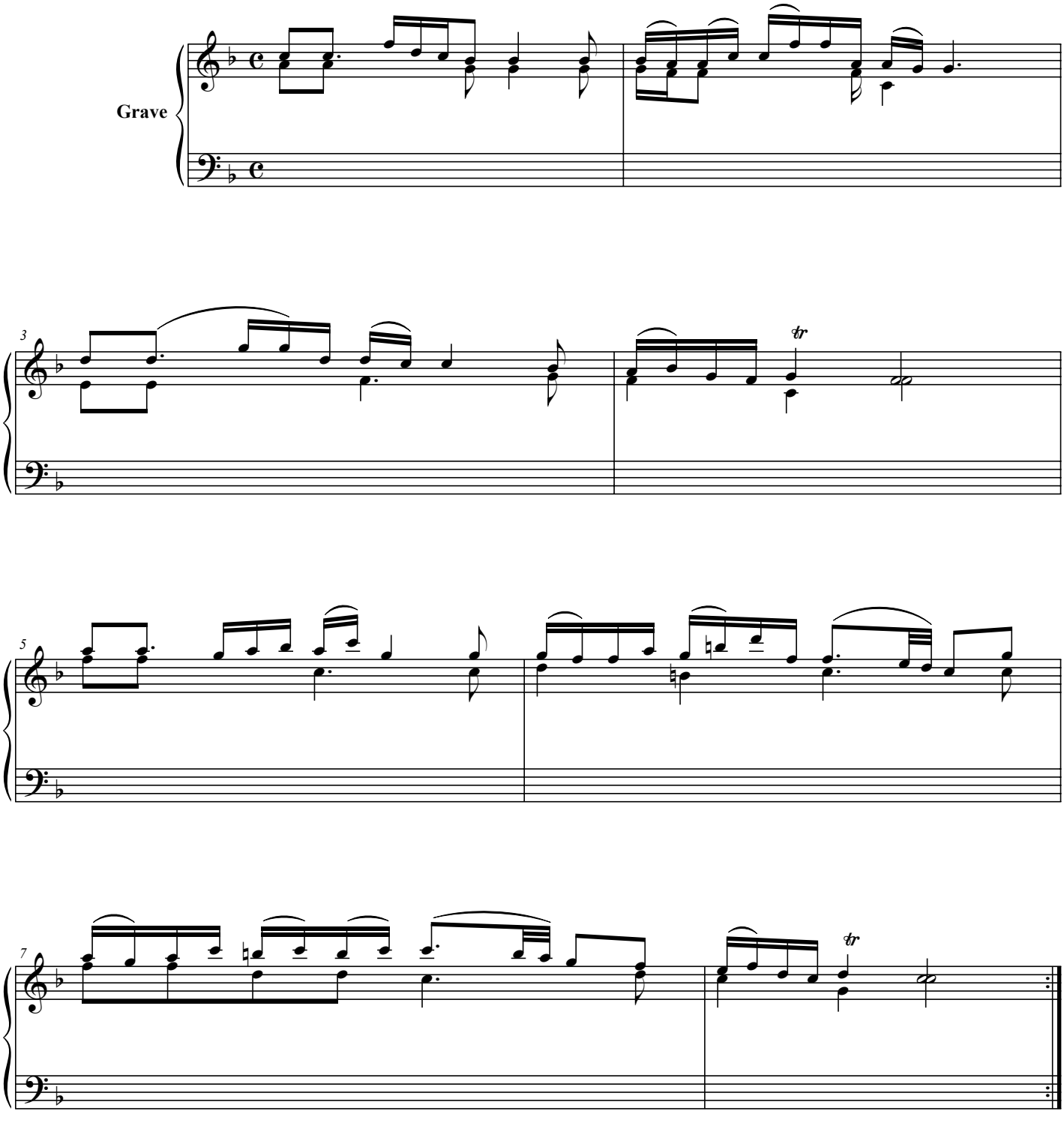
L'ombra che mormora tra sponda e sponda, l'aura che scenda tra fronda e fronda
è meno instabile del vostro cuor.

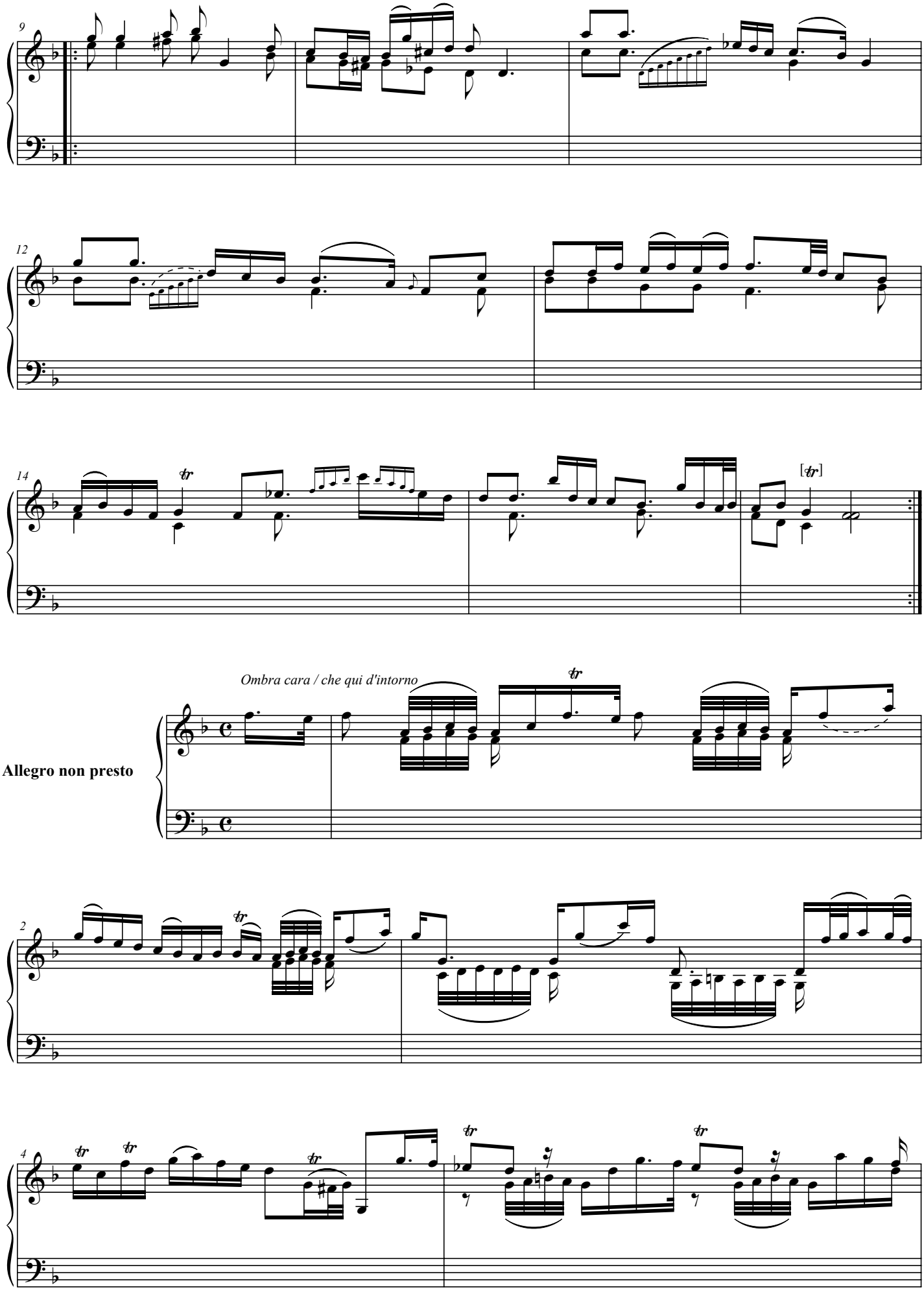
Allegro assai

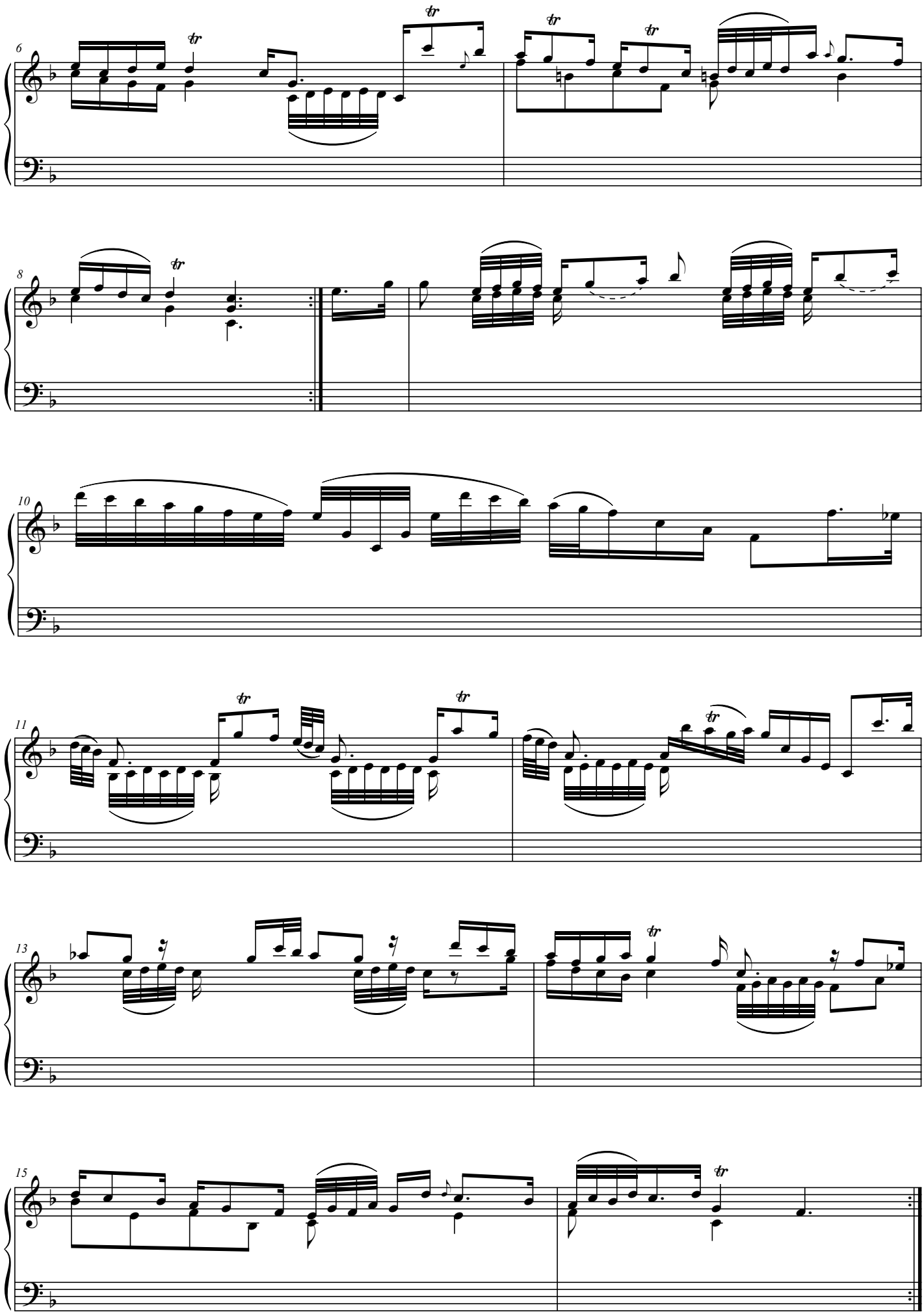



41
49
56
64
71
81

Sonata XXI

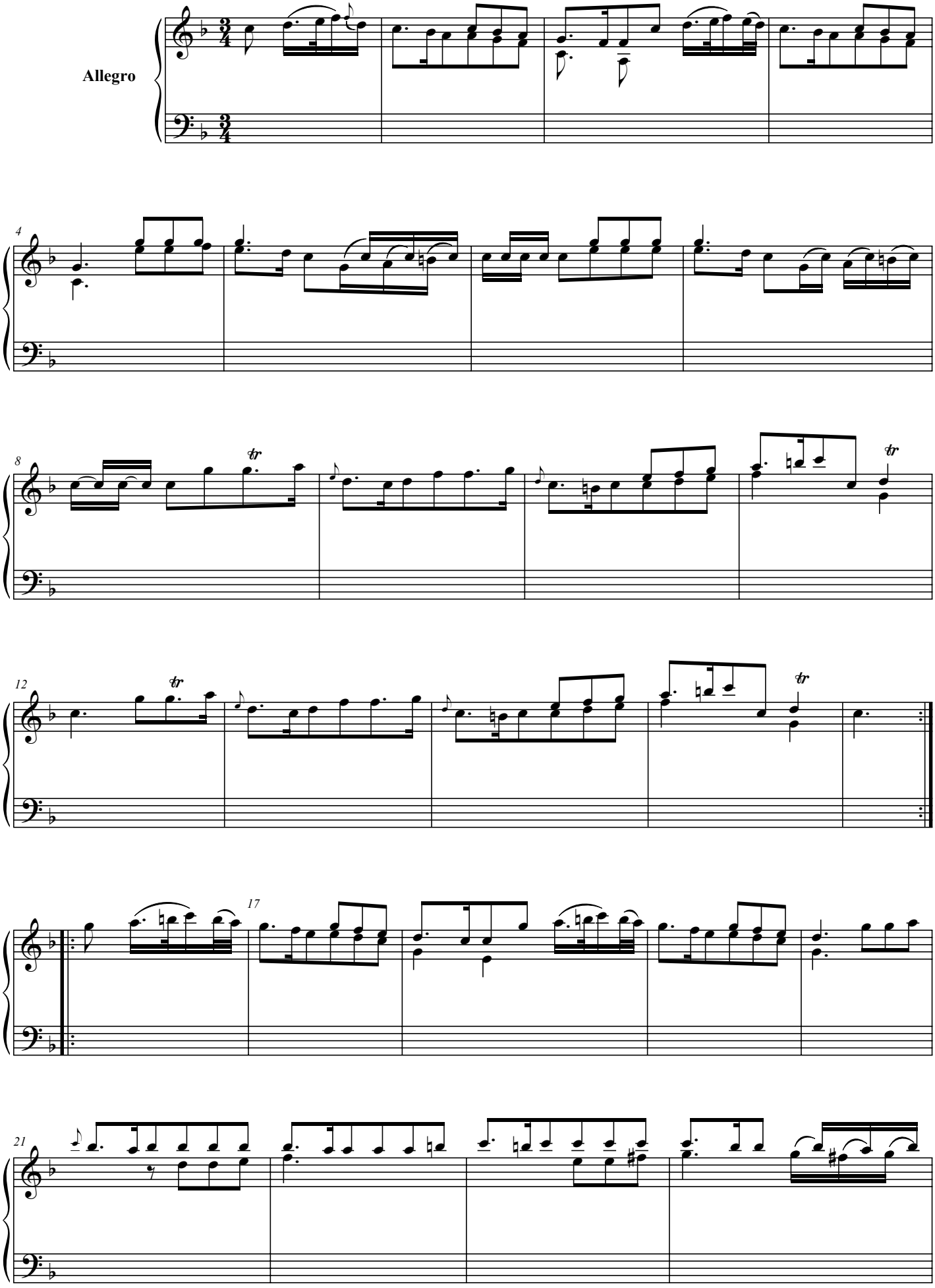


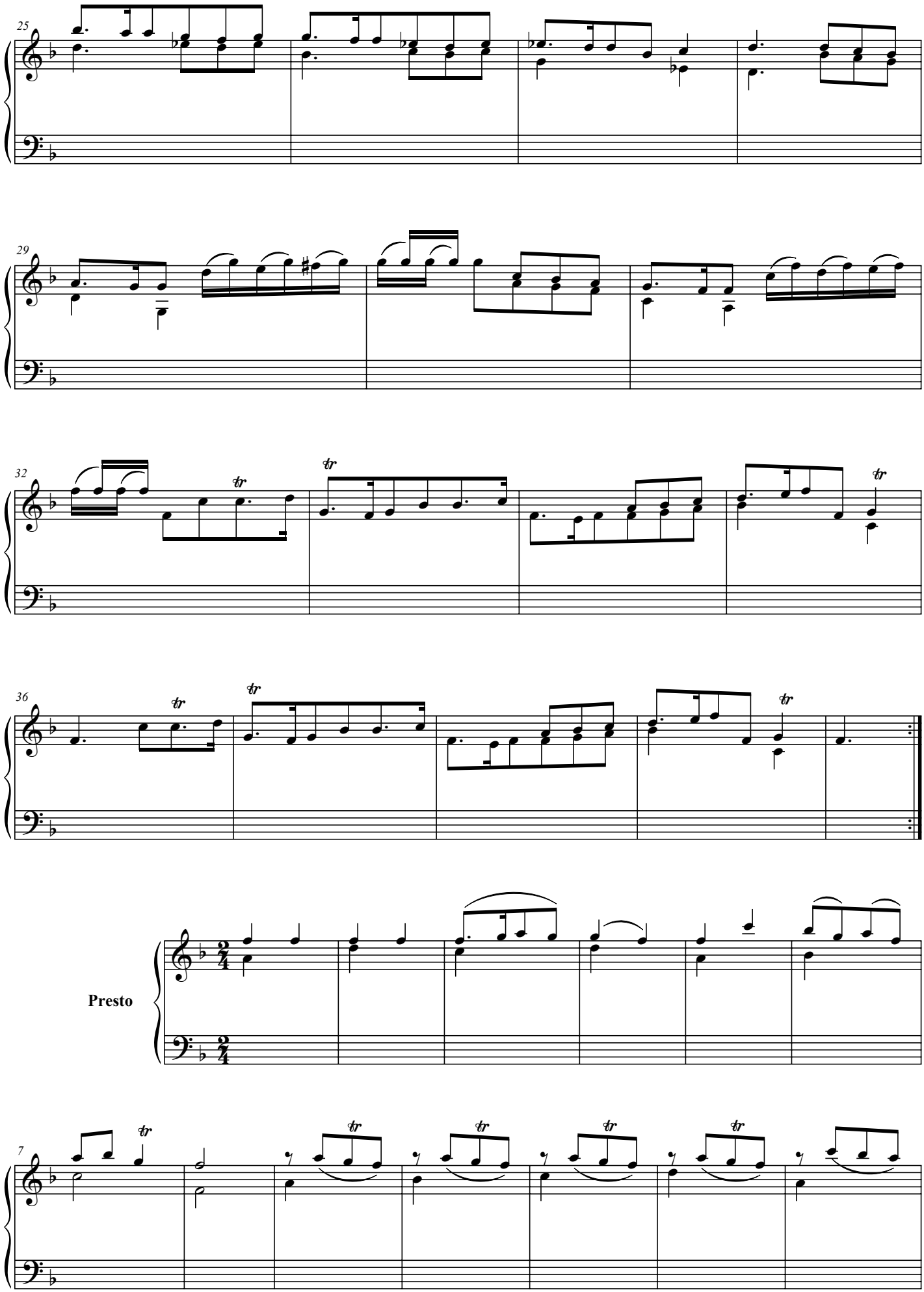

9
12
14
tr
[tr]
Ombra cara / che qui d'intorno
Allegro non presto
2
4

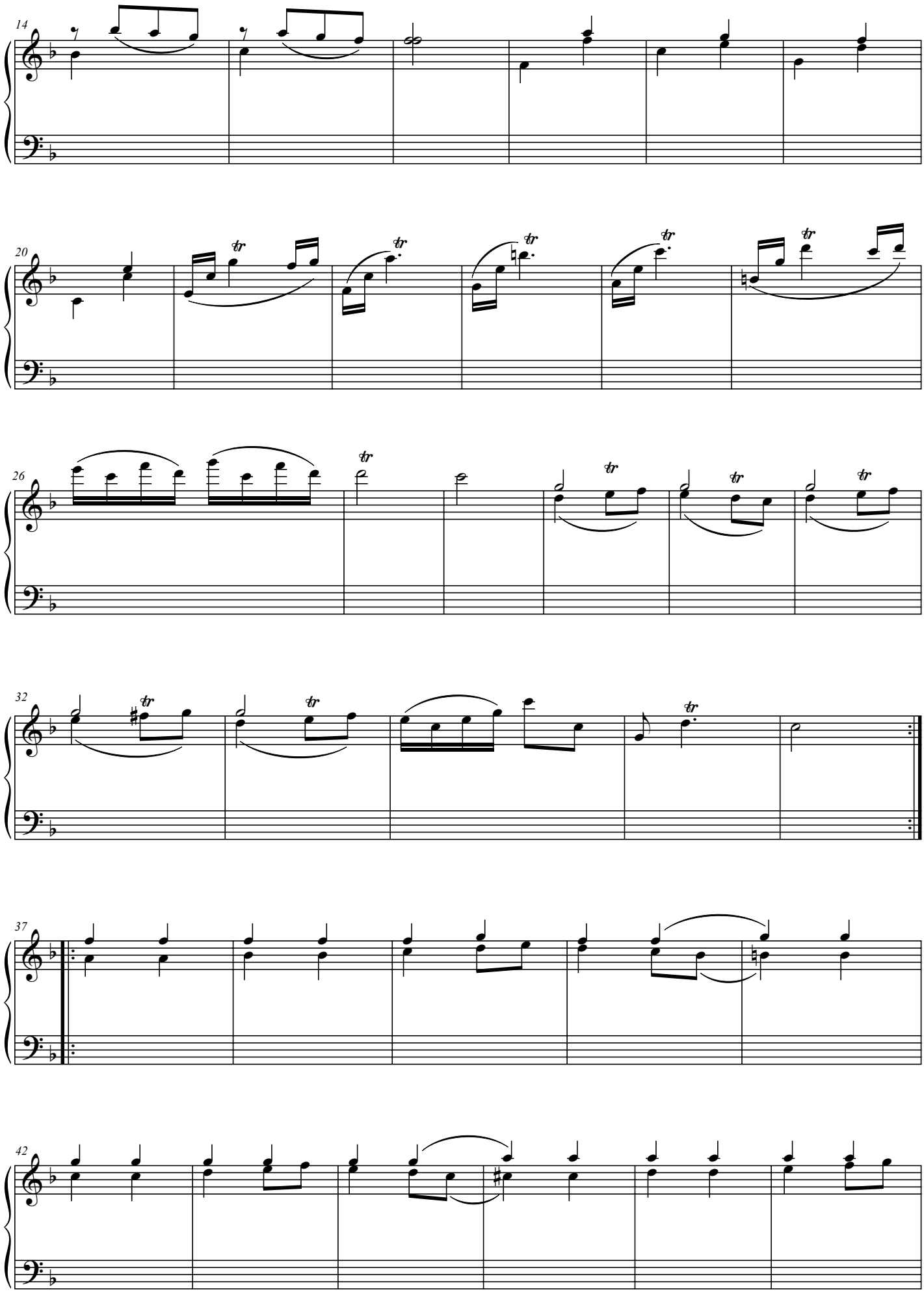

6
8
10
11
13
15

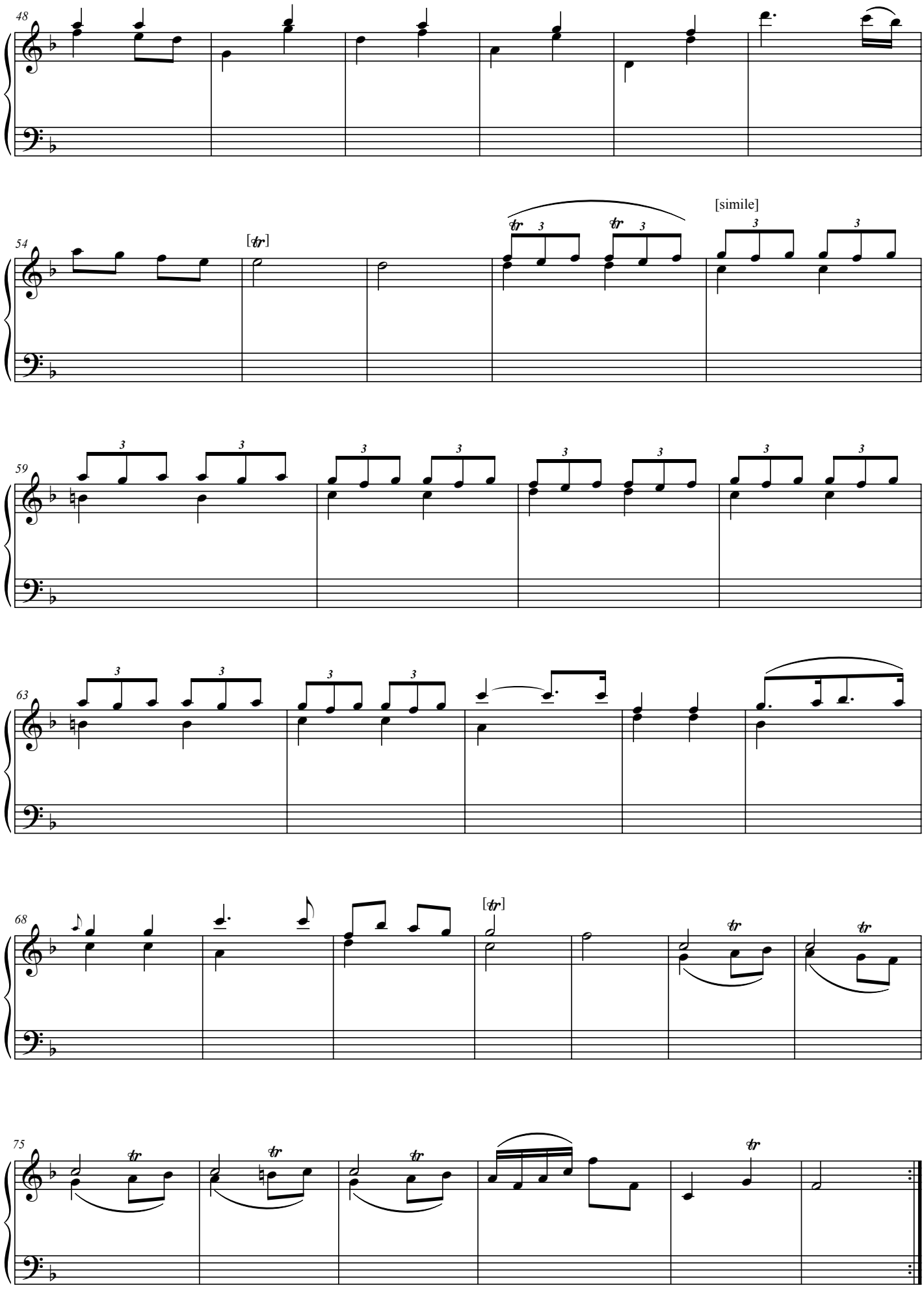
Se il cor / non palpita

Allegro

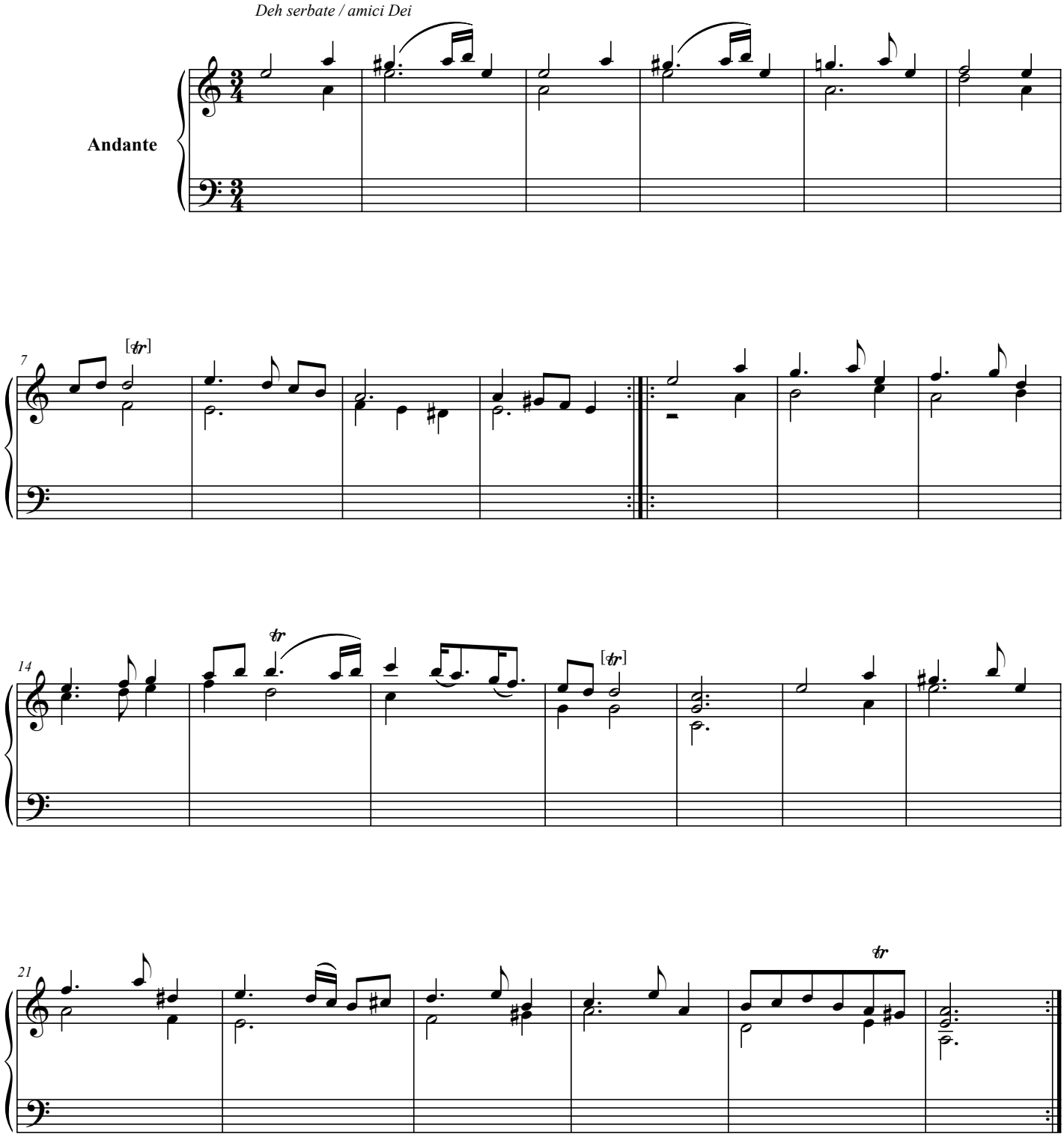



25
29
32
36
Presto
7


14
20
26
32
37
42

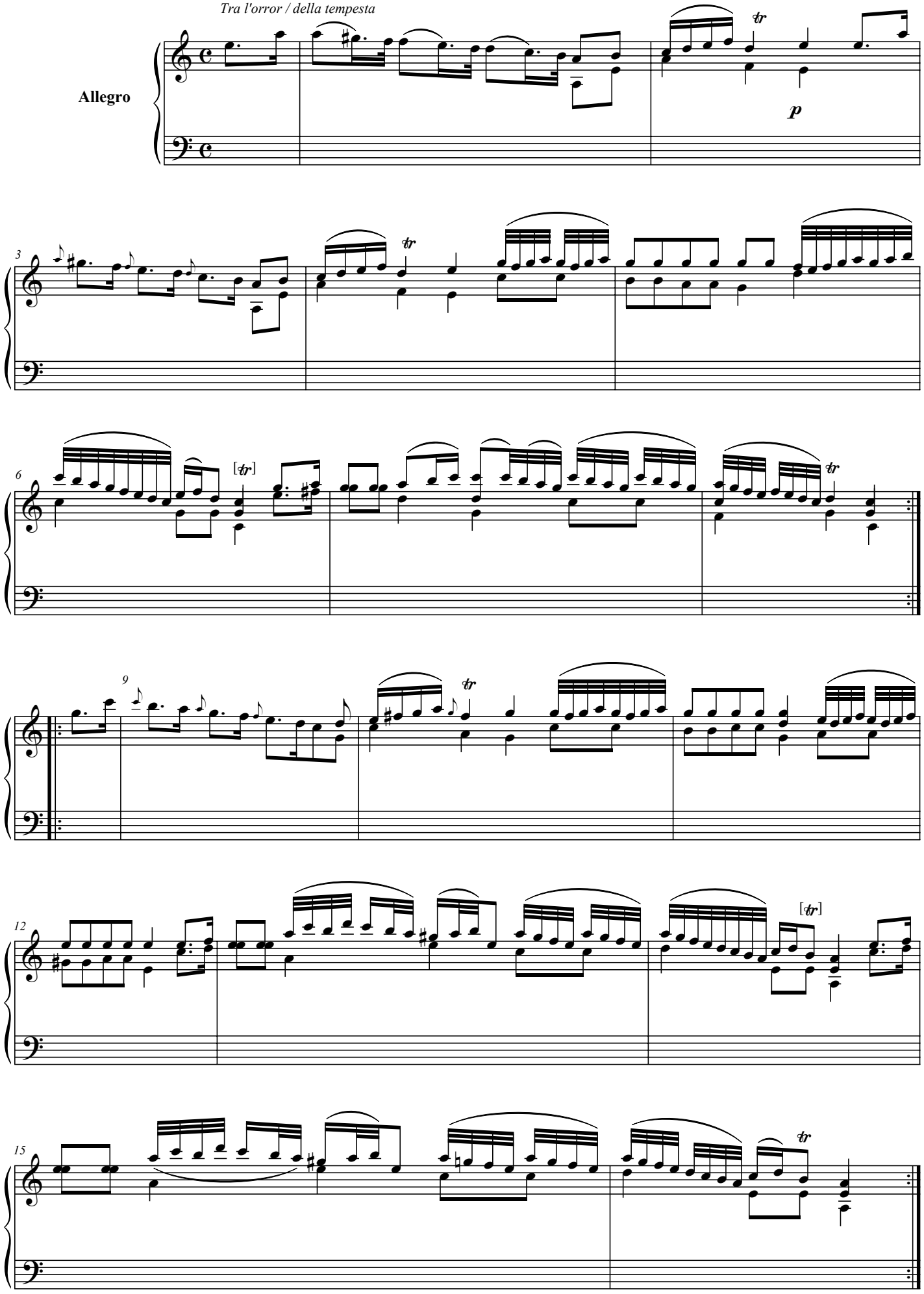

48
54
[tr]
[simile]
59
63
68
[tr]
75

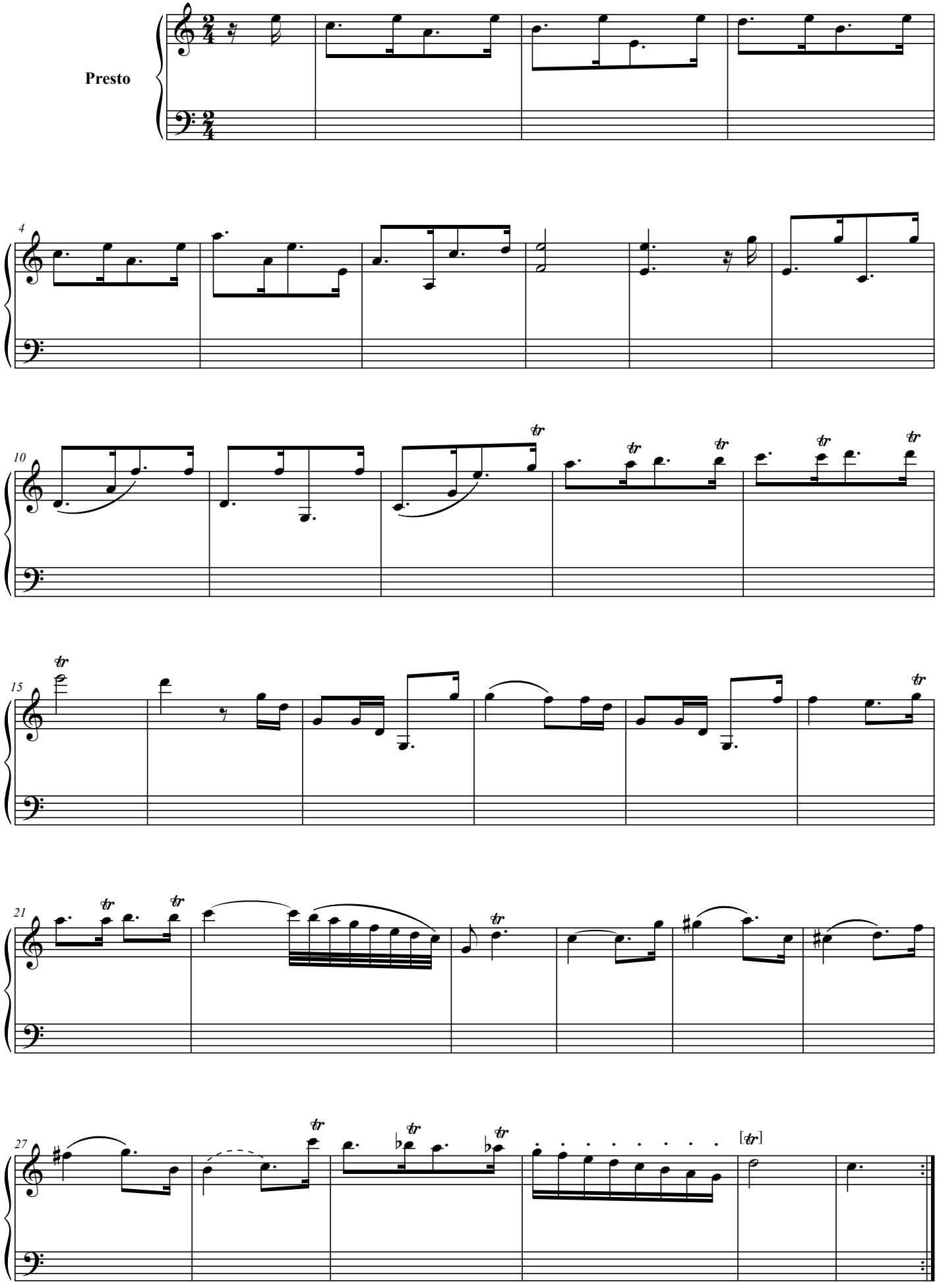
Sonata XXII

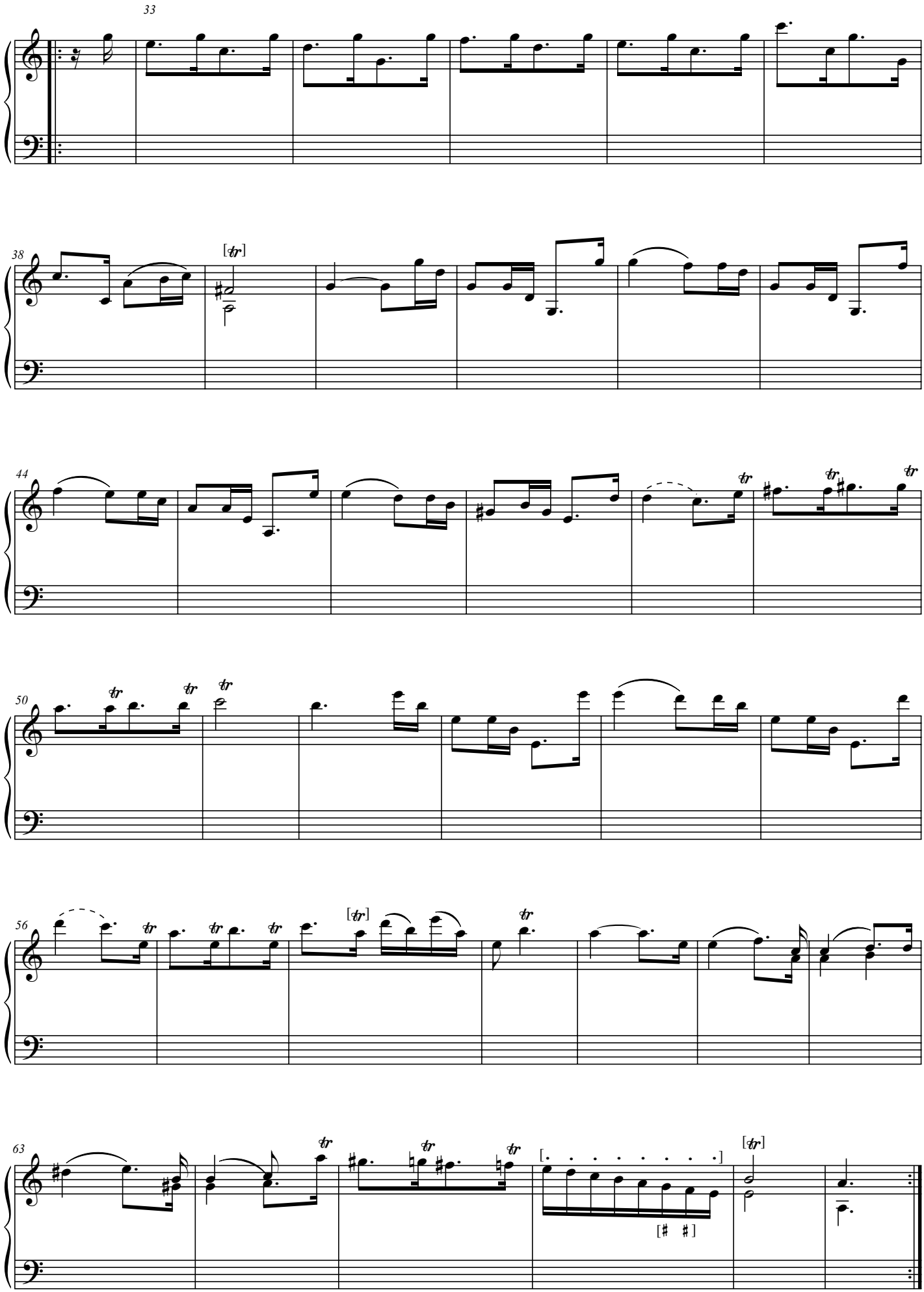


Tra l'orror / della tempesta

Allegro

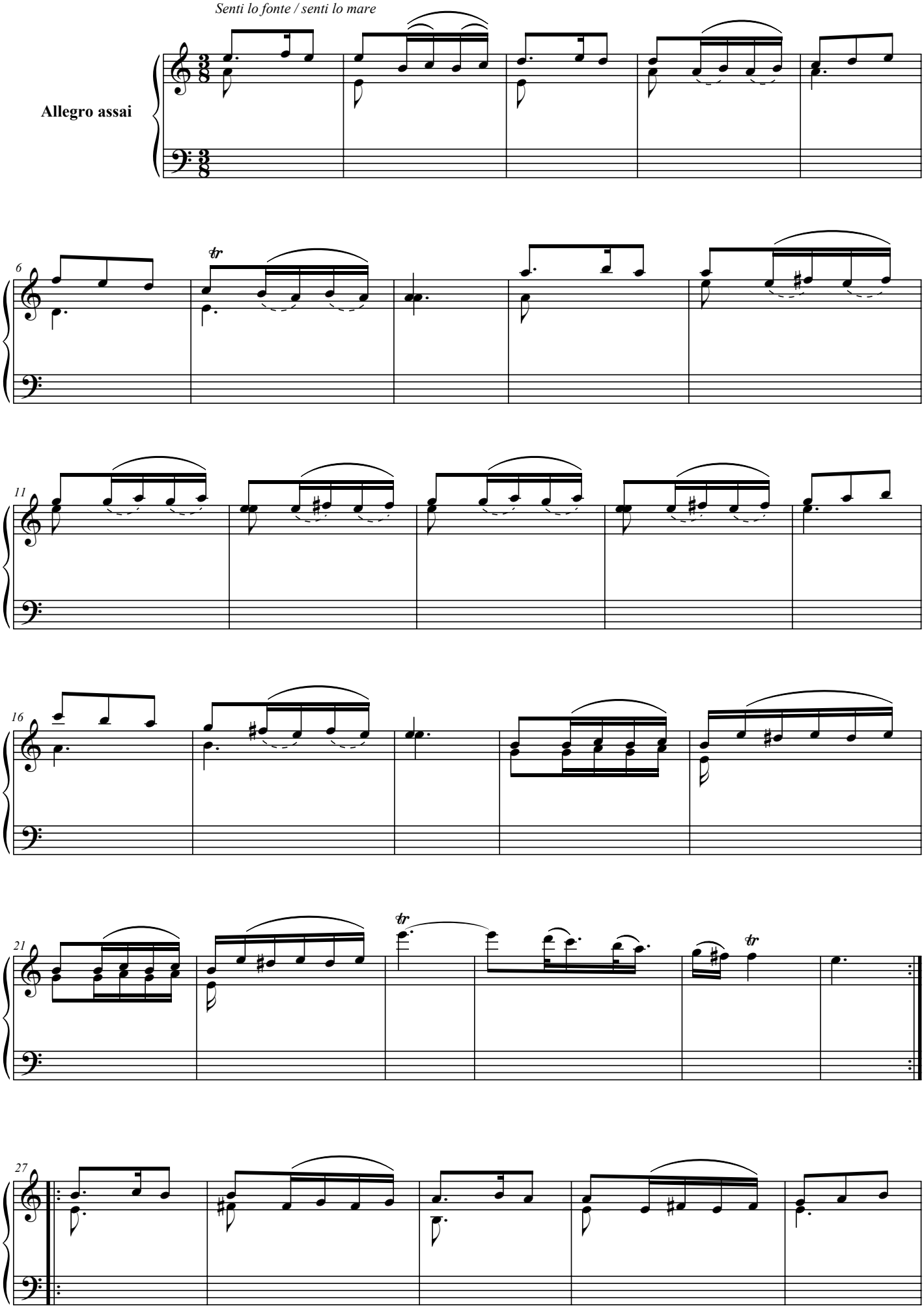


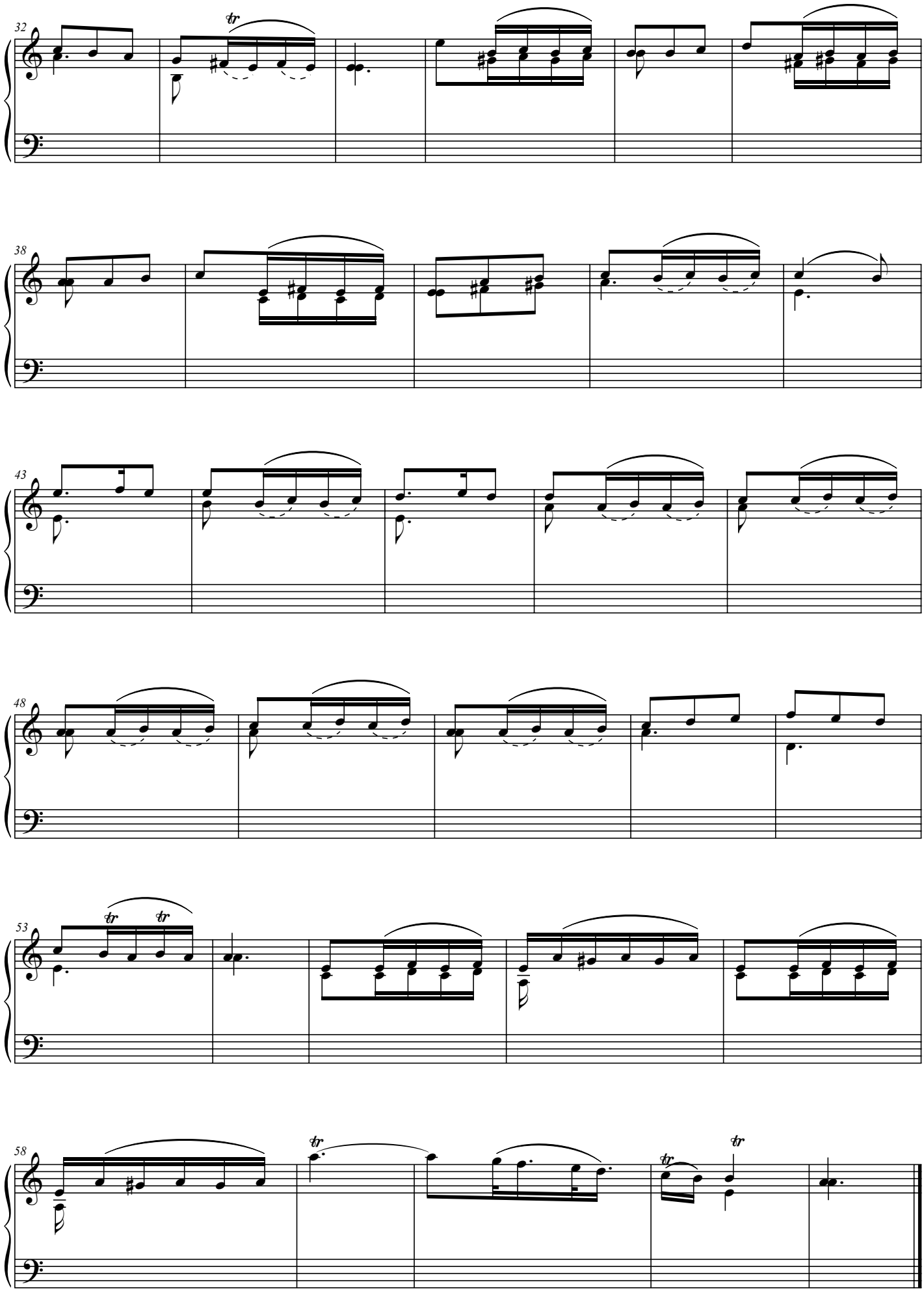

Presto
4
10
15
21
27


33
38
[tr]
44
tr
50
tr
56
[tr]
63
[tr]

Senti lo fonte / senti lo mare

Allegro assai

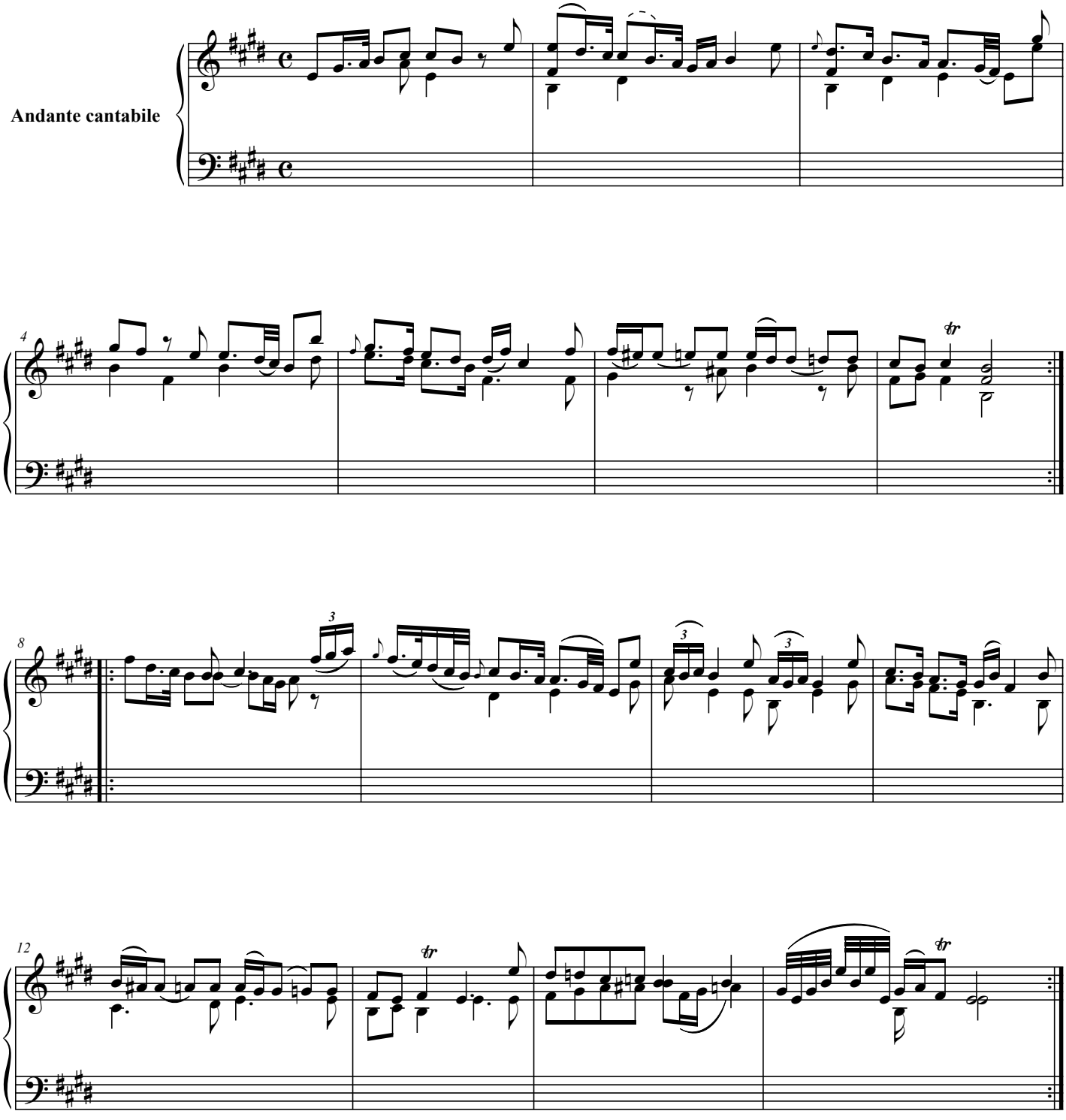


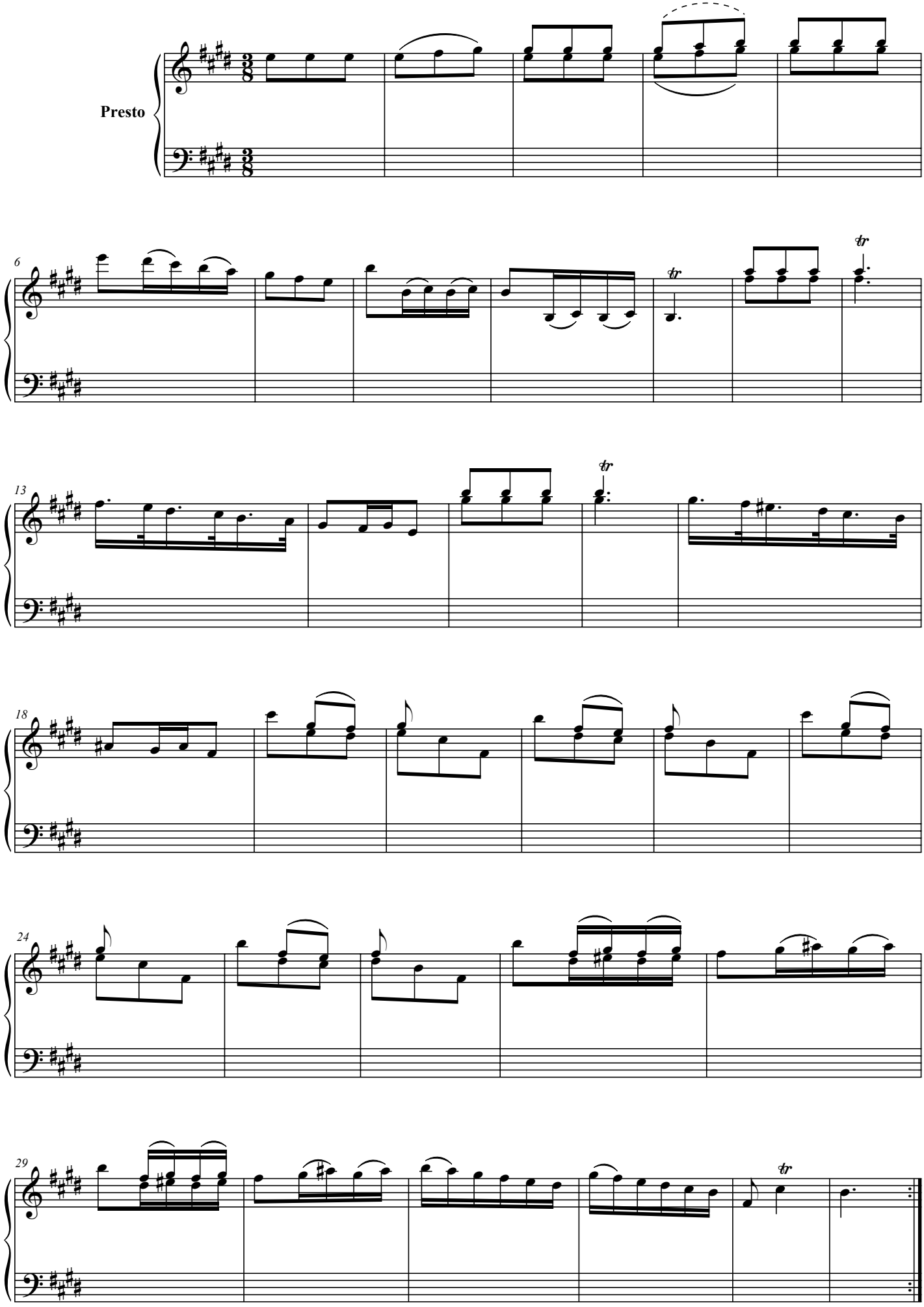

32
tr
38
43
48
53
tr
tr
58
tr
tr

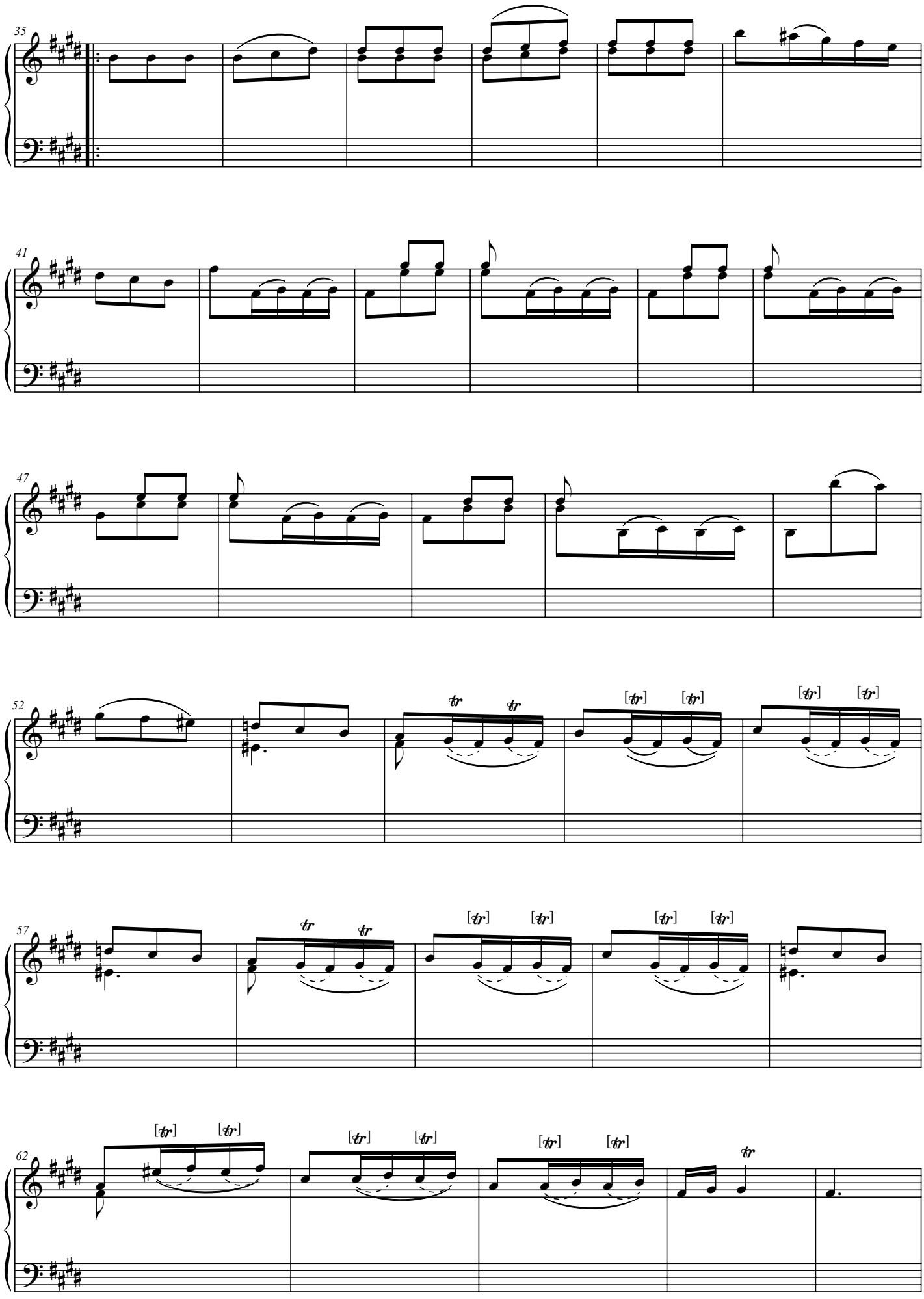
Sonata XXIII

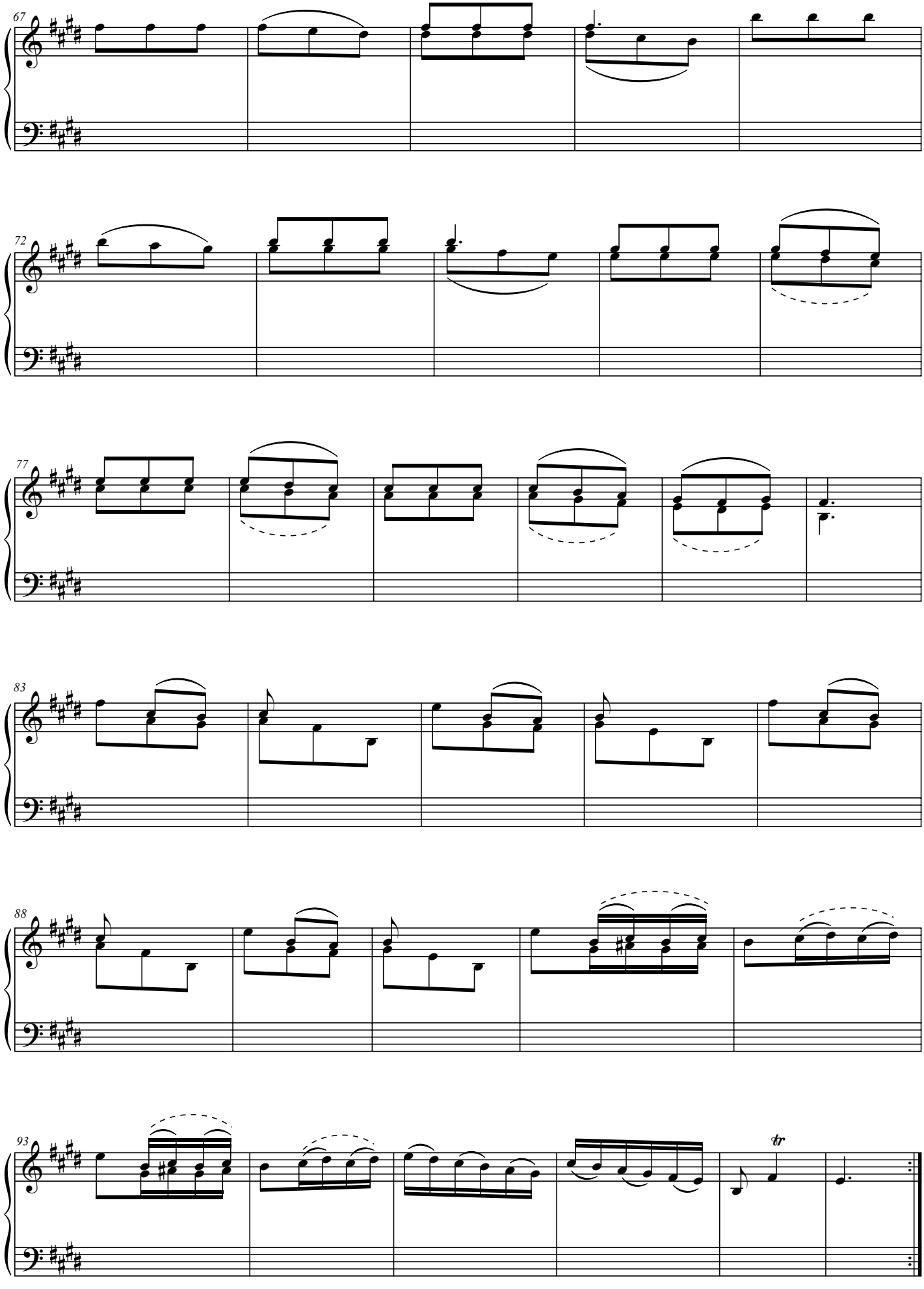
Lascia ch'io dica addio / al caro albergo mio / al praticello

Andante cantabile



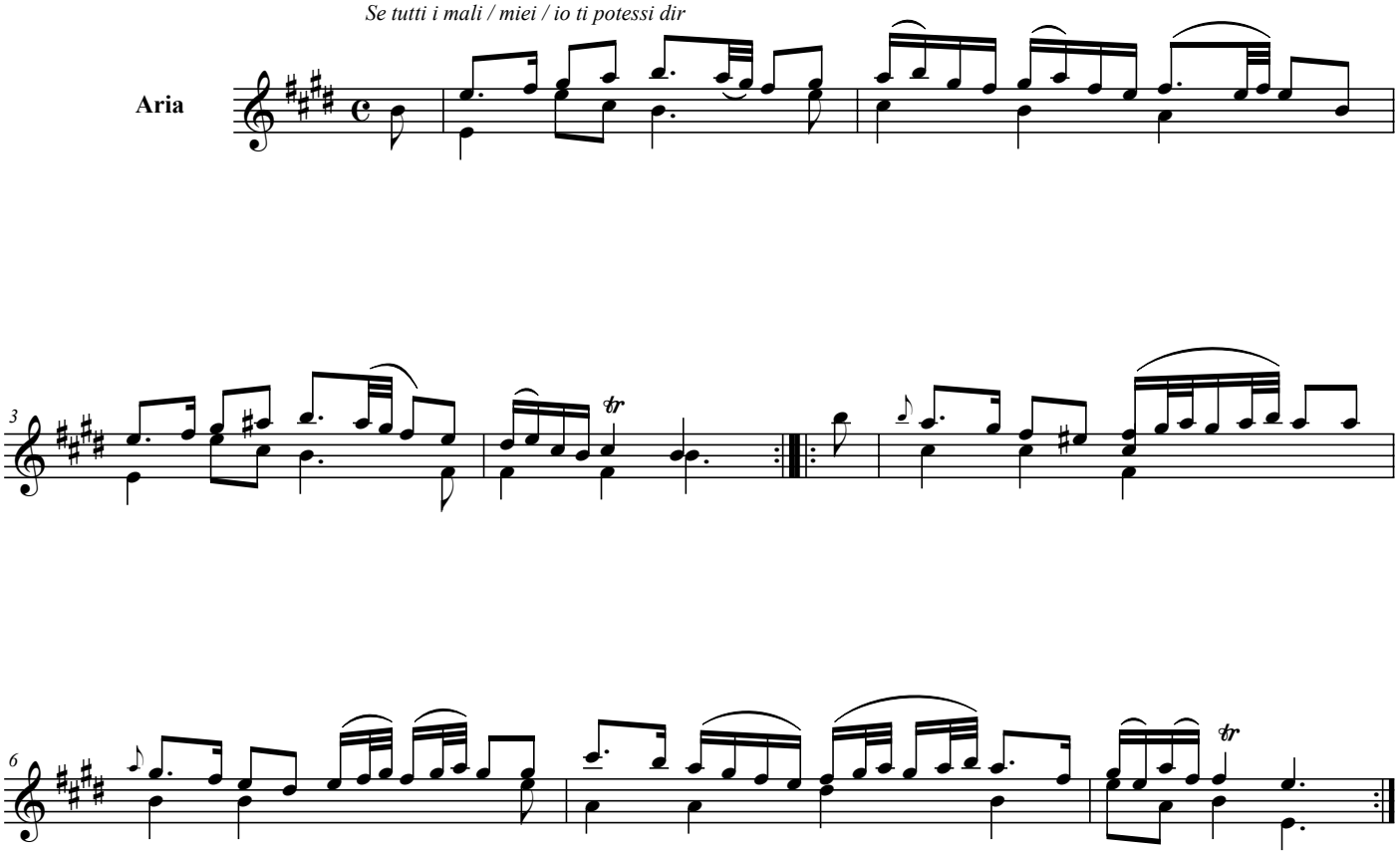

Presto
6
13
18
24
29


35
41
47
52
57
62


67
72
77
83
88
93
tr

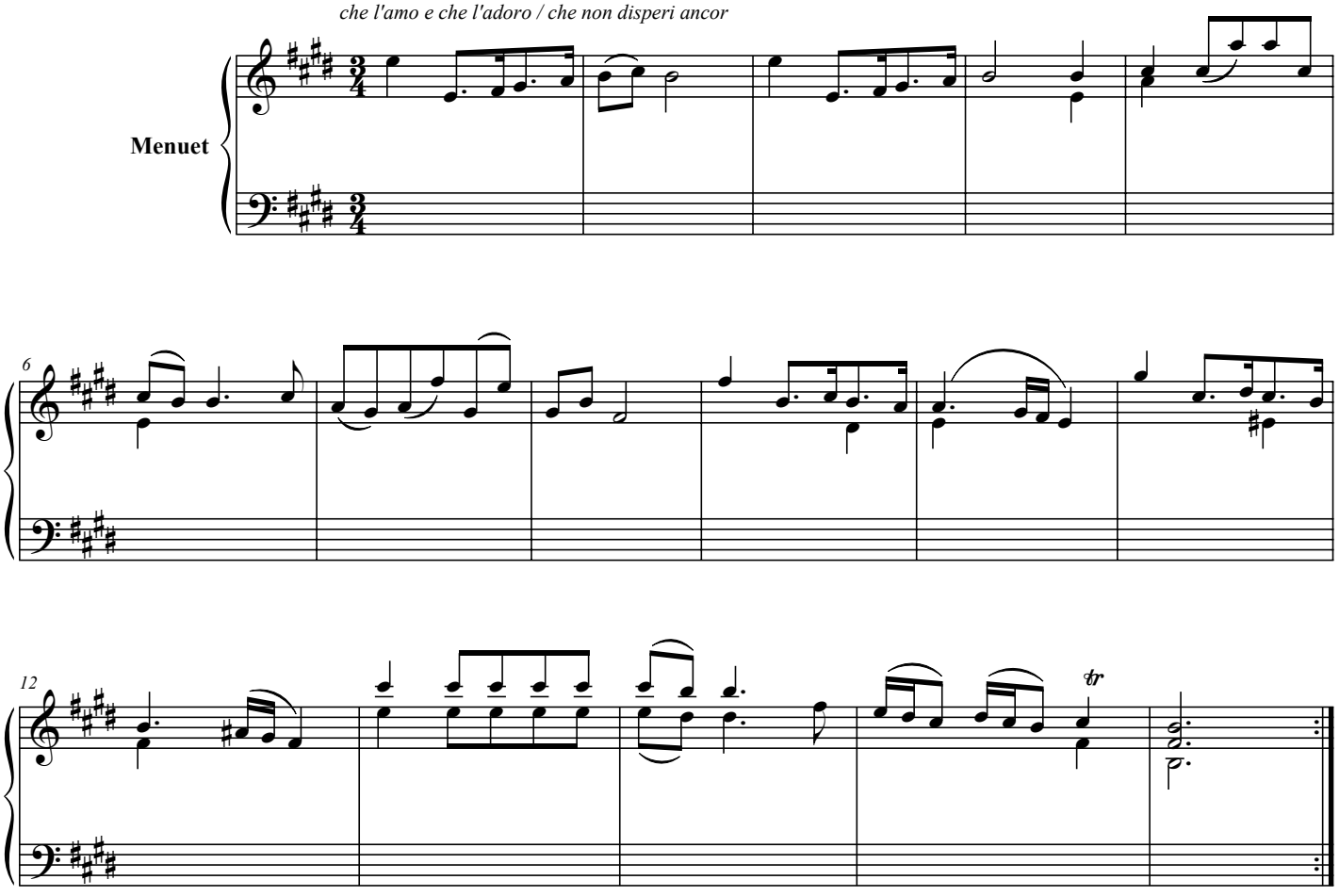
Se tutti i mali / miei / io ti potessi dir

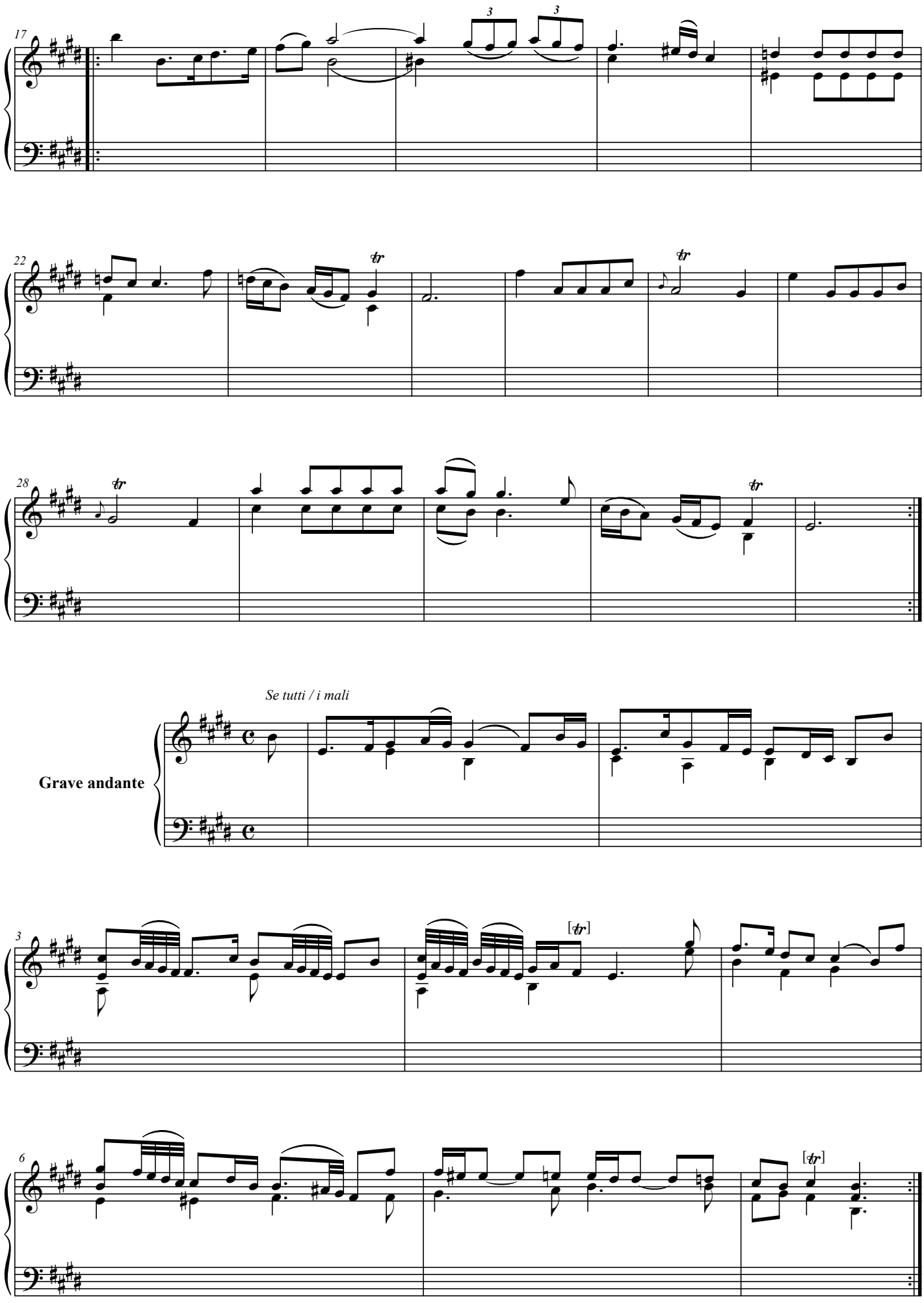
Aria

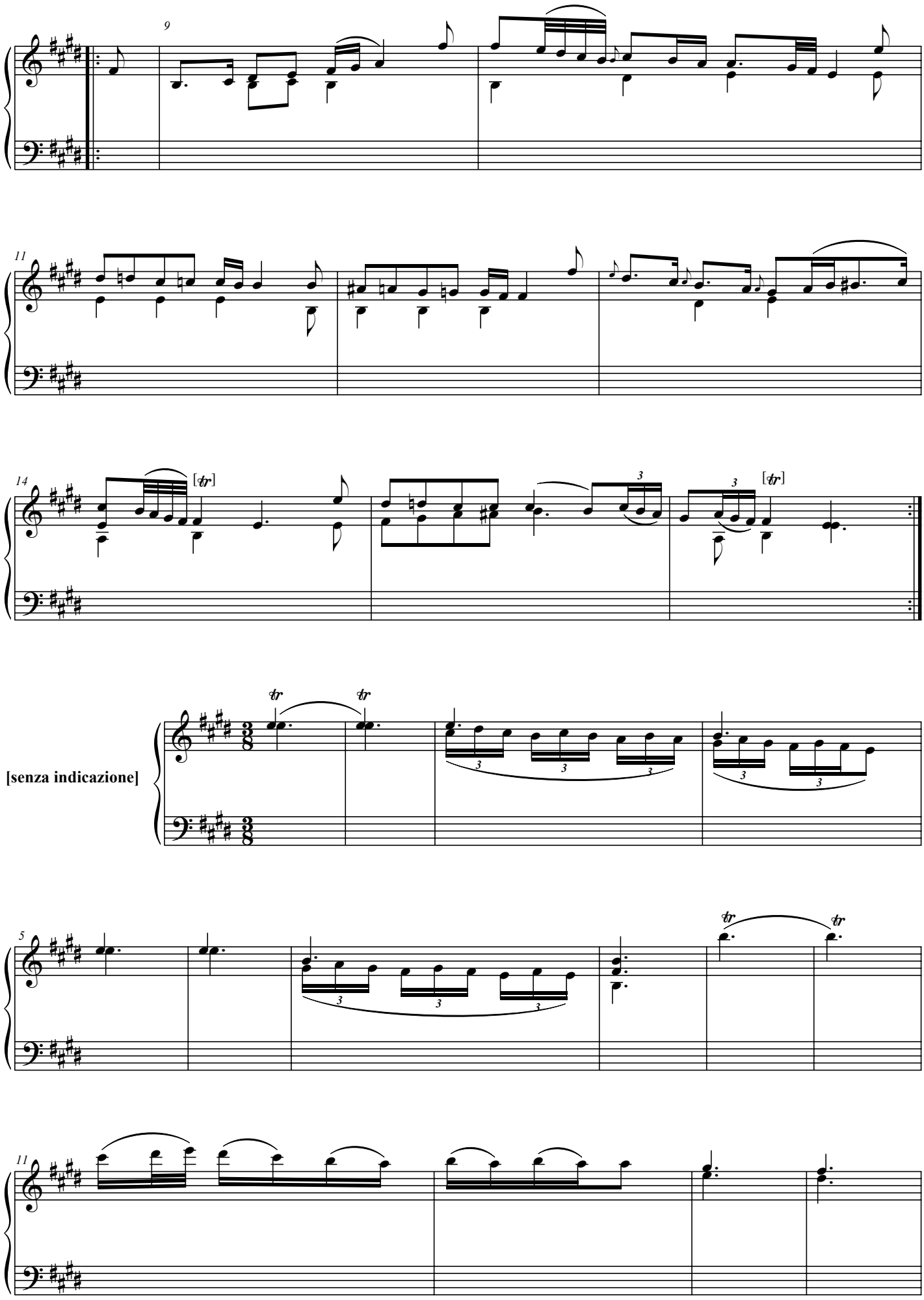


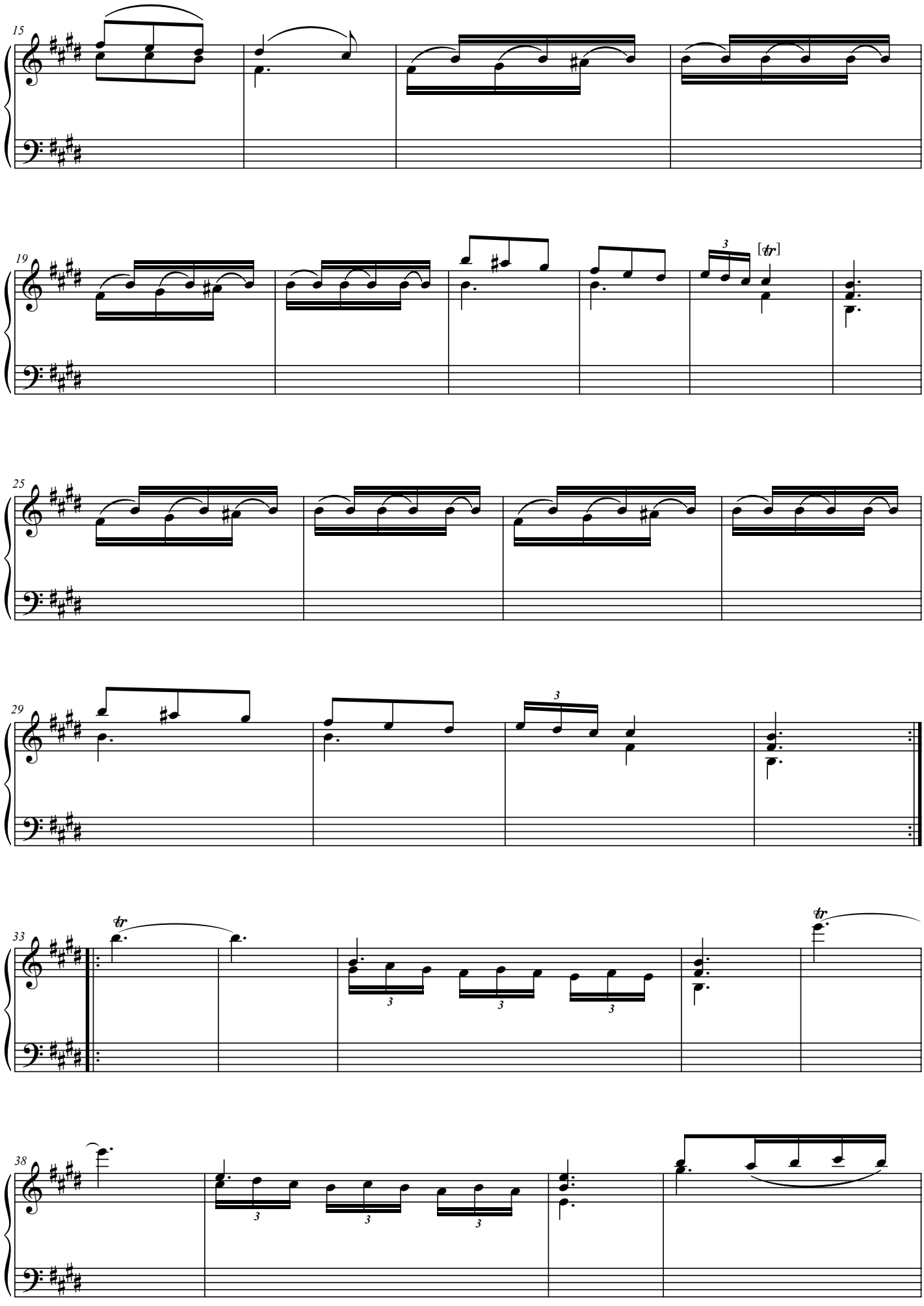
Digli che son fedele / digli che è il mio tesoro /
che l'amo e che l'adoro / che non disperi ancor

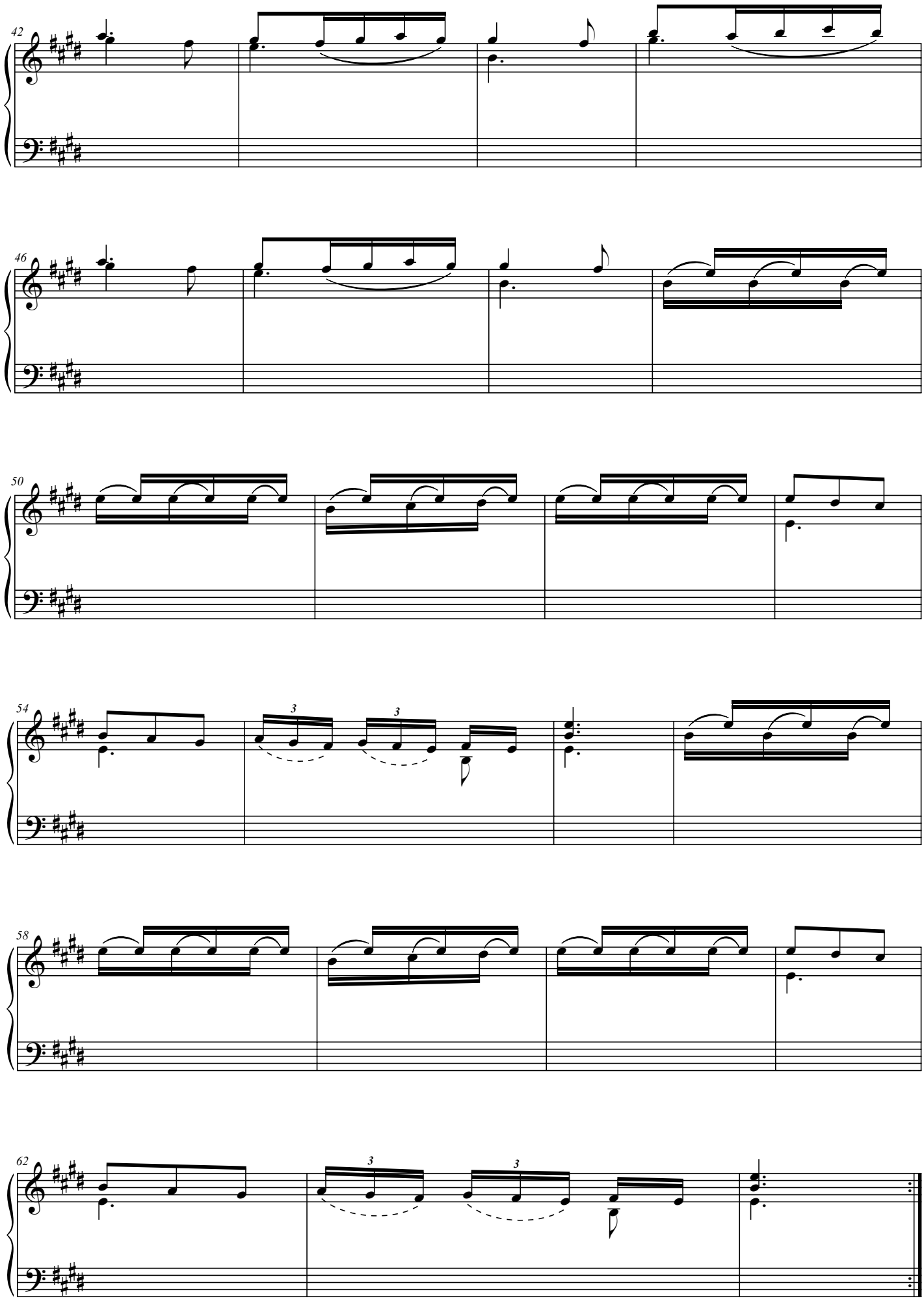
Menuet



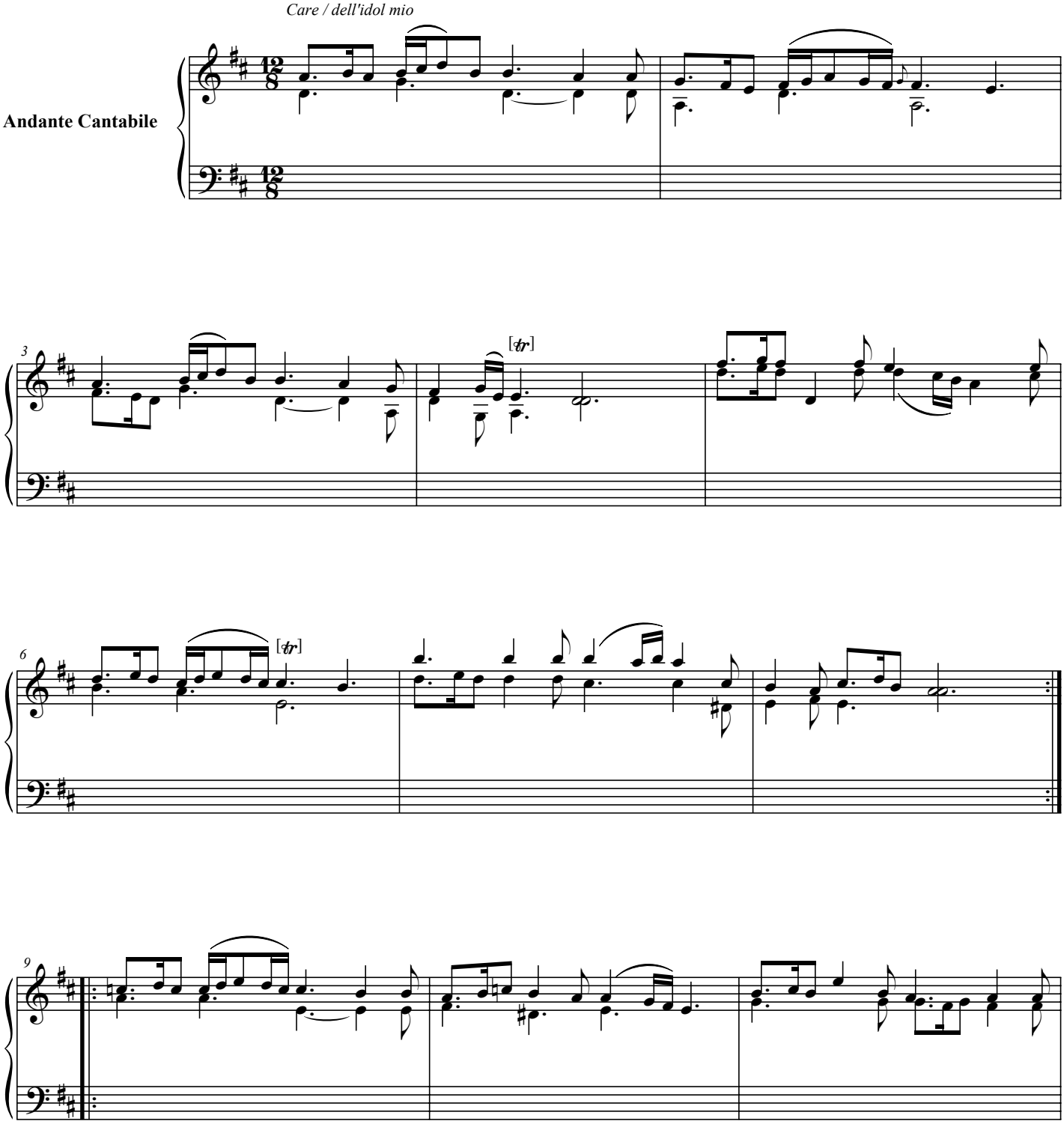

17
22
28
Se tutti / i mali
Grave andante
3
6

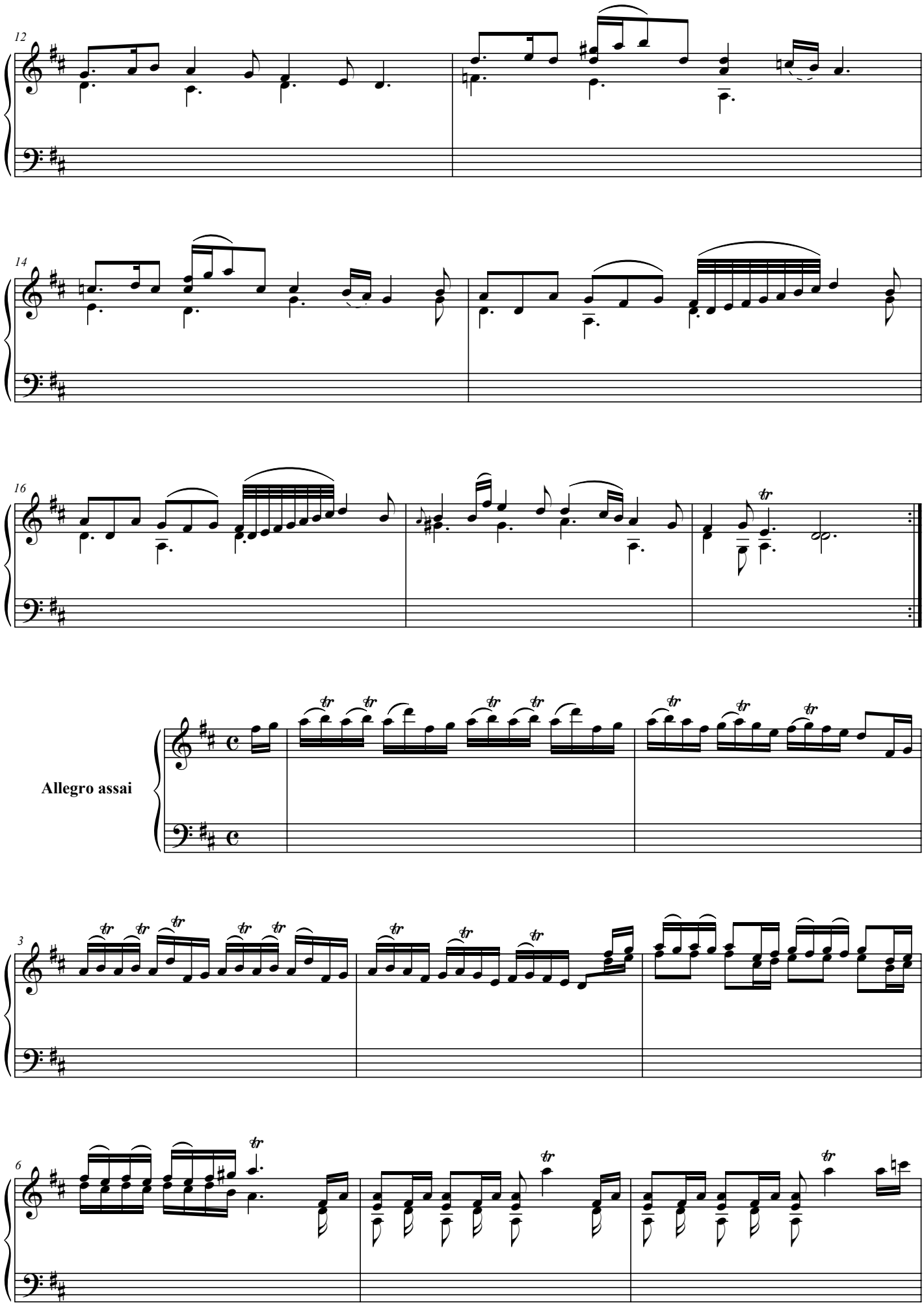

9
11
14
[tr]
[tr]
[senza indicazione]
tr
tr
5
tr
tr
11

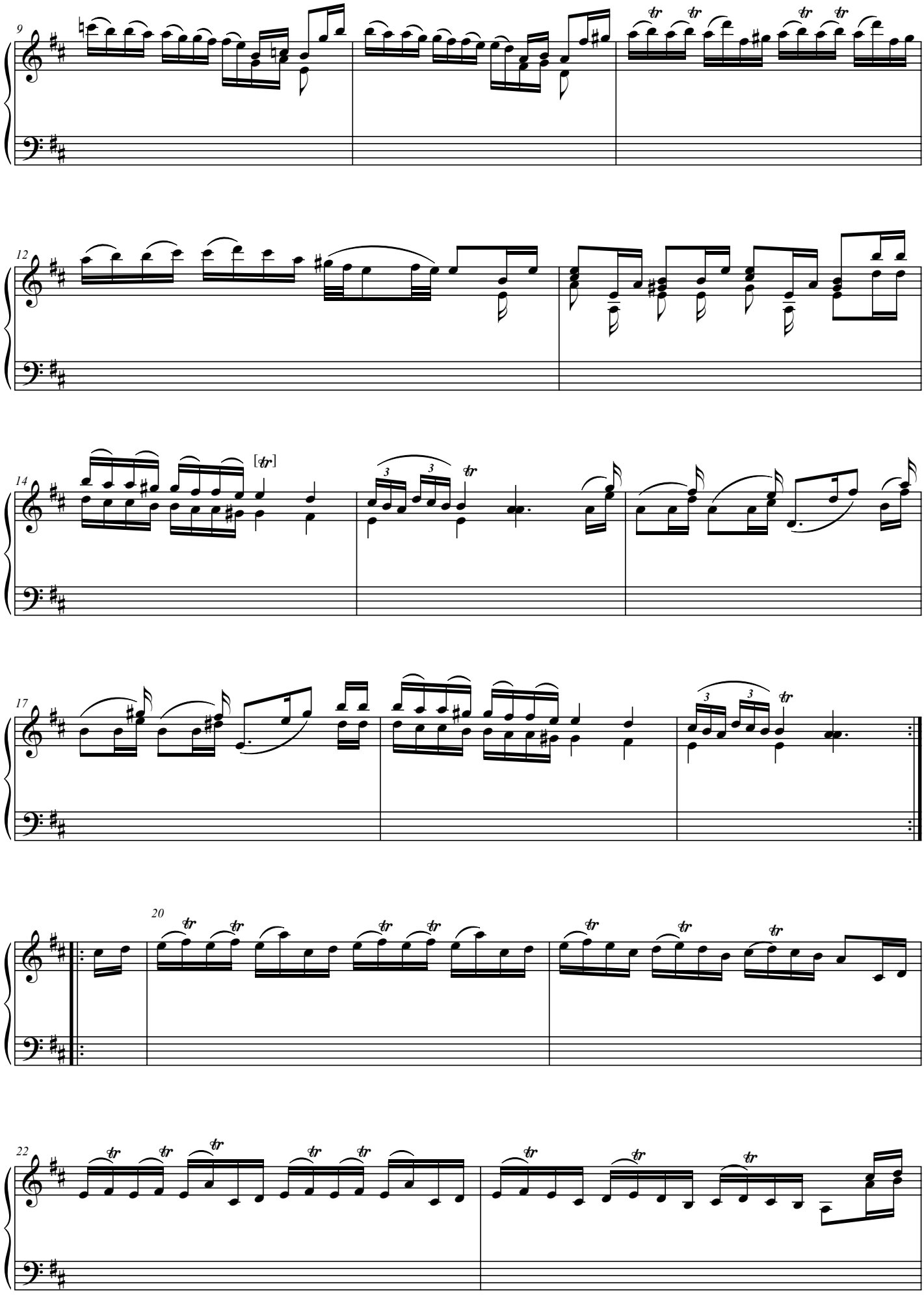

15
19
25
29
33
38
3
[tr]
tr

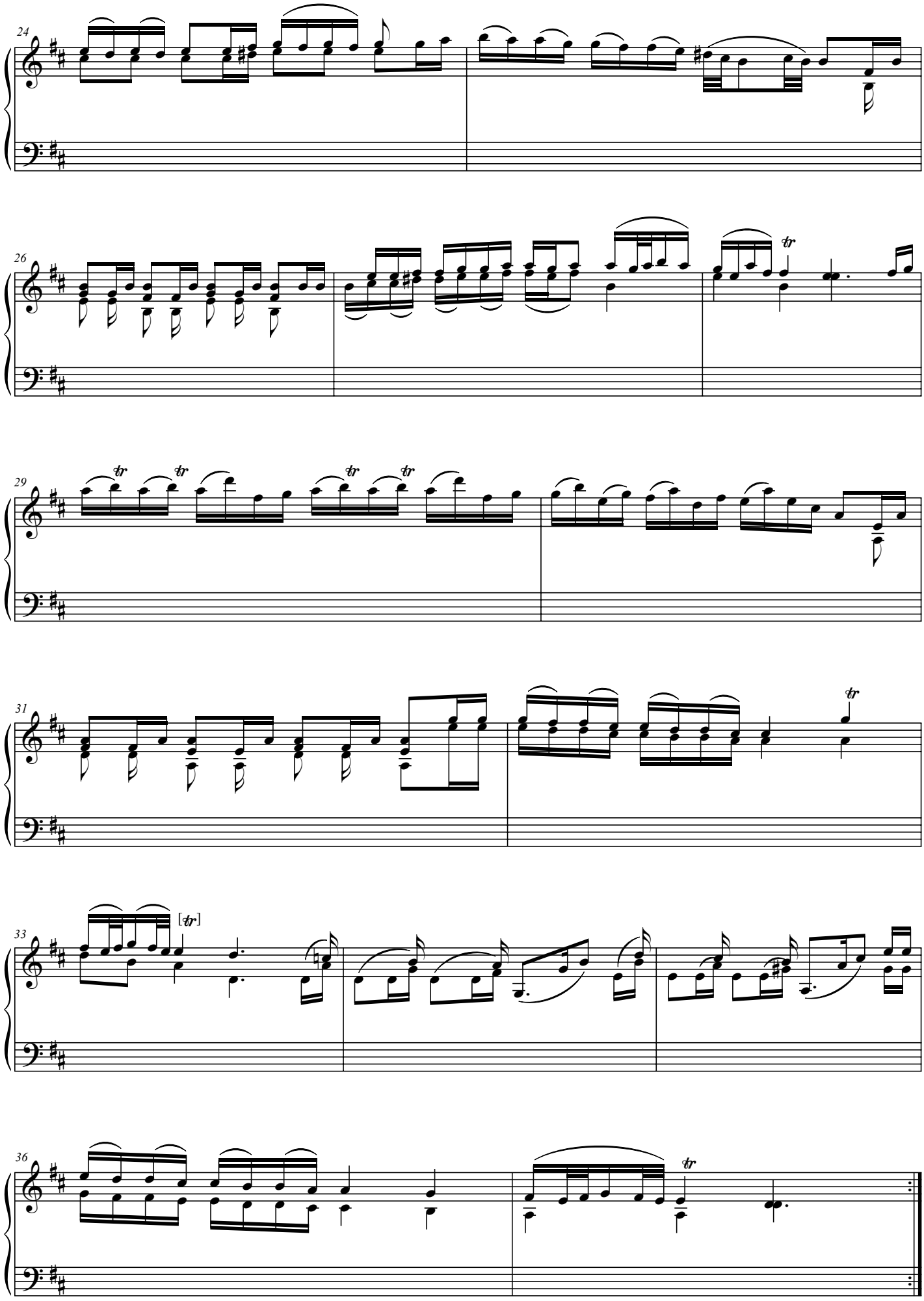

42
46
50
54
3
3
58
62
3
3

Sonata XXIV



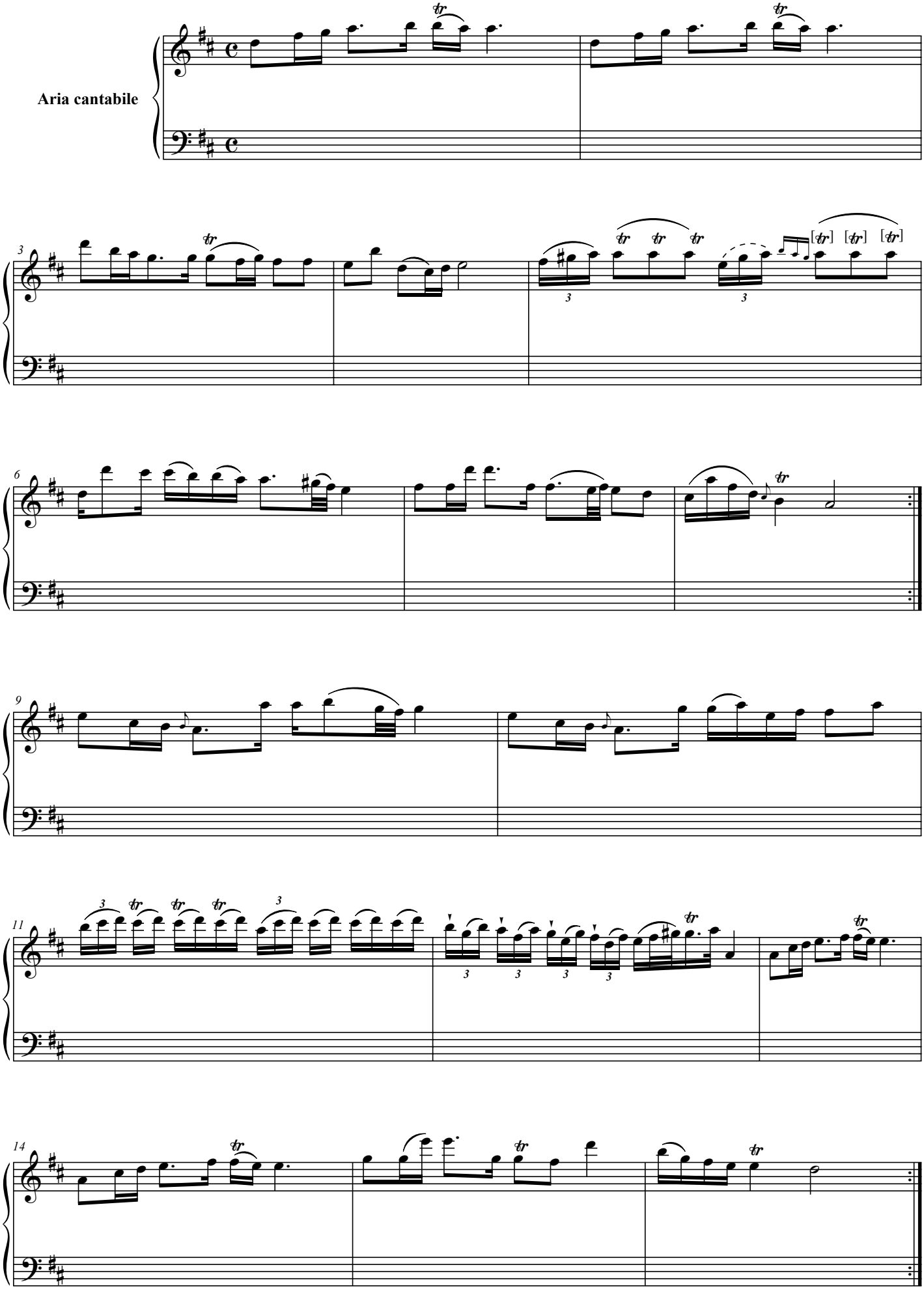

12
14
16
Allegro assai
3
6


9
12
14
17
20
22

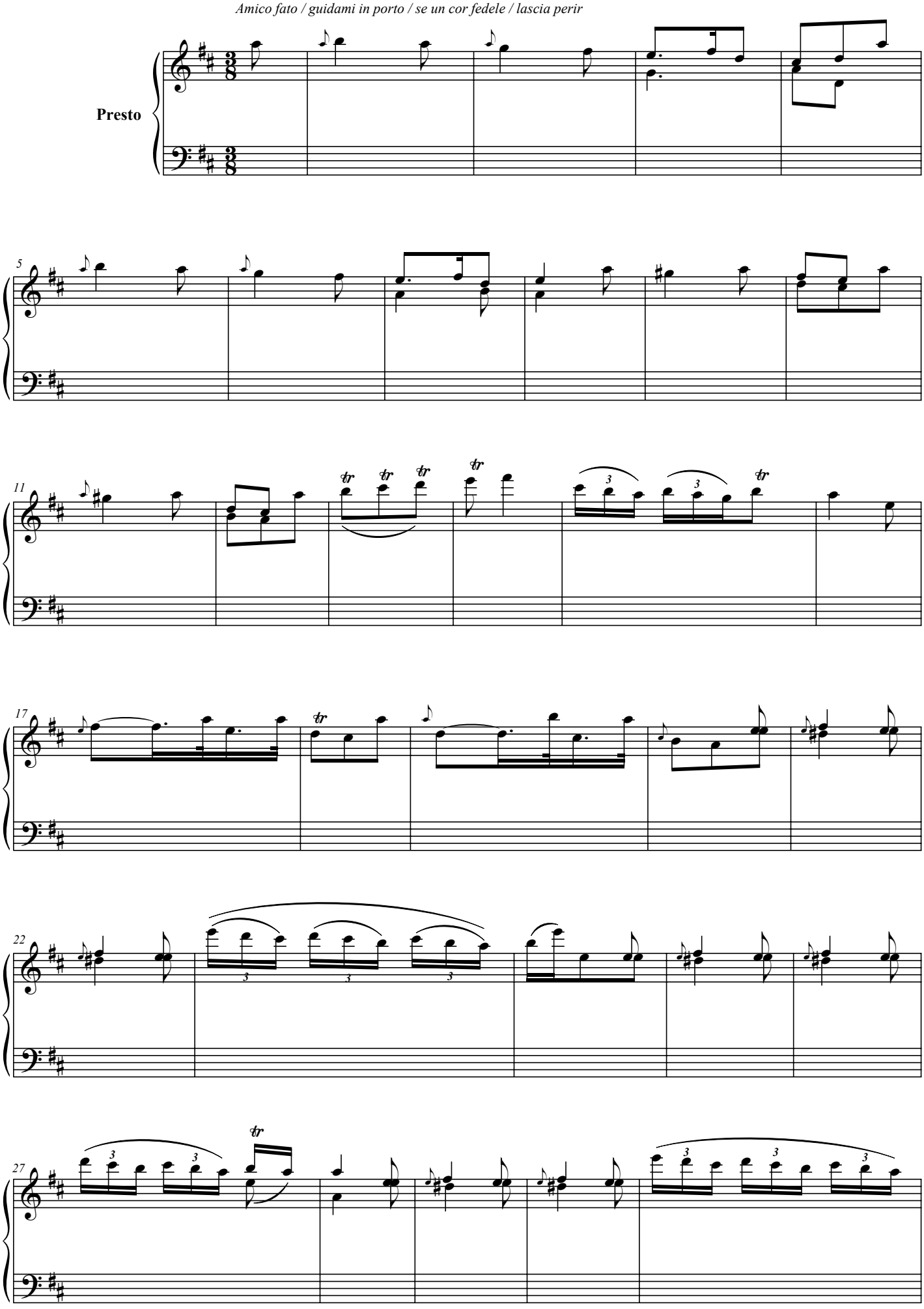

24
26
29
31
33
36

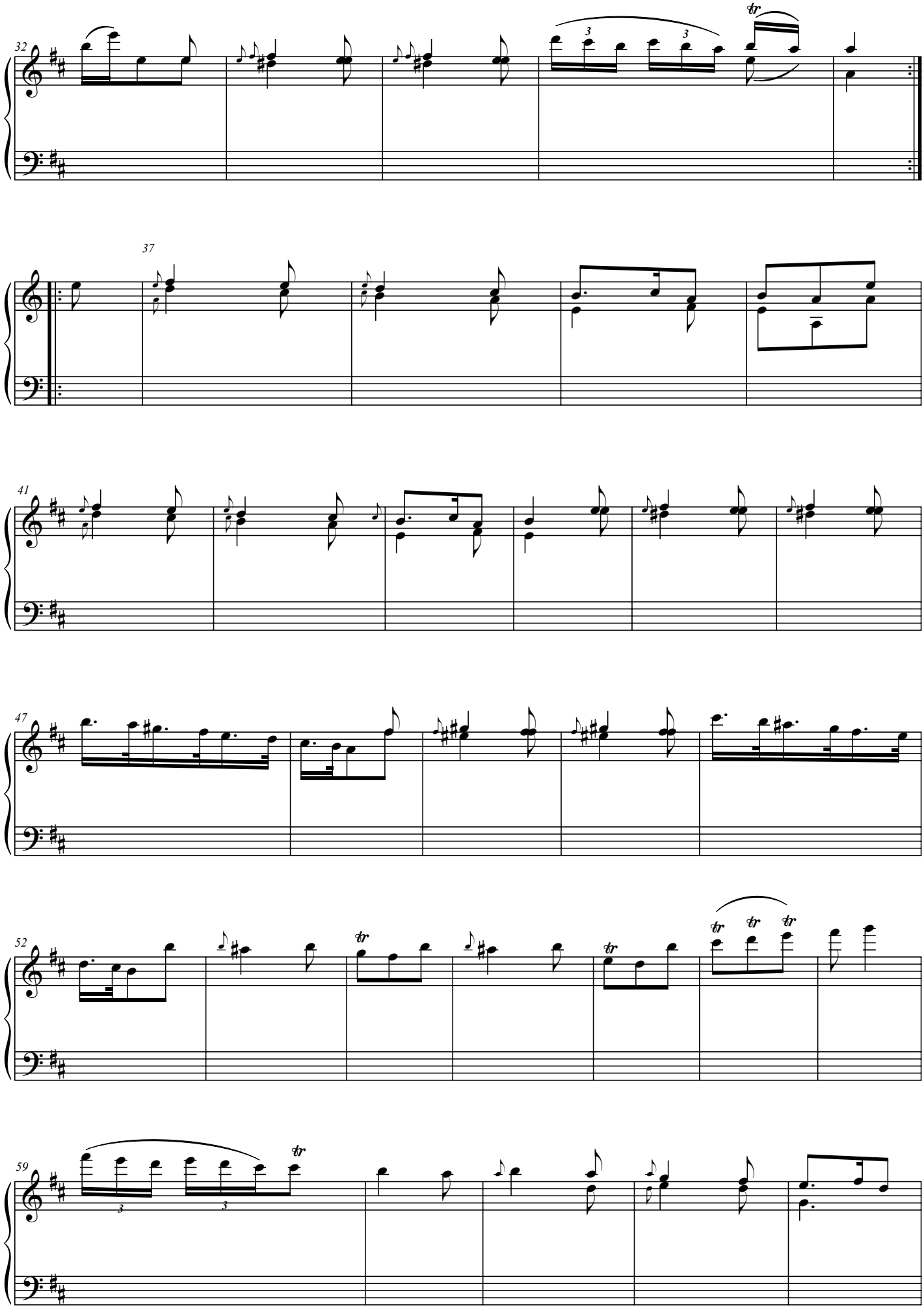
Alla stagion novella / fin dall'opposto lido / tornava la rondinella / il nido a riveder

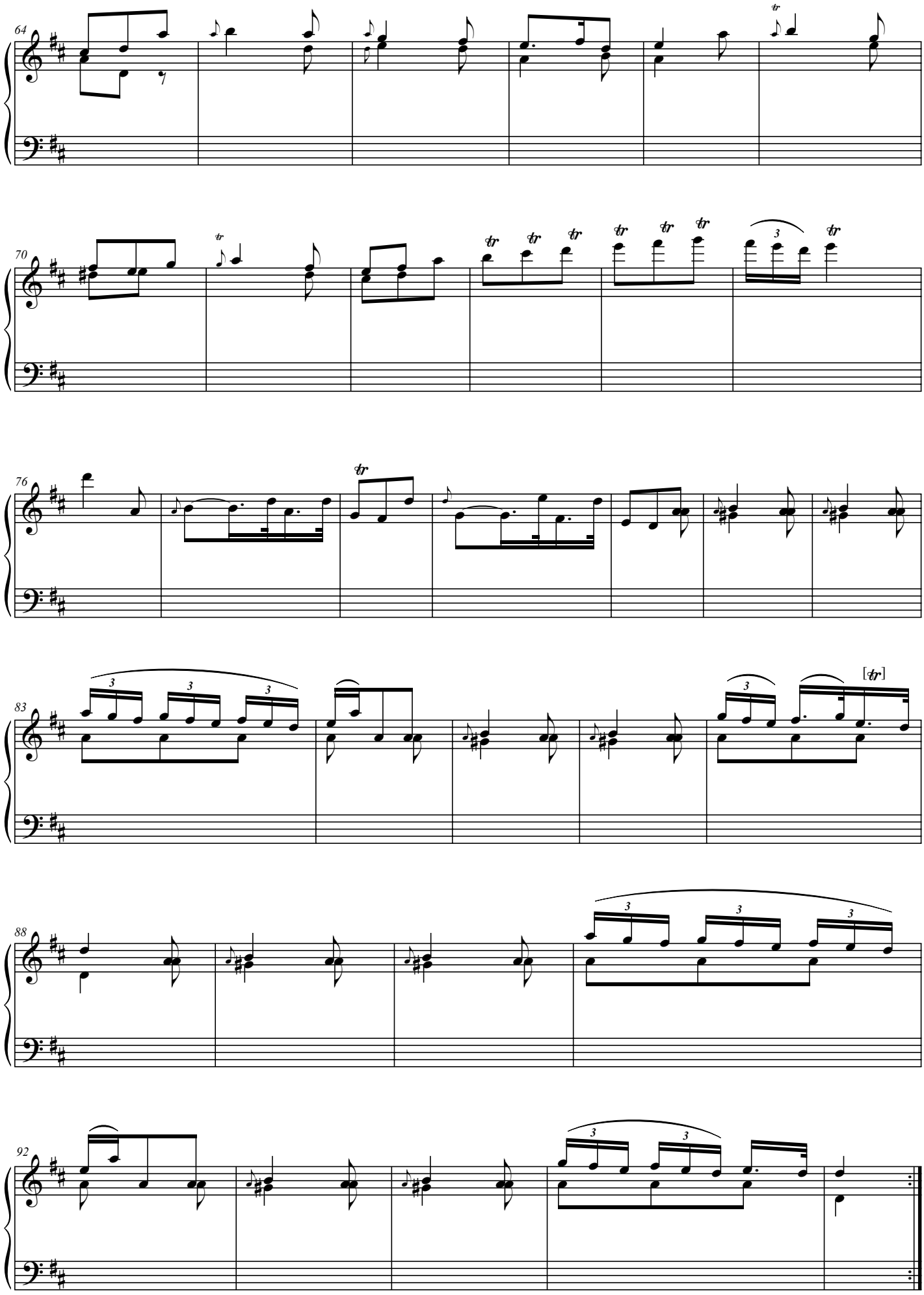
Aria cantabile



Amico fato / guidami in porto / se un cor fedele / lascia perir

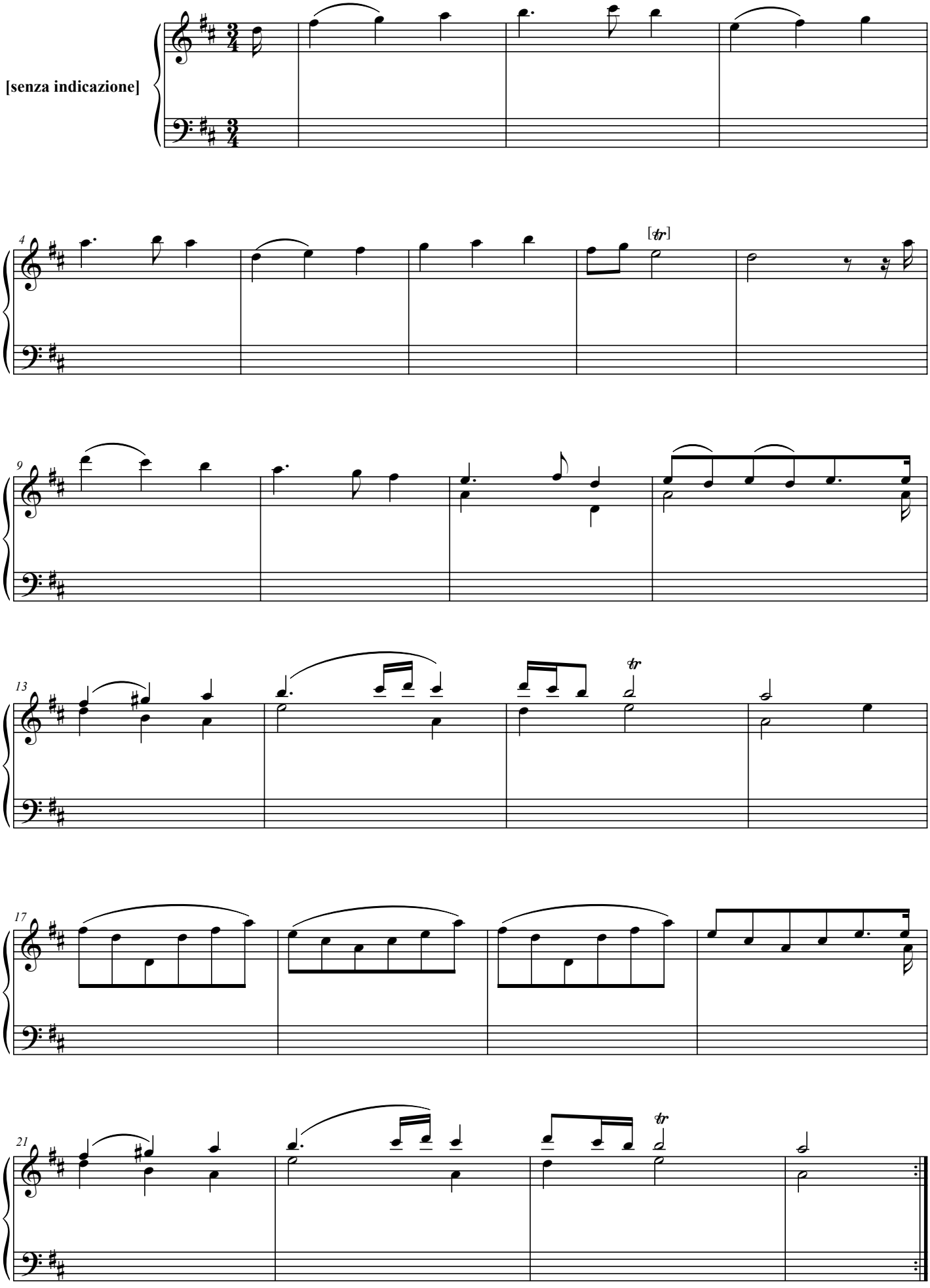


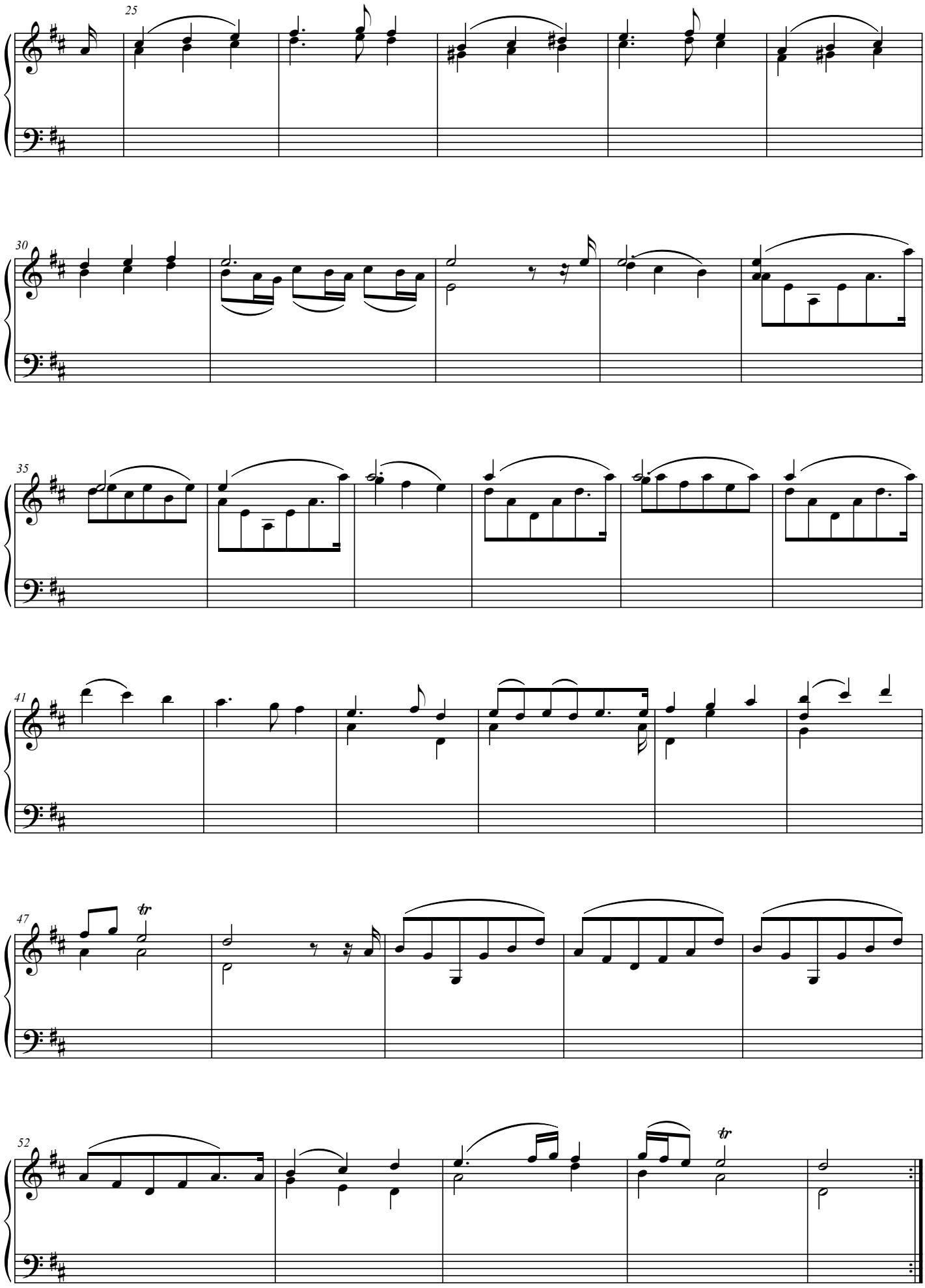

32
37
41
47
52
59


64
70
76
83
88
92

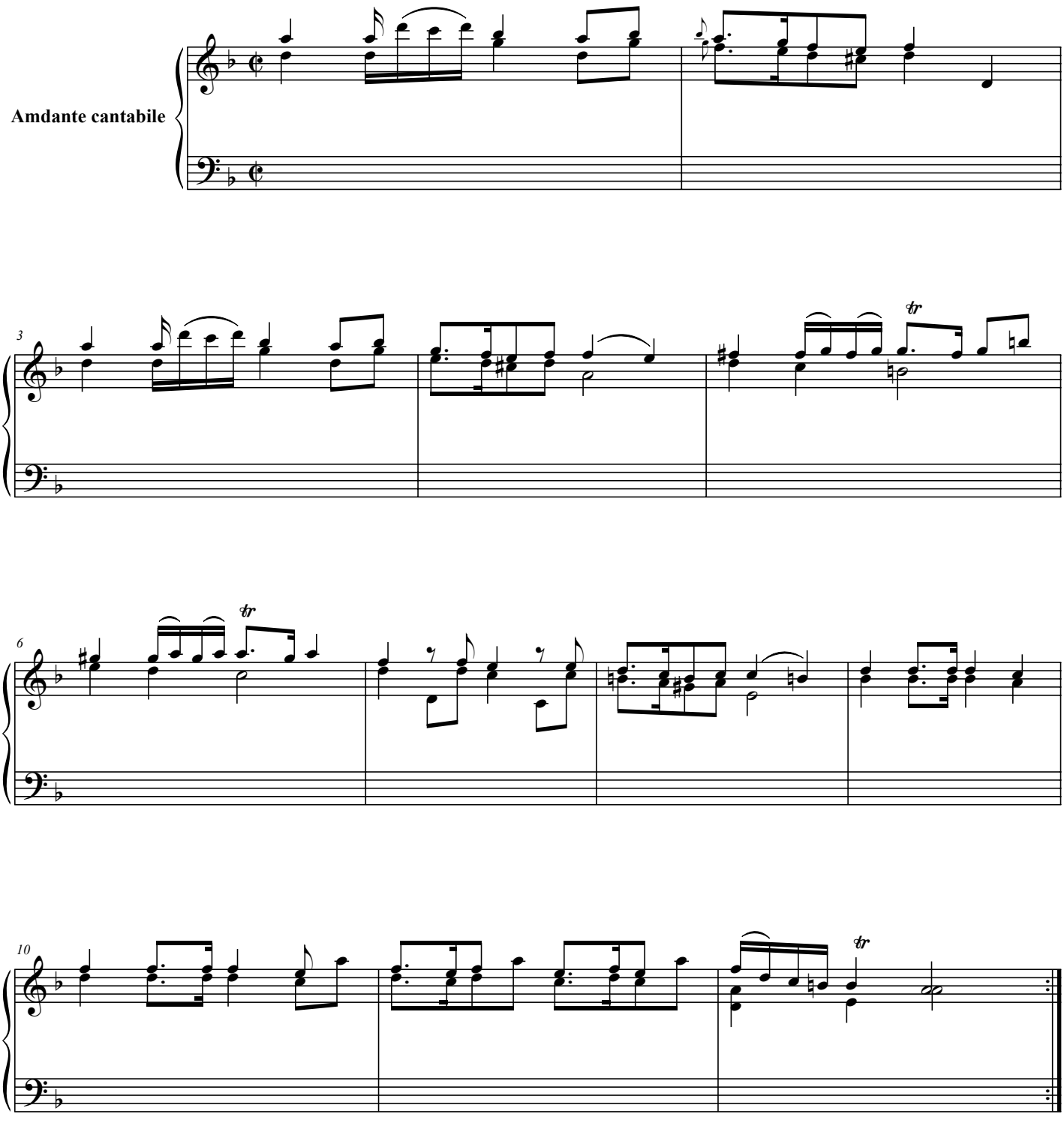
Amico il fato mi guida in porto, e se spietato [...]

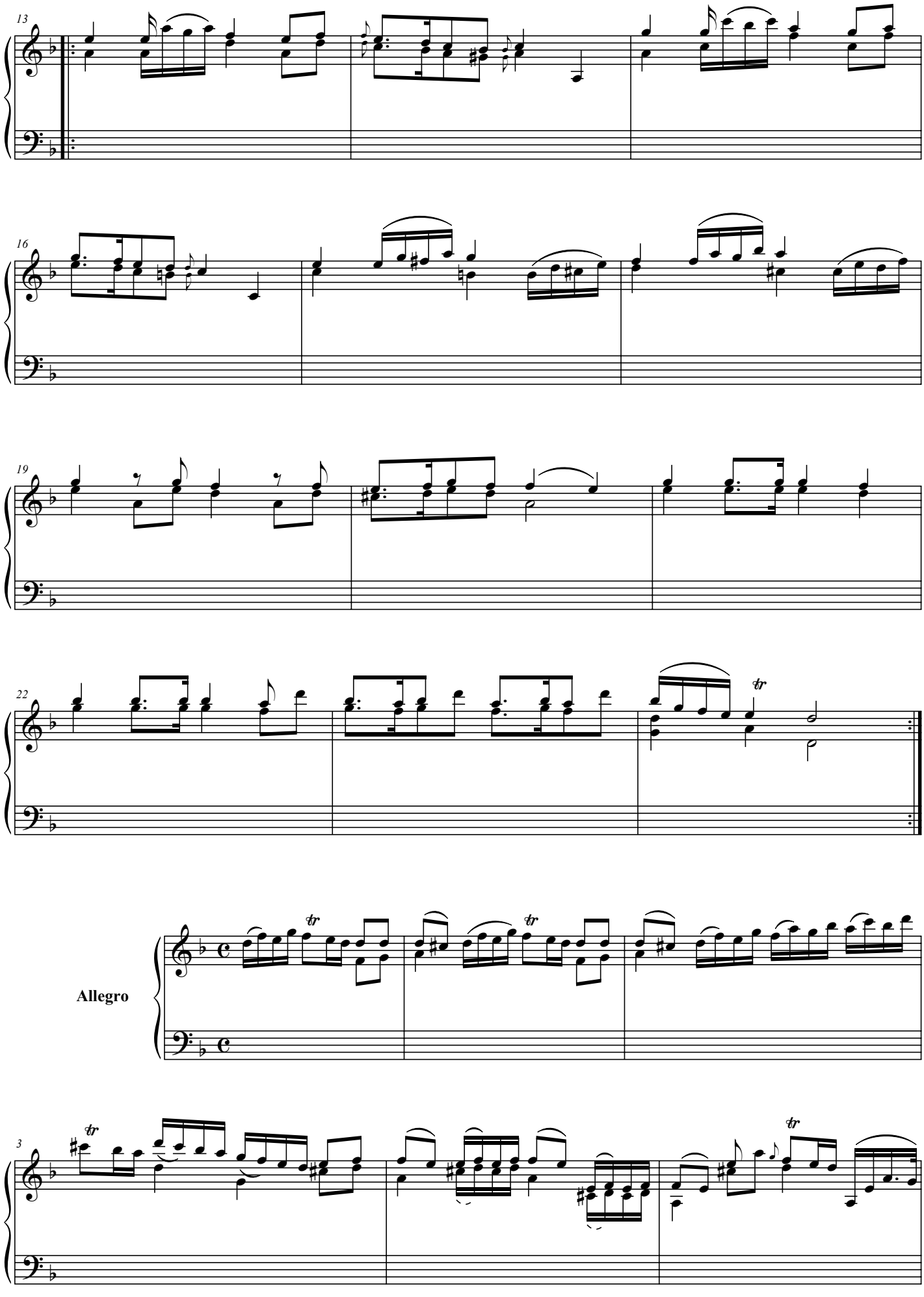
[senza indicazione]

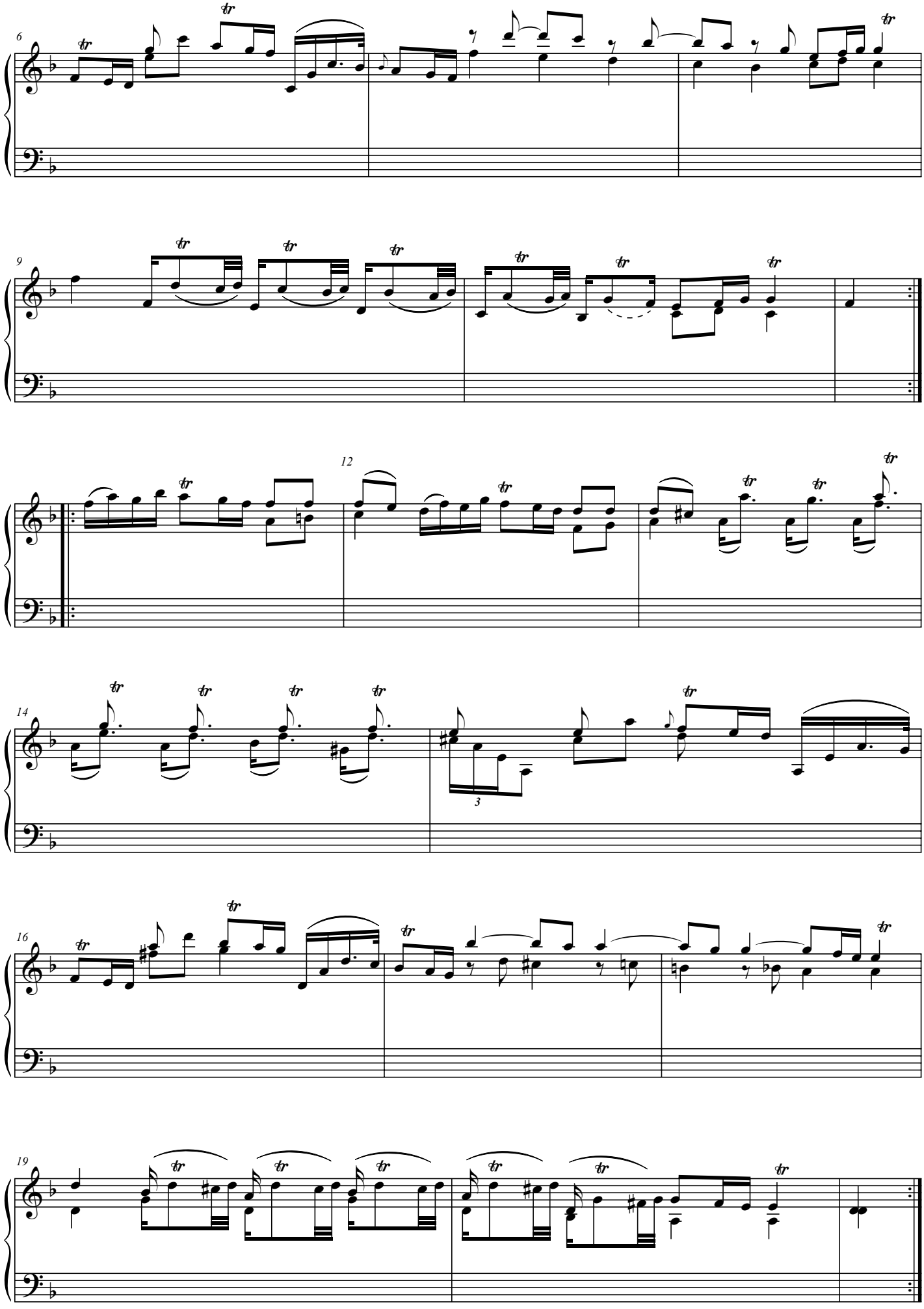


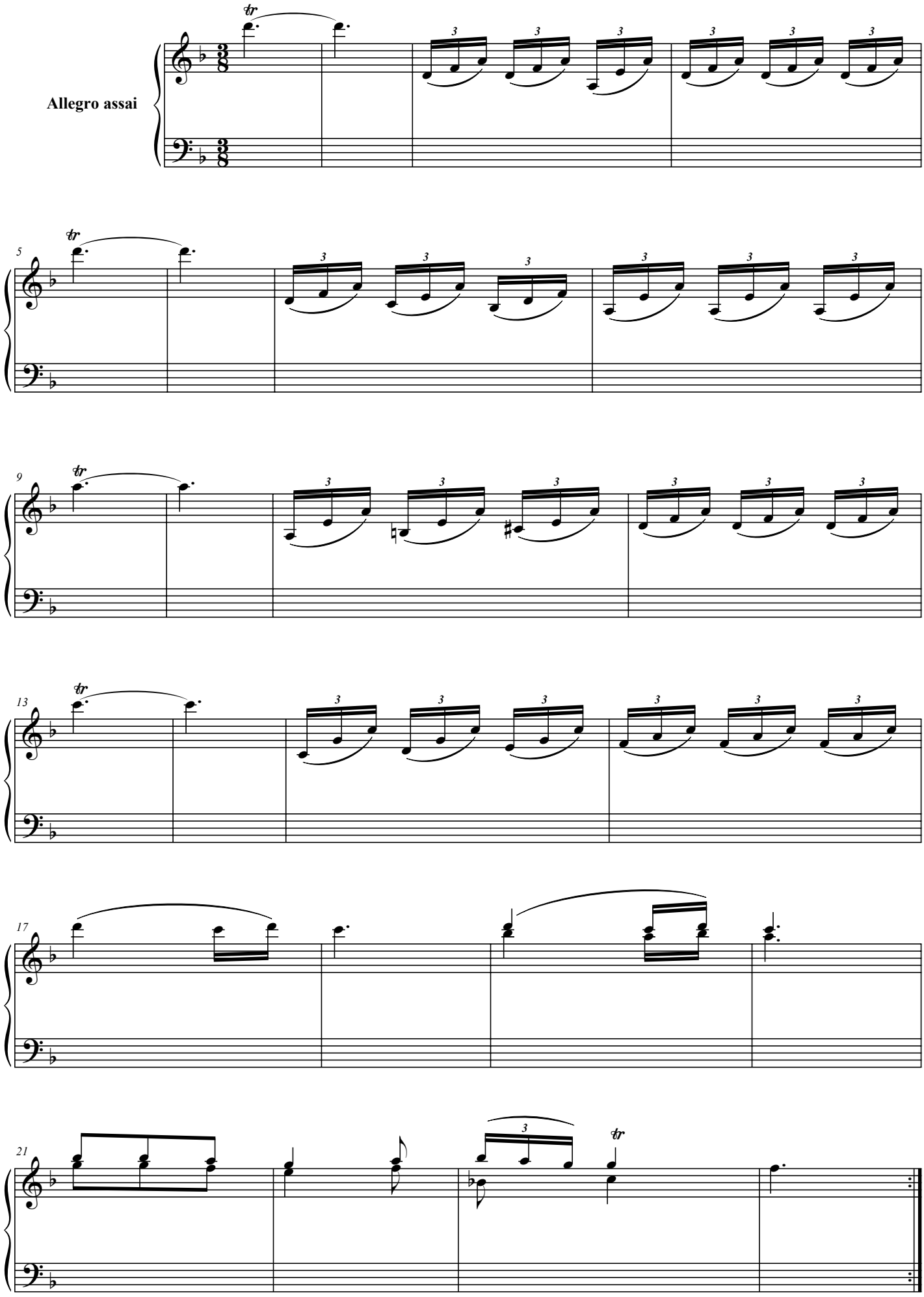

25
30
35
41
47
tr
52
tr

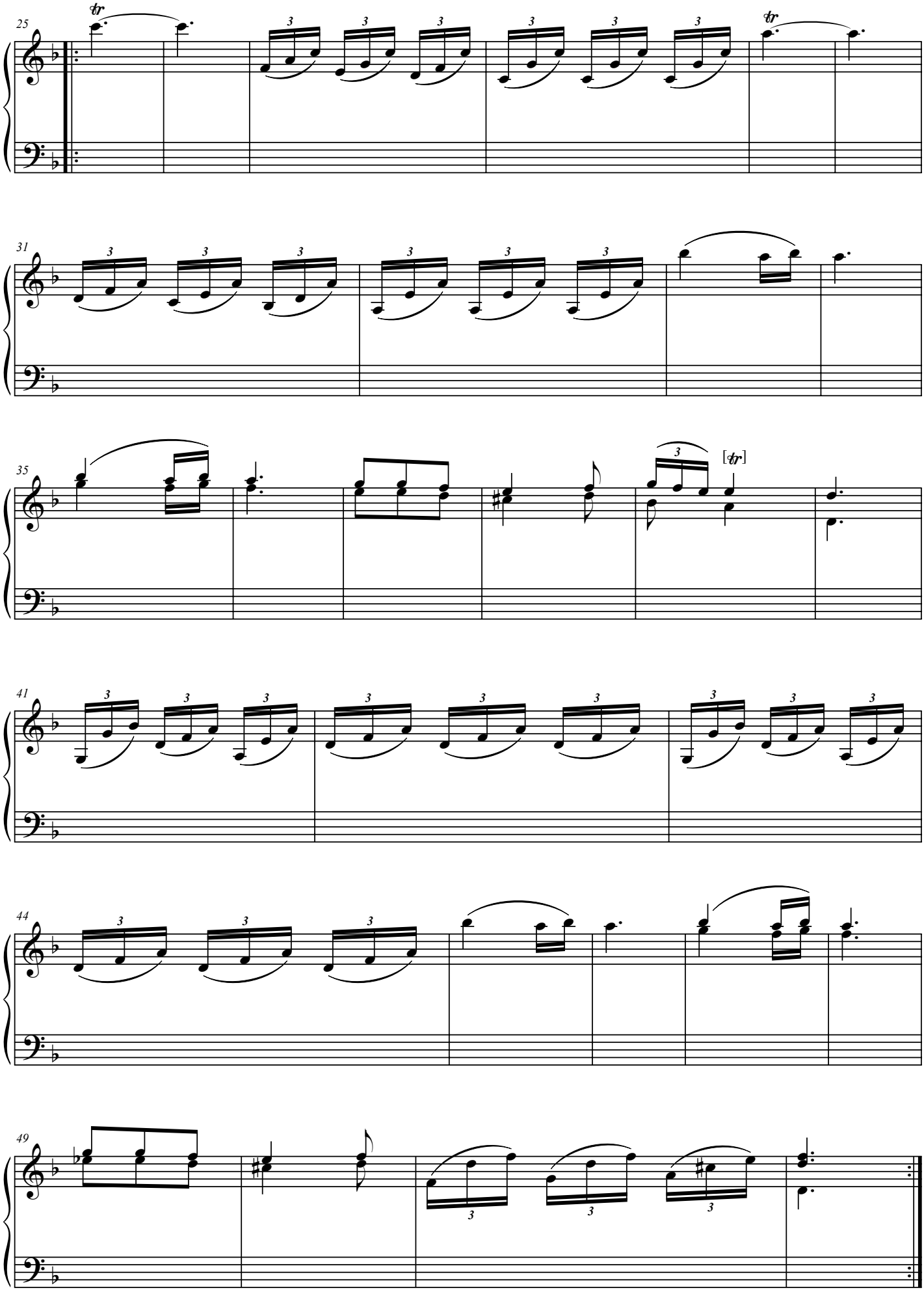
Sonata XXV




13
16
19
22
tr
Allegro
3


6
9
12
14
16
19

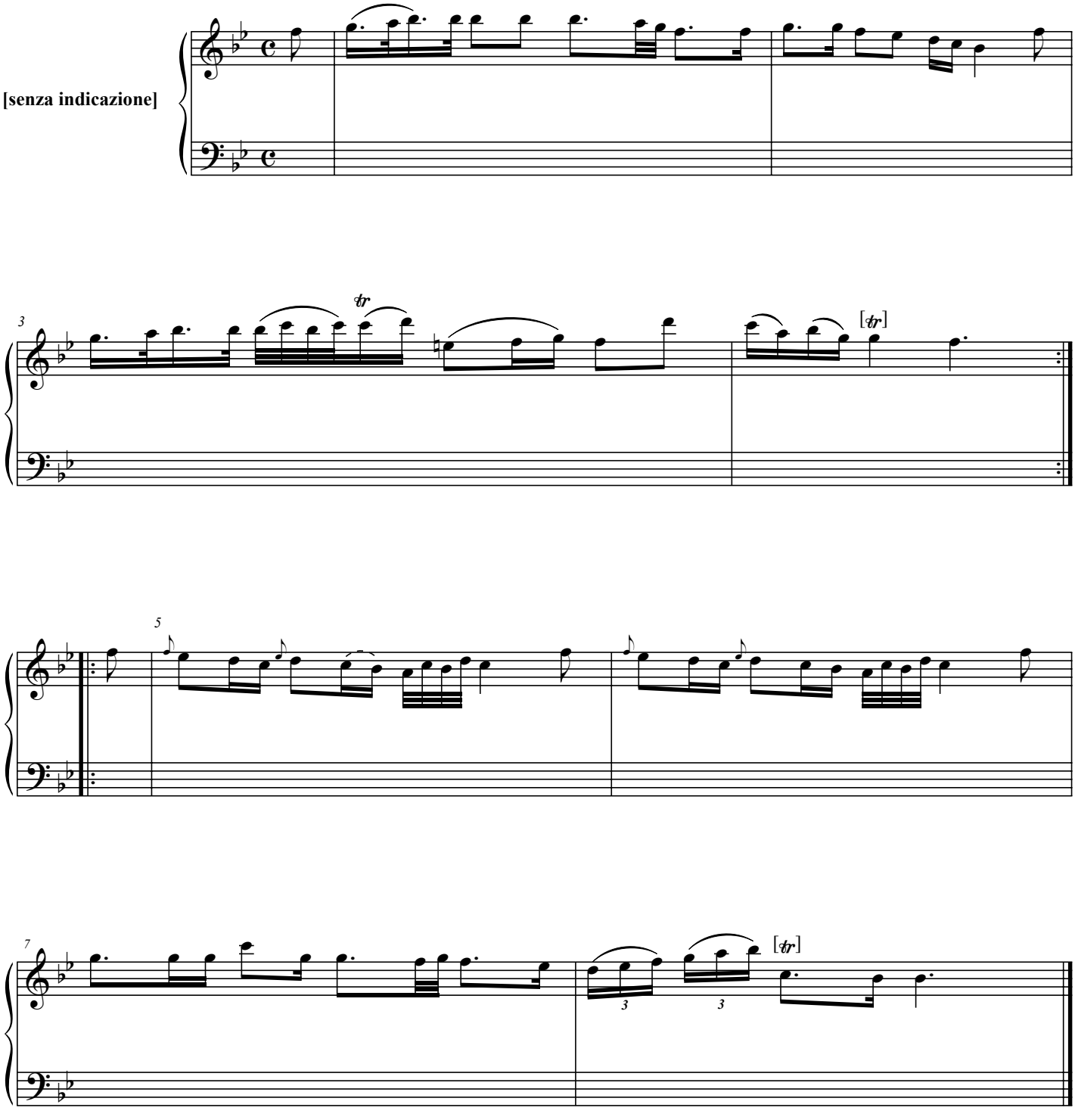

Allegro assai
5
9
13
17
21


25
31
35
41
44
49

Sonata XXVI

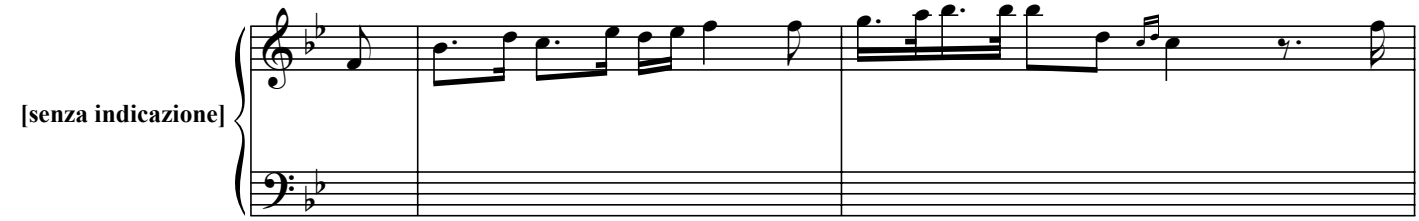
Sperai vicino il lido, credei calmato il vento,
ma trasportar mi sento fra le tempeste ancor.

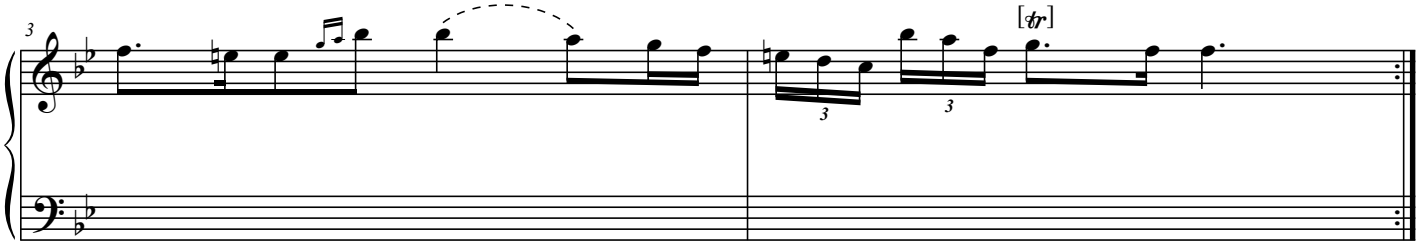
[senza indicazione]

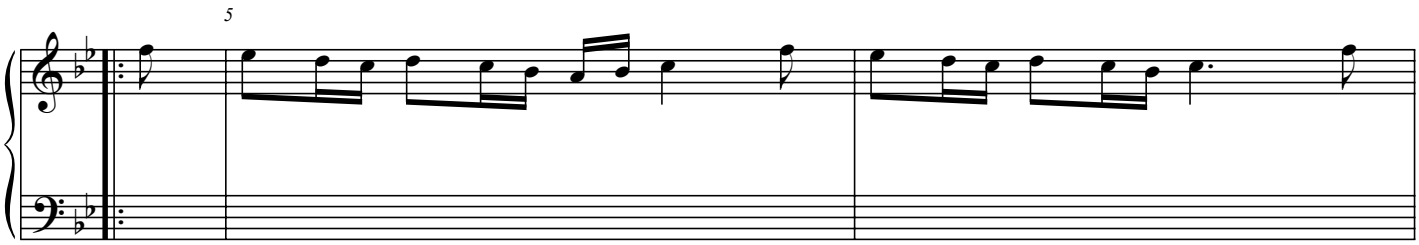


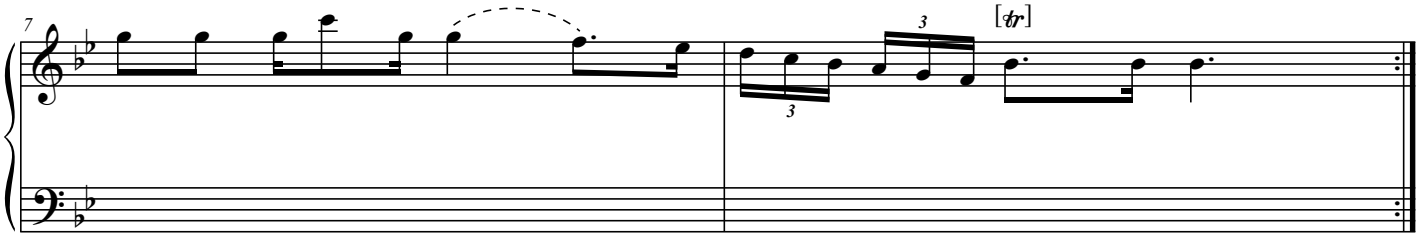
Se tutti i mali miei io ti potessi dir
dividerti potrei per tenerezza il cor

[senza indicazione]



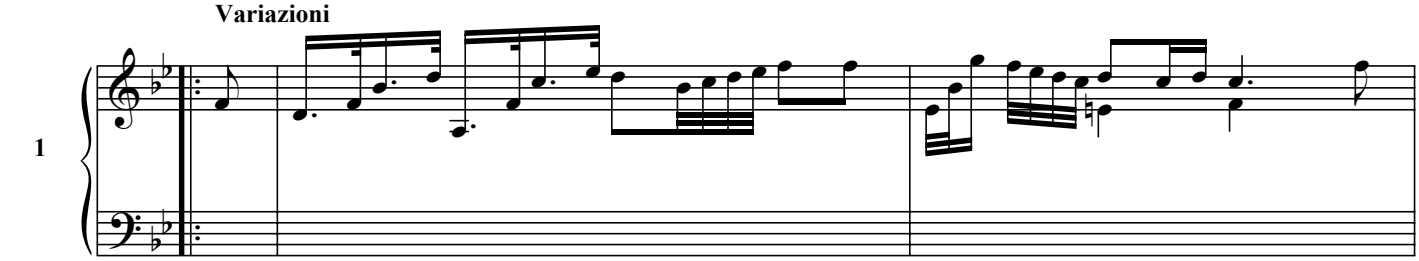


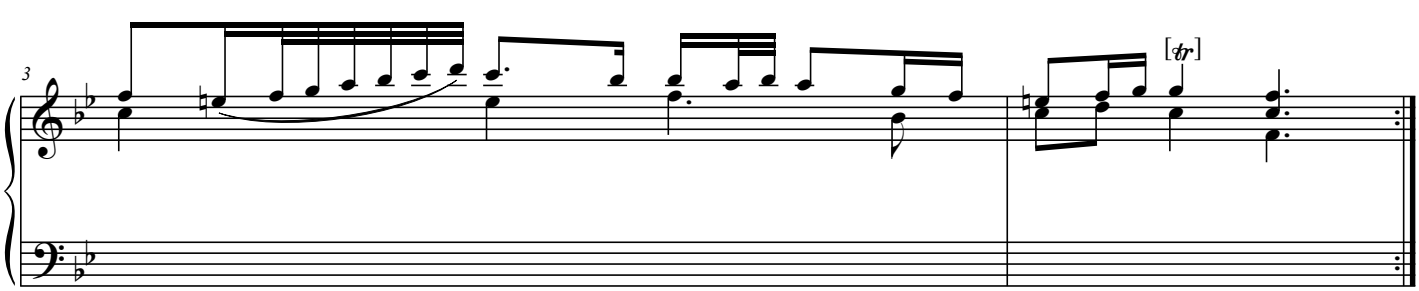


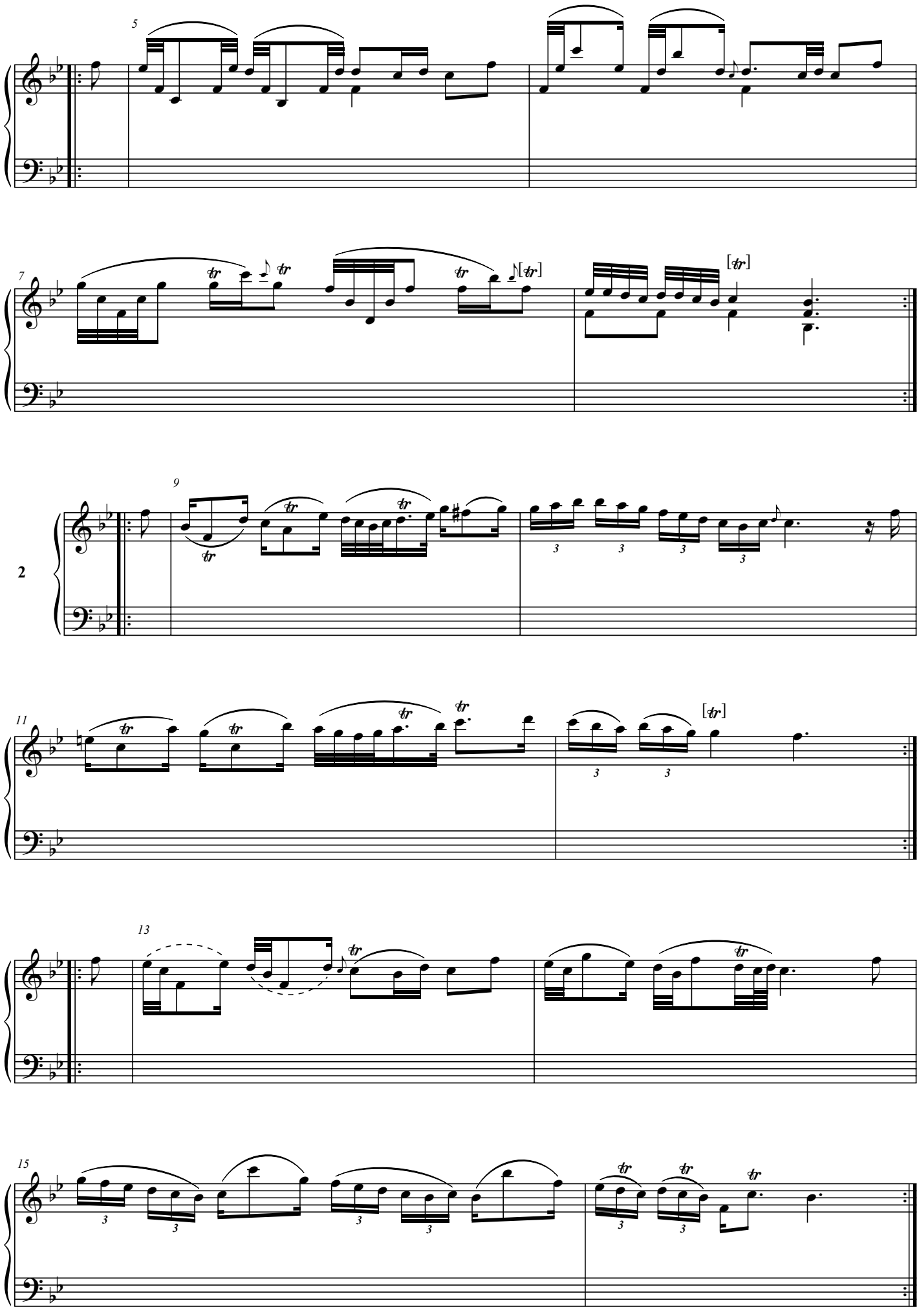


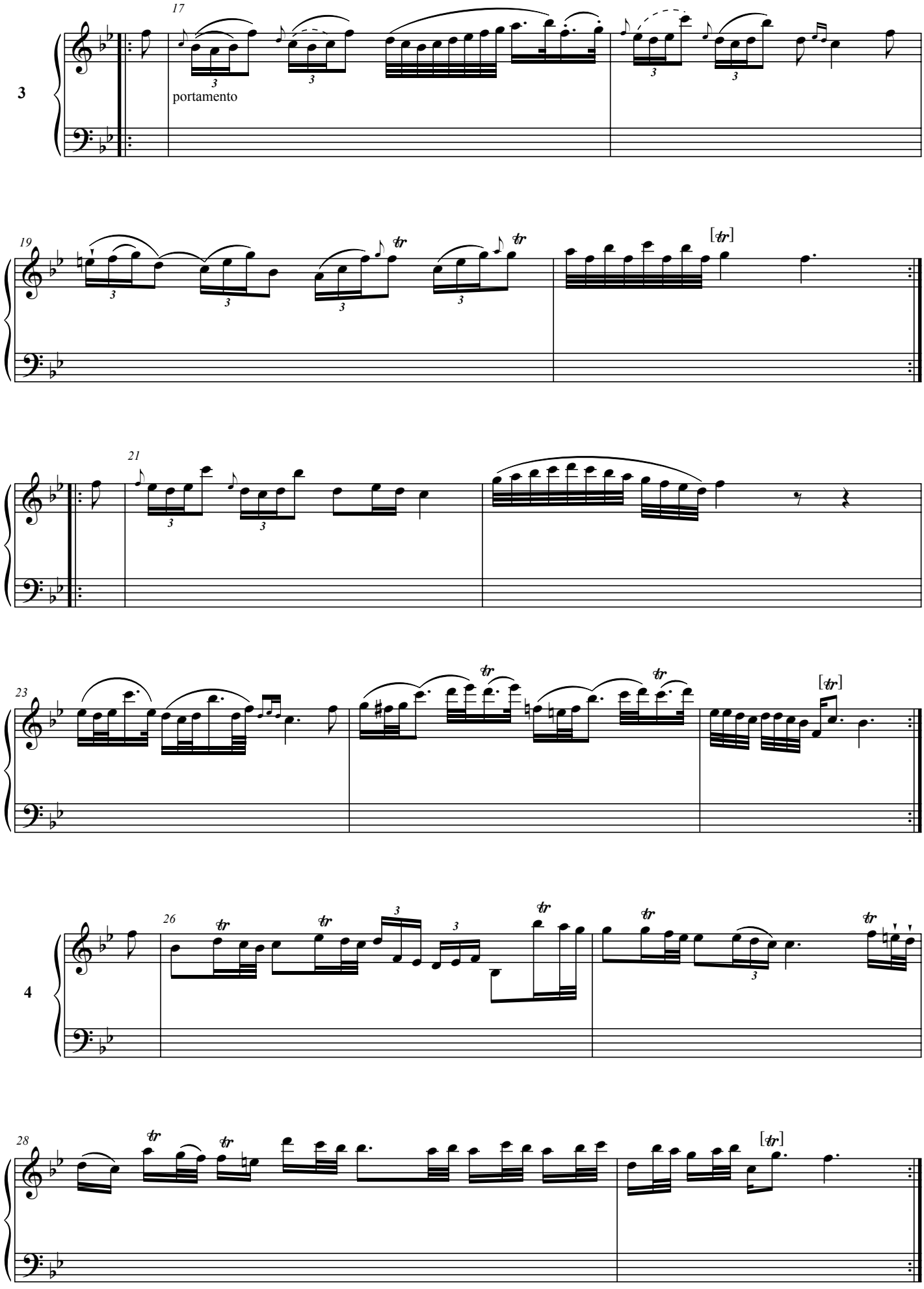
Variazioni

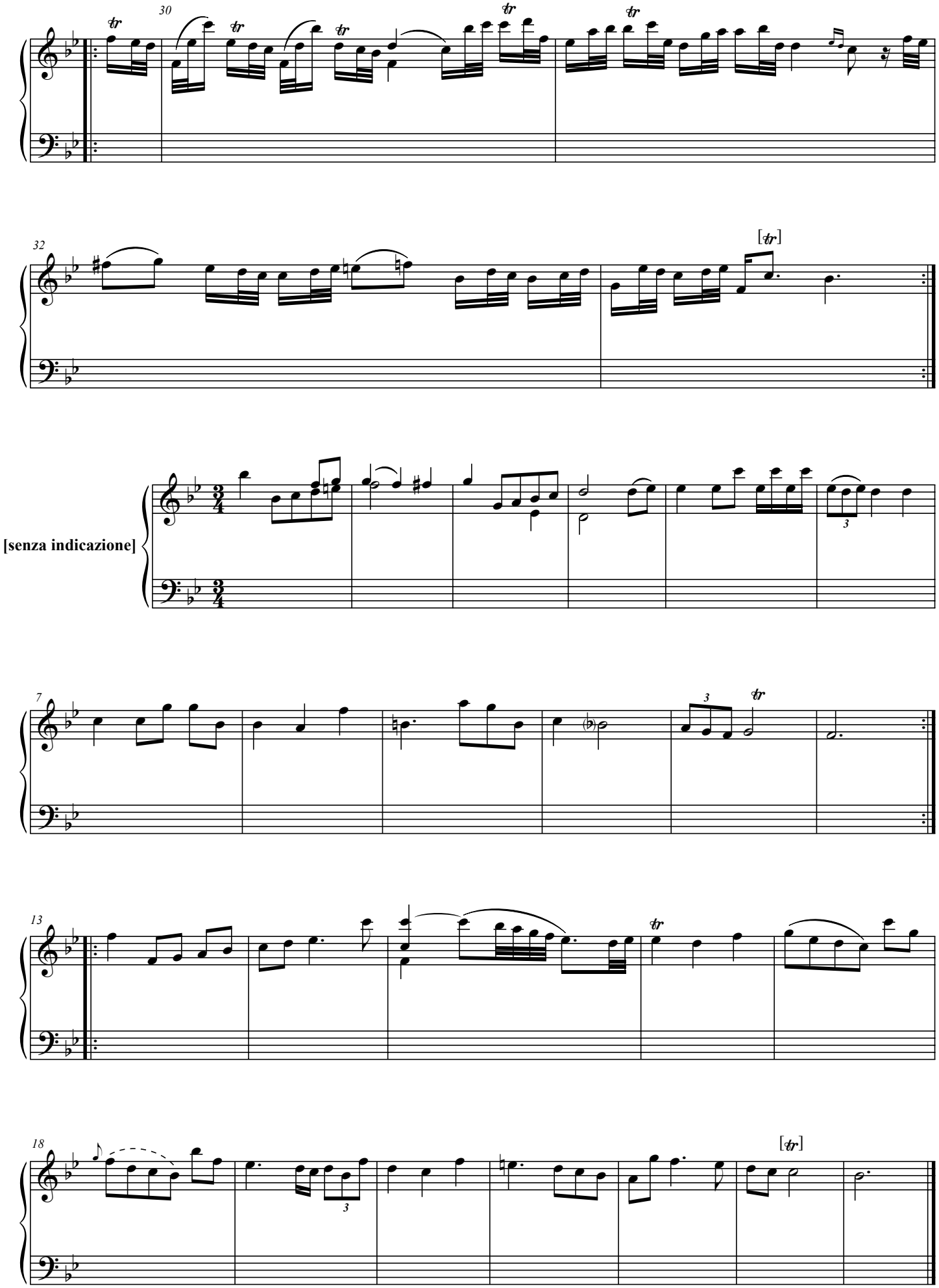
1



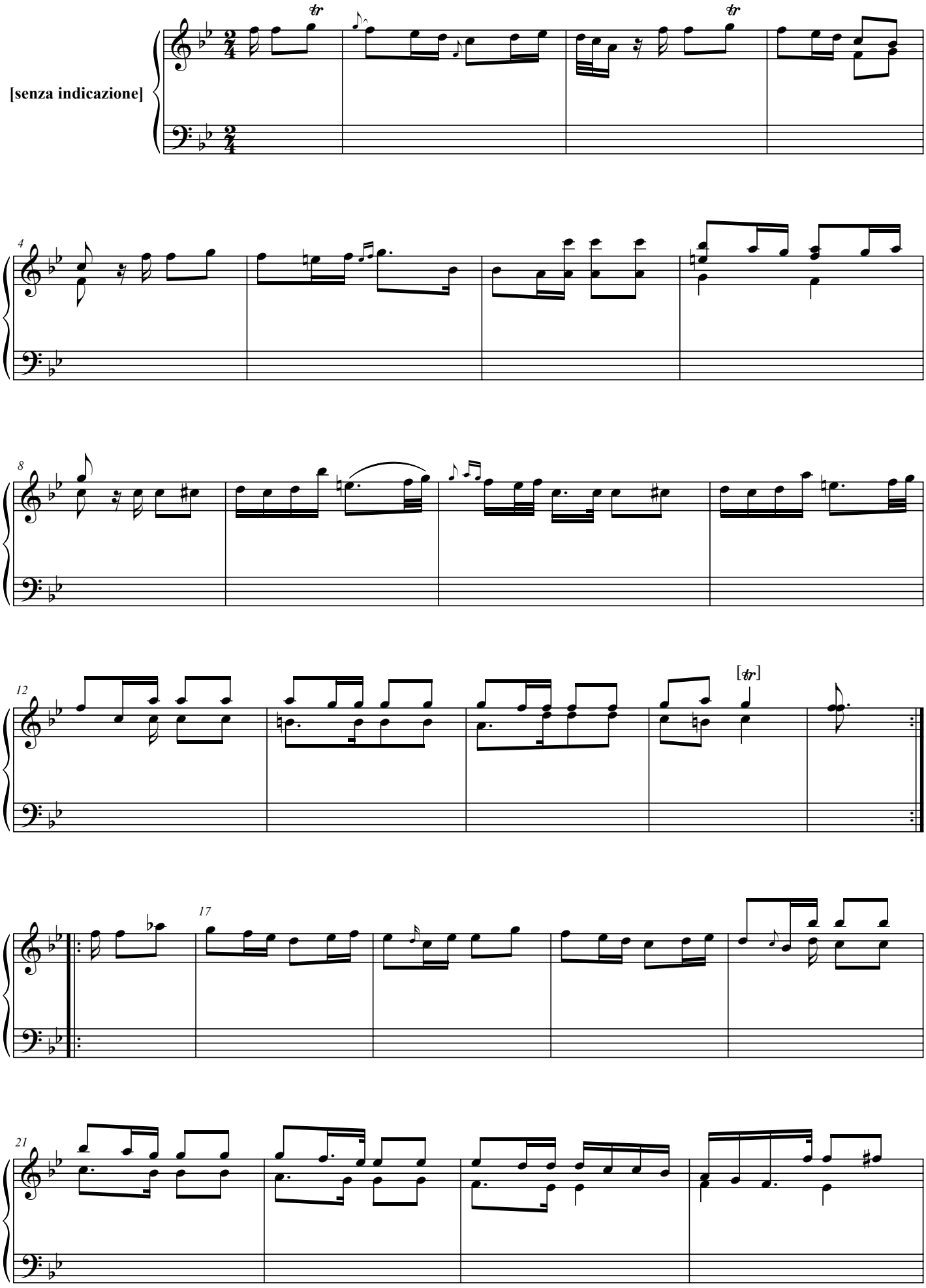


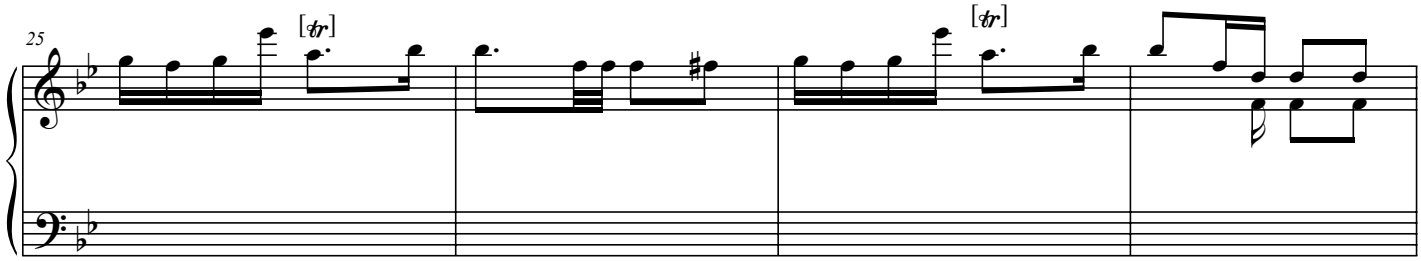

5
7
9
2
11
13
15

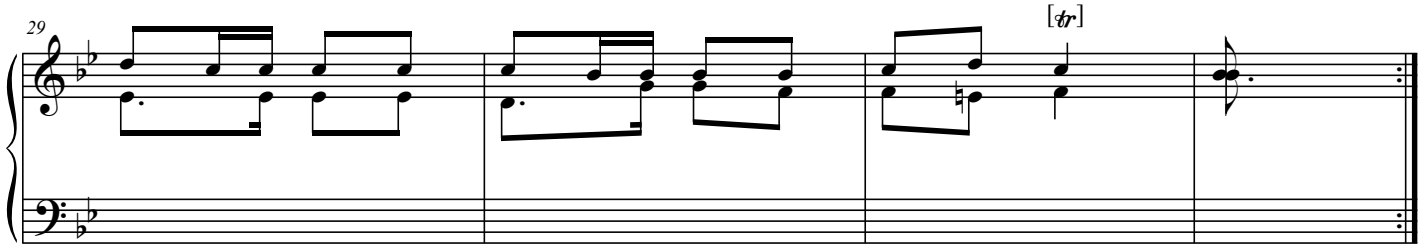

17
portamento
3
19
21
23
26
4
28


30
32
[senza indicazione]
7
13
18

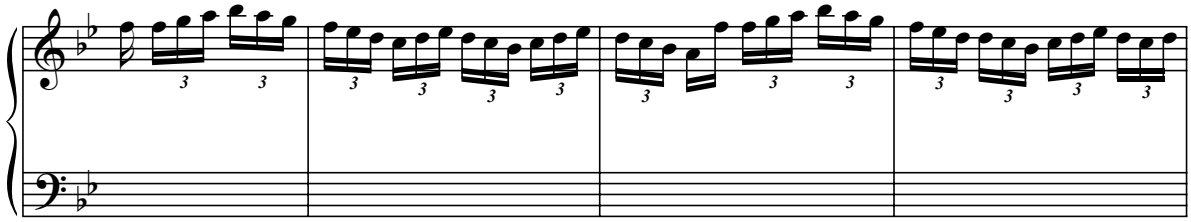
[senza indicazione]

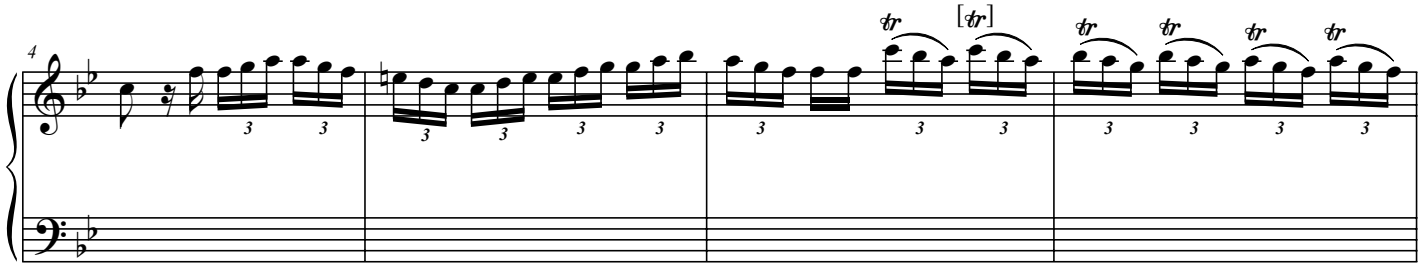


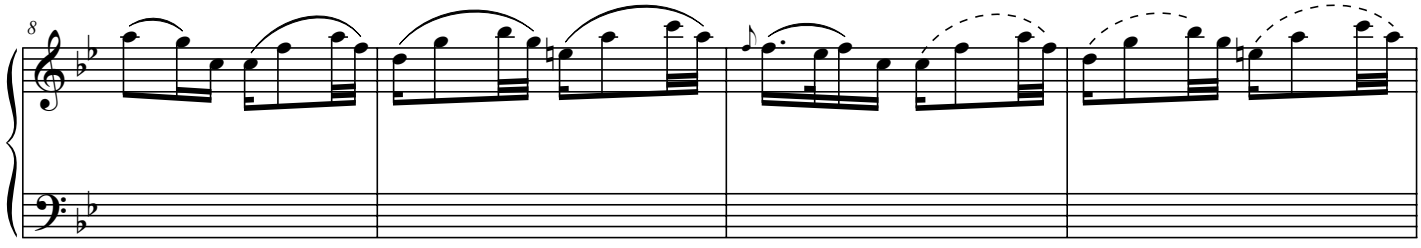


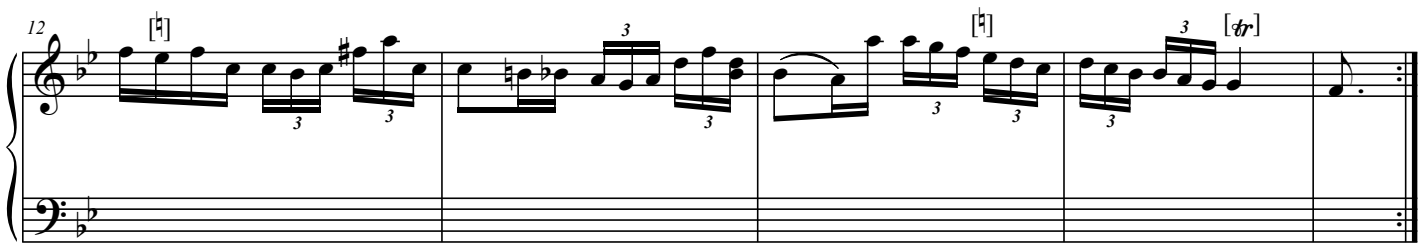


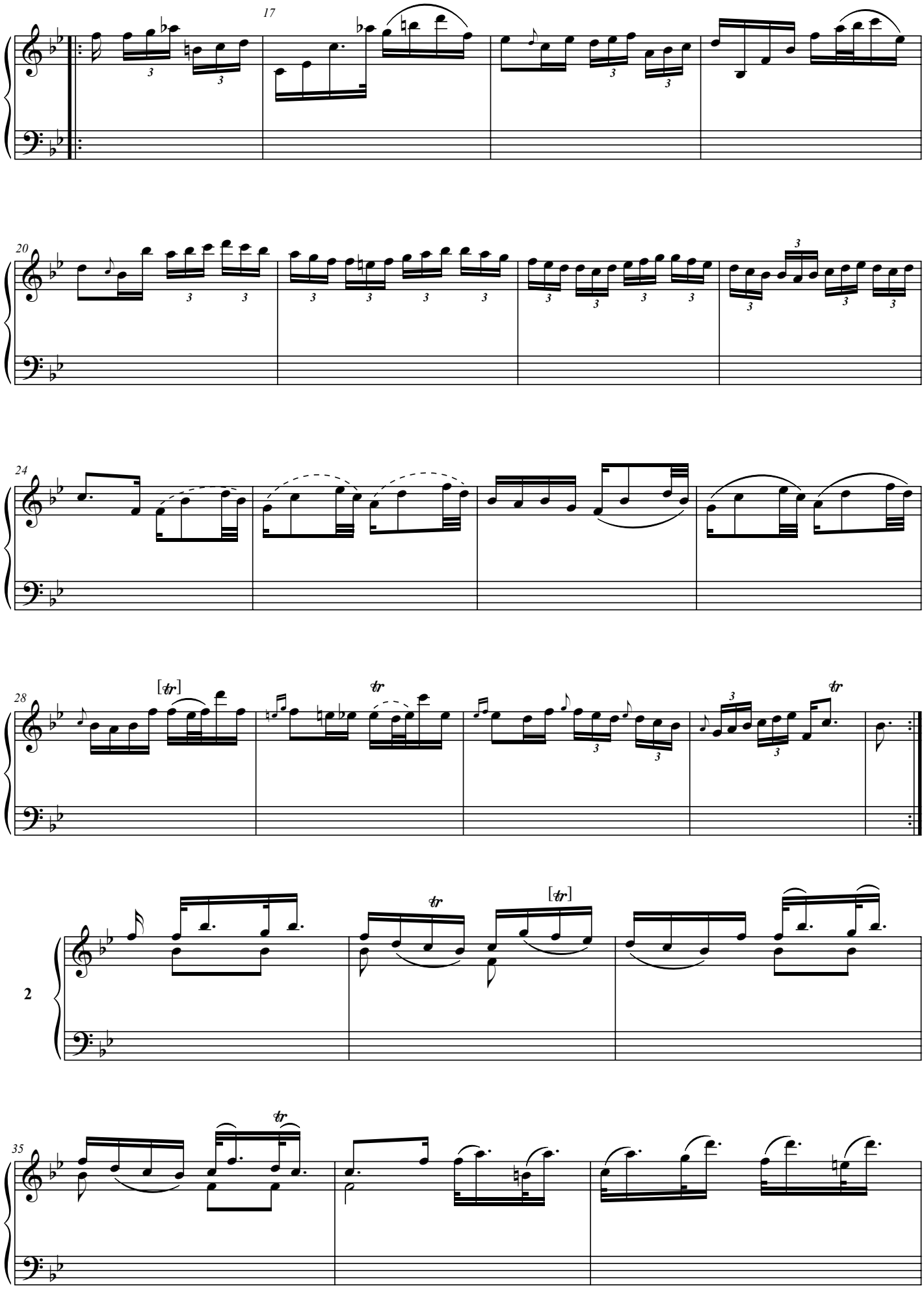
Variazioni

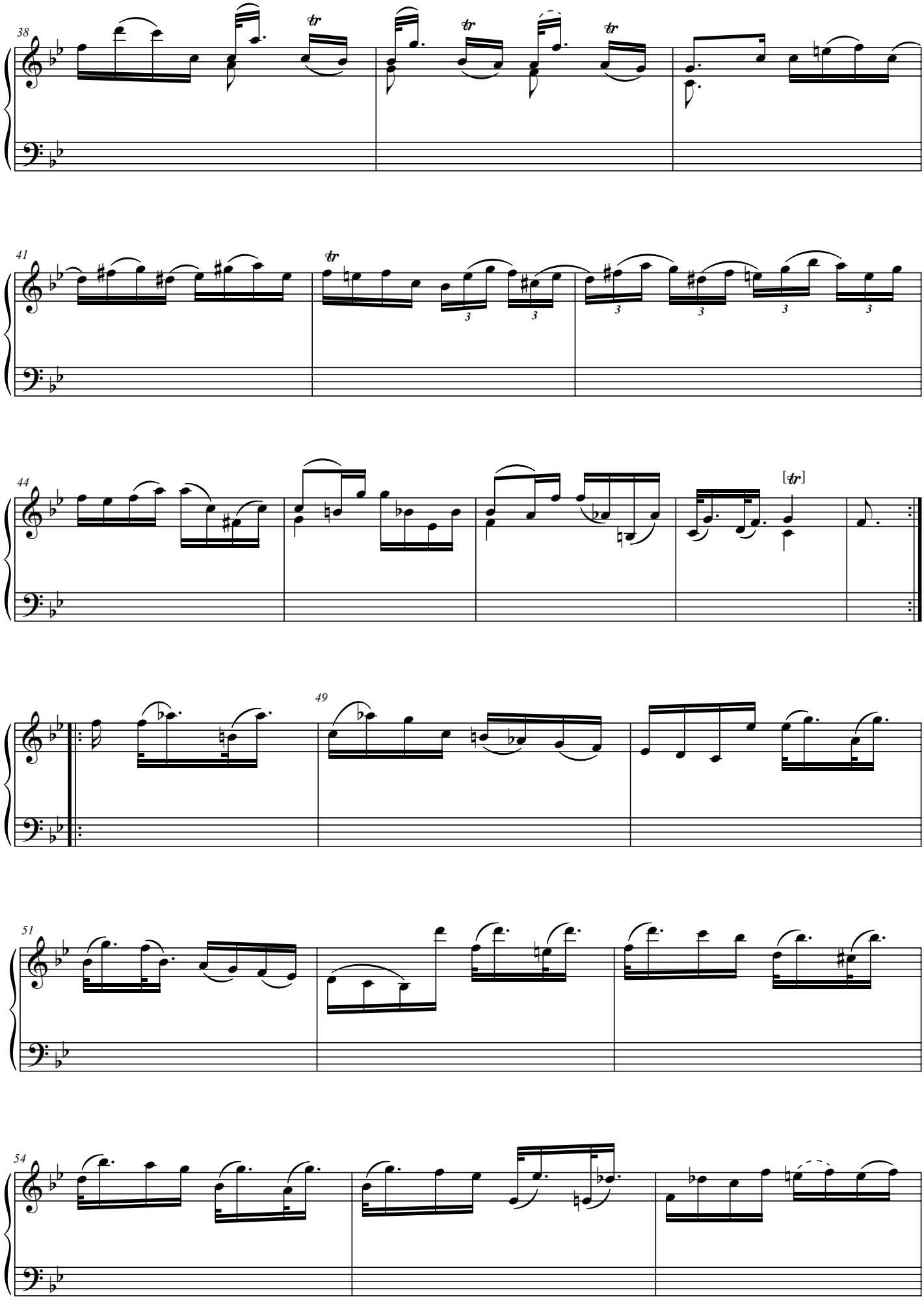


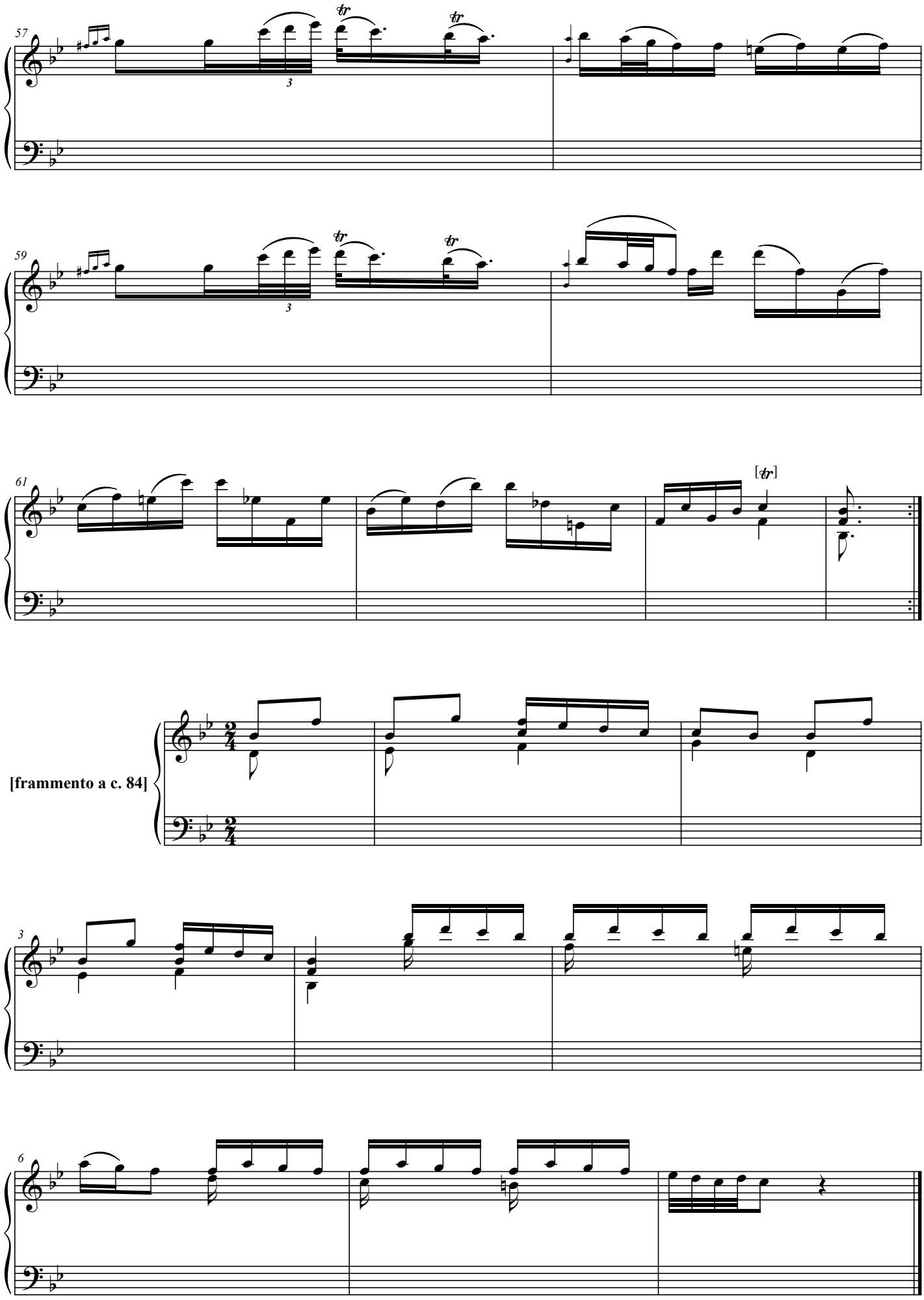







17
20
24
28
[tr]
tr
[tr]
tr
2
35
tr

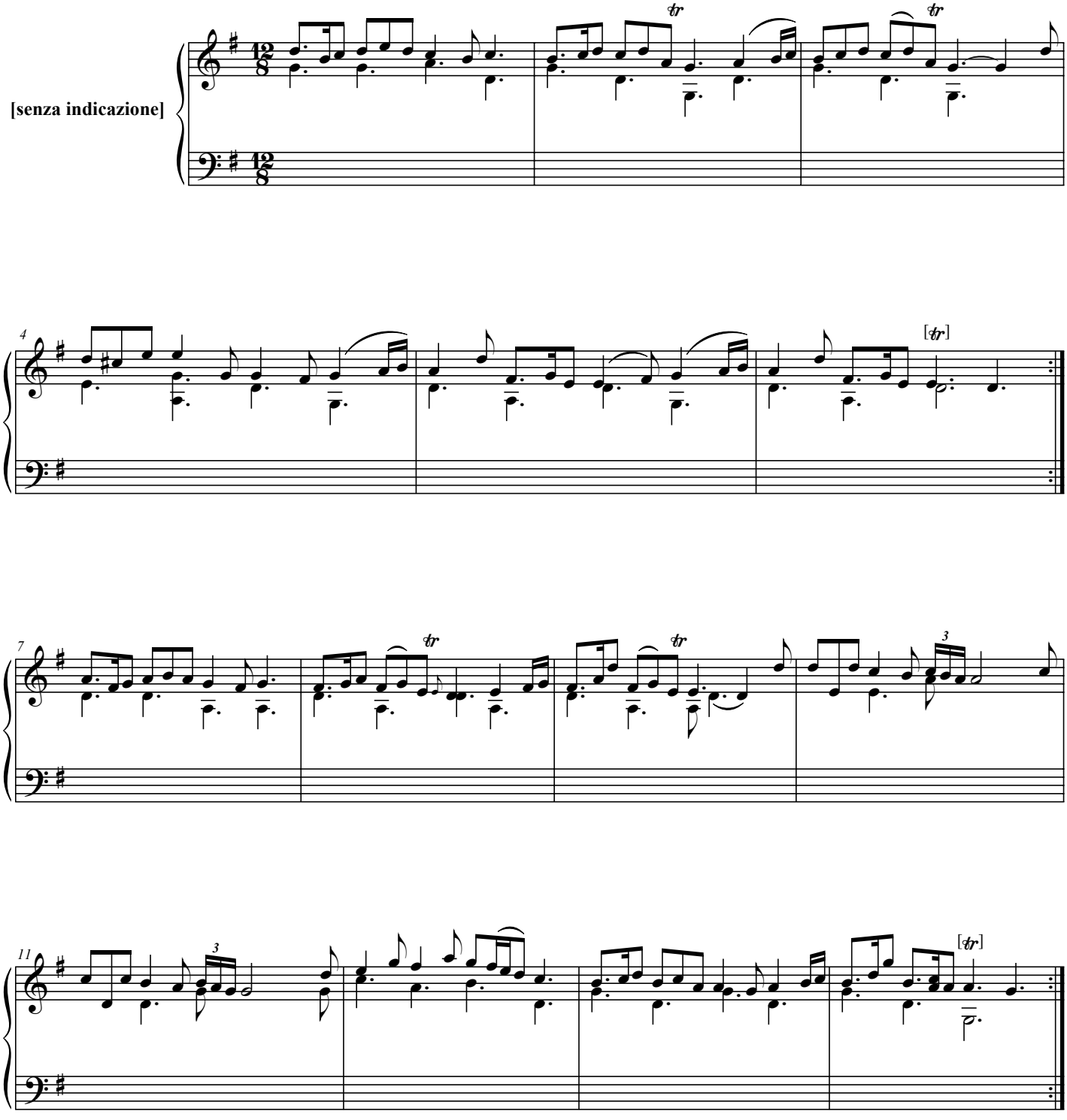

38
41
44
49
51
54

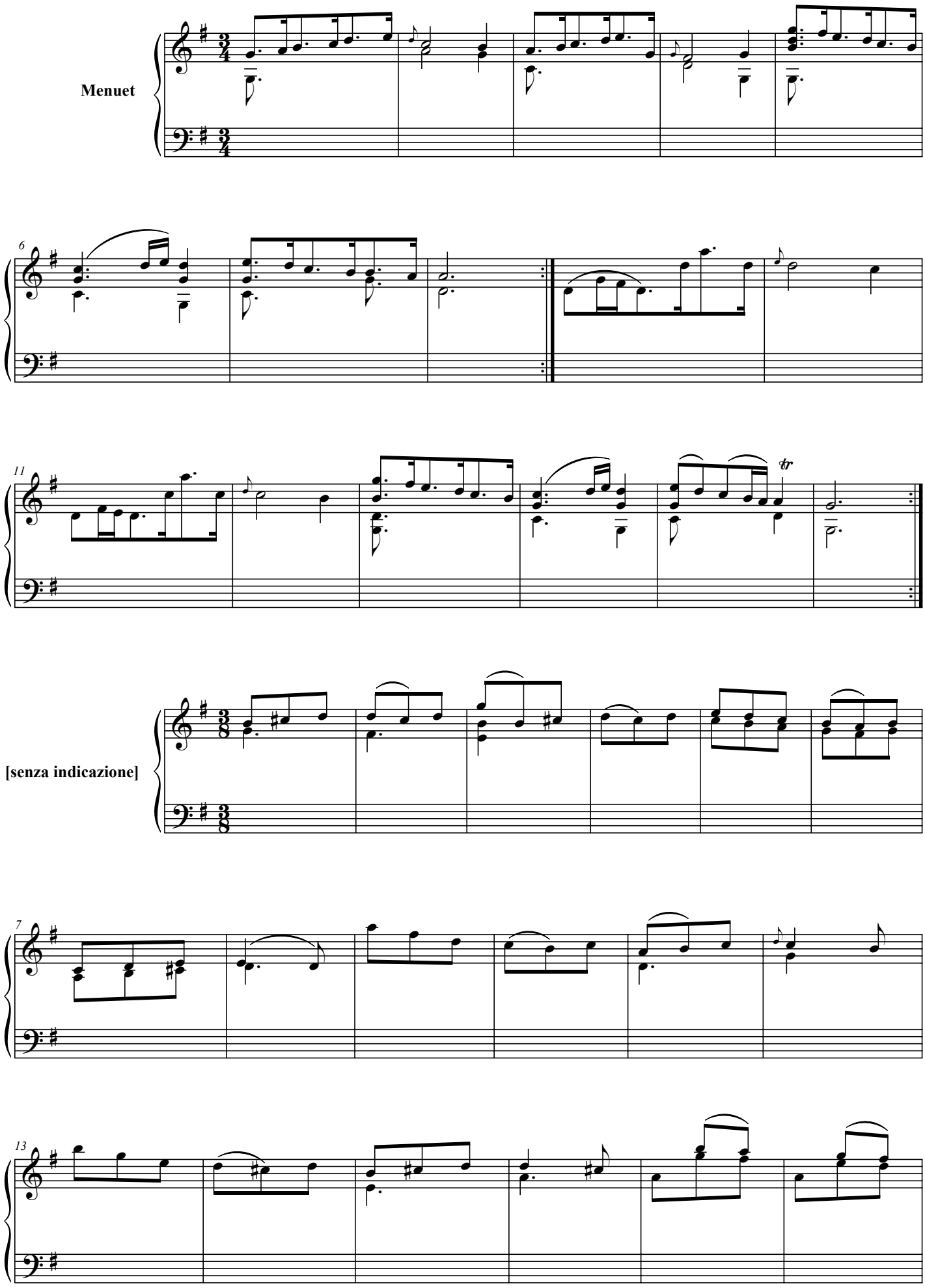

57
59
61
[tr]
[frammento a c. 84]
3
6

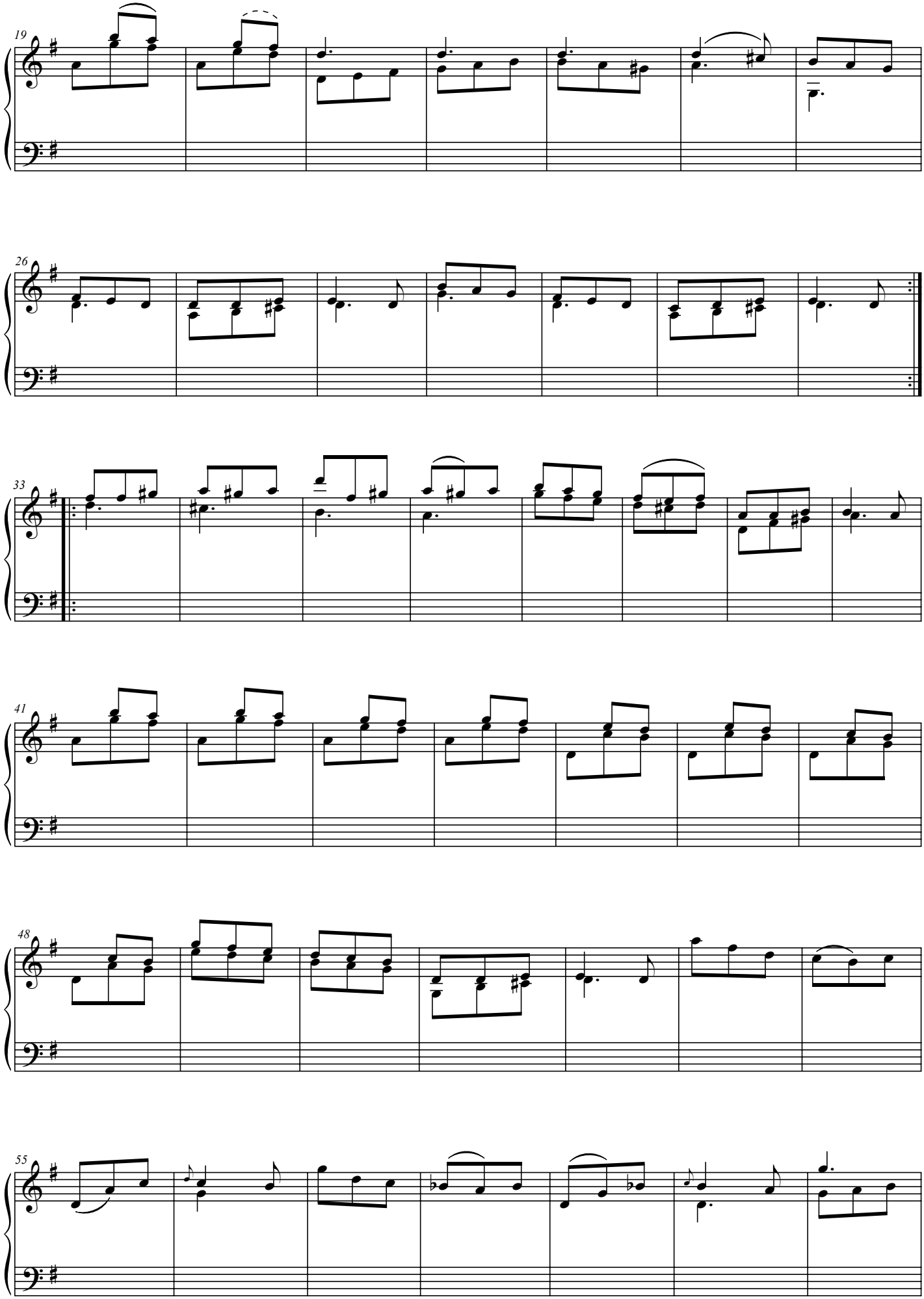
[Sonata XXVII]

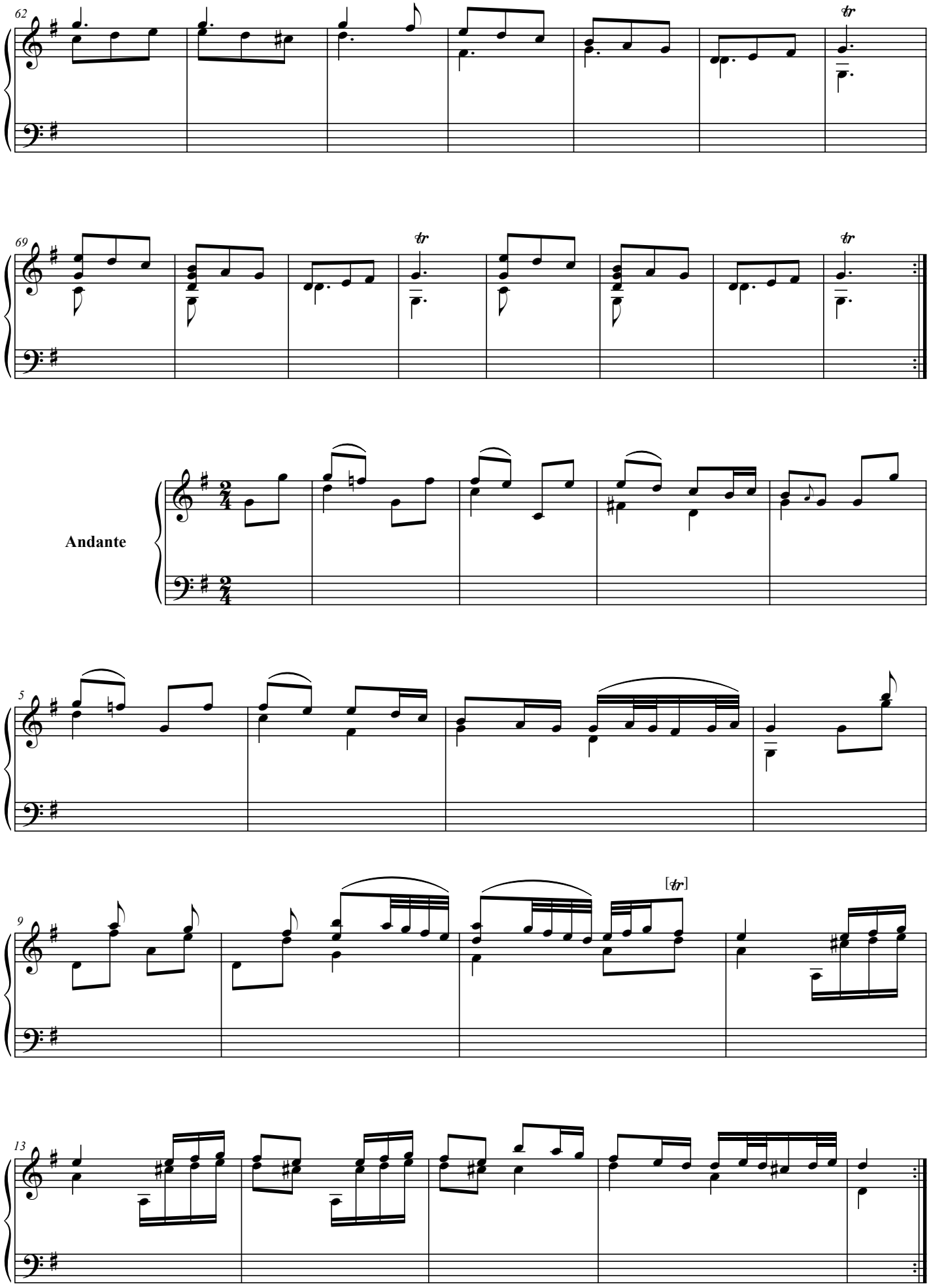
Senza de ti mia cara no che no posso star
la pena è cosi amara che mi fa delirar

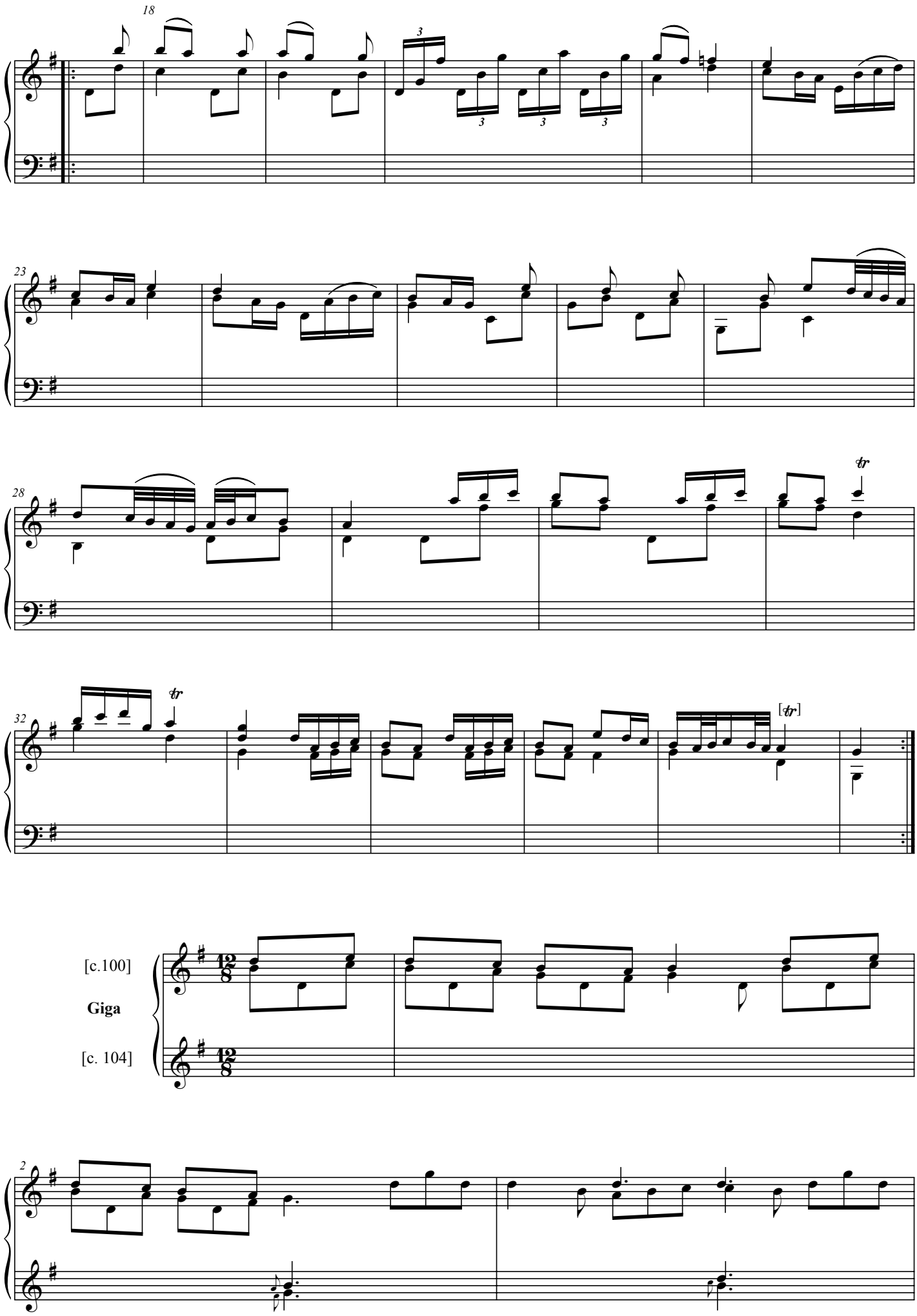
[senza indicazione]

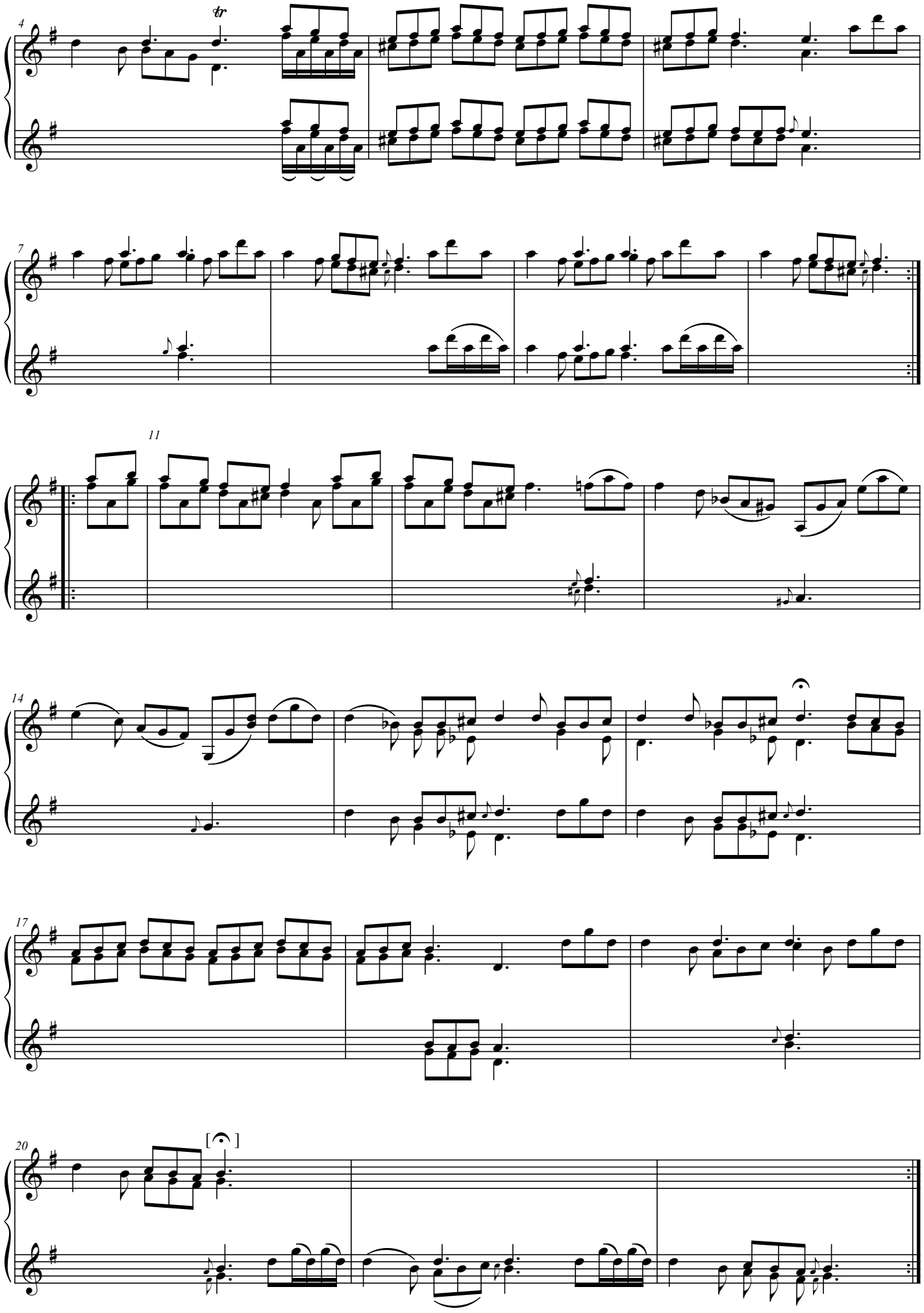


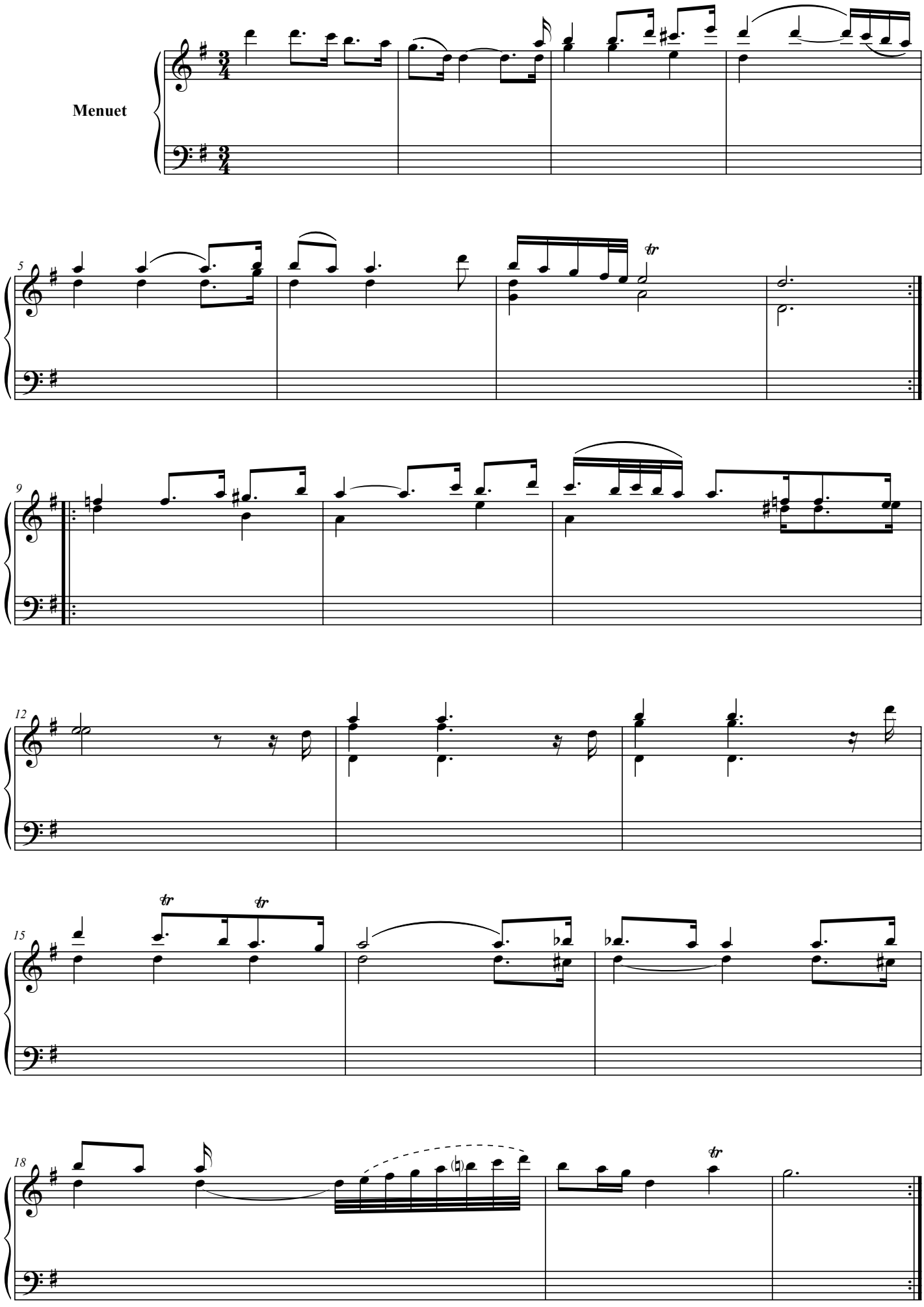

Menuet
6
11
tr
[senza indicazione]
7
13

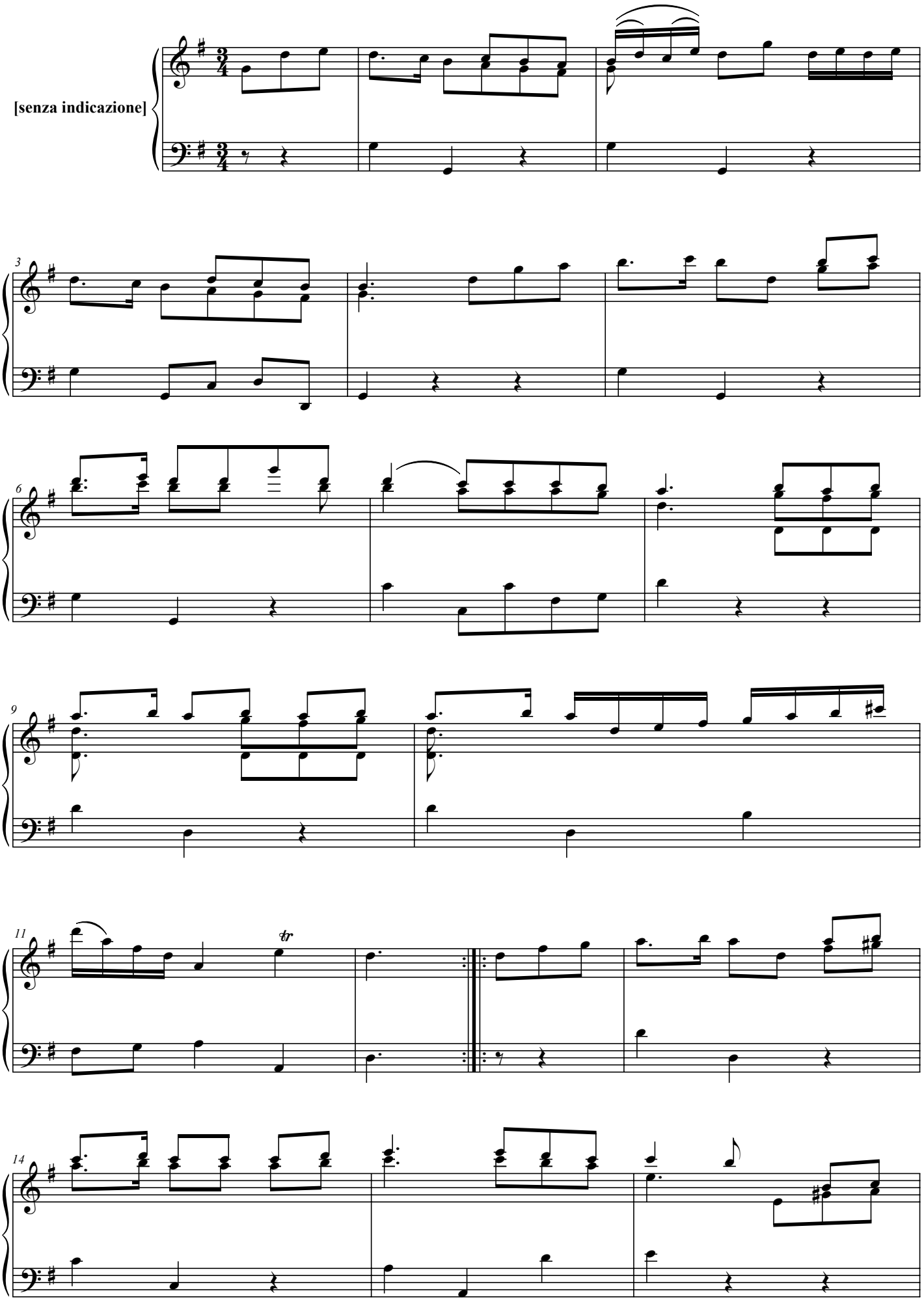

19
26
33
41
48
55

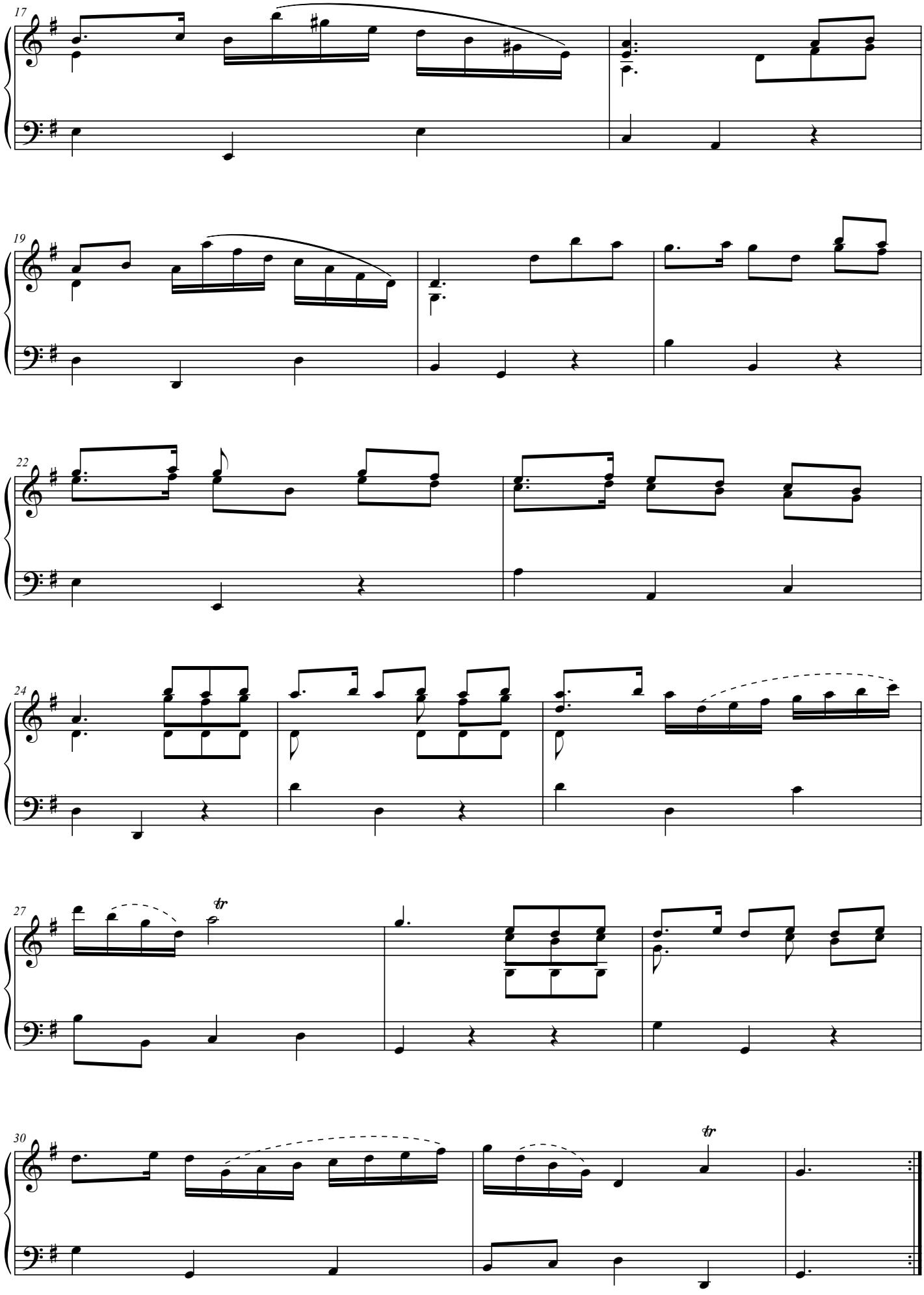

62
tr
69
tr
tr
Andante
2/4
5
9
[tr]
13


18
23
28
32
[c.100]
Giga
[c. 104]
2

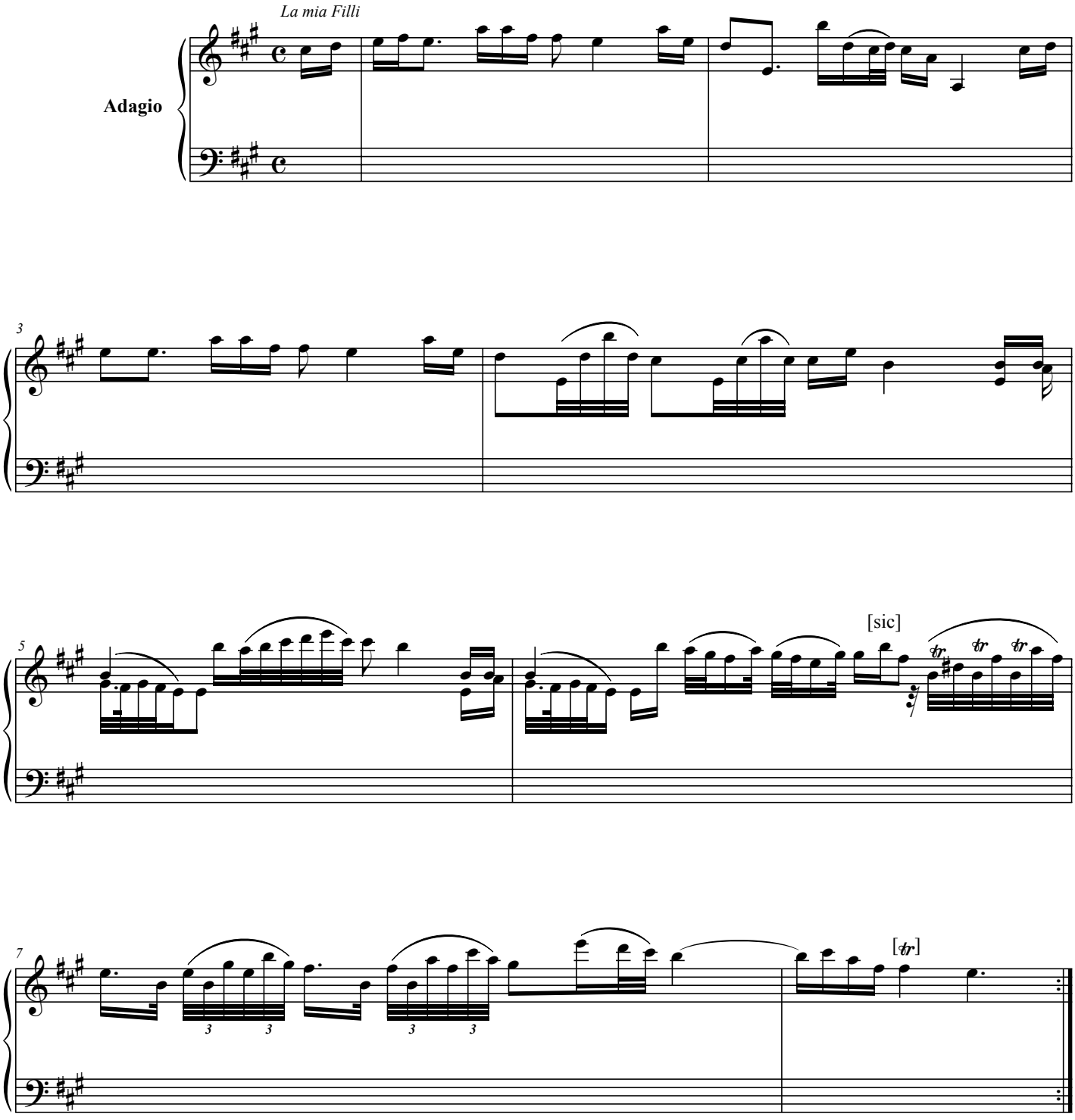

4
tr
7
11
14
17
20

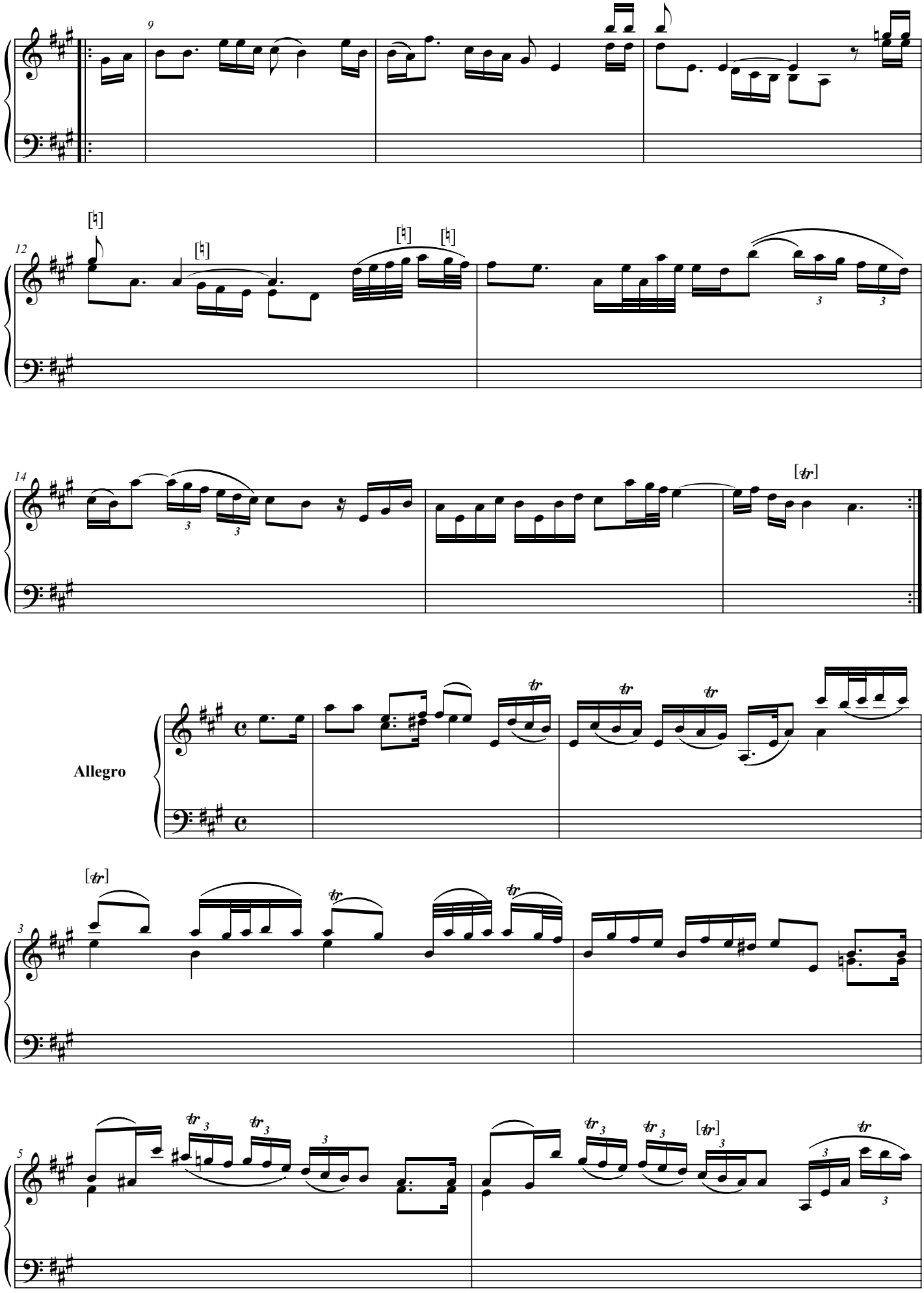

Menuet
5
9
12
15
18

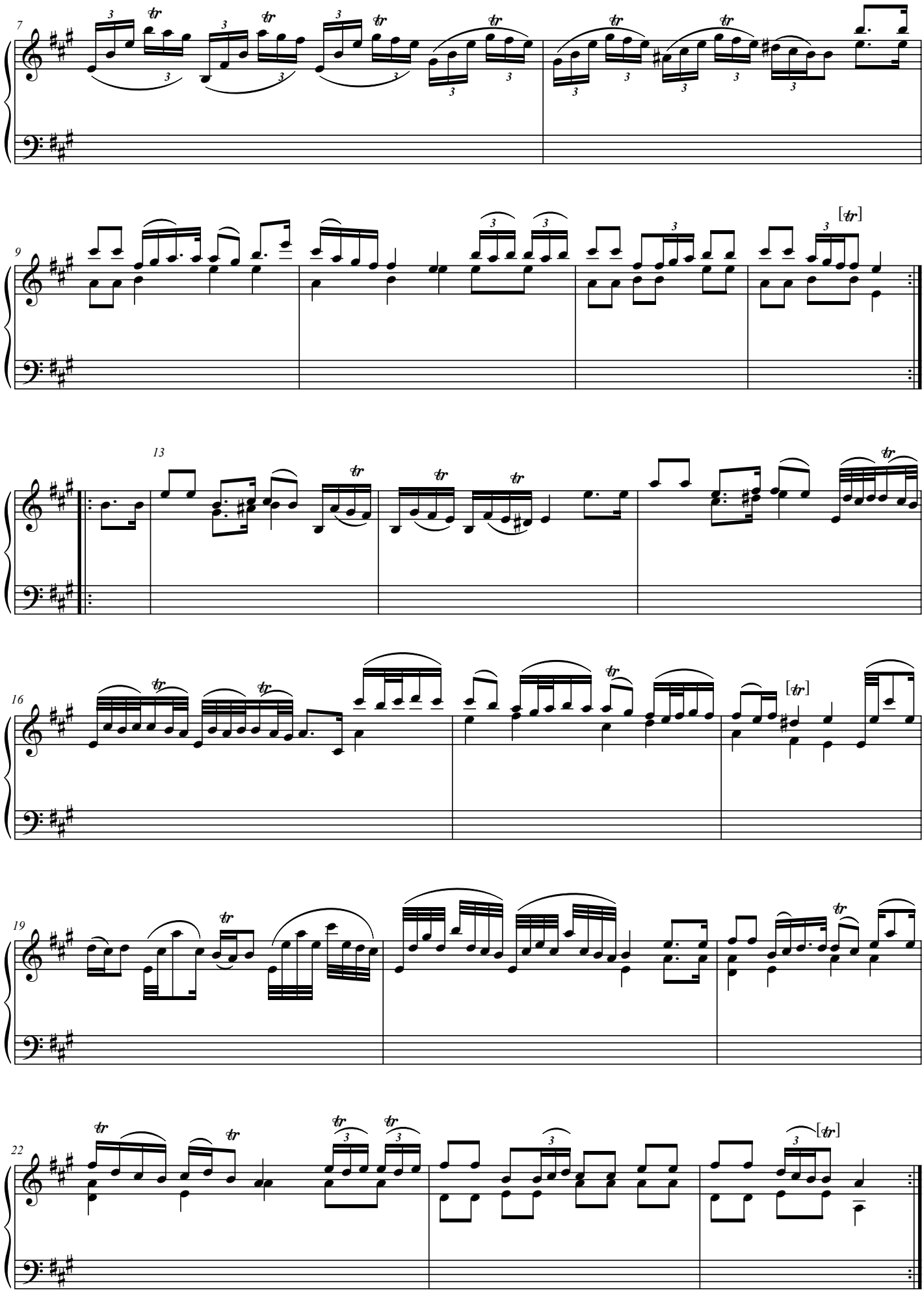

[senza indicazione]
3
6
9
11
tr
14

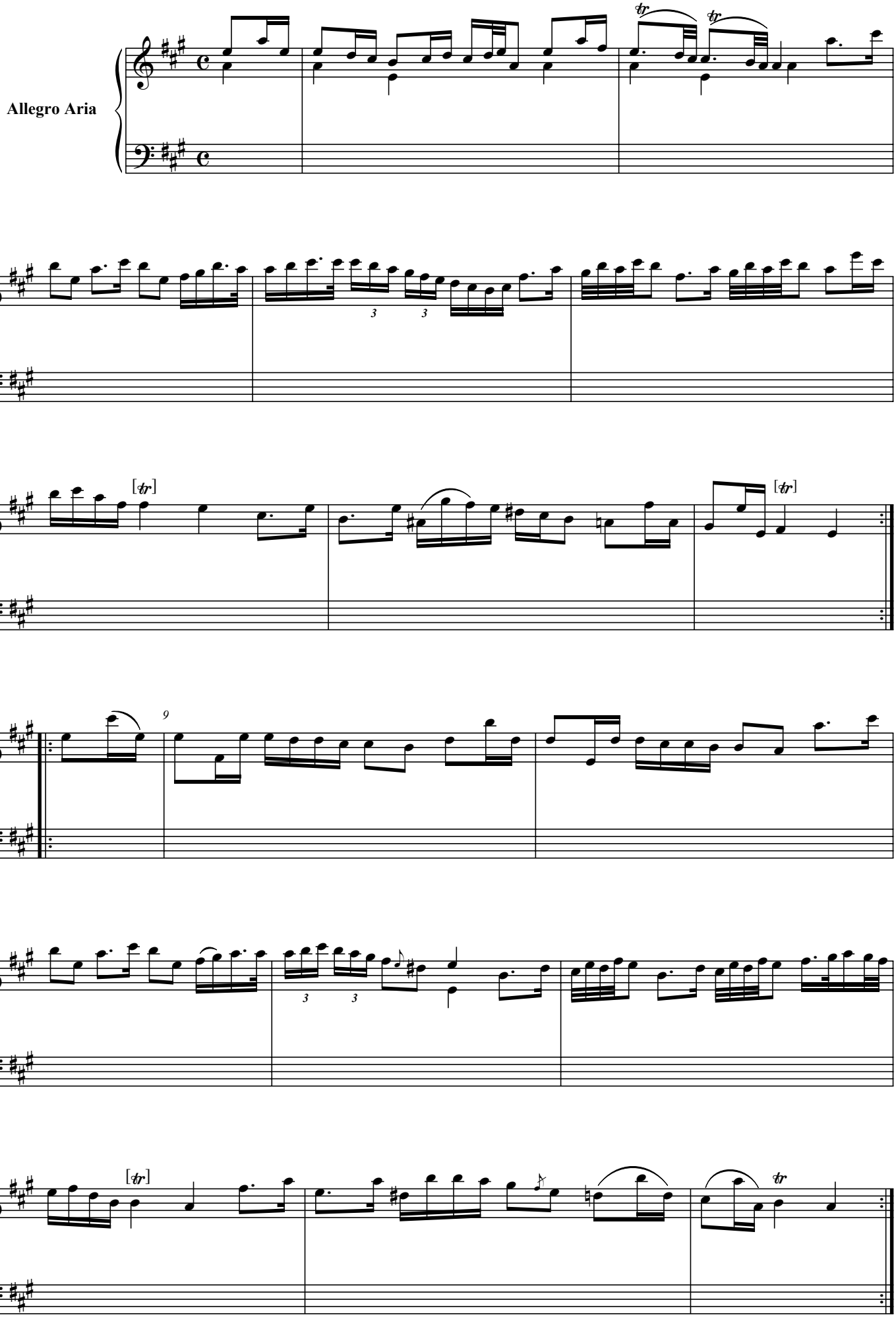

17
19
22
24
27
tr
30
tr

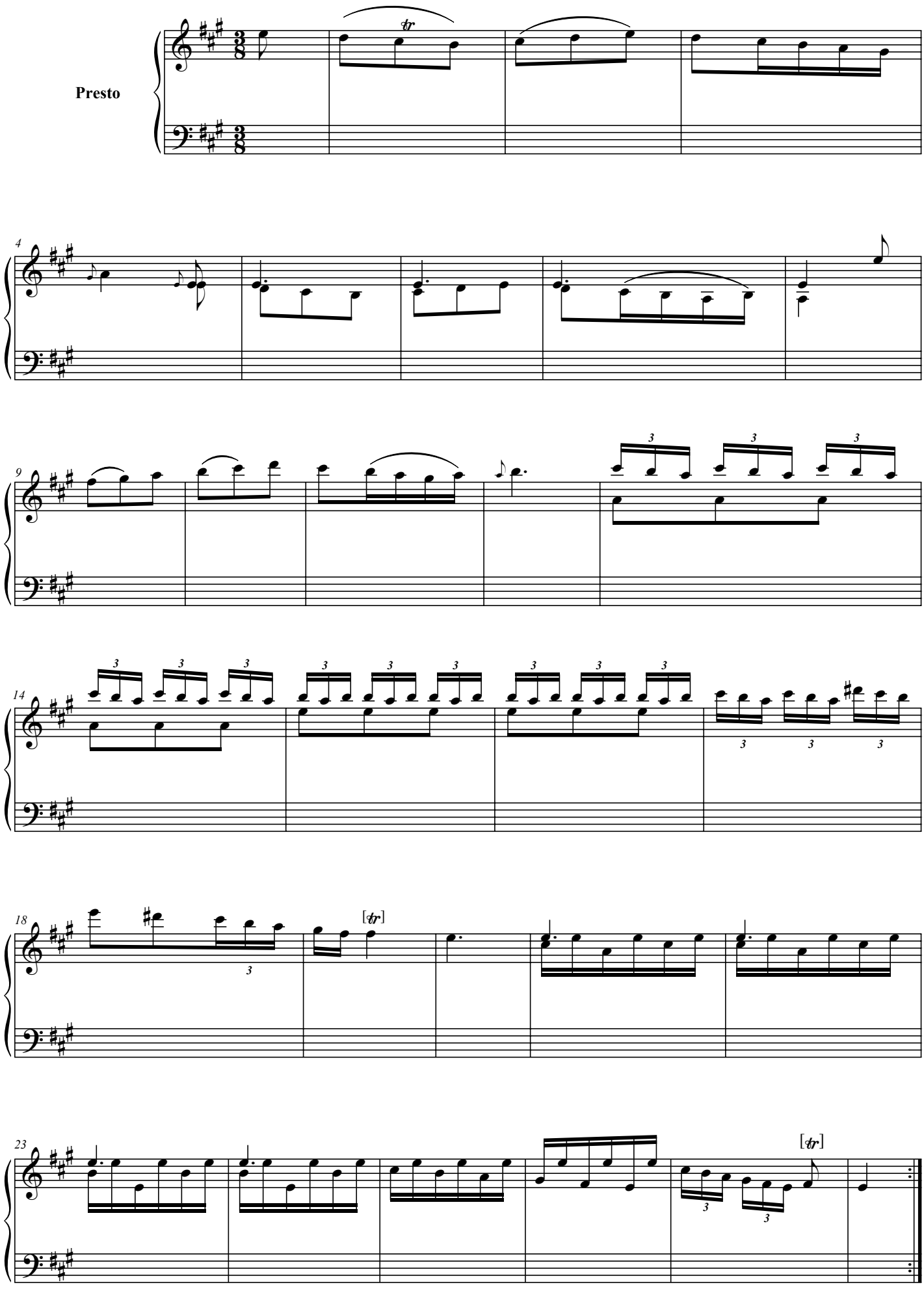
[Sonata XXVIII]

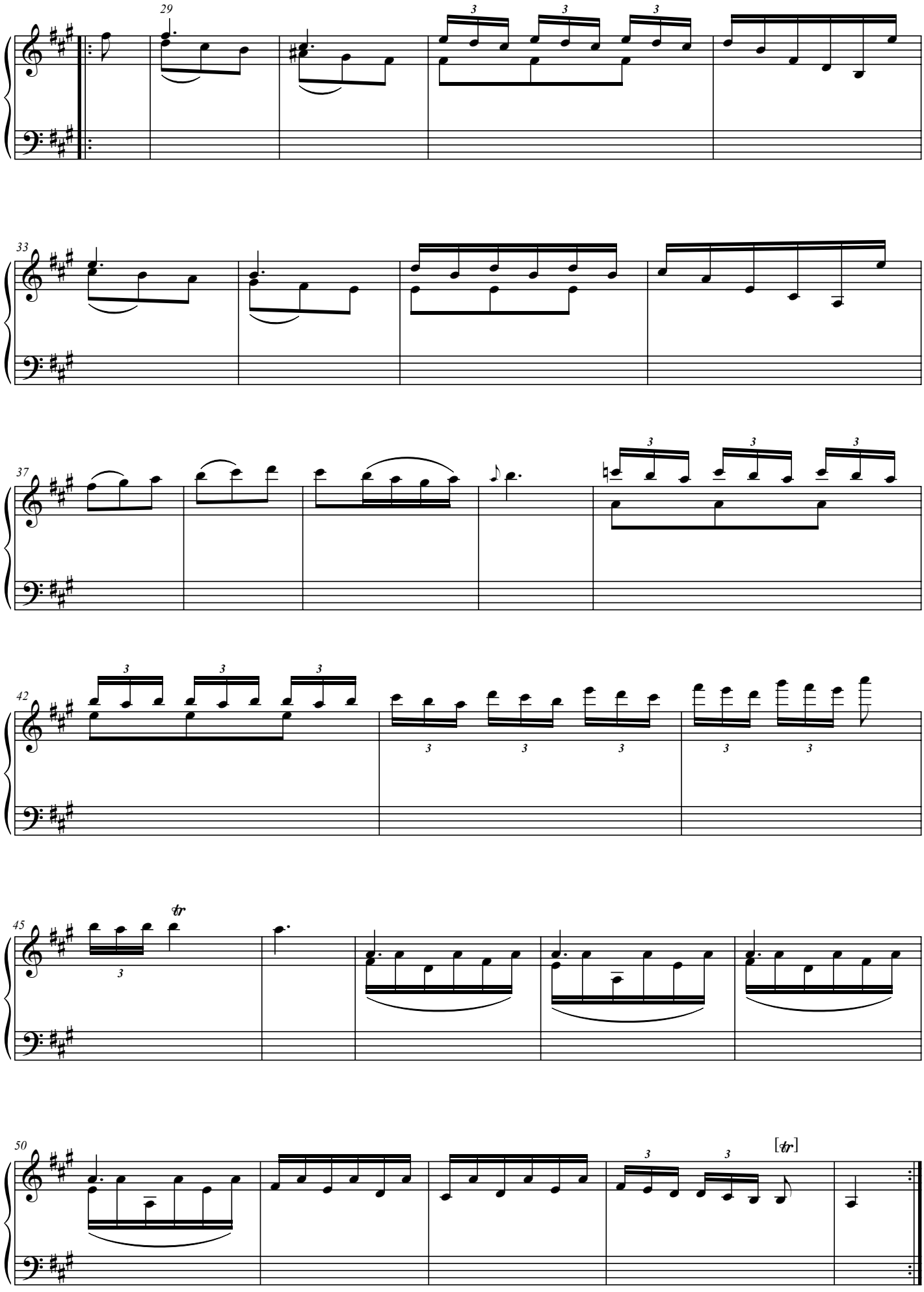



9
12
14
[tr]
Allegro
[tr]
3
5

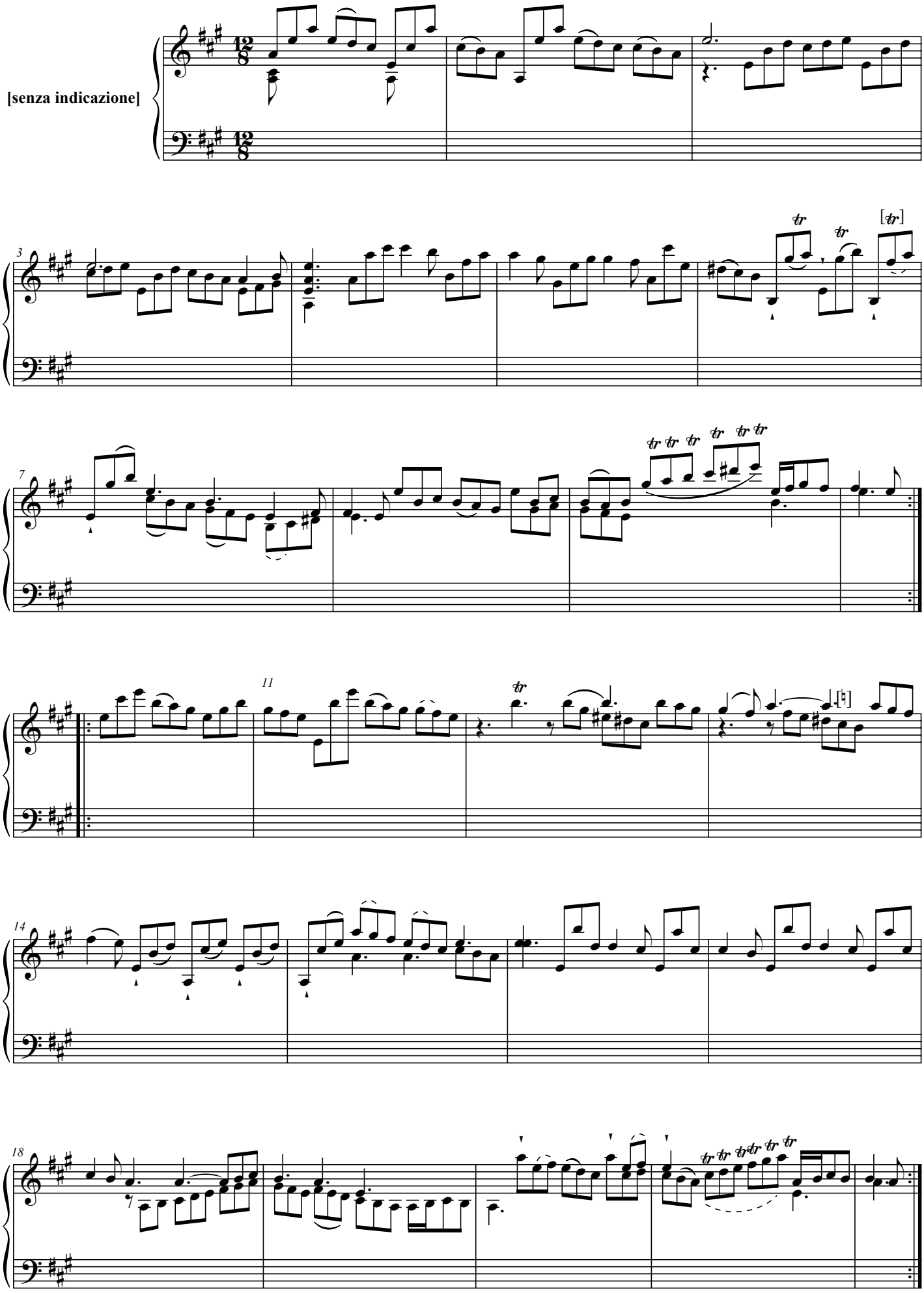

7
9
13
16
19
22


Allegro Aria

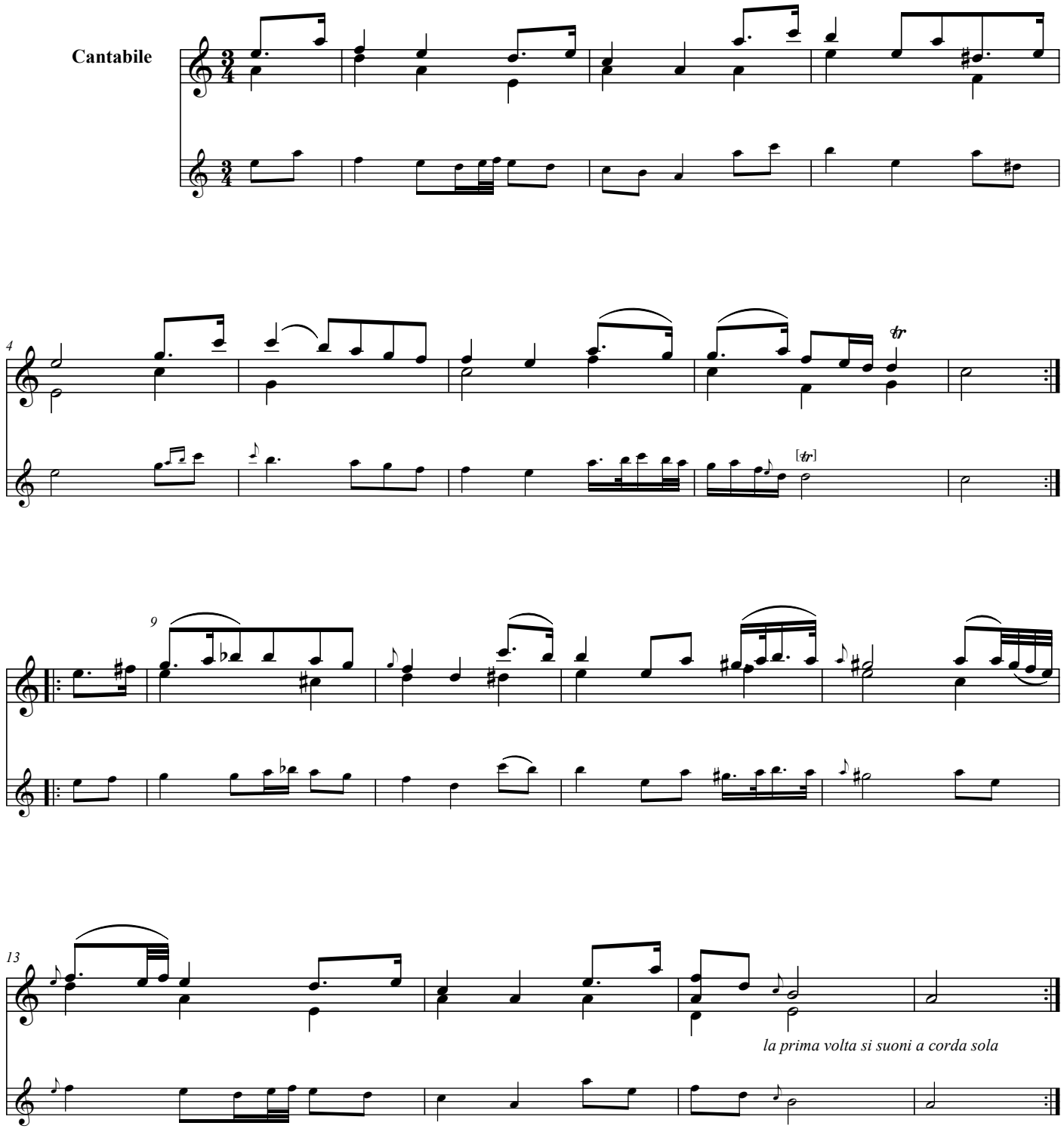

Presto
tr
4
9
3
14
18
[tr]
23
[tr]

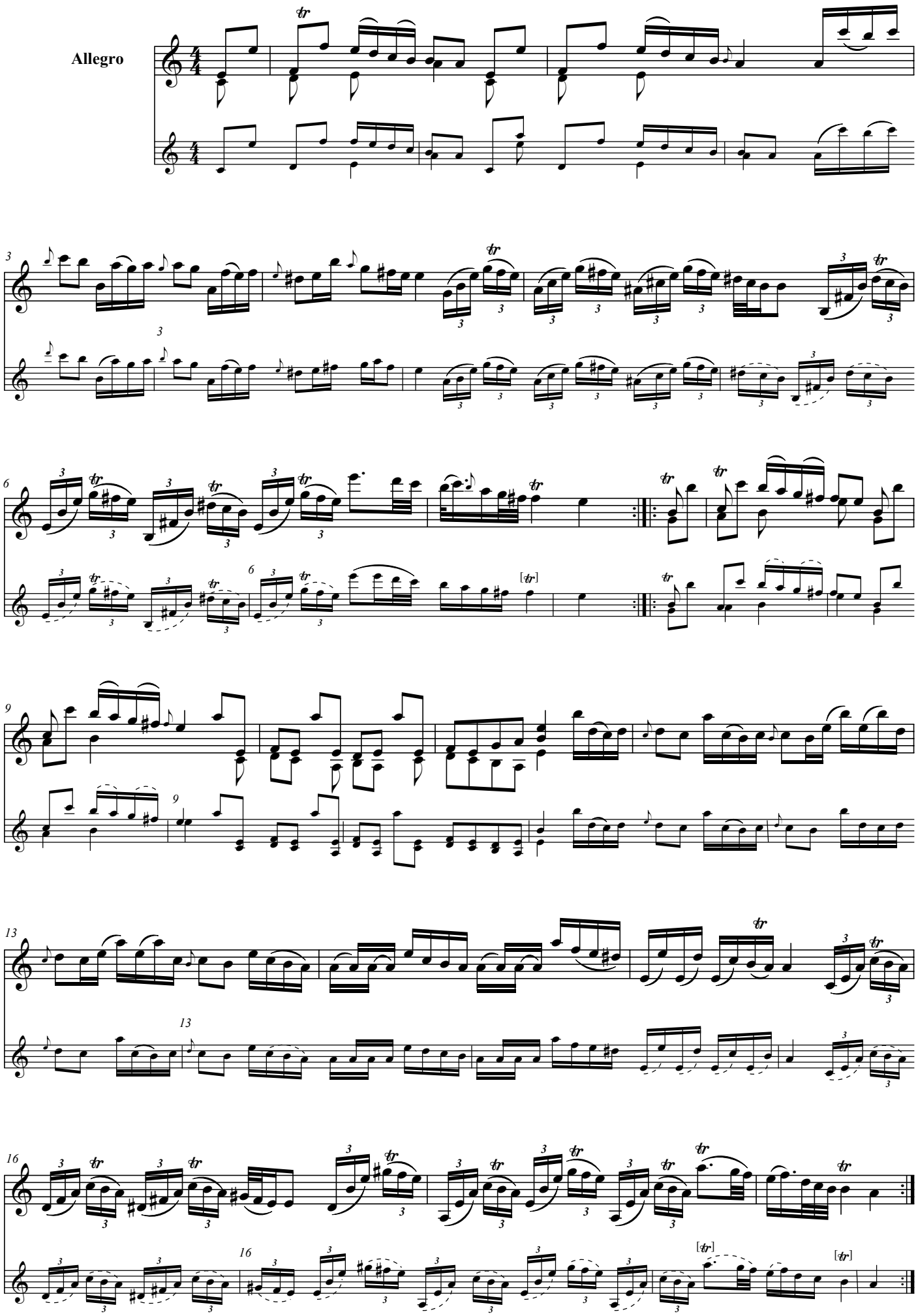

29
33
37
42
45
tr
50
[tr]

[senza indicazione]



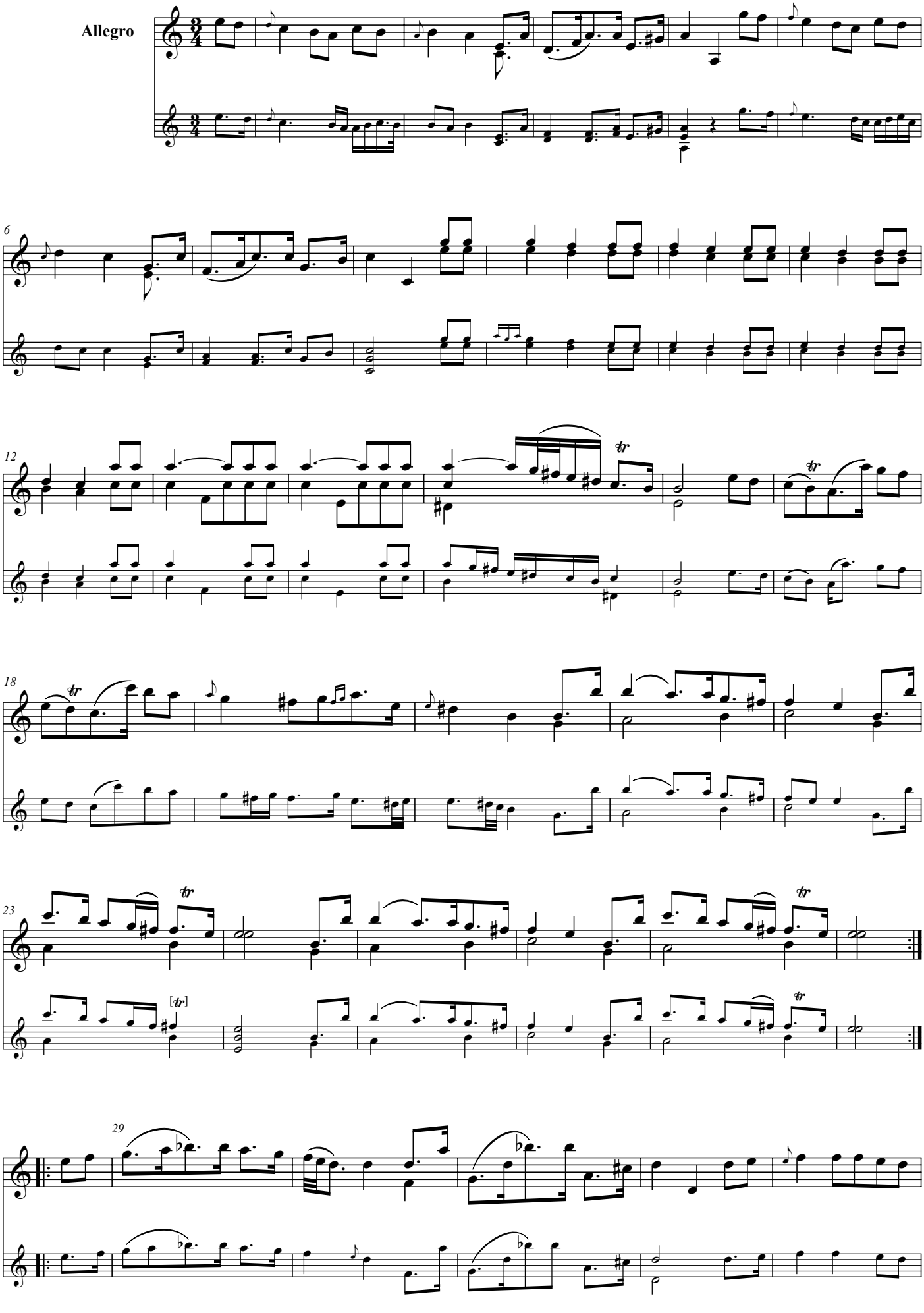
[Sonata XXIX]

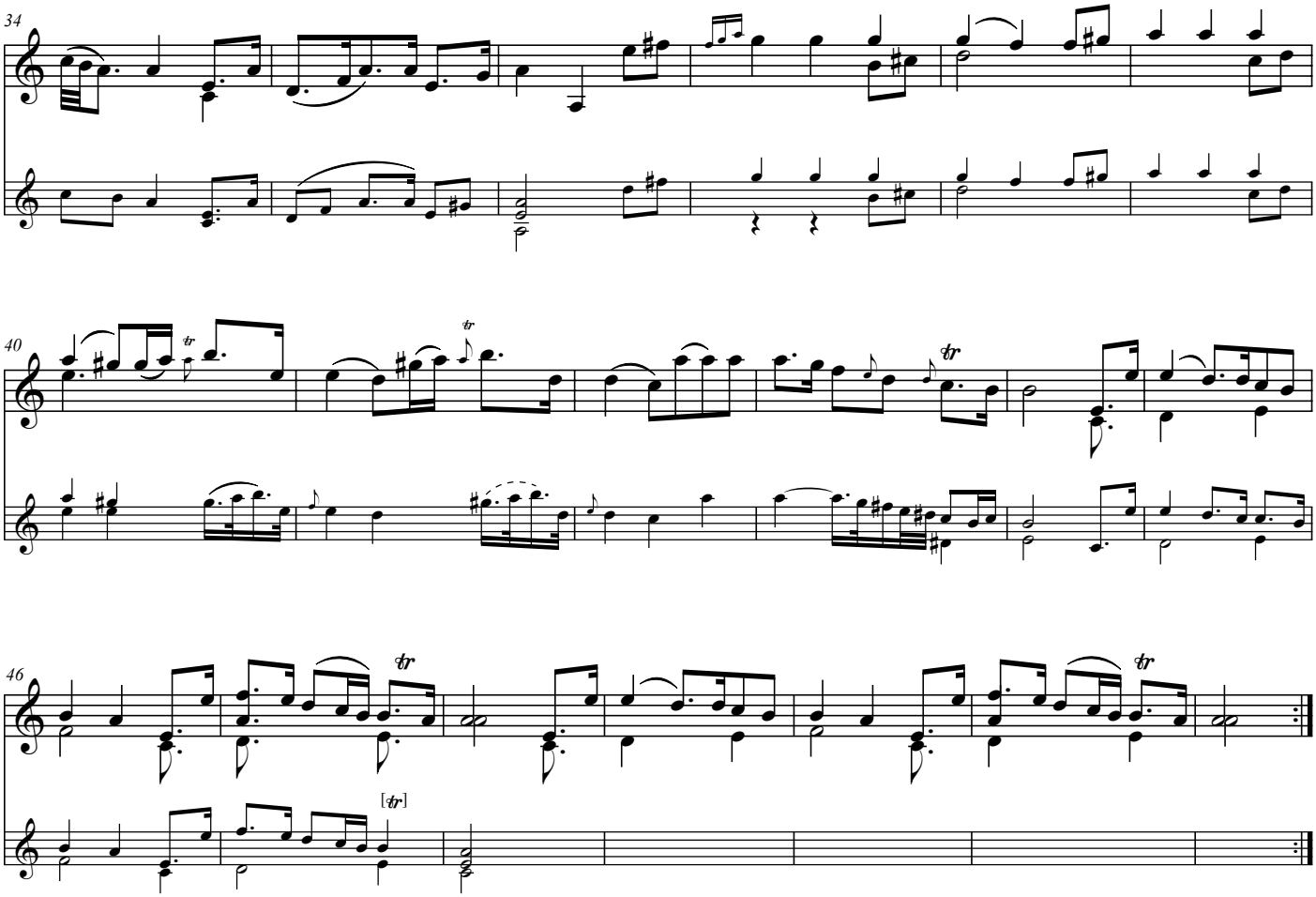



Allegro

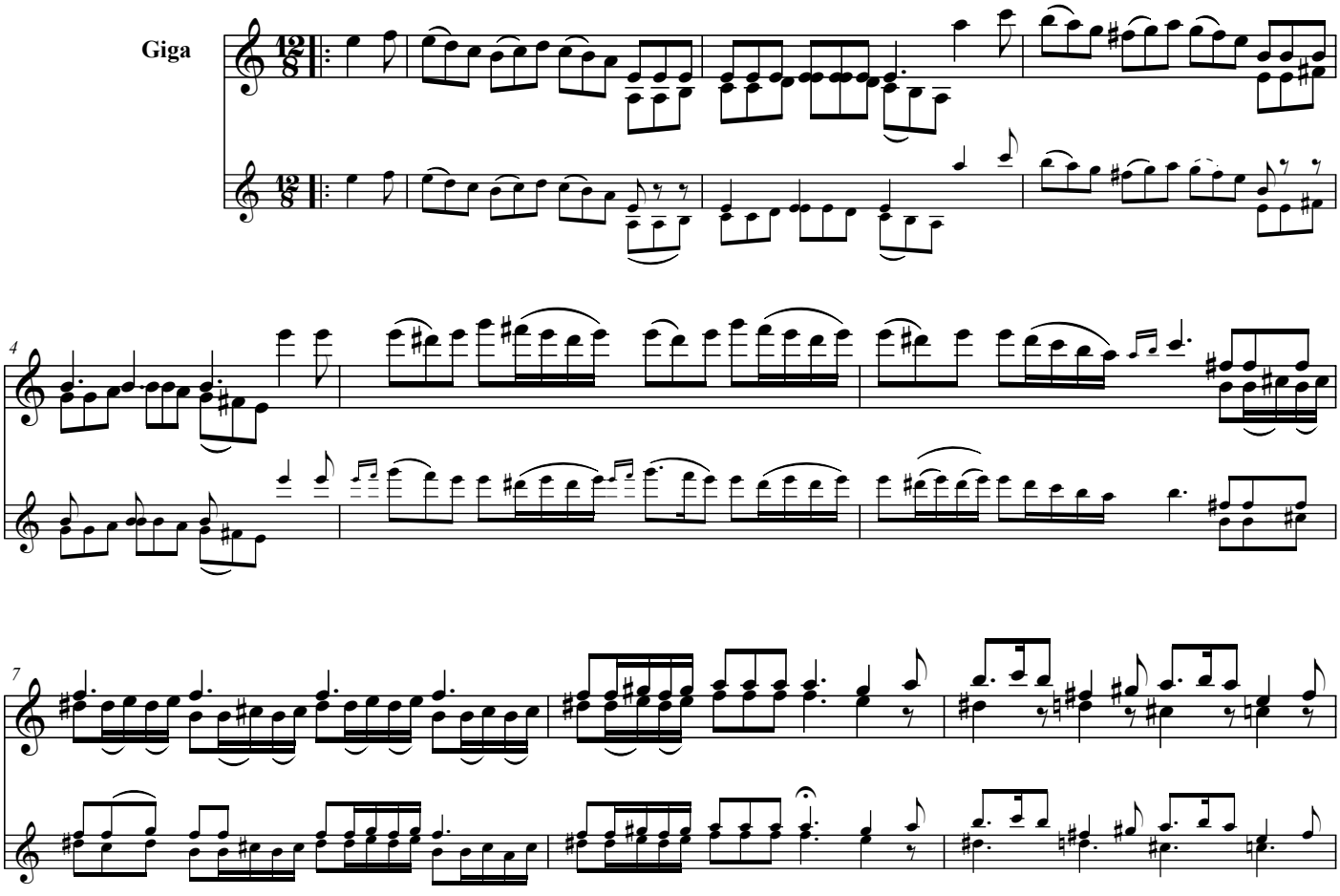
La mia Filli

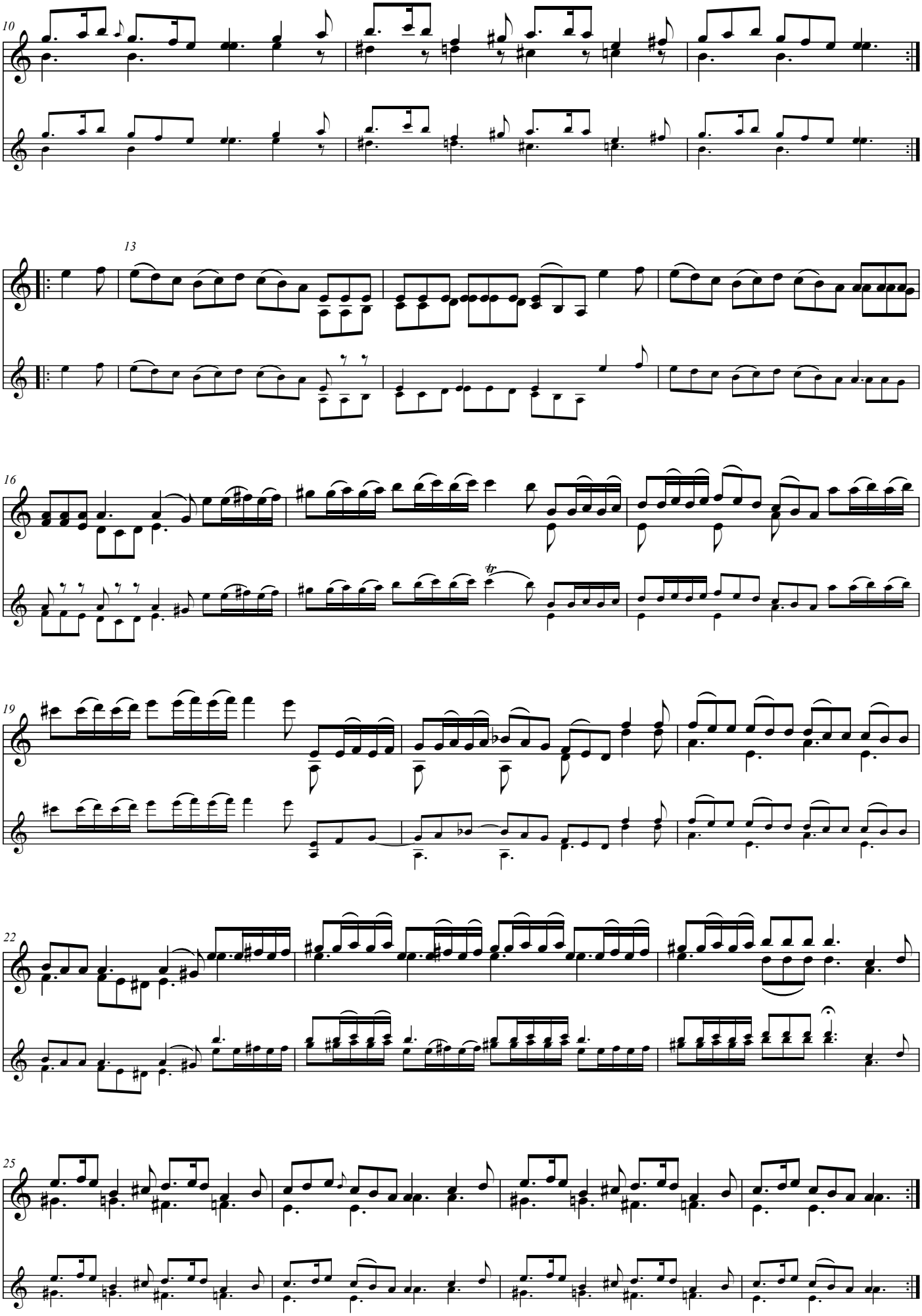
Allegro

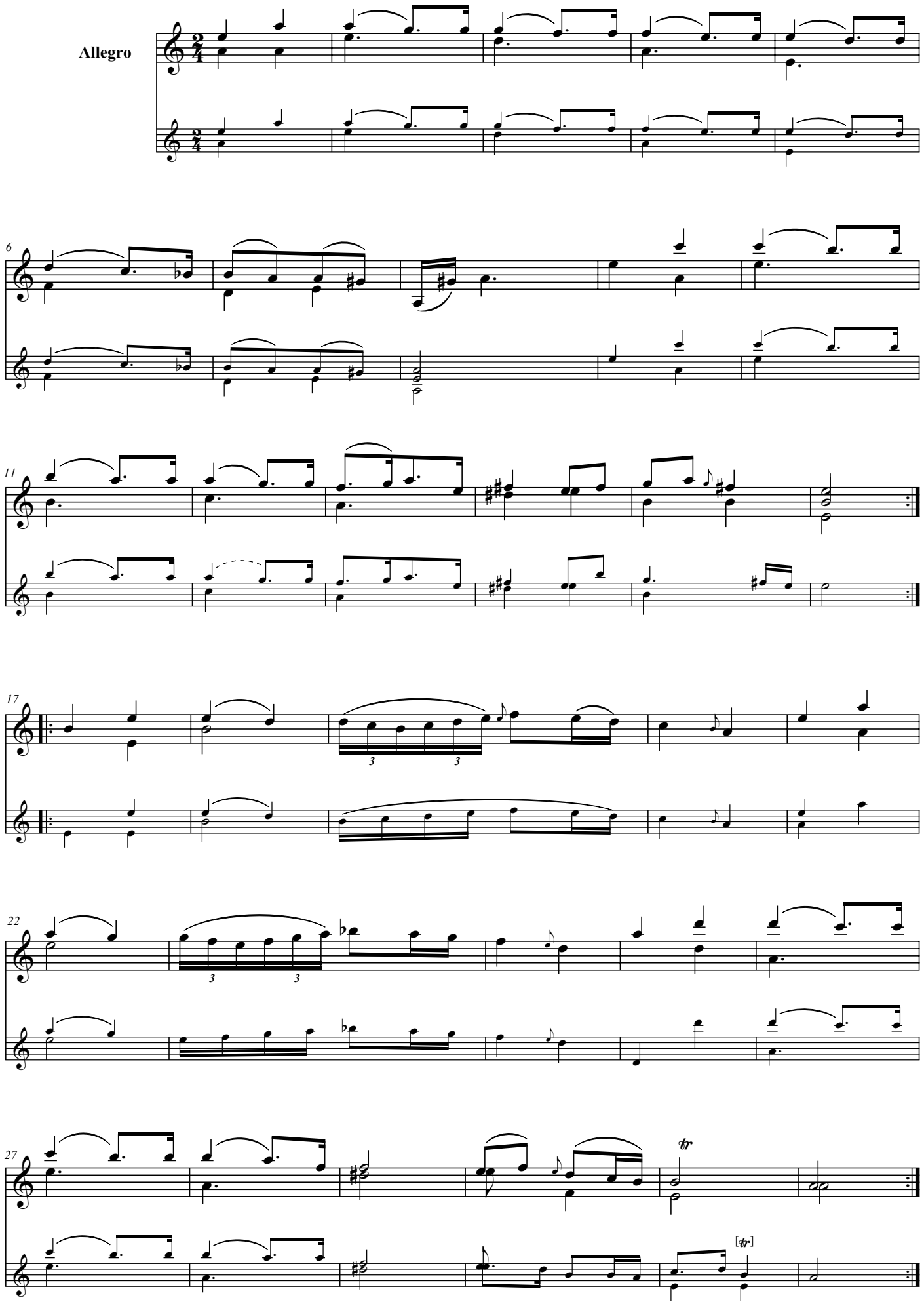


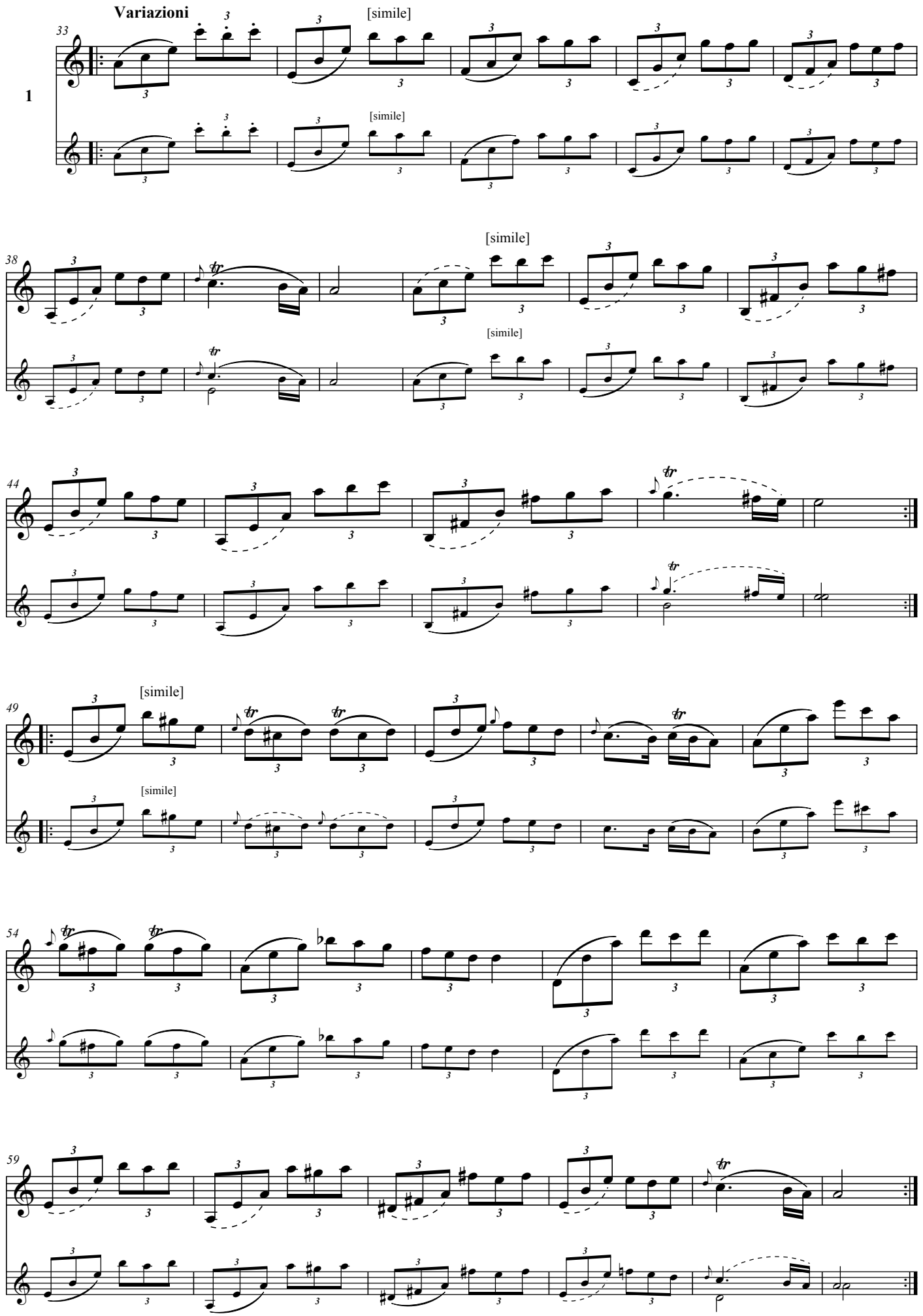


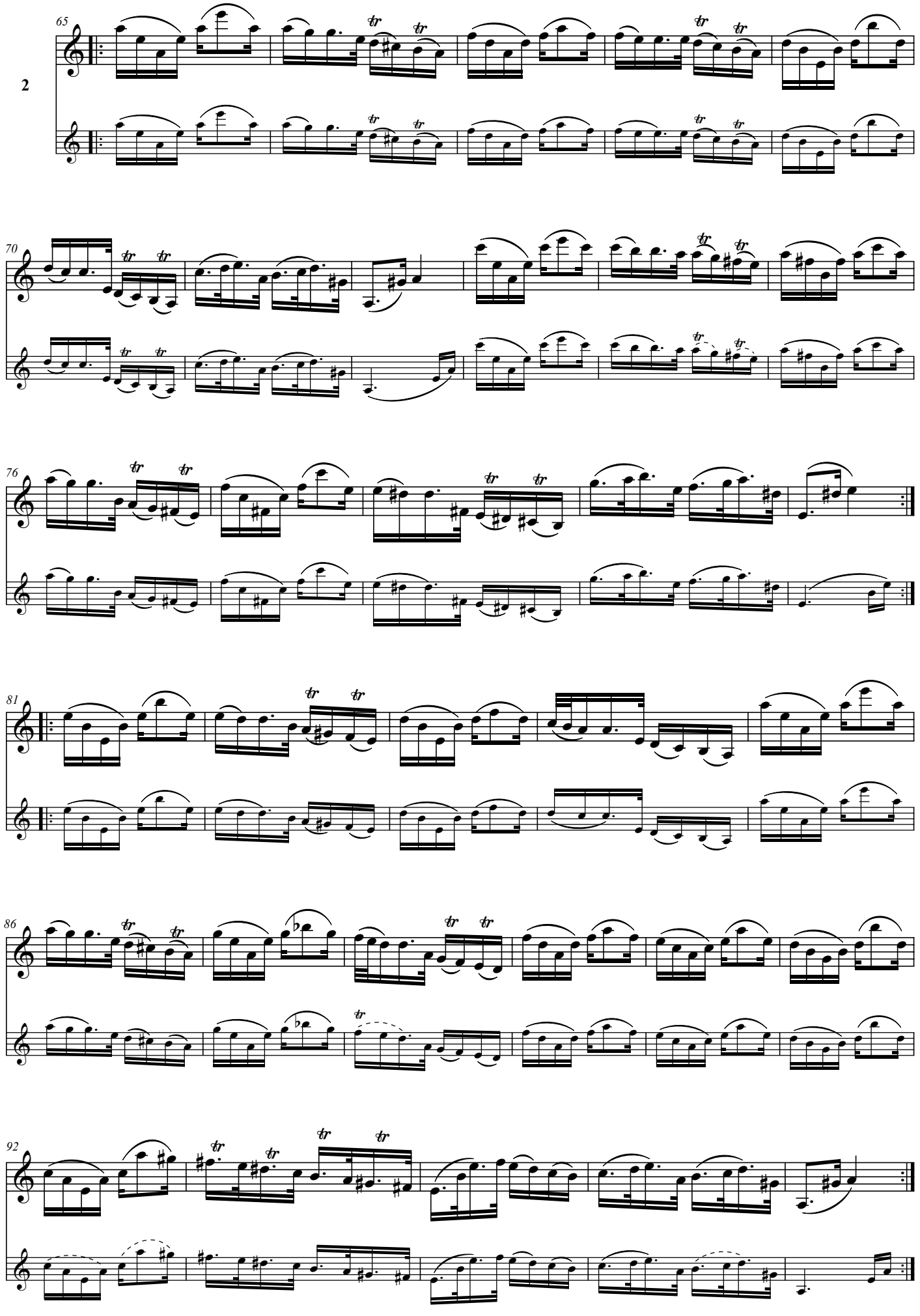
Giga

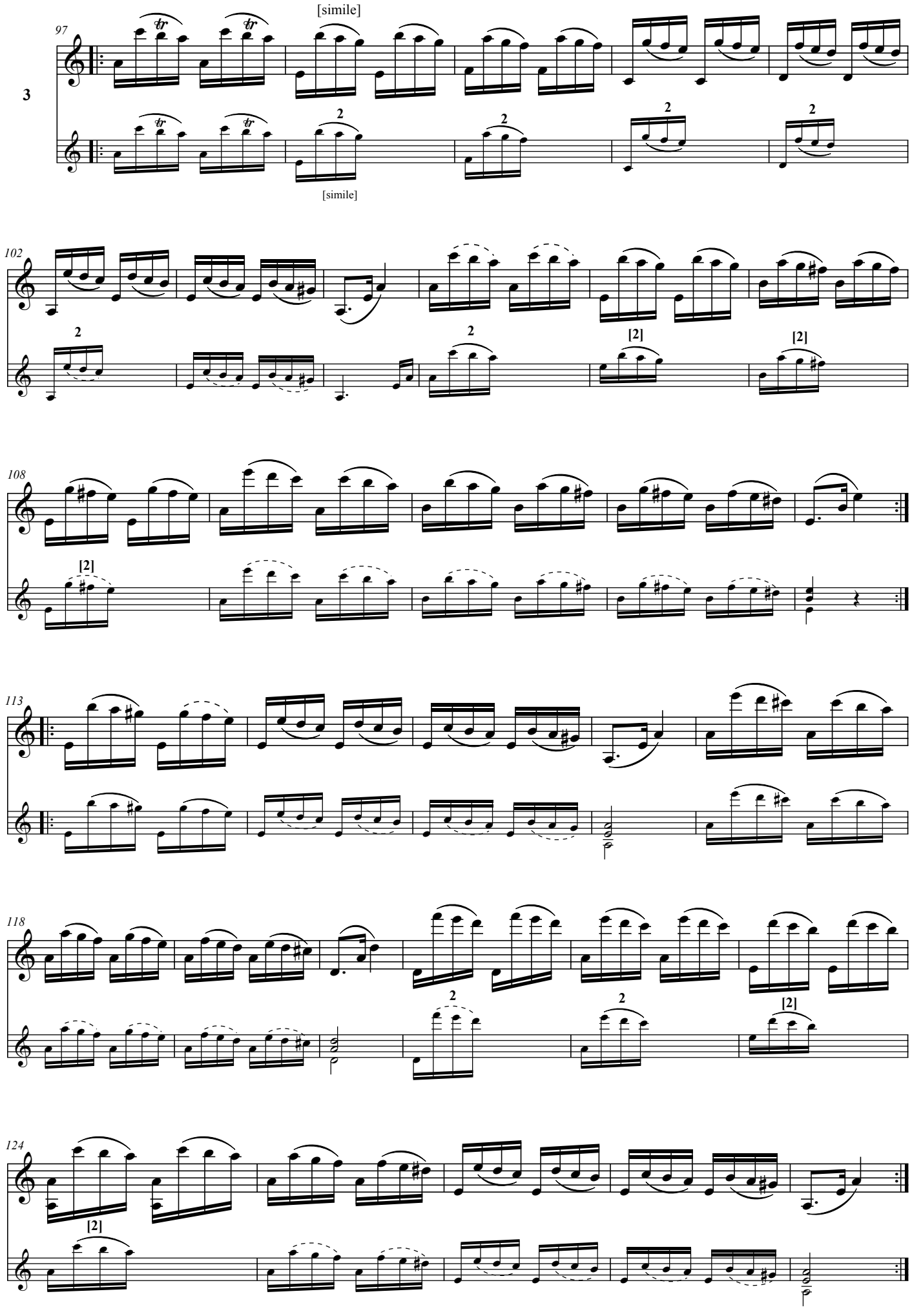


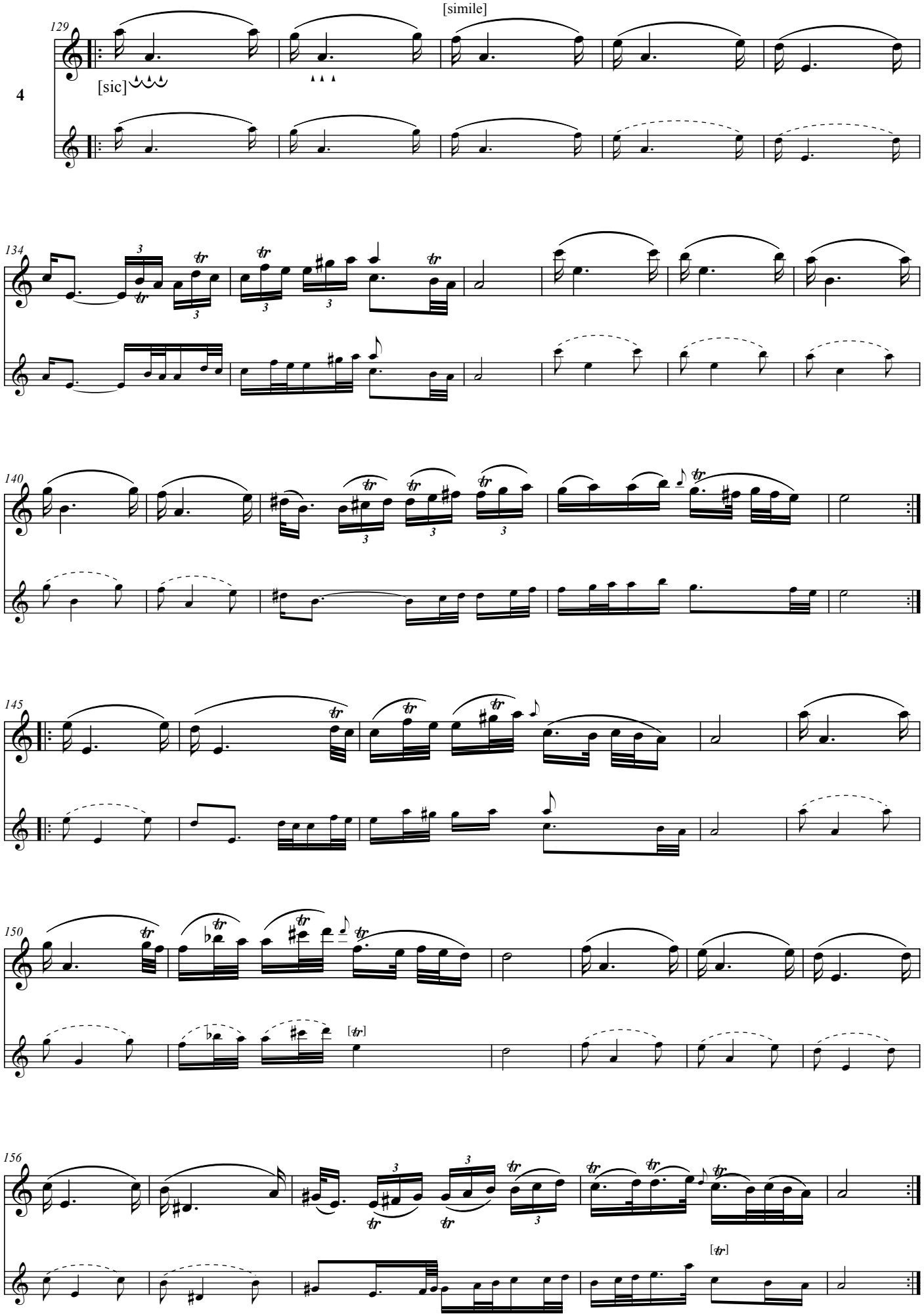

10
13
16
19
22
25

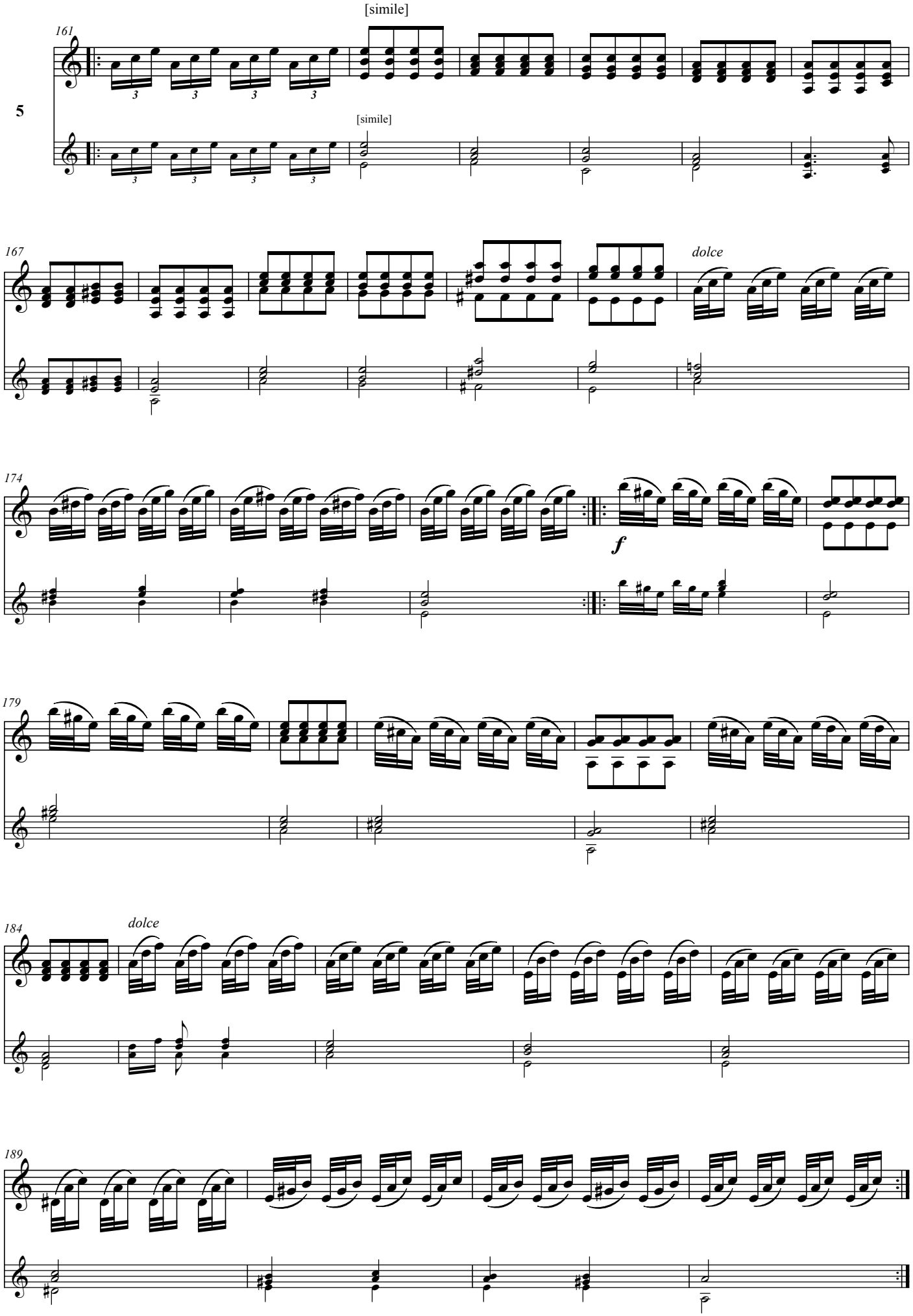

Allegro
6
11
17
22
27
tr
[tr]


Variazioni
1
33
[simile]
[simile]
38
[simile]
[simile]
44
49
[simile]
[simile]
54
59

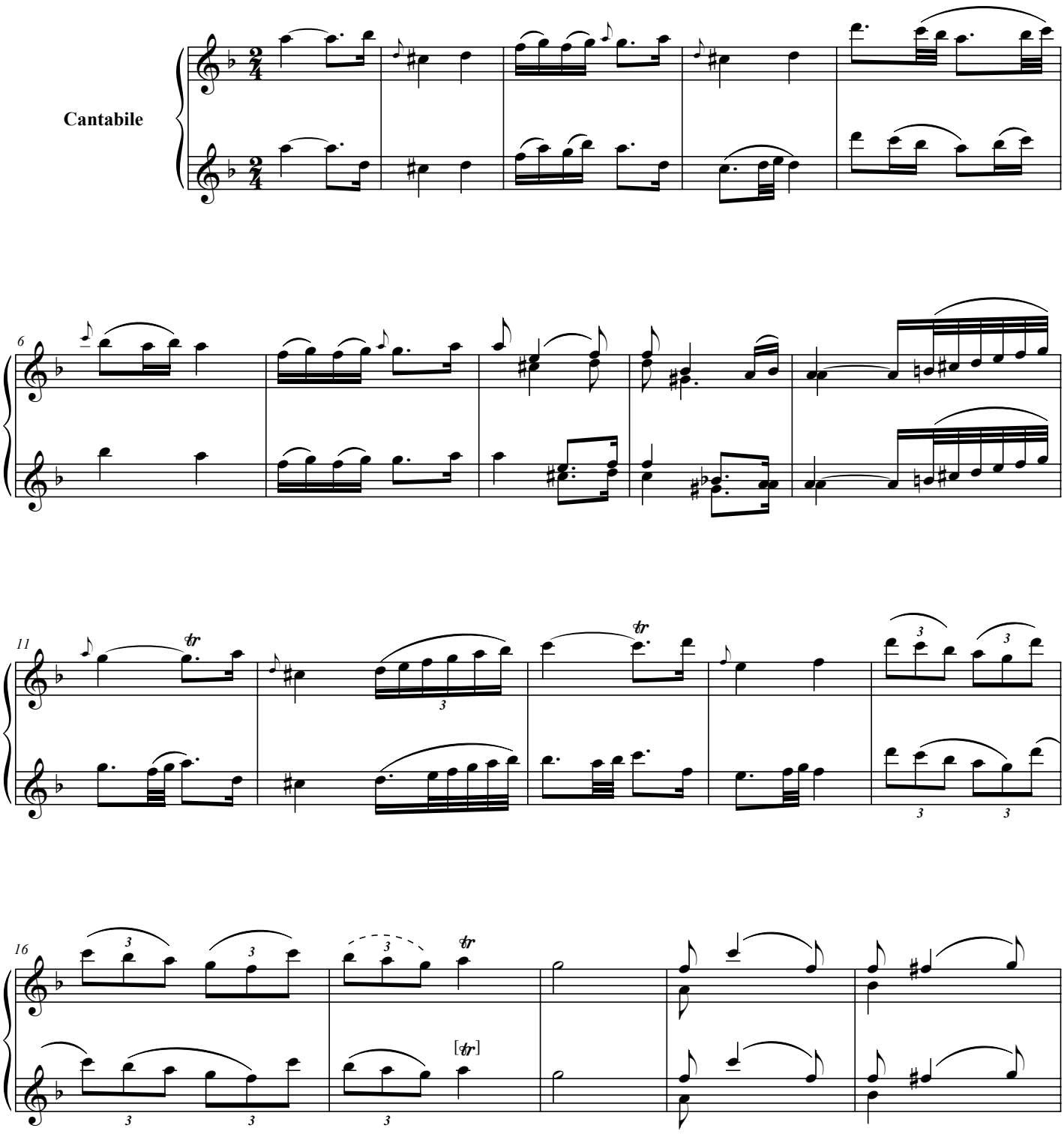

2
65
70
76
81
86
92

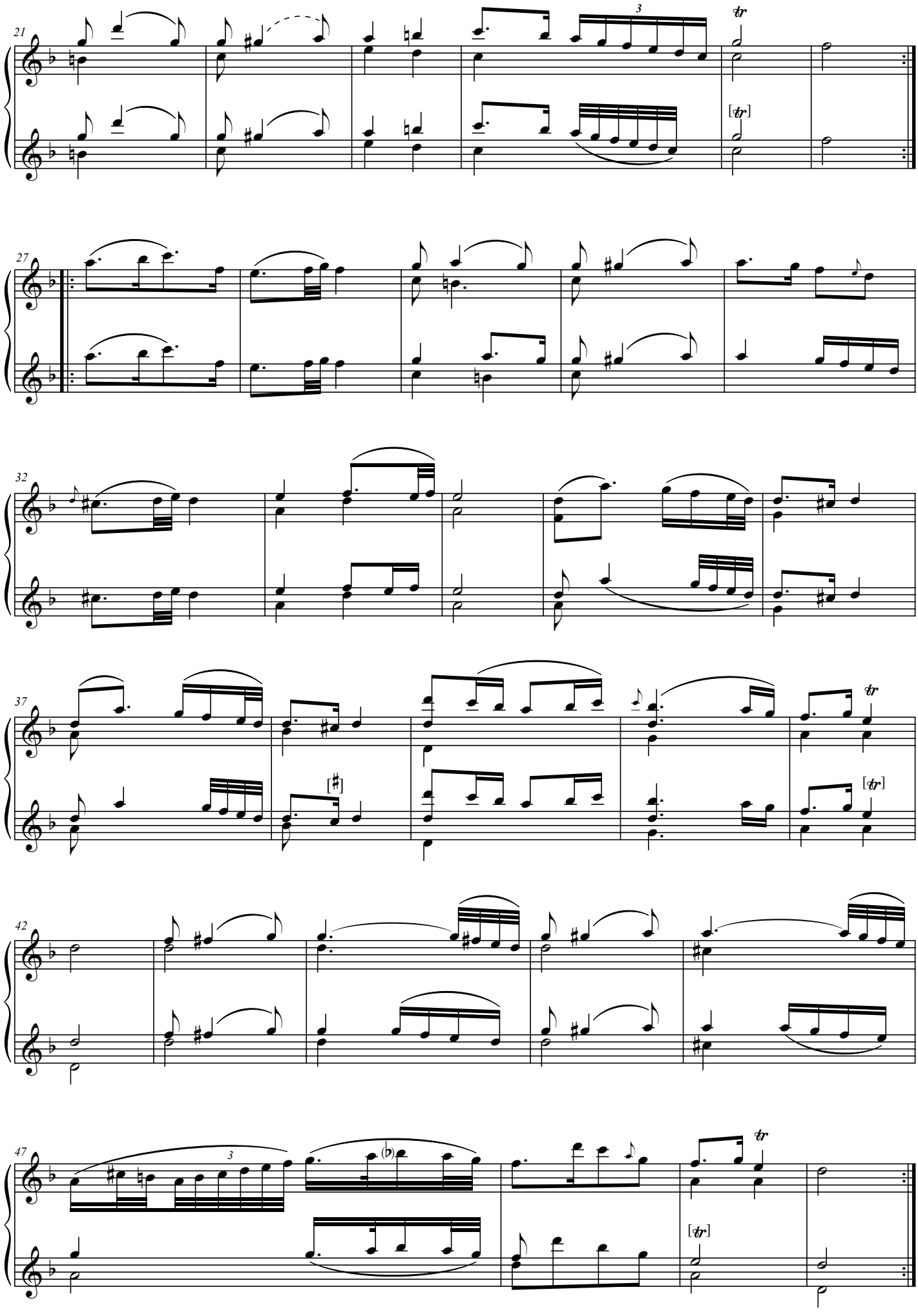

[simile]
97
3
2
[simile]
102
2
2
[2]
[2]
108
[2]
113
118
2
2
[2]
124
[2]

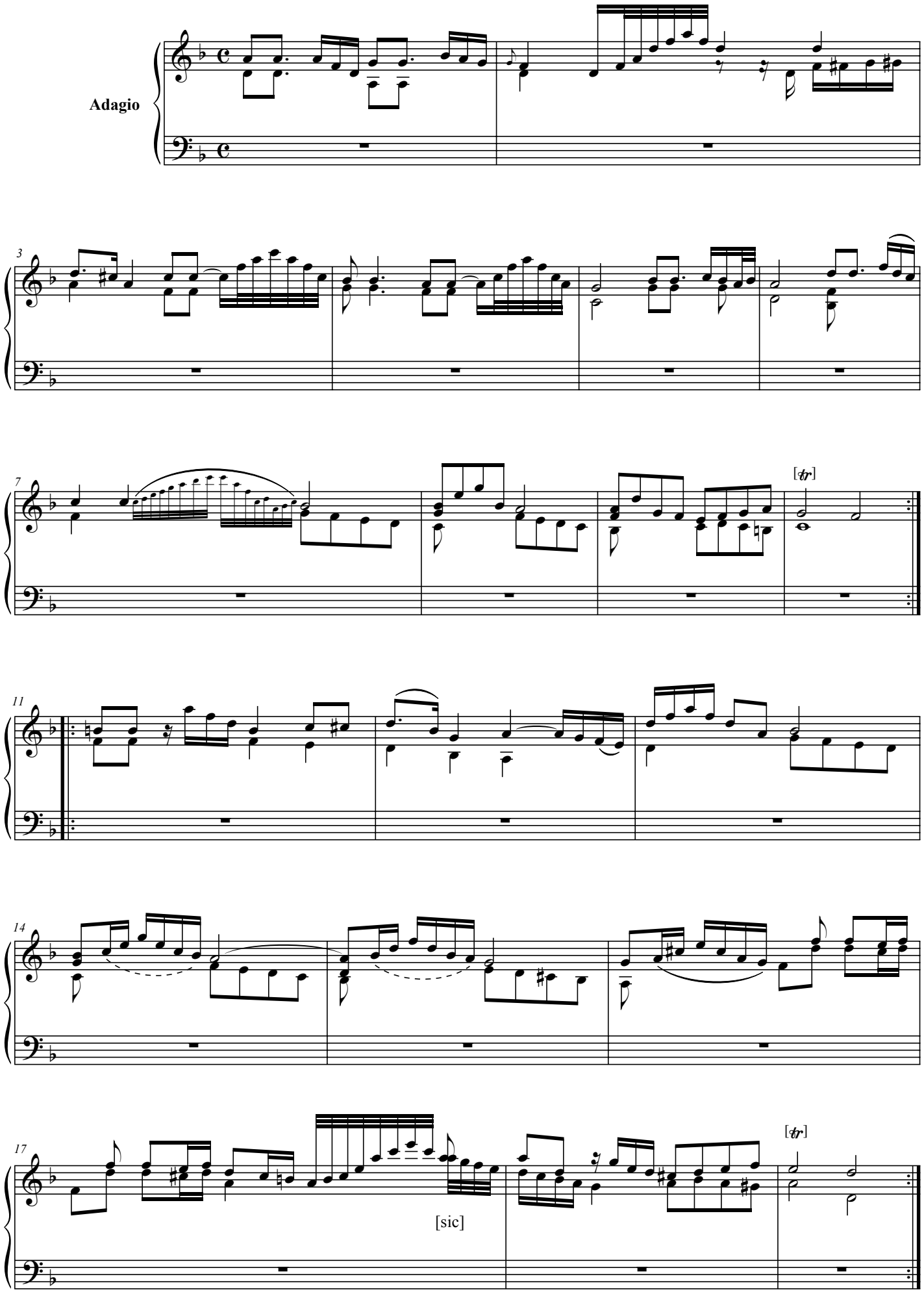

[simile]
129
[sic]
4
134
140
145
150
[tr]
156
[tr]

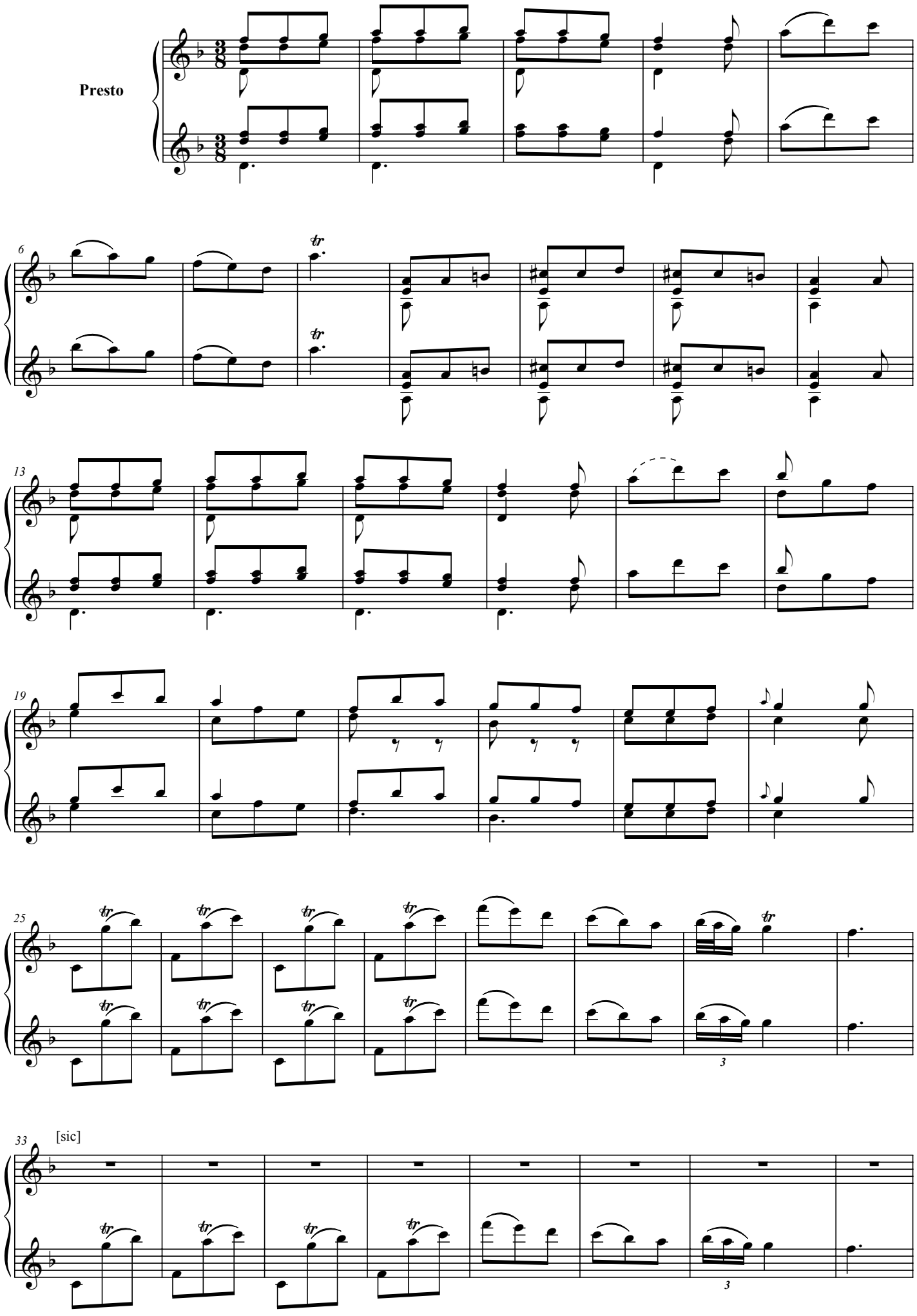

[simile]
161
5
[simile]
167
dolce
174
f
179
184
dolce
189

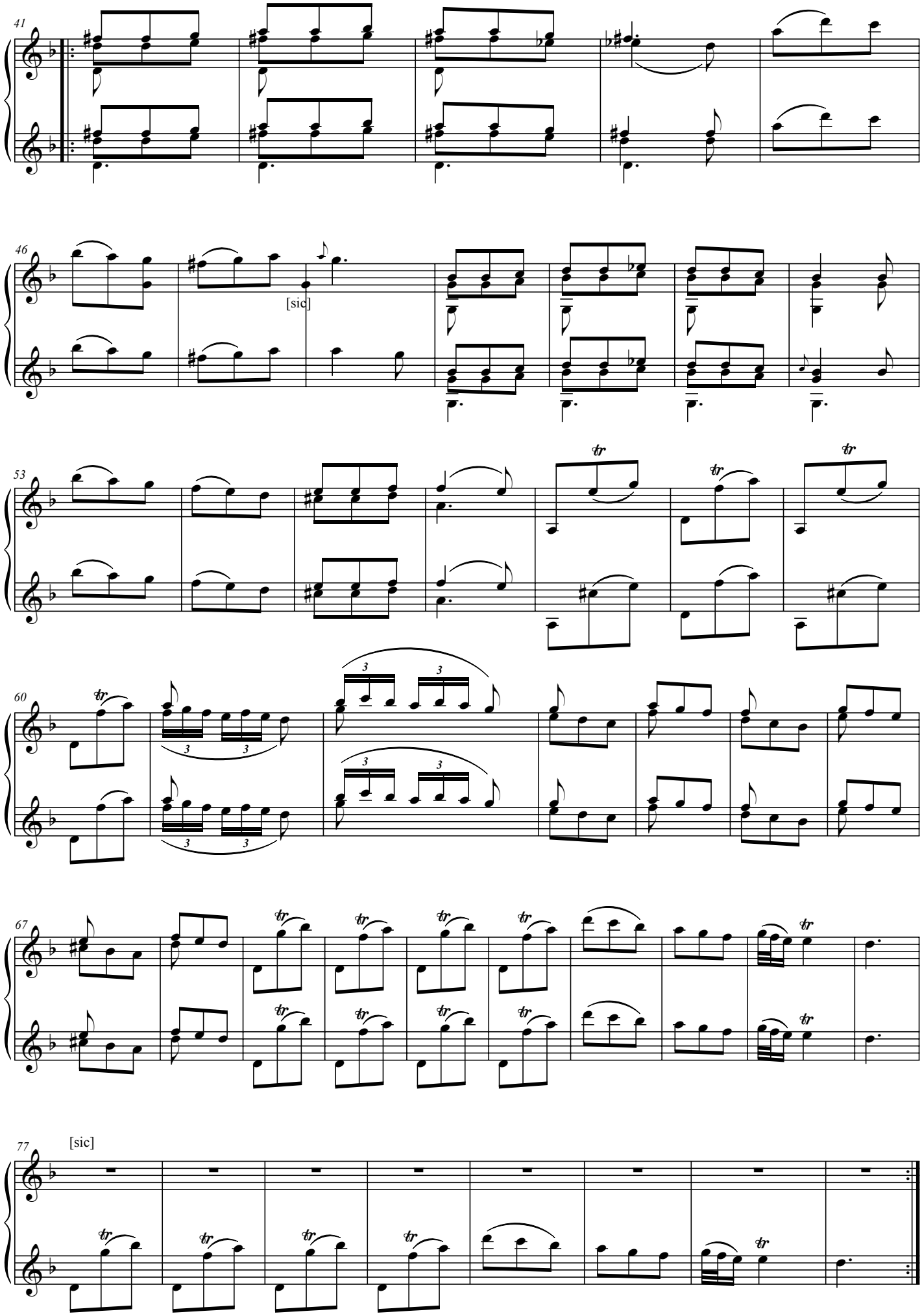
[Sonata XXX]




21
3
tr
[tr]
27
32
37
[♯]
tr
[tr]
42
47
3
(♭)
tr
[tr]

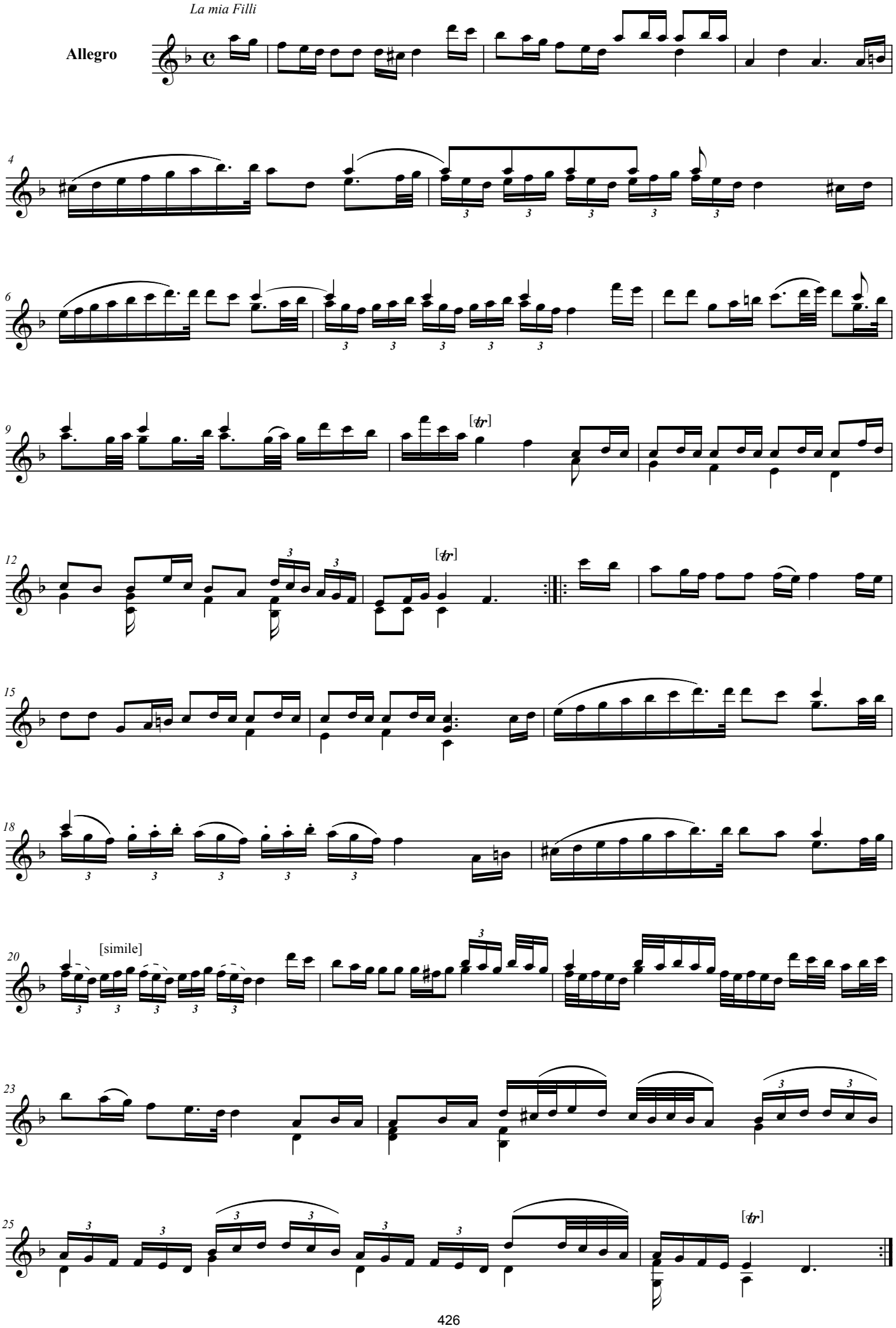

Adagio
3
7
[tr]
11
14
17
[sic]
[tr]

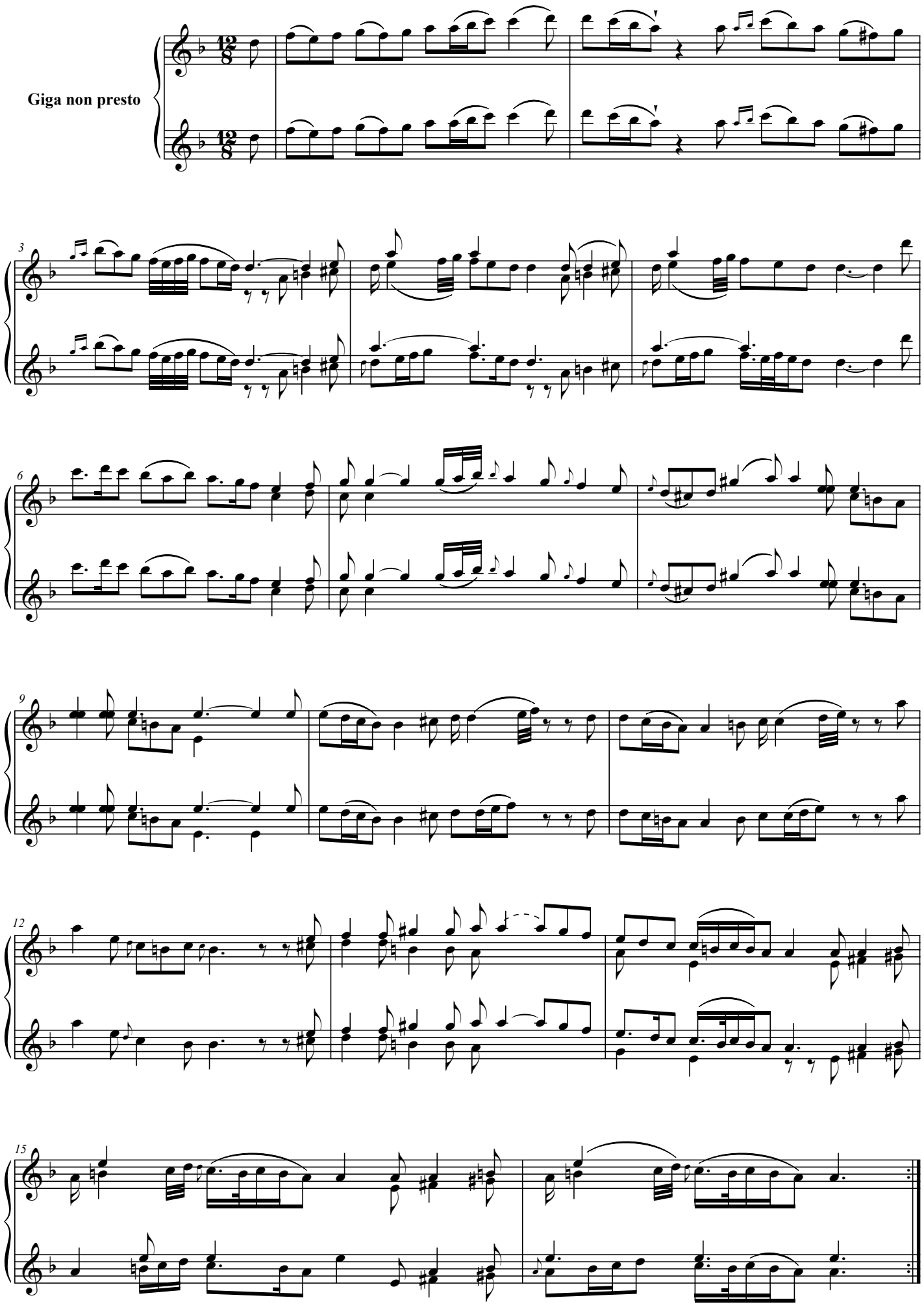

Presto
6
13
19
25
33
[sic]

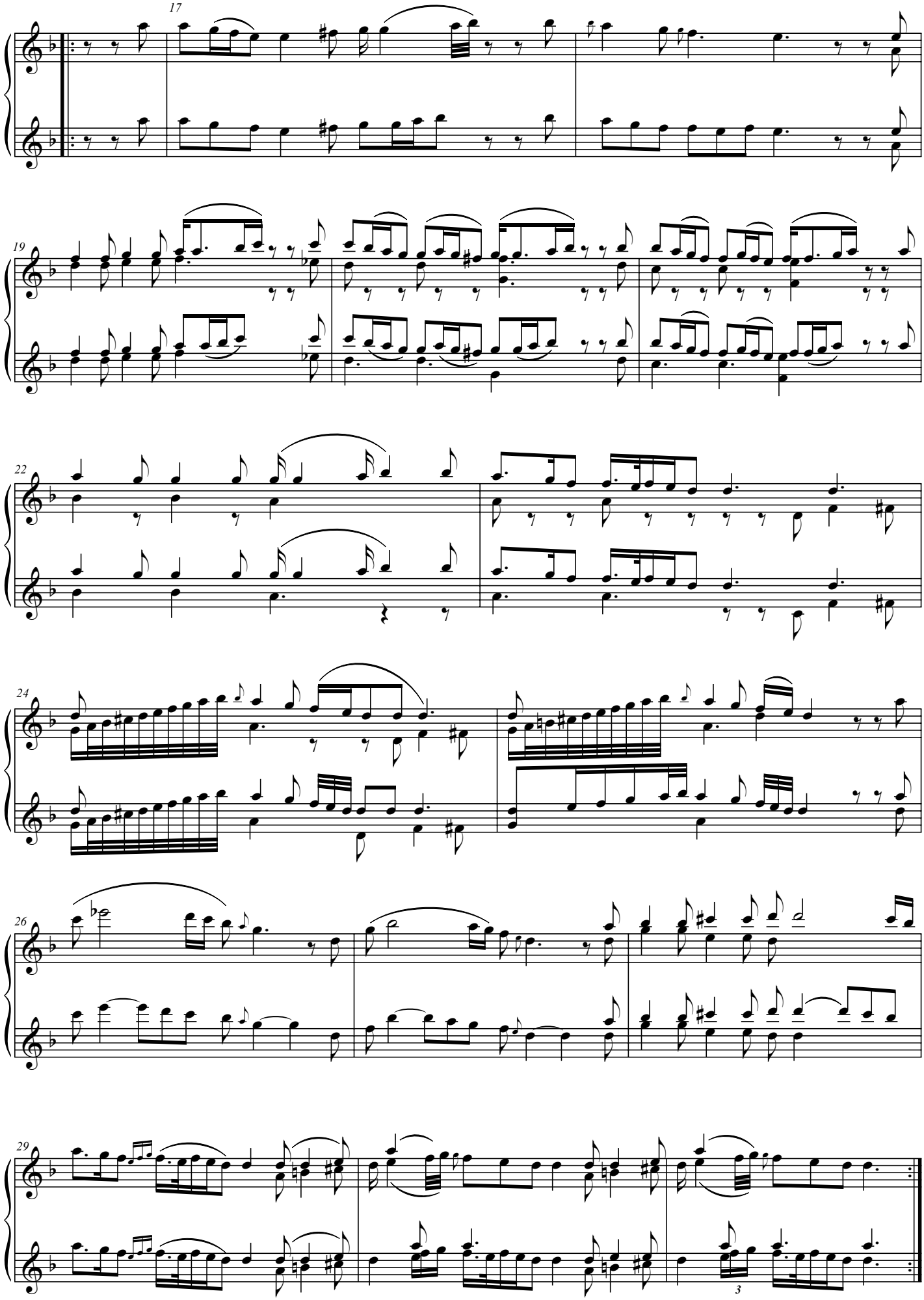

41
46
[sic]
53
60
67
77
[sic]

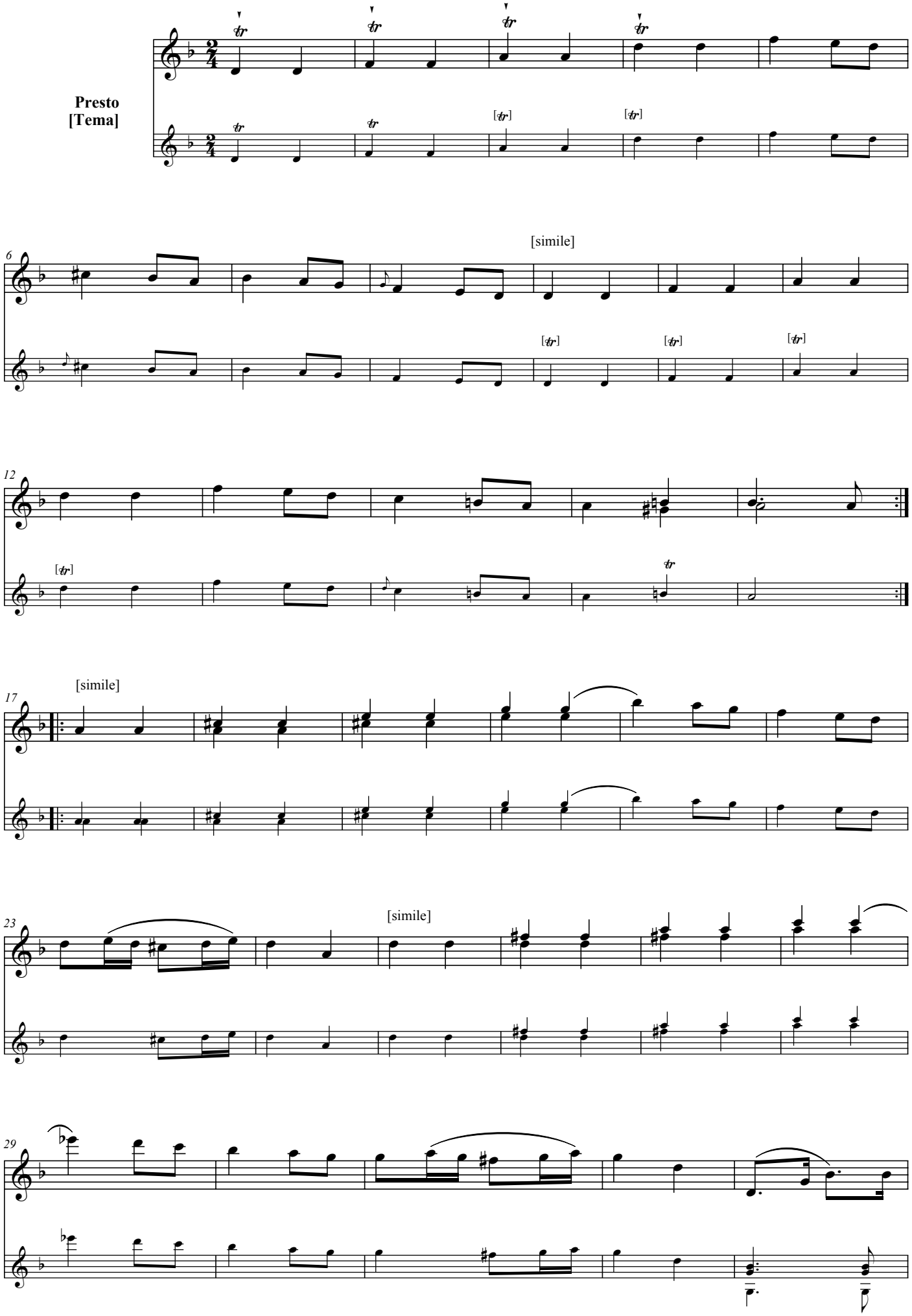
La mia Filli

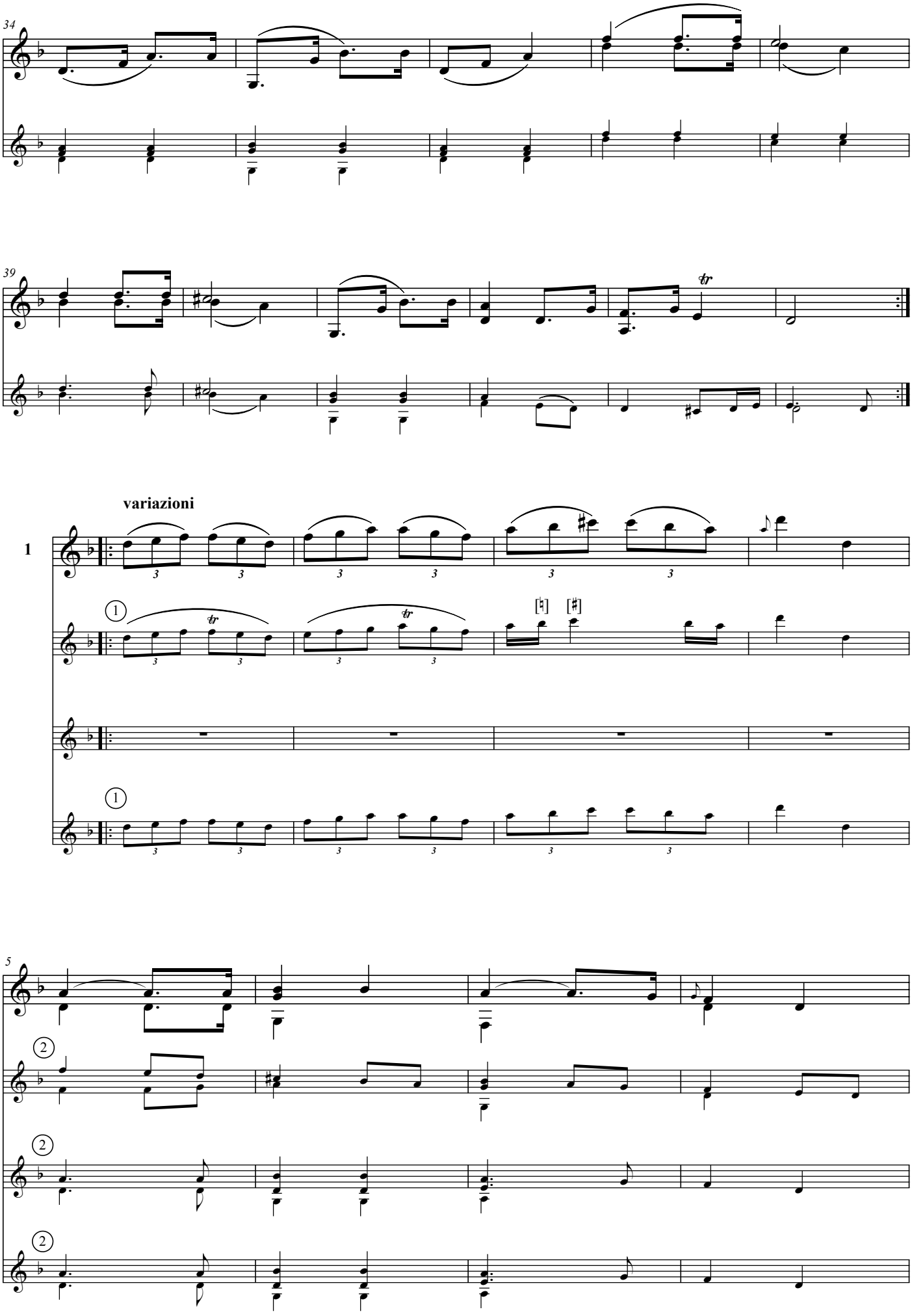
Allegro

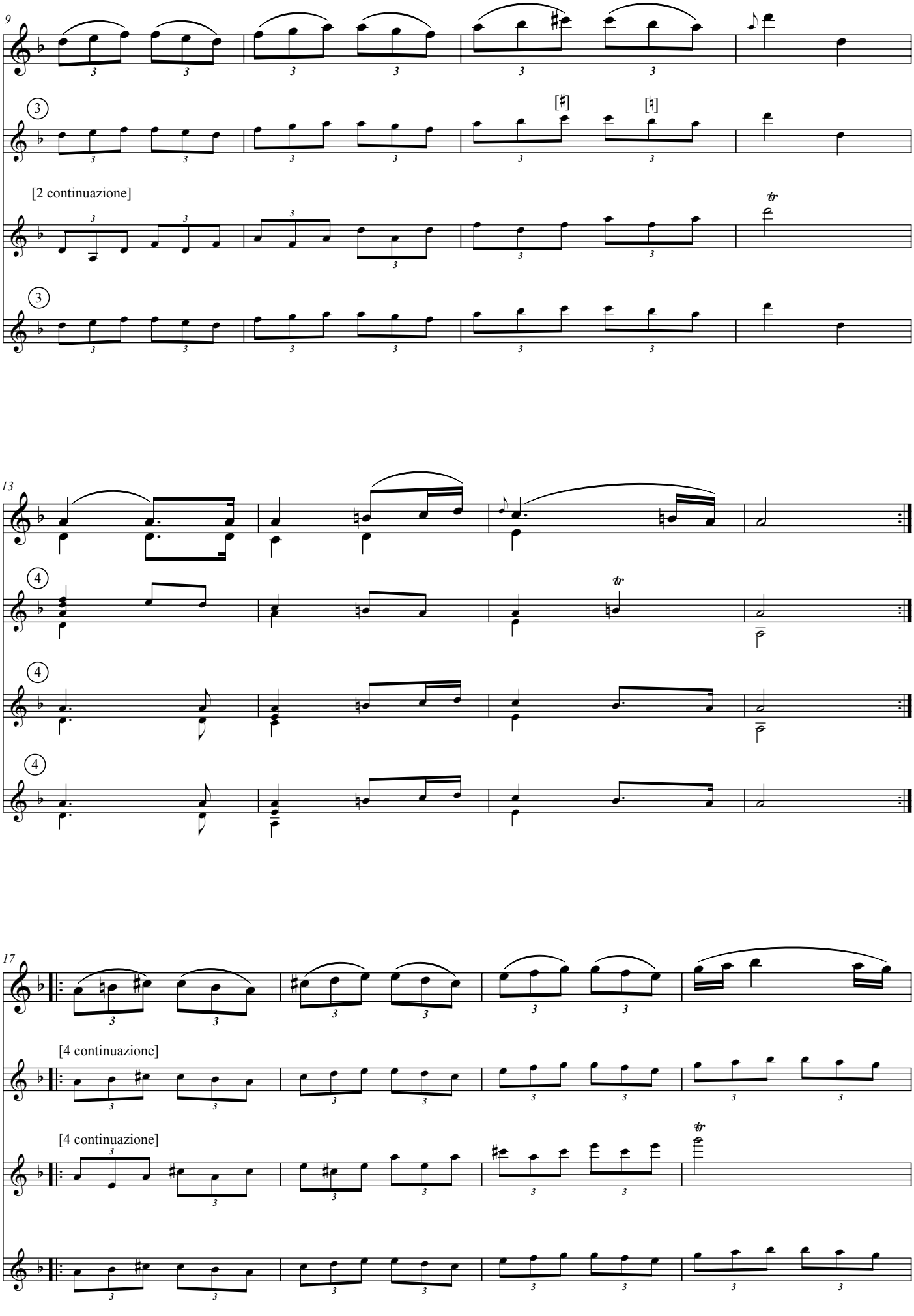


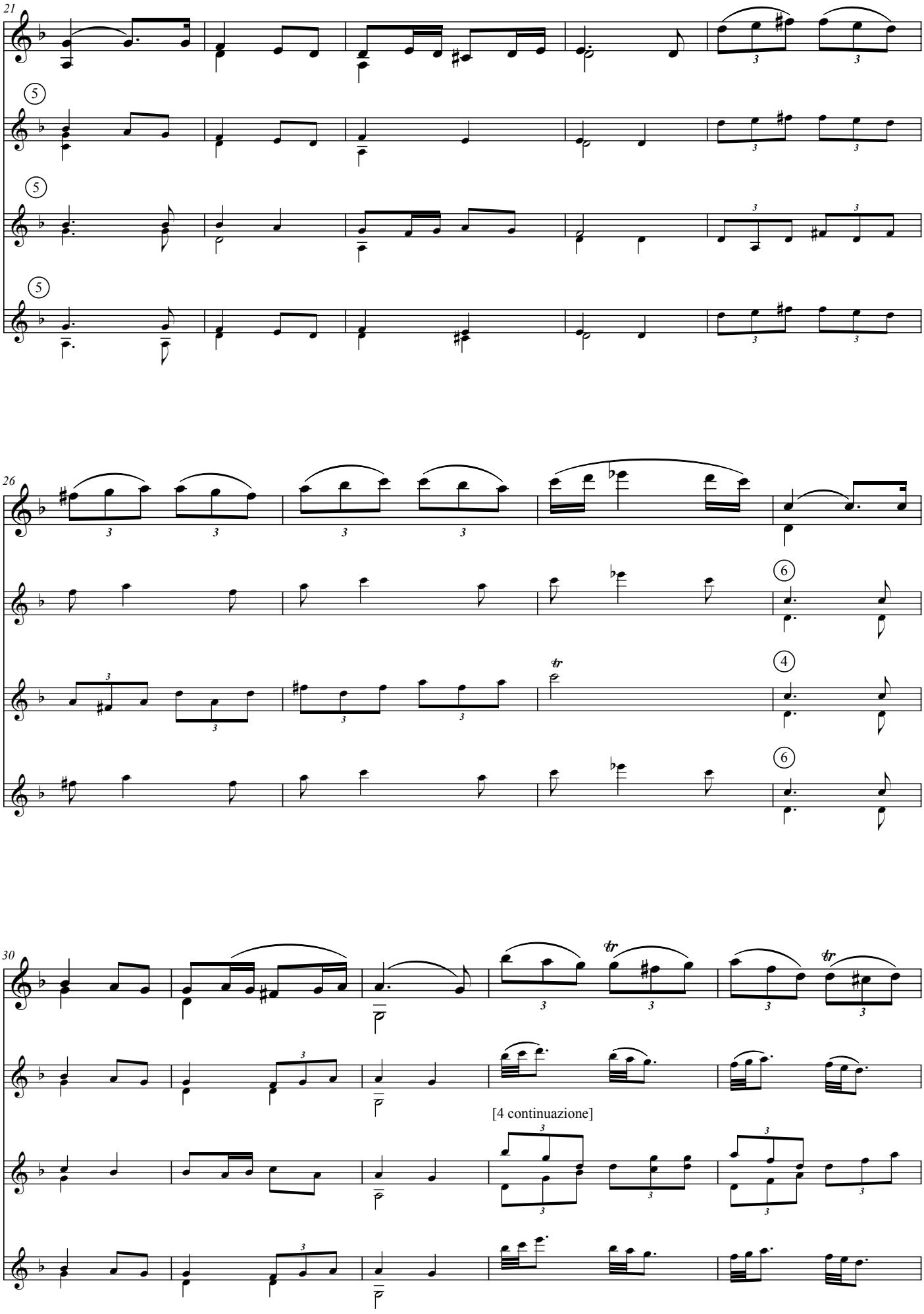

Giga non presto
3
6
9
12
15

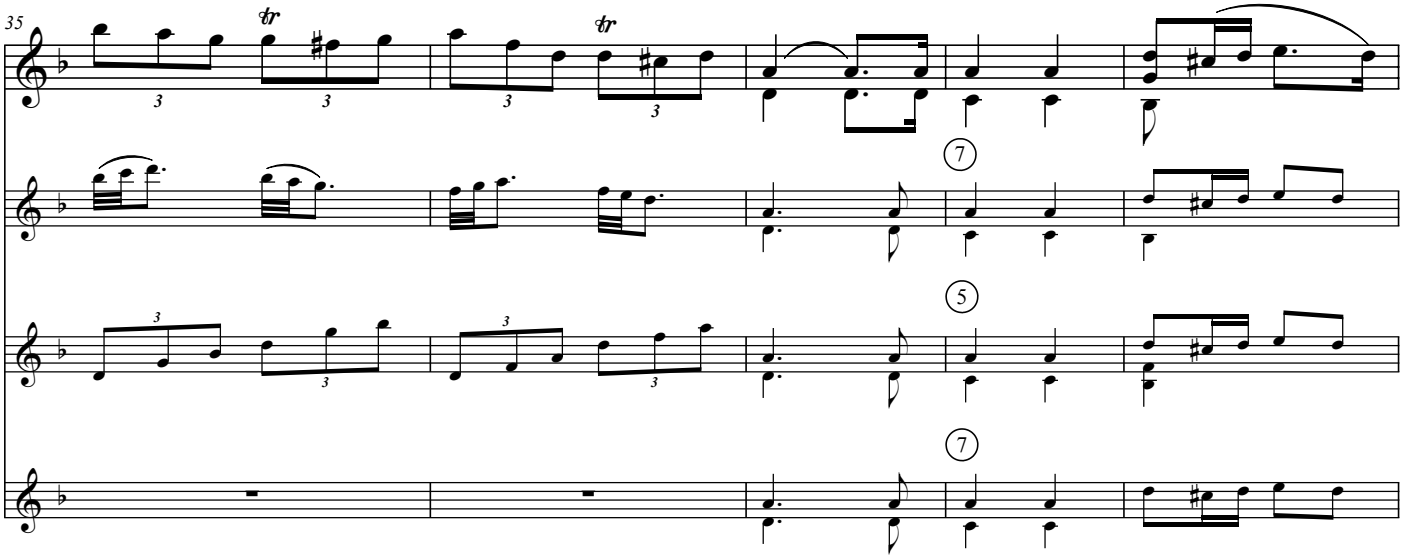

17
19
22
24
26
29
3

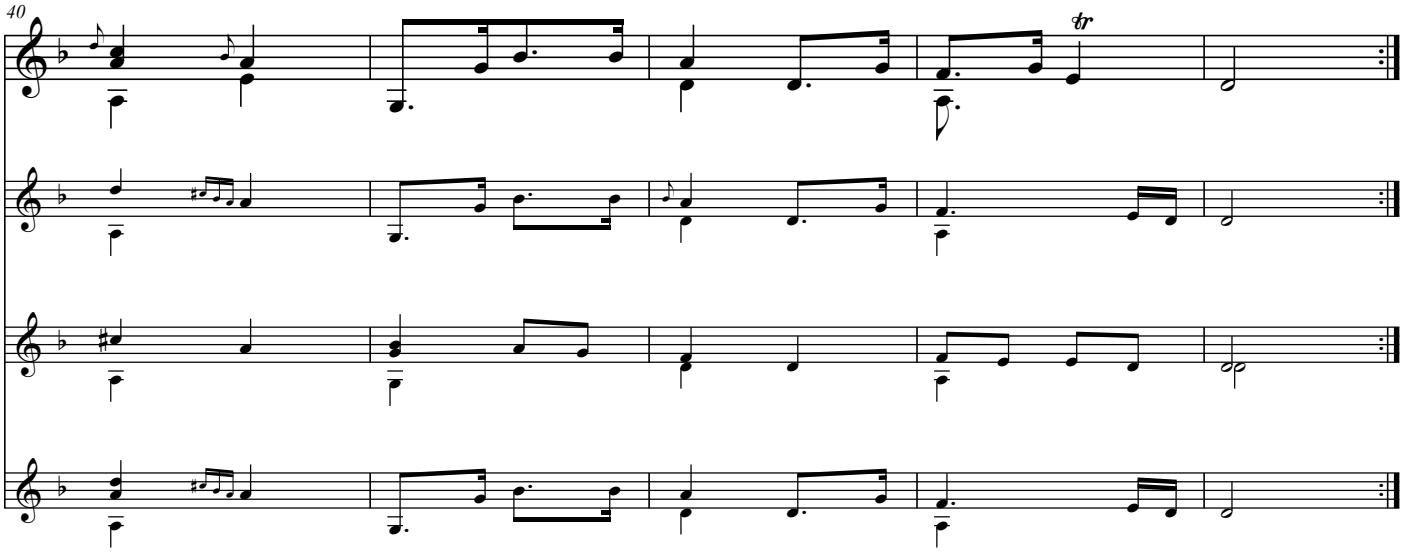

Presto
[Tema]
[simile]
[simile]
[simile]


34
39
variazioni
1
5

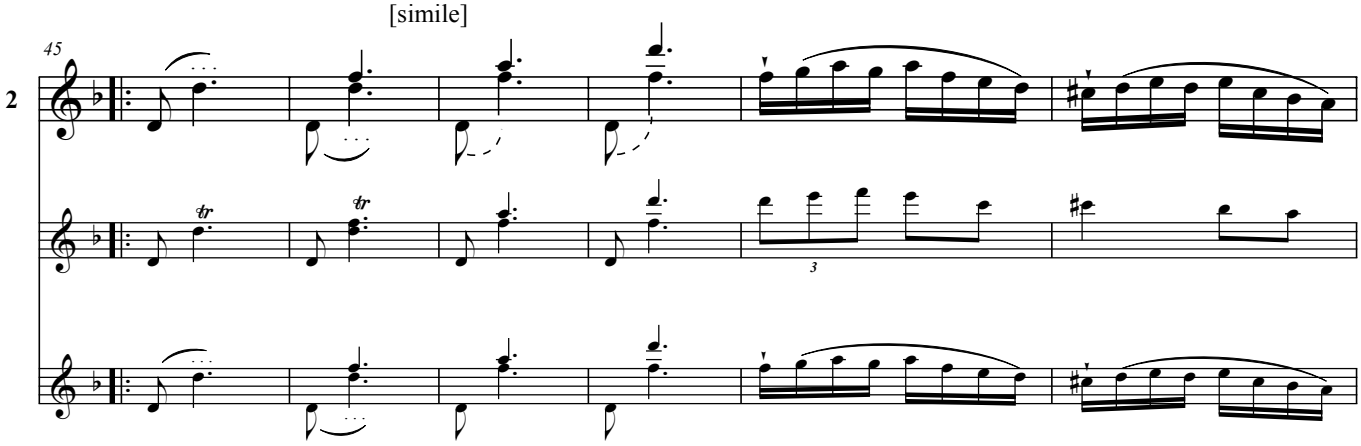

9
3
[2 continuazione]
3
13
4
4
4
17
[4 continuazione]
[4 continuazione]

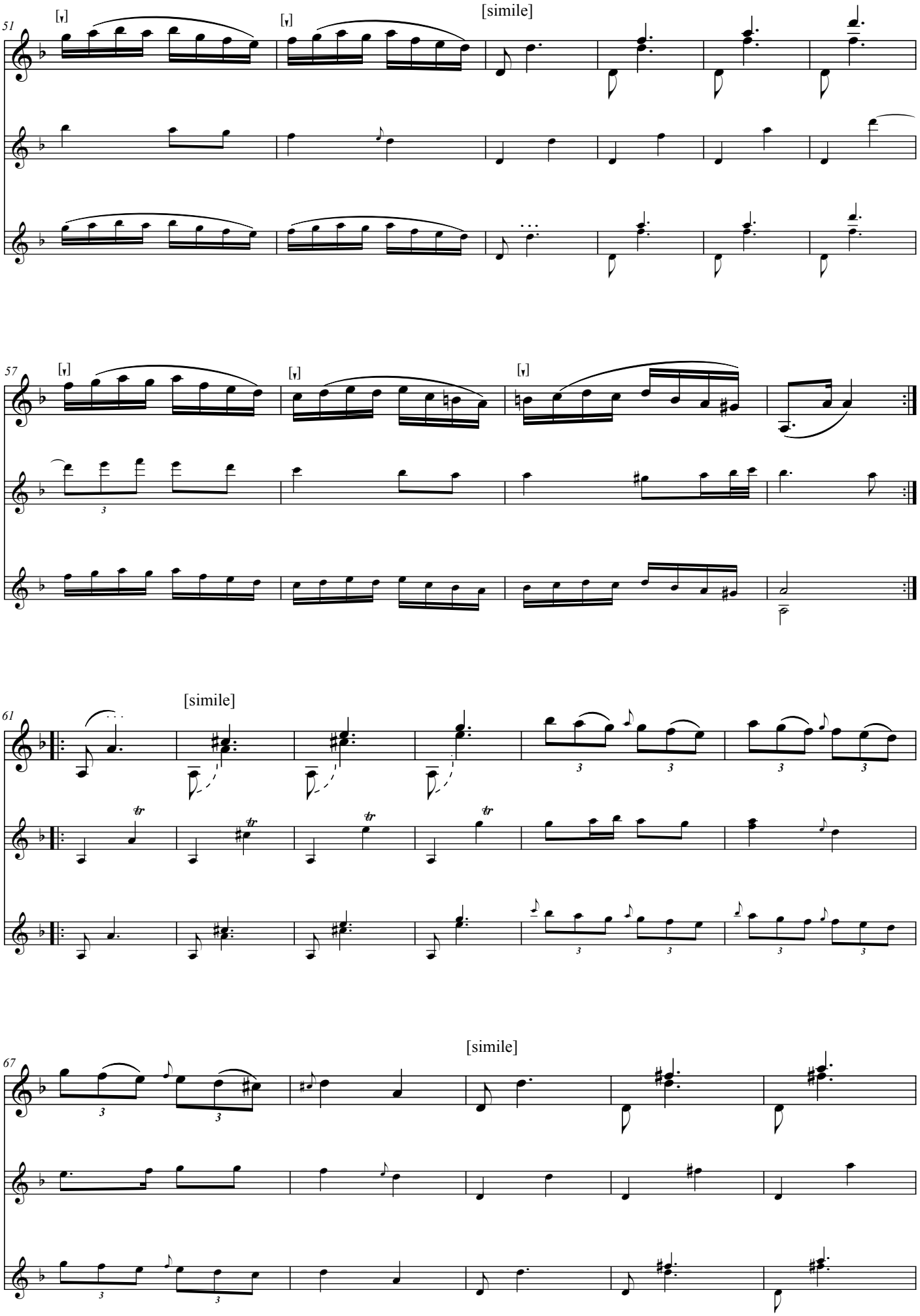

21
5
5
5
26
6
4
6
30
tr
tr
[4 continuazione]

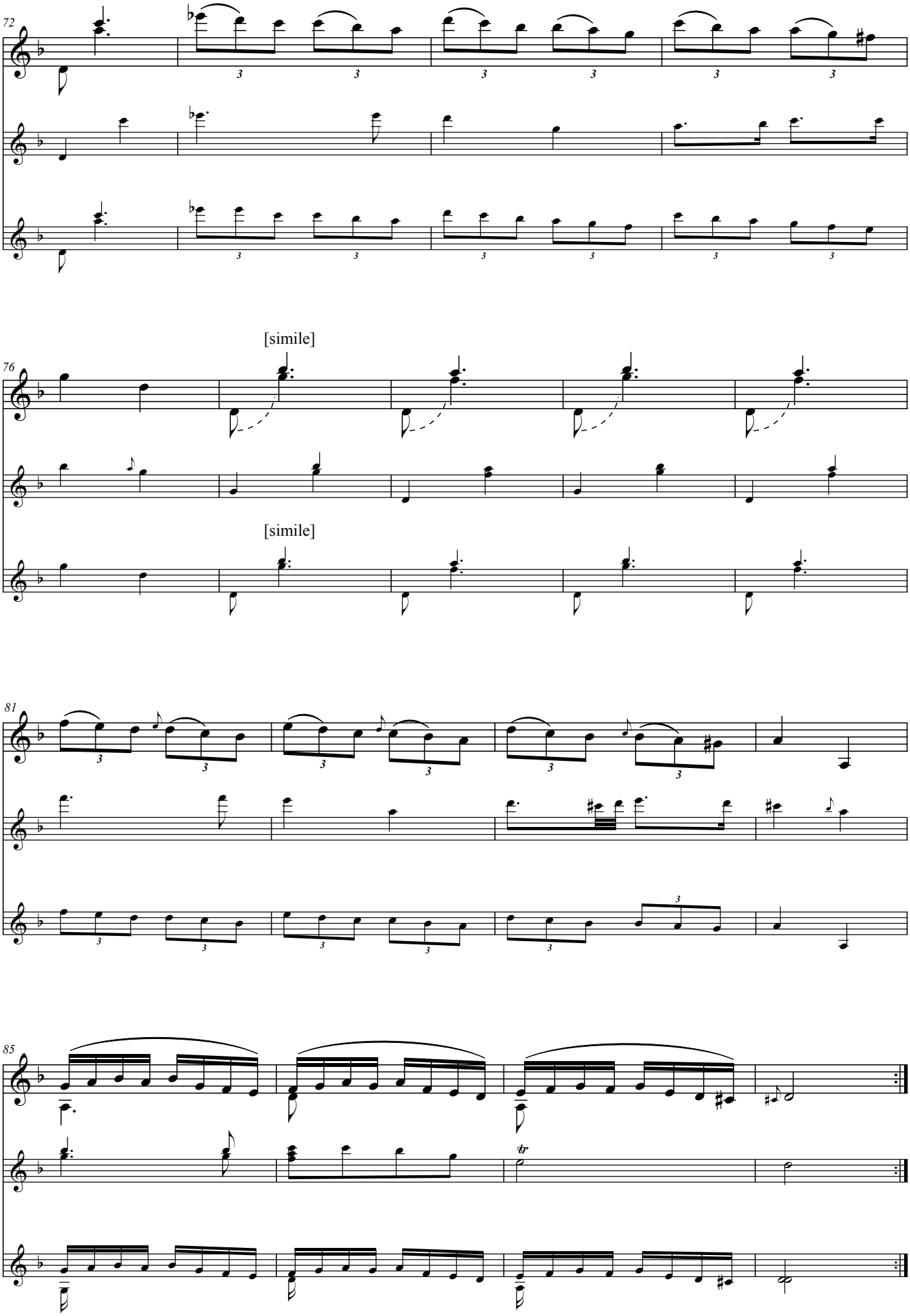


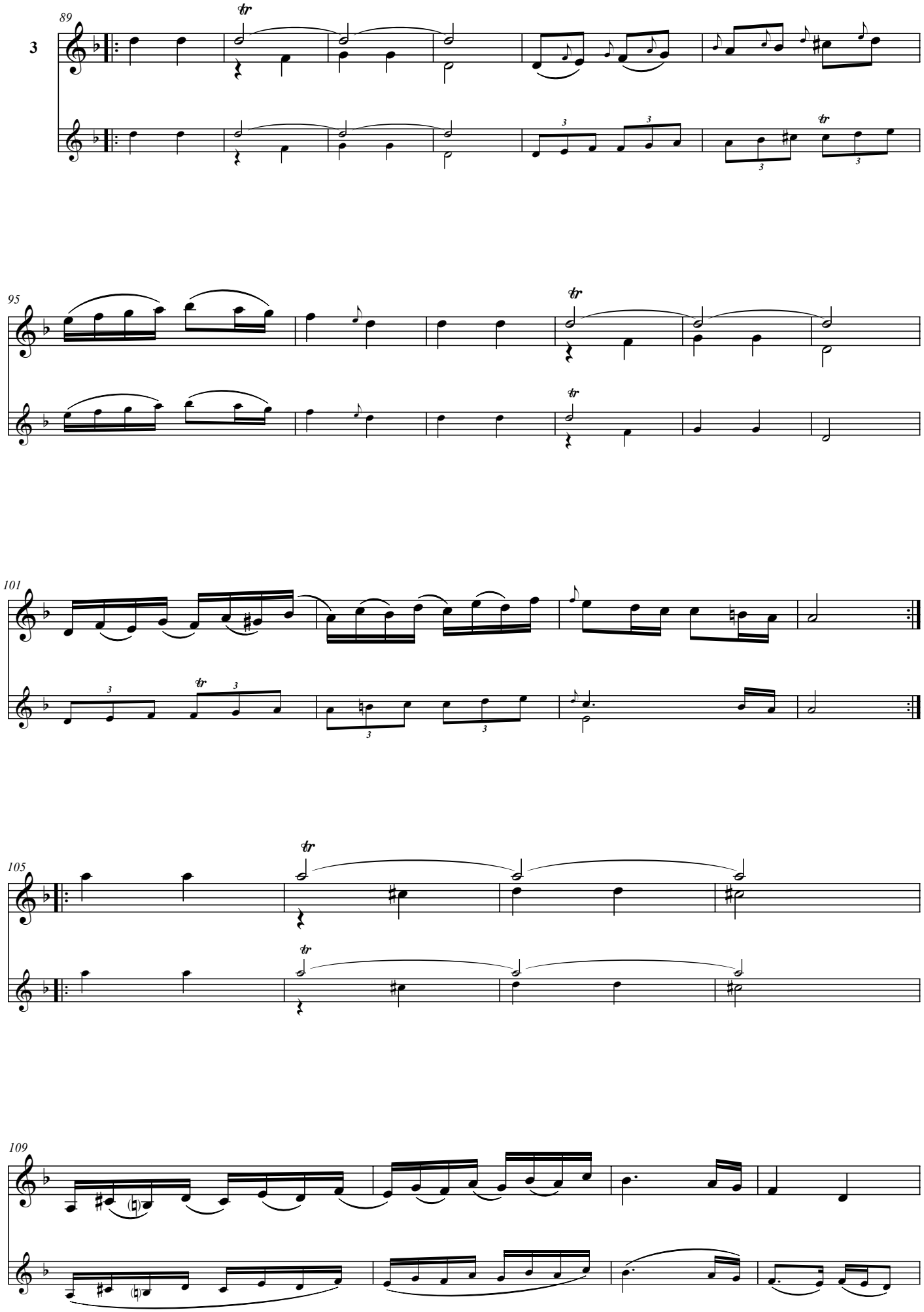


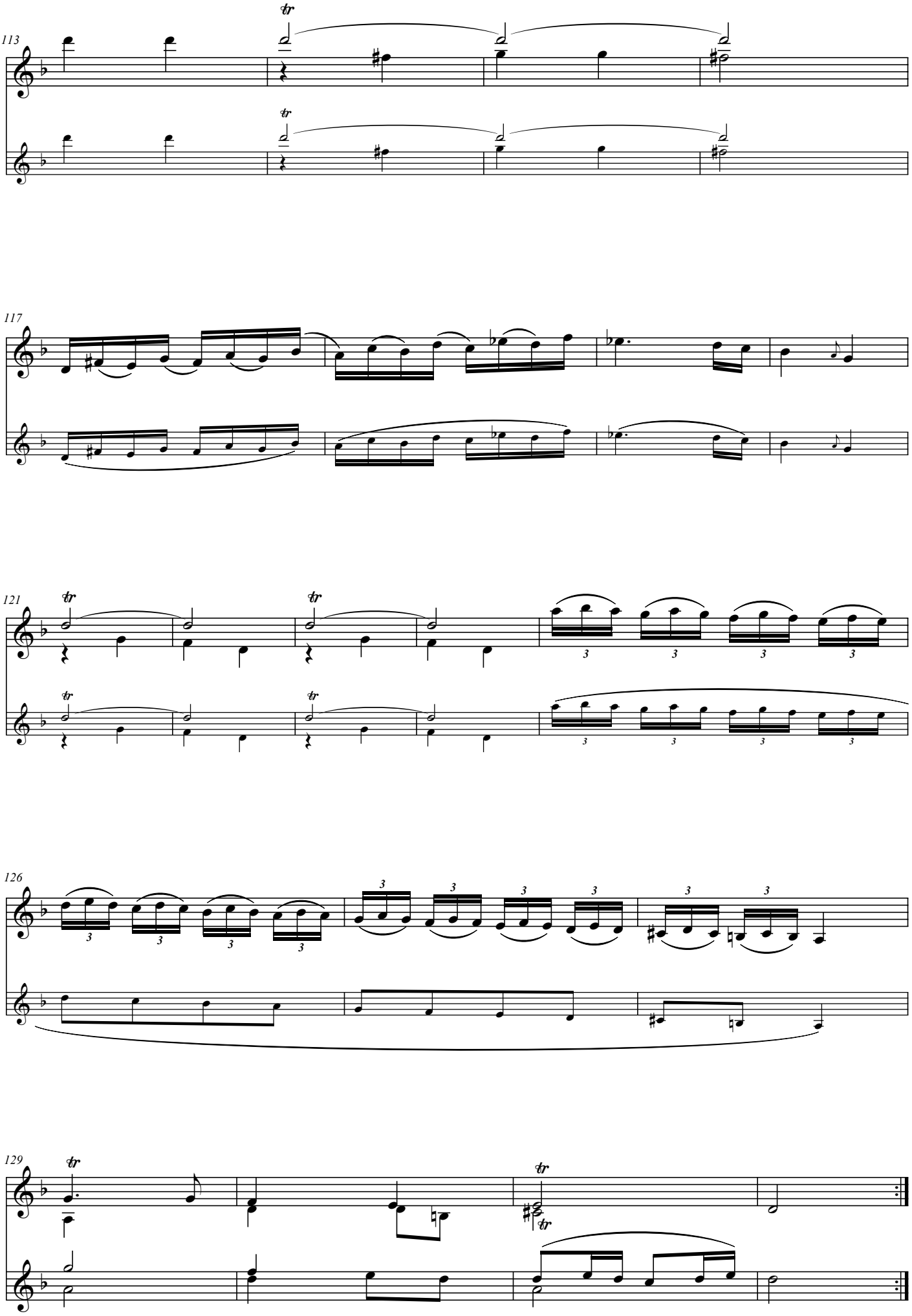
[simile]



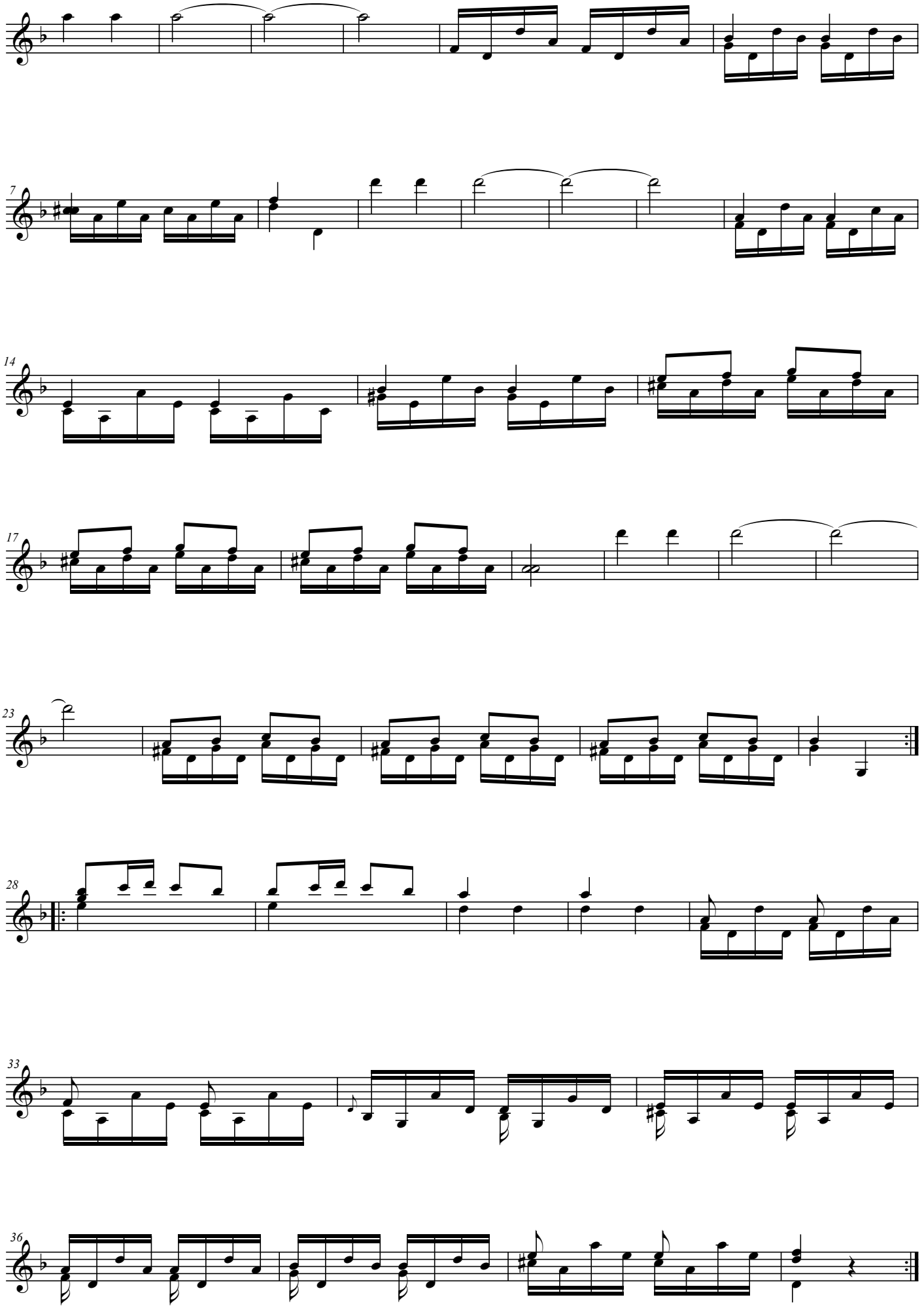

51
[simile]
57
61
[simile]
67
[simile]


72
[simile]
76
[simile]
81
85
tr

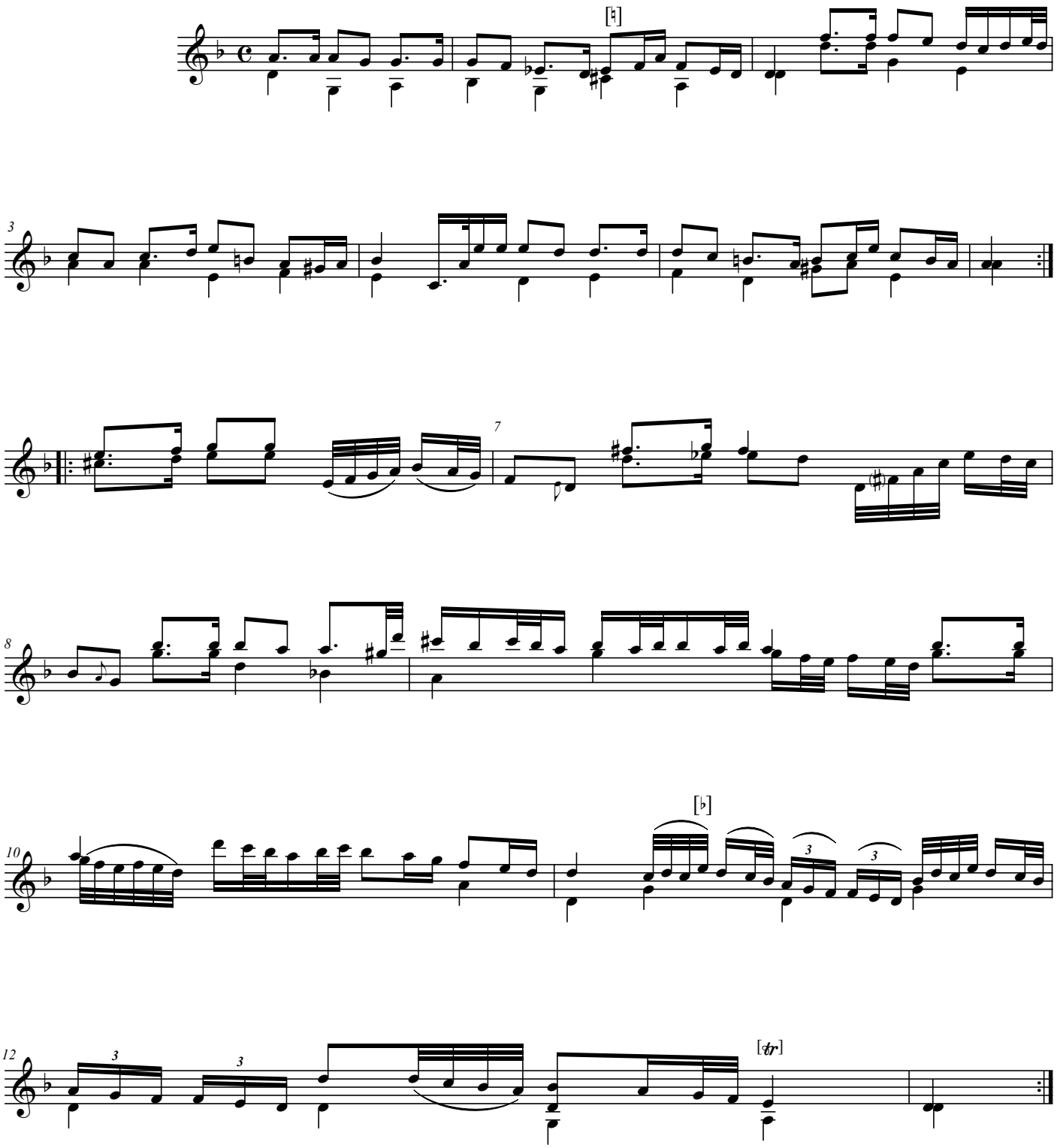

89
3
95
101
105
109


113
tr
tr
117
121
tr
tr
tr
tr
3
126
3
129
tr
tr

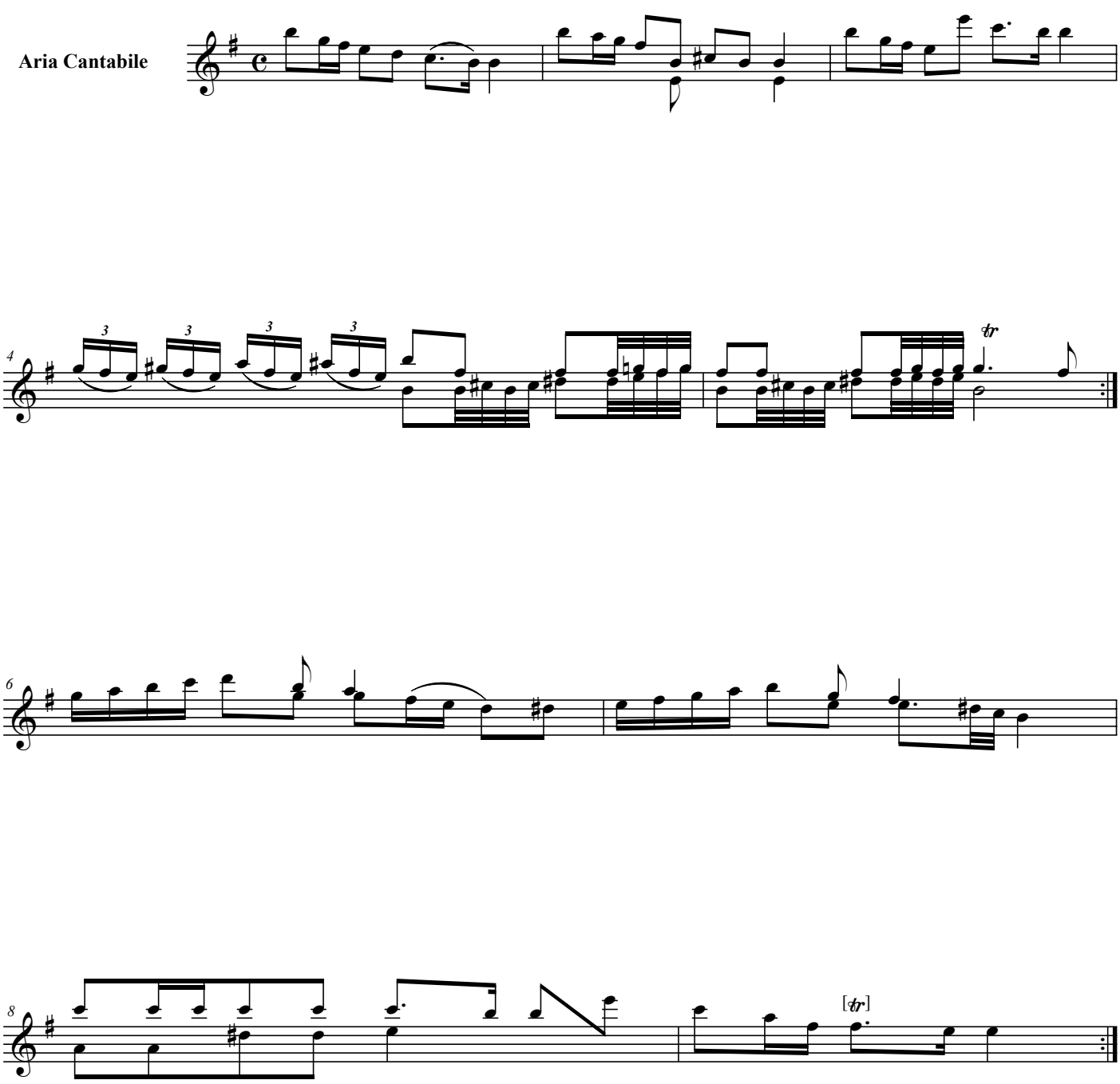
Parte della variazione 3 abbozzata a c.92, rigo 10+inizio rigo 3



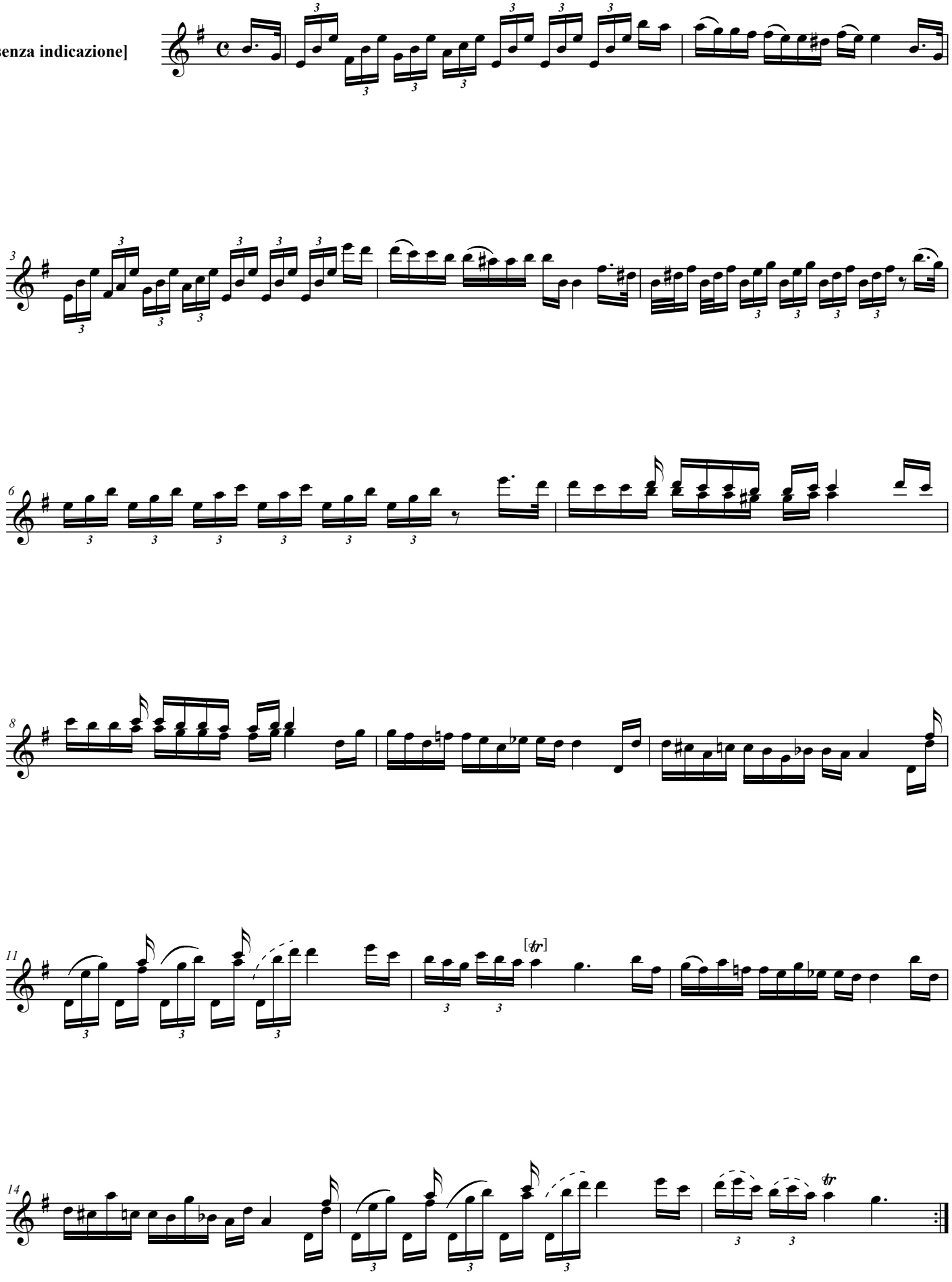
Movimento non nel catalogo

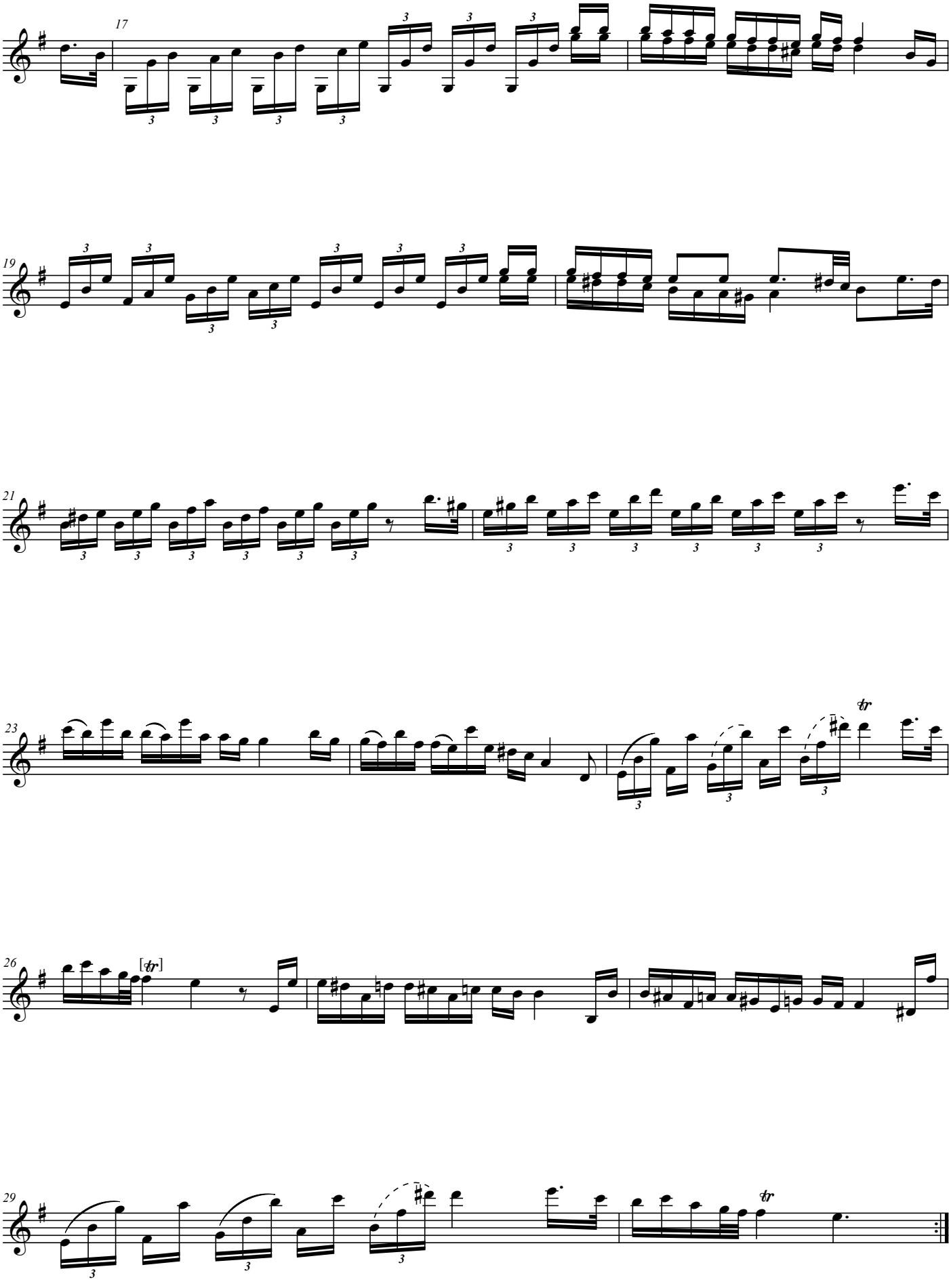


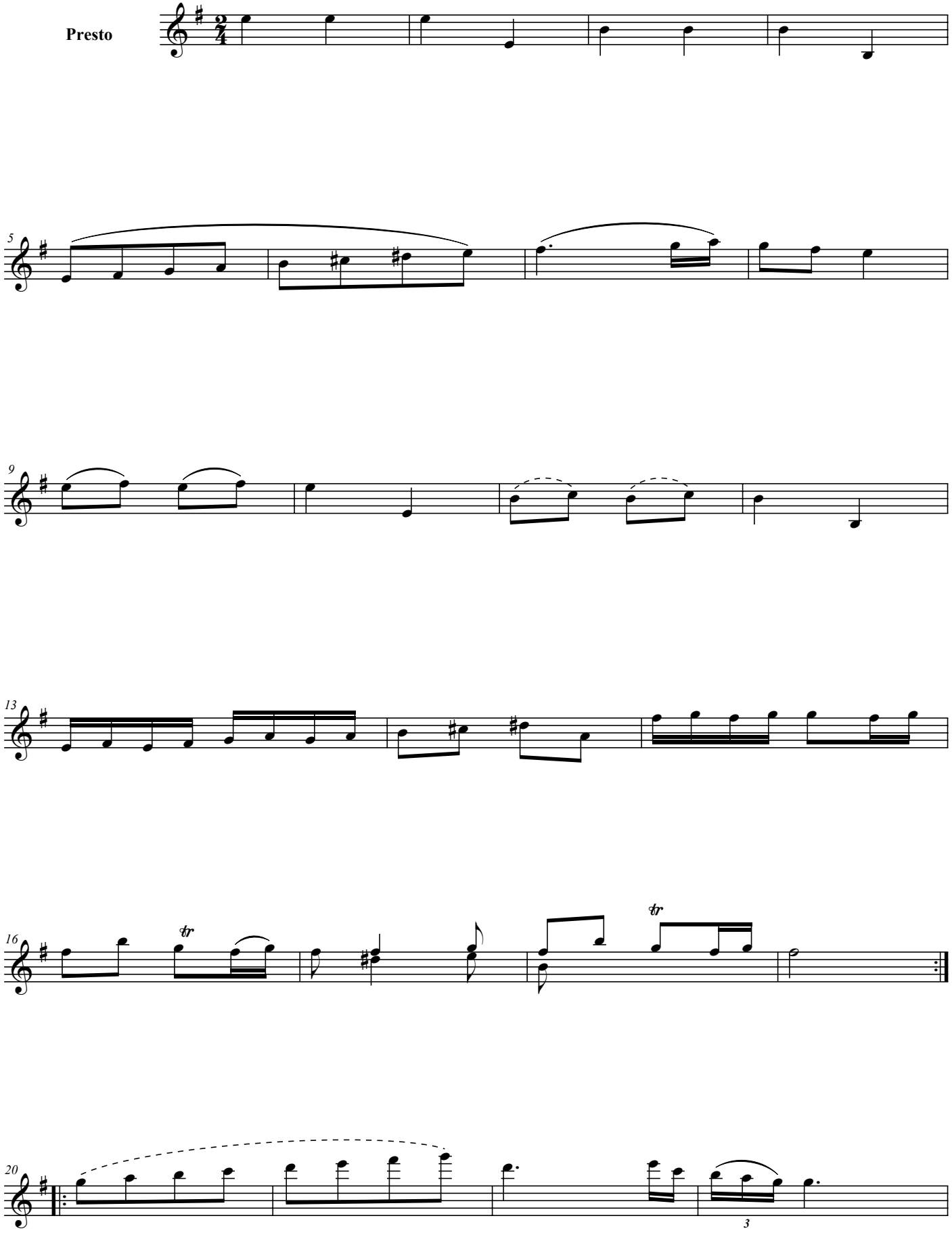
[Sonata XXXI]

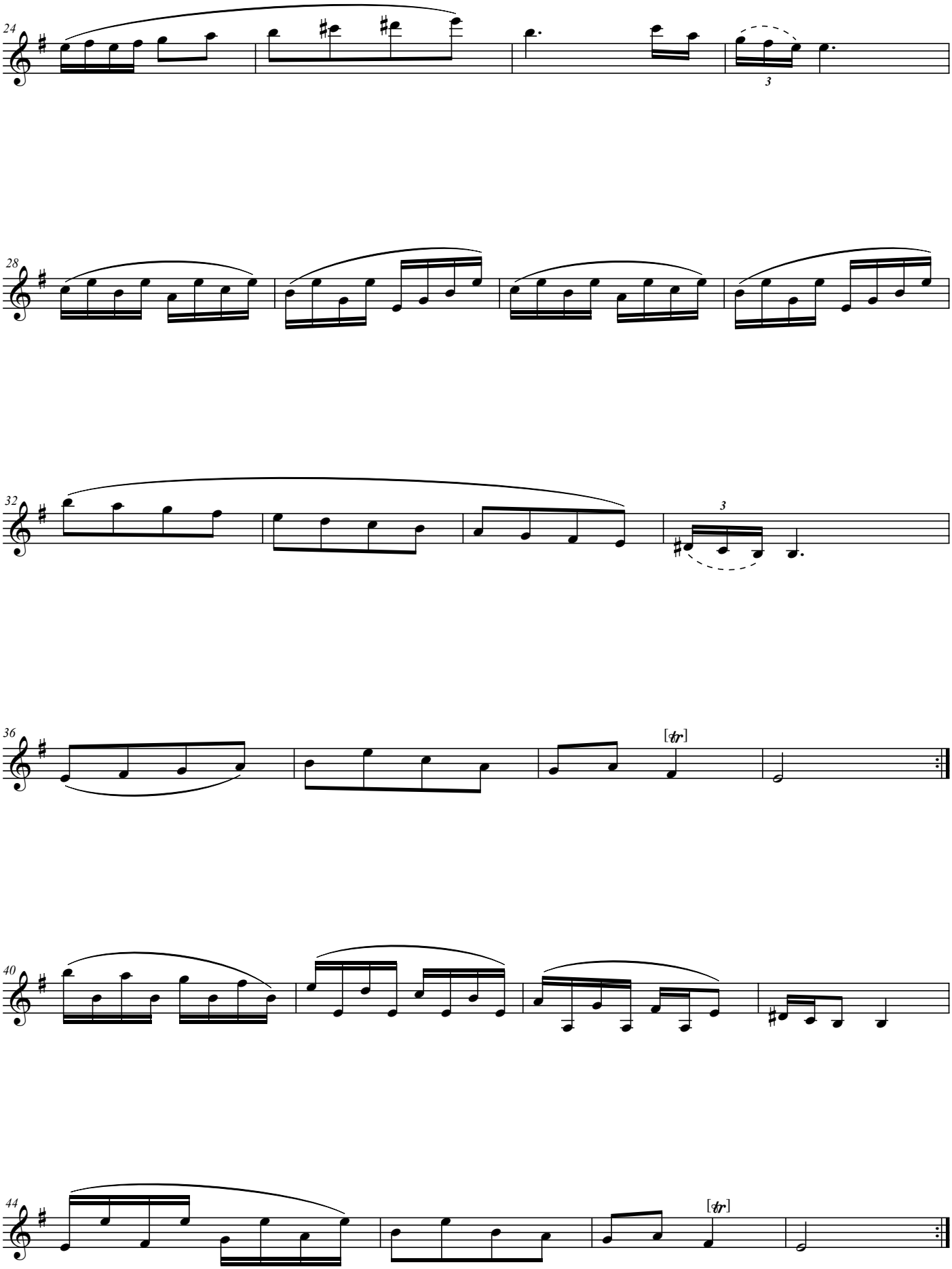


[senza indicazione]




17
19
21
23
26
[tr]
29
tr


Presto
5
9
13
16
tr
tr
20
3


24
3
28
32
3
36
[tr]
40
44
[tr]