

GIUSEPPE TARTINI

(articolo sulla rivista "Orfeo", novembre 2003)

“Questa tendenza a cambiare gusto nella musica divenne evidente, in modo totalmente diverso, circa venticinque anni fa tra i musicisti italiani. Adesso lo stile dei loro cantanti è molto diverso da quello dei loro strumentisti tanto che non si trova nessuna somiglianza tra loro. (...) Due celebri violinisti lombardi, la cui fama iniziò circa trent'anni fa, hanno contribuito enormemente, indipendentemente l'uno dall'altro, a questa situazione. Il primo era vivace e fantasioso e soddisfò quasi mezzo mondo con i suoi concerti. (...) Il secondo dei due violinisti precedentemente menzionati è uno dei maestri nell'eseguire passi difficili sul violino. Si dice che egli si ritirò completamente per parecchi anni dalla società musicale per produrre uno stile particolare del tutto personale. Questo stile non era completamente opposto al precedente, in certi aspetti, ma non si può imitare nel cantare e risulta difficile soltanto a quei violinisti che non hanno dimestichezza con il vero stile cantabile.”

Questa celebre affermazione dal “*Versuch...*” di Quantz potrebbe essere presa a prestito per schematizzare almeno due delle peculiarità che fanno di Tartini un grande innovatore.

È comunemente accettato che i due violinisti, di cui Quantz non fa il nome, sono Vivaldi e Tartini e quest'ultimo sembra che abbia molto colpito, anche se negativamente, il maestro tedesco con il suo personalissimo stile violinistico e compositivo, quando egli lo udì suonare a Praga nel 1723. In effetti possiamo dire anche oggi che Tartini contribuì a rinnovare il gusto musicale della sua epoca non solo con le sue ardite spregiudicatezze tecniche, ma soprattutto con l'introduzione di uno stile che per la prima volta si svincola dal modello della cantabilità vocale.

Infatti il suo fedele allievo Giovanni Francesco Nicolai, nel trasmetterci le “*Regole per ben arrivare a saper ben suonare il Violino*”, così riconosce: “Si deve distinguere nel suonare il Cantabile dal Sonabile...”. Queste *Regole* (che sono il corrispondente italiano del più celebre “*Traité des Agréments de la Musique*”, Parigi, 1771) esemplificano come distinguere il fraseggio, le arcate, gli ornamenti, la dinamica e le ineguaglianze a seconda della *cantabilità* o *sonabilità* dei passi e, forse per la prima volta riferendosi a uno strumento, forniscono indicazioni di come “respirare” tra una frase e l'altra.

Nicolai suggerisce di suonare legati tutti i passi di note per grado congiunto (i passi cantabili), più articolati i passaggi con salti (i passi sonabili). Una non piccola novità è proprio questa maniera di suonare legati ampi elementi o passaggi che procedono per grado congiunto, separando fra loro solo le frasi, non piccole parti di esse o i singoli suoni. È ovvio che si tratta di un nuovo tipo di cantabilità, indipendente ormai da quella vocale: si potrebbe parlare di *cantabilità strumentale*.

Prima di parlare di alcuni aspetti più specificamente esecutivi della musica di Tartini è opportuno dire qualcosa sugli aspetti compositivi della sua musica, per delineare meglio le caratteristiche principali di questo “nuovo stile”. Innanzitutto va qui ricordato che Tartini appartiene a quel novero di compositori che si potrebbero definire *specializzati*, ovvero che si sono dedicati nella loro vita quasi esclusivamente a uno o pochi generi musicali. Come ricordiamo Alessandro Scarlatti soprattutto per le sue Cantate e il figlio Domenico come compositore di Sonate per clavicembalo, oppure Corelli dedito

esclusivamente a comporre musica per archi, Tartini si dedica prevalentemente a soli due generi: la sonata per violino e il concerto per violino. Non mancano, ovviamente, esempi di altri generi (si ricordano circa quaranta Sonate a tre, quattro Sonate a quattro, uno Stabat Mater, una Salve Regina, due Tantum Ergo, diciotto laudi spirituali, oltre a due concerti per flauto e a due per violoncello) ma il numero, la qualità e l'importanza maggiore spettano a questi due generi, di cui esistono 191 esempi del primo e 135 del secondo, che peraltro brilla veramente per la sua monumentalità.

La scelta di dedicarsi principalmente al concerto per violino, dunque, pone innegabilmente Tartini nella rosa dei massimi compositori che a esso si sono rivolti, anzi, possiamo affermare che proprio attraverso il concerto per violino si compiono le principali conquiste del suo linguaggio musicale. Le innovazioni apportate dal maestro piranese a questo favorito genere compositivo non riguardano, però, la forma. Infatti egli tende a non modificare il principio dell'alternanza fra tutti e solo così come lo intendevano, per esempio, Vivaldi o Bach, e nemmeno apporta modifiche sostanziali nella strumentazione, a parte una certa tendenza a spingere verso l'acuto la parti di accompagnamento, particolarmente la viola. Le vere novità sono nel linguaggio melodico e armonico, oltre che ovviamente nella tecnica violinistica. Uno degli aspetti più peculiari, dal punto di vista armonico, è la continua tendenza a modulare alla dominante nella conclusione di una frase. Queste modulazioni hanno luogo mediante l'introduzione di dominanti secondarie e, spesso, con l'uso dell'accordo di sesta "tedesca" sul sesto grado abbassato. Quest'ultimo accordo (rarissimo, per esempio, in Vivaldi, Scarlatti, Bach) diventa caratteristico in Tartini al pari di un'altra particolarità: l'utilizzo a volte tedioso di continue appoggiature o ritardi armonici. È frequente imbattersi in modulazioni mescolate a ritardi e appoggiature. Le progressioni, così lineari in Vivaldi e Corelli, caratterizzano altrettanto la musica di Tartini per essere spesso modulanti o per contenere a loro volta ritardi e appoggiature armoniche e cromatismi. Spesso si trovano accordi di settima di vario genere utilizzati senza preparazione, come risultato di più note di volta simultanee e per moto contrario (un po' come le settimane *pulsate* di Muffat), magari con gli immancabili ritardi di quarta sulla terza. Una curiosità riguarda gli accordi finali di ciascun movimento dei concerti: in oltre ottanta concerti trascritti, analizzati ed eseguiti finora mai abbiamo trovato (appunto negli accordi conclusivi) la terza, oltre alla fondamentale e alla quinta, ma il fatto è facilmente comprensibile se si pensa che questa potrebbe essere un'applicazione pratica della scoperta del *terzo suono*. (È noto che Tartini si occupò anche di studi teorici, la sua principale opera in questo campo è il "*Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*", 1754; egli fu in polemica con Rameau e a sua volta subì fondati attacchi, come del resto il musicista francese, dai alcuni insigni fisici e matematici del suo tempo)

È curioso, poi, notare come la linea del basso, spesso a prima vista di una semplicità elementare, rifugga dal sostenere quegli "accordi" che la tradizione fino allora comune aveva stabilito a seconda dei movimenti e dell'andamento dello stesso (gli accordi di quarta e sesta sono frequentissimi); una "lettura" del basso continuo effettuata senza l'analisi attenta delle parti superiori porta quasi sempre a sbagliare la realizzazione.

Al pari del suo avversario Rameau, dunque, Tartini comprende fino in fondo il senso della tonalità e ne analizza tutte le risorse; lo stesso principio della

modulazione giunge ad essere dominato al punto da permettergli di usarlo con eccezionale frequenza e disinvoltura.

Dal punto di vista melodico il materiale usato da Tartini è generalmente molto semplice: nei *tutti* le frasi sono costruite spesso con elementari frammenti che, tuttavia, non mancano di utilizzare ampi intervalli i quali, a loro volta, determinano grandi contrasti fra i registri degli strumenti. È normale che *tutti* e *solì* utilizzino gli stessi temi: l'idea permette all'autore di mostrare la sua abilità nello scrivere ed eseguire un *tutti* ripetuto e "riassunto", per così dire, nel *solo* successivo, il quale sarà per sua natura di elevata difficoltà esecutiva e magari più elaborato.

Se non appaiono elementi di rilievo nelle sezioni dei *tutti* (nel senso che, oltre all'aspetto armonico, nulla di diverso appare rispetto a modelli precedenti o coevi), nei *solì* Tartini sembra voler fare qualche tentativo di svincolarsi dalle strutture comuni allora usate. Più spesso l'accompagnamento è realizzato dai due violini di ripieno e/o dalla viola; il basso continuo viene progressivamente, e col tempo, destinato unicamente ai *tutti*, e non mancano lunghi passaggi in cui il violino principale percorre da solo ampi spazi. Altri elementi tipici sono i cosiddetti *cadenze* e *capricci*, quasi sempre richiesti, uno dei due (e sovente scritti dall'autore), prima del *tutti* conclusivo. Per *cadenza* Tartini intende un'improvvisazione libera e virtuosistica che inizia su una corona sulla dominante e si differenzia dal *capriccio* poiché, rispetto a quest'ultimo, è condotta su un pedale che perdura per tutta la sua durata. È ovvio che l'una e l'altro permettono all'esecutore di mettere in mostra le sue doti virtuosistiche, ed è interessante notare come il già citato Nicolai ci abbia tramandato anche un'interessante trattatello sull'argomento, corredato da numerosi e notevoli esempi ("*Raccolta di diversi modi naturali di cadenze...*"). Non va taciuto anche lo straordinario sviluppo che con Tartini ha conosciuto l'arte dell'ornamentazione. I *solì* dei movimenti veloci sono davvero infarciti di ogni tipo di abbellimenti, spesso causa primaria della estrema difficoltà esecutiva di molti passaggi e, di conseguenza, uno dei motivi della infrequente presenza di queste musiche nei pubblici concerti e nelle registrazioni discografiche. I movimenti lenti sono addirittura quanto di più estremo si possa concepire, riguardo all'arte dell'ornamentazione; esistono adagi ornati dal maestro che costringono l'esecutore, nei ritornelli, a scegliere una velocità di esecuzione più lenta, al fine di poter "contenere" tutte le note, o a far uso sistematico della tecnica del *rubato*. Con Tartini l'arte dell'ornamentazione raggiunge, probabilmente, il suo apice.

Queste descrizioni puramente tecniche, tuttavia, non sono sufficienti ad assolvere a fondo l'obiettivo di descrivere questo nuovo stile per cui, prendendo a prestito le parole dei contemporanei del maestro, possiamo tentare una definizione di ordine più psicologico o emotivo: la musica di Tartini è *sentimentale*. In effetti è assai chiaramente avvertibile un certo carattere malinconico e patetico che, specie negli adagi, pervade le sue composizioni e, al tempo stesso, la minore energia motrice alla quale ci hanno abituato soprattutto i concerti di Vivaldi. Secondo i suoi allievi, tra l'altro, Tartini traeva ispirazione dai testi di Metastasio che erano sempre a portata di mano sul suo tavolo da lavoro, e che talvolta suggerivano anche quelle brevi frasi criptografate che troviamo talvolta sulle sue partiture.

L'aspetto *sentimentale*, "affettuoso", sfugge ovviamente a ogni tentativo di analisi tecnica (del resto sarebbe difficile stabilire per mezzo di dati e statistiche il valore sostanziale di un'opera d'arte, visto quest'ultima dovrebbe

essere prima di tutto fruita, piuttosto che descritta). Possiamo affermare che, all'ascolto, la cifra della musica di Tartini è proprio questo affetto sensibile, questo muovere l'animo a una dolce malinconia...

Costituendo il corpus più cospicuo della sua opera, i concerti per violino sono stati anche le composizioni che più sono state oggetto di studio, almeno da parte dei musicologi, anche se ciò non ha portato a una loro ampia diffusione presso il pubblico e a una conoscenza reale della musica da parte dei musicisti e degli amatori. Sorvolando sui motivi di quest'oblio (ma di uno abbiamo già accennato) è importante parlare almeno del grande lavoro svolto negli anni '20 e '30 del secolo scorso dal musicologo greco Minos Dounias. Egli fu il primo che diede una classificazione cronologica, basata sullo studio dei mutamenti che nel corso degli anni caratterizzano la struttura, la lunghezza e anche la difficoltà esecutiva dei concerti; inoltre egli fornì anche un catalogo dei concerti in ordine di tonalità (integrato poi da G. Guglielmo assegnando nuovi numeri di catalogo ai circa dieci concerti scoperti successivamente).

Risale a Dounias la comoda suddivisione dell'opera tartiniana, almeno per quanto concerne appunto i concerti, in tre periodi. In breve, i concerti appartenenti al primo di questi periodi sono caratterizzati da una notevole lunghezza e complessità, grandi difficoltà tecniche e grande ricerca espressiva. Durante il secondo periodo avviene una progressiva "semplificazione", ovvero si riducono lunghezza e difficoltà, diminuiscono le invenzioni e gli ornamenti, i *soli*, come si era detto, vengono quasi sempre accompagnati soltanto dai due violini di ripieno e il tutto va nella direzione di quella sorprendente essenzialità che caratterizza, infine, i concerti del terzo periodo. Questo progressivo mutamento è stato spiegato da qualcuno come la conseguenza di alcuni problemi fisici che avrebbero progressivamente limitato, col tempo, le capacità tecniche del maestro, da altri come un naturale processo di semplificazione e di sintesi.

Possiamo parlare, ora, di Tartini insegnante.

Le capacità didattiche del musicista padovano assunsero a tale fama che numerosi allievi giunsero anche da ben al di fuori dei confini della Serenissima. La sua riconosciutissima bravura anche come didatta spinse molti giovani di talento a raggiungere la casa del maestro per ricevere le sue (peraltro costosissime) lezioni. Non è quindi esagerato l'appellativo di "maestro delle Nazioni" che gli venne dato dai contemporanei se addirittura egli ebbe un allievo giunto appositamente da Giava. In ogni caso rimangono sicure testimonianze anche della bravura dei suoi scolari (lo testimoniano le cronache e le musiche da essi stessi lasciateci), sia dei due a tutt'oggi più famosi e importanti, Pugnani e soprattutto Nardini, sia di quelli più o meno ignoti al pubblico ma già conosciuti dagli studiosi, come per esempio Paolo Alberghi, J. C. Graun, il già citato Nicolai, Dall'Oglio, Michele Straticò, Giulio Meneghini, Maddalena Lombardini. Non bisogna dimenticare, poi, gli scritti che ci sono stati tramandati, i quali ci consentono anche di ricostruire alcune metodologie didattiche. Non è questo il luogo per fare un'analisi approfondita ma è interessante ricordarne almeno alcuni elementi, anche perché essi costituiscono altre novità introdotte dal maestro.

Nella "*Lettera... a Maddalena Lombardini*" Tartini spiega all'allieva come ottenere la perfetta padronanza dello strumento suonando i medesimi passi in posizioni diverse e con diversi tipi di arcate. A proposito di queste ultime è notevole riscontrare che Tartini chiedeva la perfetta uguaglianza tra arcata in su e arcata in giù, nel senso che non si doveva sentire alcuna differenza nel

suono, e ciò è confermato anche nelle già citate “Regole...” compilate da Nicolai, il quale le scrisse secondo alcuni studiosi intorno agli anni 1740/50. È singolare, dunque, trovare nel trattato di Quantz indicazioni di arcate che sostanzialmente seguono ancora la regola delle note “buone” e delle note “cattive”, soprattutto se si pensa che il “Versuch...” fu pubblicato nel 1752. Ma, come sappiamo, Quantz non apprezzava molto Tartini...

Va poi detto che alcuni studiosi hanno dimostrato come la sezione relativa agli abbellimenti della “Violinschule” di Leopold Mozart riutilizzi ampiamente il relativo materiale tartiniano contenuto nel trattato di Nicolai.

Non dimentichiamo, infine, alcuni tipici colpi d’arco che risalgono a Tartini, come il *vibrato d’arco* (tipo di vibrato ottenuto oscillando l’arco al posto del dito sulla corda) e le *note tartiniate* descritte nel trattato del Galeazzi (si tratta del picchiettato ottenuto con l’arcata in giù). A proposito di arco gioverà ricordare che Tartini propose delle modifiche anche nella costruzione degli archetti. L’arco di Tartini è leggermente più lungo dei normali archi usati per i violini in quel periodo (circa come l’arco classico) e leggermente incurvato all’interno, tanto che quando è in tensione appare piuttosto diritto. Al posto della vite per tendere i crini, in uso sin dalla fine del ‘600, vi è un ritorno all’alzo. Le peculiarità di questo arco sembrano essere la maggior duttilità e una maggior facilità a ottenere la dinamica, oltre che un suono più smagliante.

Nicola Reniero

BOX: LE FONTI

CRITERI DI TRASCRIZIONE, REVISIONE CRITICA E COMPLETAMENTO DELLE PARTI MANCANTI

Il progetto di registrazione integrale dei concerti di G. Tartini, che da alcuni anni abbiamo iniziato, ci ha posto da subito alcuni problemi riguardanti il testo musicale.

Com’è noto la produzione tartiniana è ai giorni nostri in gran parte inedita, soprattutto per quanto riguarda i concerti, e giace, perlopiù manoscritta, nelle biblioteche di Padova, Berlino, Dresda, Brüssel, Vienna, Schwerin e Berkeley. Eccezion fatta per i concerti delle opere 1 e 2, stampati durante la vita dell’autore e, verosimilmente, sotto la sua sorveglianza (almeno per quanto concerne l’opera 1) tutti gli altri concerti ci sono pervenuti in manoscritti autografi o copie più o meno coeve. Il primo dei problemi che abbiamo incontrato riguarda la difficile lettura degli autografi. Un manoscritto tartiniano colpisce anche a un primo sguardo per la fitta e disordinata scrittura, le frequenti correzioni e cancellature, lo sfruttamento di ogni spazio sui pentagrammi. Solo un attento studio di molte pagine ci ha consentito di affrancarci dalle difficoltà di trascrizione; spesso incontriamo passaggi privi della testa delle note o sezioni obnubilate dalle sovrapposte correzioni. Tartini usa sovente una o due righe dei pentagrammi adiacenti in luogo (o in integrazione) dei normali tagli addizionali. La stesura su un sistema a quattro pentagrammi (anziché cinque) rende dubbia, a volte, la corrispondenza parte-strumento. Un paziente lavoro di trascrizione, di studio e di confronto svolto, oltre che dallo scrivente, da Giovanni Guglielmo, Federico Guglielmo e da Carlo Lazari ci ha permesso di risolvere con sicurezza numerosi problemi di decifrazione del testo.

Una seconda questione, assai più spinosa, riguarda le parti mancanti (una singola parte o più parti di accompagnamento o, addirittura, intere sezioni). Abbiamo pensato di non fermarci di fronte a questi ostacoli (scegliendo di omettere semplicemente la registrazione dei quei brani che ci sono pervenuti incompleti, che spesso sono fra i più musicalmente interessanti) proponendo un completamento dei movimenti mutili o incompleti, forti della ormai profonda conoscenza del linguaggio musicale di Tartini. Tutti i lavori di completamento e di integrazione (condotti con scrupolosa osservanza degli schemi formali, armonici e strutturali tartiniani) sono opera dello scrivente e sono appresso elencati. Tali indicazioni, per errore, non sono mai comparse nelle brochure dei compact disc.

- Concerto D 1, III movimento (vol. 5): l'originale arriva fino a batt. 263 (mancano probabilmente due pagine); ho composto le restanti 118 battute*.
- Concerto D 118, II movimento bis (vol. 5): il *solo* consiste, nell'originale, della sola parte di violino principale; ho liberamente composto l'accompagnamento dei due violini di ripieno.
- Concerto D 16, I e III movimento (vol. 7): il manoscritto autografo è limitato al solo primo tempo; un altro manoscritto non autografo è completo ma presenta la sola parte di violino principale nei *solì*. Per il primo movimento ho effettuato una collazione fra i due manoscritti (in quanto entrambi presentano elementi interessanti) ottenendo un testo musicale coerente e assai convincente e composto le parti mancanti nel terzo.

(I capricci e le cadenze, quando non scritti dall'autore, sono stati composti dai solisti utilizzando anche modelli di Nicolai e Nardini)

Una terza questione riguarda quei concerti che ci sono pervenuti con due versioni della parte di violino principale, magari annotate su due righe diversi nello stesso manoscritto: ogni solista ha scelto di sua iniziativa la versione da accogliere. Gli adagi con la parte solistica ornata in una seconda versione (autografa) sono stati eseguiti inserendo quest'ultima ai ritornelli.

Il quarto problema è relativo alle doppie versioni di uno stesso movimento e ai movimenti alternativi. Per questi ultimi abbiamo scelto di registrarli e di inserirli, nei compact disc, alla fine del rispettivo concerto per dare all'ascoltatore due diverse possibilità. Per evitare di registrare due movimenti non molto diversi nella sostanza, abbiamo scelto (fra le versioni doppie) quella che ci convinceva di più, certi che è solo una scelta personale degli esecutori a determinare l'accoglimento di un testo piuttosto che un altro, quando entrambi sono possibili in virtù della loro autenticità.

Nicola Reniero

*Essendo il concerto in Do Magg. D 1 incluso nel compact disc allegato ho pensato sia opportuno chiarire brevemente i criteri a cui mi sono attenuto per il completamento del terzo movimento.

Ho analizzato un gruppo omogeneo di movimenti di concerti con analoga struttura ed è apparso evidente che mancavano la seconda metà del penultimo *solo*, i due ultimi *tutti* e, in mezzo a questi, l'ultimo *solo*, con l'eventuale cadenza o capriccio (che però ho omesso).

Per quanto riguarda i *tutti* è stato semplicissimo risolvere il problema in quanto Tartini, nei suddetti movimenti analizzati, è solito riutilizzare senza alcuna modifica il primo *tutti*. Egli lo suddivide in due parti (infatti sovente esso è di notevole lunghezza) e ciascuna di esse diventa il penultimo e l'ultimo *tutti*, che conclude il movimento. È chiarissimo che un primo *tutti* di questo tipo è strutturato formalmente e armonicamente in maniera da assolvere a questo duplice scopo.

Per i *solì* mi sono proposto di seguire la struttura preesistente in alcuni dei movimenti esaminati (scelta dell'accompagnamento, lunghezza, presenza di progressioni, ecc.) e ho composto liberamente ciò che mancava.