

CDS 613/1-2 - DDD
DIGITAL RECORDING



GIUSEPPE TARTINI

THE VIOLIN CONCERTOS

VOL. 16

« FELICE ETÀ DELL'ORO »

D 30 - D 66 - D 119 - D 81 - D 53

D 38 - D 108 - D 69 - D 104 - D 12 - D 29

ORIGINAL
INSTRUMENTS



L'ARTE DELL'ARCO

GIOVANNI GUGLIELMO

F. Guglielmo - C. Lazari

CDS 613/1-2 - DDD
DIGITAL RECORDING



GIUSEPPE TARTINI

THE VIOLIN CONCERTOS

VOL. 16

« FELICE ETÀ DELL'ORO »

D 30 - D 66 - D 119 - D 81 - D 53

D 38 - D 108 - D 69 - D 104 - D 12 - D 29

ORIGINAL
INSTRUMENTS



L'ARTE DELL'ARCO

GIOVANNI GUGLIELMO

F. Guglielmo - C. Lazari



L'ARTE DELL'ARCO

(on original instruments)

Violins:

Giovanni Guglielmo

Federico Guglielmo

Carlo Lazari

Viola:

Mario Paladin

Cello:

Francesco Montaruli

Violone:

Massimiliano Mauthe von Degerfeld

Harpsichord / Organ :

Nicola Reniero

A = 442 Hz (Venetian pitch)

Temperament: Vallotti

Edition: L'Arte dell'Arco,
based on the original manuscripts



DISC 1

58'36"

- | | | | |
|----|---|----------------------|---------------|
| ❖ | Concerto in D Major D 30 | (Carlo Lazari) | 13'17" |
| 1 | Allegro non presto | | 04'20" |
| 2 | Andante cantabile | | 02'48" |
| 3 | Allegro | | 03'45" |
| 4 | Andante (alternative slow movement) | | 02'24" |
| ❖ | Concerto in F Major D 66 | (Federico Guglielmo) | 11'58" |
| 5 | Allegro non presto | | 05'00" |
| 6 | Andante "La mia Filli, il mio bel foco" | | 02'02" |
| 7 | Allegro | | 04'56" |
| ❖ | Concerto in B flat Major D 119 | (Carlo Lazari) | 12'54" |
| 8 | Allegro moderato | | 05'22" |
| 9 | Andante larghetto | | 01'45" |
| 10 | Allegro non presto | | 03'43" |
| 11 | Cantabile (alternative slow movement) | | 02'04" |
| ❖ | Concerto in G Major D 81 | (Federico Guglielmo) | 09'59" |
| 12 | Allegro | | 03'12" |
| 13 | Largo andante | | 02'31" |
| 14 | Allegro assai (Capriccio: Tartini) | | 04'16" |
| ❖ | Concerto in E Major D 53 | (Giovanni Guglielmo) | 10'16" |
| 15 | Allegro | | 04'29" |
| 16 | Andante | | 02'16" |
| 17 | Allegro assai | | 03'31" |

DISC 2		76'59"
❖	Concerto in D Major D 38 (Giovanni Guglielmo)	12'28"
1	Allegro assai	04'12"
2	Adagio	02'24"
3	Allegro assai	05'52"
❖	Concerto in A Major D 108 (Federico Guglielmo)	09'25"
4	Allegro	03'18"
5	Larghetto	02'44"
6	Presto	03'23"
❖	Concerto in F Major D 69 (Carlo Lazari)	12'54"
7	Allegro	06'01"
8	Andante	04'06"
9	Allegro	05'42"
❖	Concerto in A Major D 104 (Carlo Lazari)	15'49"
10	Allegro non presto	05'06"
11	Andante	02'48"
12	Allegro assai	03'33"
❖	Concerto in C Major D 12 (Giovanni Guglielmo)	14'35"
13	Allegro "Felice età dell'oro"*	04'49"
14	Andante "Misero pargoletto"	03'30"
15	Grave secondo (Andante larghetto)	02'23"
16	Allegro assai	03'53"
❖	Concerto in D Major D 29 (Carlo Lazari)	13'07"
17	Allegro	05'06"
18	Largo	02'31"
19	Allegro	05'30"

*"Felice età dell'oro
Bella innocenza antica
Quando al piacer nemica
Non era la virtù"

GIUSEPPE TARTINI
I CONCERTI PER VIOLINO (VOL.16)
di Danilo Prefumo

Tra i grandi compositori del Settecento strumentale italiano, Giuseppe Tartini (Pirano d'Istria, 1692 – Padova, 1770) è quello che più esplicitamente mostra la vocazione ad incentrare l'intera sua produzione musicale attorno al suo strumento d'elezione, il violino, e a trascurare, o a lasciare ai margini, generi musicali pure a quel tempo assai popolari. 135 *Concerti* per violino e circa 200 *Sonate* per violino e basso continuo costituiscono infatti l'asse portante del suo lascito musicale, cui devono aggiungersi una quarantina di *Sonate a tre*, un pugno di *Concerti* per altri strumenti e poche composizioni sacre, le quali ben poco aggiungono, peraltro, alla definizione della sua personalità creativa. Dei concerti per violino e orchestra, solo una piccola parte apparve in edizioni a stampa dell'epoca, il che ci permette di stabilire per lo meno il termine entro il quale essi furono composti; ma la maggior parte di essi ci è pervenuta manoscritta: e Tartini, come quasi tutti i compositori del suo secolo, sembrava provare orrore nei confronti della prassi di apporre sui propri manoscritti la data di composizione. Per questo motivo, è oggi estremamente difficile tentare un ordinamento cronologico delle sue composizioni basato su considerazioni differenti da quelle -spesso opinabili- di ordine puramente stilistico.

I primi dodici concerti, quelli cioè pubblicati come op.1 da Le Cène nel 1728/32 ed incisi nel primo volume della nostra edizione integrale (Dynamic CDS 160/1-3), risalgono tutti alla prima fase della produzione tartiniana, che lo studioso Minos

Dounias colloca nel periodo 1721/1735, e mostrano quasi tutti (fa eccezione del *Concerto n.1 in Sol minore D. 85*, in quattro tempi) la classica forma tripartita resa sistematica da Vivaldi e dai compositori veneziani, con due Allegri a inquadrare un tempo lento centrale. Fin da queste prime prove, tuttavia, il legame con Vivaldi e con la scuola veneziana appare piuttosto labile: né Tartini sembra aver mai mostrato particolare simpatia per il Prete Rosso, come del resto testimoniano certe sue pepate affermazioni sul collega rilasciate nel 1739 al presidente De Brosses.

Nei concerti successivi, ad esempio i sei stampati nell'op.2 di Witvogel, apparsa (forse) intorno al 1734, probabilmente a insaputa dell'autore, e contenuta nel secondo volume dell'edizione Dynamic

(CDS 190/1-2), l'impegno tecnico di inusitata difficoltà, l'arditezza dell'armonia, l'ampiezza dei movimenti lenti, il frequente ricorso (nelle versioni manoscritte) a "motti" poetici cifrati o a citazioni di versi sia nei

movimenti lenti che in quelli veloci, rivelano chiaro il passaggio verso la "seconda maniera" tartiniana, che il Dounias fa iniziare intorno al 1735; tale seconda maniera, pur senza significativi cambiamenti dal punto di vista formale, parrebbe implicare una più forte individuazione stilistica nel segno di una scrittura strumentale di arduo virtuosismo ormai libera da ogni suggestione vivaldiana, e soprattutto di una ancor più accentuata ricerca espressiva dei movimenti lenti, destinati a divenire adesso il vero e proprio centro ideale della composizione. A questa seconda fase appartengono alcune delle composizioni più note e più frequentemente incise di Tartini, come il *Concerto in Sol maggiore D. 78*, il *Concerto in Do maggiore D. 12* e il *Concerto in La maggiore D. 96*,



il cui meraviglioso *Largo Andante* "A rivi, a fonti, a fiumi" costituisce uno dei momenti più alti e suggestivi della cantabilità strumentale del musicista istriano.

Delle opere dell'ultima fase creativa tartiniana, il cui inizio Dounias colloca intorno al 1750, non ci sono pervenute testimonianze editoriali; la datazione dei non molti concerti ascrivibili a questo periodo è frutto dunque di considerazioni stilistiche, che rivelano l'affiorare di un gusto e di una concezione già chiaramente pre-classici; tecnica esecutiva spinta ai limiti estremi delle possibilità e volontà d'espressione paiono qui fondersi in una nuova cantabilità strumentale che eserciterà una grande influenza e sarà ricca di conseguenze negli anni a venire. Non mutano, comunque, gli aspetti formali principali, ed anche l'organico orchestrale rimane sempre, sostanzialmente, lo stesso: ovvero un ensemble di archi e basso continuo.

Il nostro doppio CD riunisce undici concerti, risalenti tutti al secondo periodo dell'attività tartiniana, e si apre con il *Concerto in Re maggiore* D 30, pervenutoci in due distinte copie, una conservata alla Biblioteca Antoniana di Padova e una in possesso del Fonds Blancheton della Bibliothèque Nationale di Parigi, che differiscono tra loro per la presenza di due diversi movimenti lenti (rispettivamente *Andante* e *Andante cantabile*), proposti entrambi in questa registrazione. Del successivo *Concerto in Fa maggiore* D 66 le copie conosciute sono invece tre, la più importante delle quali è l'autografo della Biblioteca Antoniana. E' un concerto di grande eleganza, il cui *Allegro non presto* iniziale rivela con chiarezza (come del resto diverse altre pagine del periodo di mezzo tartiniano)

l'influsso della scuola sinfonica milanese. Due movimenti lenti alternativi (un fiorito e delicatissimo *Andante larghetto* e un più sobrio e tradizionale *Cantabile*) sono presenti anche nel bel *Concerto in Si bemolle maggiore* D 119, che si apre con un festevole *Allegro moderato* e si conclude con un *Allegro non presto* in 12/8. Un incisivo e scolpito tema di marcia apre l'*Allegro* in 2/4 del *Concerto in Sol maggiore* D 81, una pagina dal profilo molto ben definito in cui spicca l'intenso *Largo andante* centrale, in un patetico Sol minore. Anche del *Concerto in Mi maggiore* D 53 ci è pervenuta la partitura autografa, conservata a Padova; la composizione si segnala soprattutto per il breve ed espressivo *Andante*, scritto nella tonalità per l'epoca nient'affatto usuale di Si maggiore (cinque diesis in chiave), secondo una prassi peraltro non infrequente in Tartini (tempi lenti in Si maggiore troviamo infatti anche in altri due dei cinque concerti in Mi maggiore, il D 51 e il D 52).

Andamenti di marcia, tipici del periodo galante, caratterizzano anche l'*Allegro assai* in 2/4 con cui si apre il *Concerto in Re maggiore* D 38, che come secondo tempo presenta un disteso *Adagio* in 12/8 nella tonalità di Si minore e si conclude con un gustoso *Allegro assai* in 3/8. Estrosi andamenti di danza popolare percorrono il primo movimento, *Allegro*, del *Concerto in La maggiore* D 108, che dopo un *Larghetto* in La minore propone, come movimento conclusivo, un agile e nervoso *Allegro* in 3/8. Il *Concerto in Fa maggiore* D 69 presenta un'altra caratteristica tipica dei concerti del secondo periodo, e cioè la notevole complessità ritmica della scrittura della parte solistica, evidente fin dai complessi disegni melodici ricchi di sincope, note puntate e terzine delle prime battute



dell'*Allegro* d'apertura. Il *Concerto* D 104, anch'esso tutto profuso di grazie galanti e di andamenti di marcia nel primo e nel terzo movimento, è in La maggiore, una delle tonalità preferite da Tartini. Come in molte altre opere del secondo periodo, il movimento lento – un *Andante* – è nella tonalità della dominante, Mi maggiore. Conosciuto esclusivamente attraverso il manoscritto autografo conservato alla Biblioteca Antoniana di Padova, il *Concerto in Do maggiore* D 12 presenta due movimenti lenti alternativi, entrambi provvisti di un caratteristico "motto" poetico che li commenta. Il primo, *Andante*, è illustrato dai versi "Felice età dell'oro / Bella innocenza antica / Quando al piacer nemica / Non era la virtù", tratti dal *Demofoonte* di Pietro Metastasio, mentre il secondo, *Andante larghetto*, è accompagnato dalle parole "Misero pargoletto", incipit di un'altra celebre aria del *Demofoonte* metastasiano. Conclude il secondo CD il *Concerto in Re maggiore* D 29: il solo, tra gli undici lavori proposti in questo sedicesimo volume dell'edizione tartiniana, che presenti qualche lontana reminiscenza dello stile vivaldiano, evidente soprattutto nella scansione incisiva e secca dell'incipit dell'*Allegro* iniziale.

CONCERTI DI TARTINI:

IL TESTO E L'INTERPRETAZIONE

di Nicola Reniero

Il progetto di registrazione integrale dei concerti di G. Tartini, che da alcuni anni abbiamo iniziato, ci ha posto da subito alcuni problemi. I primi riguardano il testo musicale. Com'è noto la produzione tartiniana è ancor'oggi 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 concerne 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 diffi-

coltà 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 e 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, 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. 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 solista, magari annotate su due righe diversi nello stesso manoscritto: ogni solista ha scelto di sua iniziativa la versione da accogliere.

I problemi di ordine più strettamente esecutivo-interpretativo sono solitamente legati alla scelta delle velocità di esecuzione, dell'ornamentazione, di diapason e temperamento.

Ci è parso assolutamente legittimo variare i tempi di esecuzione fra tutti e solo, adottando una velocità più elevata nei primi e variando anche la stessa in relazione all'affetto; l'utilizzo di procedimenti agogici, per esempio il rubato, ci è sembrato del tutto corretto e musicalmente convincente.

L'ornamentazione, effettuata prendendo come modello i numerosi esempi del maestro e dei suoi allievi, è stata utilizzata soprattutto nei movimenti lenti; è stata posta particolare attenzione al modo di eseguire gli abbellimenti, come ci è stato tramandato da Tartini stesso e da Nicolai, nonché sull'uso del vibrato di dito e del vibrato d'arco.

Abbiamo scelto di suonare con il la3 a 442 Hz perché consapevoli della relativa acutezza del diapason all'epoca e nella regione geografica ove era attivo l'autore, e la stessa ragione ci ha guidato nella scelta del tipo di accordatura degli strumenti da tast.

**GIUSEPPE TARTINI:
THE VIOLIN CONCERTOS (VOL. 16)**

By Danilo Prefumo

(Translated by Daniela Pilarz)

Among the great Italian 18th-century soloist-composers, Giuseppe Tartini (Pirano d'Istria, 1692 – Padova, 1770) is the one who most explicitly focussed his production on his own chosen instrument, the violin, neglecting, or treating as secondary, genres that in his day were very popular. 135 *Violin Concertos* and about 200 *Sonatas* for violin and basso continuo form, in fact, the main bulk of his output; in addition, there are some forty *Sonate a tre*, a handful of *Concertos* for other instruments and a few



sacred compositions, but these are works of little impact, really, for the definition of his artistry.

Only a few of Tartini's *Violin Concertos* appeared in printed editions during his lifetime, which allows us to determine the date before which those works were composed; most of them have come down to us as manuscripts and Tartini, like many composers of his century, never bothered dating them. For this reason the only possible – though debatable – criterion to attempt some sort of chronological order is the one based on stylistic features.

Tartini's first 12 Concertos, printed as Op.1 by Le Cène in 1728/32 and recorded in Vol.1 of our complete edition (Dynamic CDS160/1-3), date back to what is known as Tartini's first creative period, which, according to Greek musicologist Minos Dounias, spanned between 1721 and 1735; almost all of them feature the customary three-part structure, systematically used by Vivaldi and

the Venetian composers, with two Allegros enclosing a slow central movement. Right from these very first compositions, however, the bond with Vivaldi and the Venetian school appears weak: Tartini, in fact, was never very fond of the Red Priest, as can be inferred from his rather nasty criticism of the Venetian with president De Brosse in 1739.

The concertos that followed – for example the six printed by Witvogel as Op.2 and appeared around 1734 probably without the author's knowledge (Dynamic CDS 190/1-2) – already foresaw Tartini's second creative period, placed by Dounias from 1735; it can be inferred from their more demanding technique, audacious harmony, large-scale slow movements and frequent use (in the manuscripts) of encoded poetic mottos or quoted verses appended to both slow and fast movements. If the second period did not bring about any significant changes from a formal point of view, it did produce, however, more focussed stylistic features, characterised by instrumental writing that was highly virtuosic and free from any Vivaldian influence, and, even more, by the search for a wider range of lyricism in the slow movements; the latter, indeed, became the works' true core. To that second period belong some of Tartini's more popular and more frequently recorded compositions, such as the *Concerto in G Major D. 78*, the *Concerto in C Major D. 12* and the *Concerto in A Major D. 96*, which contains the beautiful Largo Andante "A rivi, a fonti a fiumi", one of the most moving examples of the composer's instrumental lyricism. Of the works attributed to Tartini's third and last creative period – placed by Dounias around 1750 – there are no printed editions: the few concertos

that are thought to have been composed in this third phase owe therefore their ascription to stylistic considerations, namely to an emerging pre-classical taste. Virtuosity and expression blend, in these works, to produce a new instrumental lyricism, one that would exercise great influence in following years. The main formal aspects remain, nonetheless, the same, as do the orchestral forces: strings and basso continuo.

This double-CD set features eleven concertos, all dating from the second period of Tartini's creative activity. The first work in the programme is the *Concerto in D major D 30*, of which two different copies are extant: one kept at Padua's Biblioteca Antoniana, and the other belonging to the Fonds



Blancheton of Paris's Bibliothèque Nationale. The two present different slow movements (*Andante* and *Andante cantabile* respectively), both recorded here. Three, instead, are the copies remaining of the

Concerto in F major D 66 that follows, the most important being the autograph kept at the Biblioteca Antoniana. This is a very elegant concerto, clearly revealing, in its initial *Allegro non presto* (like in many other passages of Tartini's middle period), the influence of the Milanese symphonic school. Two alternative slow movements – a flowery and delicate *Andante larghetto* and a more sober and traditional *Cantabile* – also characterise the fine *Concerto in B flat major D 119*, which begins with a feisty *Allegro moderato* and concludes with an *Allegro non presto* in 12/8. An incisive and sculptured march theme opens the *Allegro* in 2/4 of the *Concerto in G major D 81*, a well-defined work with a striking and intense central *Largo andante* in a soulful G minor. Also

the *Concerto in E major* D 53 has come down to us as an autograph manuscript, kept in Padua; this work's most impressive movement is the brief and expressive *Andante*, written in the key of B major, with its five sharps little used at the time, but not infrequent in Tartini (two more of his five concertos in E major - D 51 and D 52 - have slow movements in B major). March rhythms, typical of the galant period, characterise the *Allegro assai* in 2/4 opening the *Concerto in D major* D 38, of which the second movement, in B minor, is a tranquil *Adagio* in 12/8; the work concludes with a savoury *Allegro assai* in 3/8.

The *Concerto in A major* D 108 begins with an *Allegro* marked by inspired dance rhythms. After a *Larghetto* in A minor, the third movement *Allegro* in 3/8 is nimble and quick-paced. The *Concerto in F major* D 69 shows another trait typical of the works of the second period: complex rhythmic writing in the solo part, which is evident right from the first measures of the opening *Allegro*, with its melodic patterns full of syncopations, dotted notes and triplets. The *Concerto* D 104 - also permeated by gracefully galant patterns and march rhythms in the first and third movements - is written in the tonality of A major, one of Tartini's favourites. Like in many other works of the second period, the slow movement, an *Andante*, turns to the dominant key, E major. Known exclusively through the autograph manuscript that can be found in Padua's Biblioteca Antoniana, the *Concerto in C major* D 12 has two alternative slow movements, both commented by a poetic motto. The first one, an *Andante*, is graced by the lines "Felice età dell'oro / Bella innocenza antica / Quando al piacer nemica / Non era la virtù", taken from Pietro

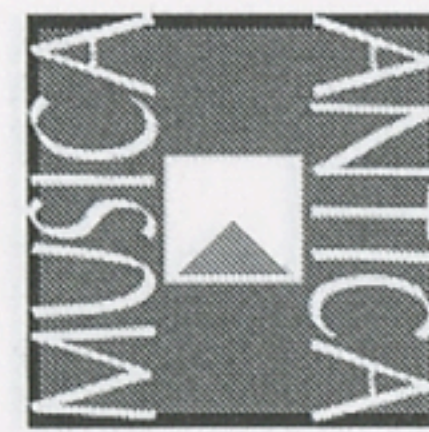
Metastasio's *Demofonte*; the second one, an *Andante larghetto*, is marked by the words "Misero pargoletto", the incipit of another famous aria from *Demofonte*. The second CD of this set ends with the *Concerto in D major* D 29, the only work among the eleven recorded that has some distant echoes of Vivaldi's style, emerging above all in the incisive and dry opening of its initial *Allegro*.

TARTINI'S CONCERTOS:

TEXT AND INTERPRETATION

By Nicola Reniero

(Translated by Daniela Pilarz)



When, a few years ago, we embarked on the project of recording all of Tartini's violin concertos, we were immediately faced with a number of problems. The first difficulty concerned the scores. It is known that Tartini's output is, to our day, still largely unpublished - this being especially true for his concertos - and lies, mostly in manuscript form, in the libraries of Padua, Berlin, Dresden, Brussels, Vienna, Schwerin and Berkeley. Except for the concertos of opuses 1 and 2, printed in the composer's lifetime apparently under his supervision (at least Op.1), all of the others have come down to us as manuscripts, either original or contemporary copies. The most immediate problem we met was that of actually deciphering the autographs.

A Tartinian manuscript is striking for the thick and jumbled writing, the many corrections and erasing, the exploitation of every inch of space on the stave. Only after a careful study over many pages were we able to overcome the difficulties of

transcription; there were several passages missing note-heads or whole sections obscured by layers of corrections. Tartini, moreover, often used the first two lines of the adjacent staves in lieu of the customary additional ledger lines. In addition, his scoring on four staves instead of the customary five raised the question, at times, of which instrument was to play which part. In the end, the patient work of transcription, study and comparison that I carried out together with Giovanni and Federico Guglielmo, and Carlo Lazari, paid off and we were able to find definite solutions to numerous problems of deciphering.

A much more thorny problem was posed by missing parts (single or more parts of accompaniment, or even whole selections).

We were determined not to let these obstacles stop us, and completed the mutilated or incomplete movements on the authority of our - by now - profound knowledge of Tartini's music language. All added sections have been written by myself in observance of Tartini's formal, structural and harmonic traits.

Caprices and cadenzas, when not by the author, have been written by the soloists, who were inspired also by Nicolai's and Nardini's models.

The third question regarded those concertos which have two versions of the solo violin's part, at times even written on the same manuscript, on different staves: each soloist was left the choice to decide which version to use.

Problems of interpretation are generally circumscribed to speed, ornamentation, pitch and temperament. It has seemed to us perfectly legitimate to vary the tempos between tutti and solos, playing the former at a faster pace and in fact changing speed according to the *affection*; we also think

that the use of dynamic procedures, such as *rubato*, is correct and musically convincing.

The use of ornamentation, based on the numerous examples of the maestro and of his pupils, has been used above all in the slow movements; special care was dedicated to the actual performance of ornamentation (following the indications left us by Tartini himself and by Nicolai) and to the use of finger vibrato and bow vibrato.

Finally, A 442 was chosen as pitch, a decision based on the use in Tartini's day and in the geographic area where he was active; the same considerations have been taken into account for the choice of tuning of the keyboard instruments.



GIUSEPPE TARTINI:
DIE VIOLINKONZERTE (BAND 16)
Von Danilo Prefumo
(Übersetzung: Eva Pleus)

Von allen großen Solisten des instrumentalen 18. Jhdts. in Italien, die auch Komponisten waren, ist Giuseppe Tartini (Pirano d'Istria, 1692-Padua, 1770) derjenige, der die Berufung, seine gesamte musikalische Produktion auf das Instrument seiner Wahl, die Geige, zu konzentrieren und damals durchaus sehr populäre Musikarten zu vernachlässigen oder an den Rand zu drängen, am deutlichsten zeigt. 135 Konzerte für Violine und rund 200 Sonaten für Violine und Generalbaß bilden nämlich die tragende Achse seiner musikalischen Hinterlassenschaft, zu der ungefähr vierzig Sonate a tre, eine Handvoll Konzerte für andere Instrumente und wenige Sakralkompositionen (die im übrigen wenig zur Definition von Tartinis kreativer Persönlichkeit beitragen) kommen.

Von den Konzerten für Violine und Orchester erschien damals nur ein kleiner Teil im Druck, was uns erlaubt, wenigstens festzulegen, wann sie geschrieben wurden. Der Großteil kam aber in Manuskriptform auf uns, und Tartini scheint - wie fast alle Komponisten seines Jahrhunderts - einen wahren, ununterdrückbaren Horror vor der Praxis, das Datum der Komposition auf seinen Manuskripten anzugeben, empfunden zu haben. Aus diesem Grund ist es heute äußerst schwierig, eine chronologische Ordnung seiner Werke zu versuchen, die auf anderen Überlegungen beruht, als auf den (häufig diskutablen) rein stilistischer Zuordnung.

Die ersten zwölf von dem istrianischen Komponisten veröffentlichten Konzerte, das heißt, die als op. 1 von Le Cène 1728/32 gedruckten und im ersten Band unserer Gesamtausgabe aufgenommenen (Dynamic CDS 160/1-3) gehen alle auf die erste Phase von Tartinis Produktion zurück, die der griechische Musikwissenschaftler Minos Dounias, Autor einer auch heute noch grundlegenden Studie über die Werke des Komponisten (Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis, Wolfenbüttel-Berlin, 1935), in den Zeitraum 1721/1735 verlegt. Diese Konzerte weisen fast alle (die einzige Ausnahme ist das viersätzigte *Konzert Nr. 1 in g-Moll D. 85*) die von Vivaldi und den venezianischen Komponisten systematisch gemachte klassische dreisätzigige Form mit zwei Allegri auf, welche einen langsamen Mittelsatz einrahmen. Schon ab diesen ersten

Beispielen erscheint die Bindung an Vivaldi und seine venezianische Schule aber unbeständig und widersprüchlich, noch scheint Tartini für den 'Roten Priester' jemals besondere Sympathie empfunden zu haben, wie im übrigen gewisse bissige Bemerkungen belegen, die er 1739 zum Präsidenten De Broses über den Kollegen machte.

In den darauffolgenden Konzerten, beispielsweise den sechs im op. 2 von Witvogel gedruckten, das (vielleicht) gegen 1734 - wahrscheinlich ohne Wissen des Komponisten - erschien und im zweiten Band der Dynamic-Ausgabe (CDS 190/1-2) enthalten ist, zeigen der technische Einsatz von ungewöhnlicher Schwierigkeit, die Kühnheit der Harmonie, der Umfang der langsamen Sätze und der häufige Einsatz (in den handschriftlichen Fassungen) von chiffrierten poetischen Mottos oder Verszitaten sowohl bei den langsamen, als auch bei den raschen Sätzen den Übergang zur "zweiten

Manier" Tartinis, die Dounias gegen 1735 beginnen läßt, deutlich auf. Diese zweite Manier scheint, obwohl sie vom formalen Standpunkt her keine bedeutsamen Änderungen bringt, eine stärkere stilistische Festlegung im Zeichen einer instrumentalen Schreibweise von schwieriger Virtuosität, die nun von jeglichem Einfluß Vivaldis frei ist, und vor allem einer noch stärker ausgeprägten Suche nach Expressivität in den langsamen Sätzen, die nun zum eigentlichen idealen Mittelpunkt der Komposition werden, mit sich zu bringen. Zu dieser zweiten Phase gehören einige der bekanntesten und am häufigsten aufgenommenen Kompositionen Tartinis wie das *Konzert in G-Dur D. 78*, das *Konzert in C-Dur D. 12* und das *Konzert in A-Dur D. 96*, dessen wunderbares Largo Andante "A rivi, a fonti, a fiumi" einen der höchsten und bezauberndsten Momente der instrumentalen Kantabilität des istrianischen Komponisten bildet. Von den Werken der letzten schöpferischen Phase Tartinis, deren Beginn Dounias gegen 1750 legt, kamen keine verlegerischen Zeugnisse auf uns. Die Datierung der nicht vielen diesem Zeitraum zuzuschreibenden Konzerte ist somit das Ergebnis stilistischer Überlegungen, welche das Auftauchen eines breits deutlich vorklassischen Geschmacks und entsprechenden Konzepts aufzeigen. An die äußersten Grenzen der Möglichkeiten getriebene Spieltechnik und Ausdruckswille scheinen hier in einer neuen instrumentalen Kantabilität zu verschmelzen, die großen Einfluß ausüben und in den kommenden Jahren reich an Folgen sein sollte. Die wichtigsten formalen Aspekte ändern sich aber nicht, und auch die Orchesterbesetzung bleibt im wesentlichen die gleiche, das heißt, ein Streicherensemble und Generalbaß.

Unsere Doppel-CD vereint elf Konzerte, die alle auf die zweite Periode von Tartinis Schaffen zurückgehen, und beginnt mit dem *Konzert in D-Dur D. 30*, das in zwei Kopien auf uns gekommen ist. Eine befindet sich in der Biblioteca Antoniana in Padua und die andere im Besitz der Bibliothèque Nationale in Paris. Sie unterscheiden sich voneinander durch das Vorhandensein zweier verschiedener langsamer Sätze (ein *Andante* bzw. ein *Andante cantabile*), die auf dieser Einspielung beide zu hören sind. Vom darauffolgenden *Konzert in F-Dur D. 66* sind hingegen drei Kopien bekannt, deren wichtigste das Autograph der Biblioteca Antoniana ist. Es handelt sich um ein Konzert von großer Eleganz, wo das einleitende *Allegro non presto* deutlich den Einfluß der

Mailänder symphonischen Schule zeigt - wie im übrigen viele andere Stücke von Tartinis mittlerer Schaffensperiode. Zwei alternative langsame Sätze (ein blumiges, sehr zartes *Andante larghetto* und ein traditionelleres, schlichteres *Cantabile*) gibt es auch in dem schönen *Konzert in B-Dur D. 119*, das mit einem fröhlichen *Allegro moderato* beginnt und mit einem *Allegro non presto* im 12/8-Takt schließt. Ein markantes, gemeißeltes Marschthema eröffnet das *Allegro* im 2/4-Takt des *Konzerts in G-Dur D. 81*, einem Stück mit sehr genau umrissenem Profil, aus dem das intensive zentrale *Largo andante* in pathetischem g-Moll herausragt. Auch die autographe Partitur des *Konzerts in E-Dur D. 53* ist auf uns gekommen und wird in Padua aufbewahrt. Diese Komposition zeichnet sich vor allem durch ihr kurzes, expressives *Andante* aus, das in der damals keineswegs üblichen Tonart von H-Dur steht (fünf Kreuze im Schlüssel), was aber einer bei Tartini nicht ganz seltenen Praxis

entspricht, denn langsame Sätze in H-Dur finden wir auch in weiteren zwei der fünf Konzerte in E-Dur, nämlich bei D 51 und D 52.

Für die galante Zeit typische Marschrhythmen kennzeichnen auch das *Allegro assai* im 2/4-Takt, mit dem das *Konzert in D-Dur* D 38 beginnt, das als zweiten Satz ein entspanntes *Adagio* im 12/8-Takt in der Tonart h-Moll aufweist und mit einem amüsanten *Allegro assai* im 3/8-Takt schließt. Der erste Satz, ein *Allegro*, des *Konzerts in A-Dur* D 108 ist von launigen Volkstanzrhythmen durchzogen und läßt nach einem *Larghetto* in a-Moll als Schlußsatz ein bewegliches, prägnantes *Allegro* im 3/8-Takt hören. Das *Konzert in F-Dur* D 69 weist ein weiteres für die Konzerte der zweiten Periode Tartinis typisches Merkmal auf, nämlich die beträchtliche rhythmische Kompliziertheit der Schreibweise des Soloparts, die schon ab den komplexen melodischen, an Synkopen reichen melodischen Entwürfen, punktierten Noten und Triolen der ersten Takte des einleitenden *Allegros* deutlich wird. Das ebenfalls ganz mit galanten Reizen und Marschrhythmen im ersten und dritten Satz gefüllte *Konzert* D 104 steht in A-Dur, einer der bevorzugten Tonarten Tartinis. Wie in vielen anderen Werken der zweiten Schaffensperiode steht der langsame Satz, ein *Andante*, in der Tonart der Dominante, E-Dur. Das *Konzert in C-Dur* D 12 ist uns ausschließlich durch das in der Biblioteca Antoniana aufbewahrte eigenhändige Manuskript bekannt und weist zwei alternative langsame Sätze auf, die beide ein charakteristisches poetisches Motto tragen, das sie kommentiert. Das erste, ein *Andante*, wird durch die Verse "Felice età dell'oro / Bella innocenza antica / Quando al piacer nemica / Non era la virtù"

(Glückliches Goldenes Zeitalter, schöne alte Unschuld, als die Tugend noch nicht Feindin des Genusses war) aus *Demofonte* von Pietro Metastasio erläutert, während das zweite, ein *Andante larghetto*, von den Worten "Misero pargoletto" (Armes Knäblein) begleitet wird, dem Beginn einer weiteren berühmten Arie aus Metastasios *Demofonte*. Die zweite CD schließt mit dem *Konzert in D-Dur* D 29, dem einzigen der in diesem sechzehnten Band der Tartini-Ausgabe zu hörenden elf Werke, das eine entfernte Reminiszenz an den Stil Vivaldis aufweist, was vor allem in der prägnanten, trockenen Taktierung des Beginns des einleitenden *Allegros* deutlich wird.

TARTINIS KONZERTE: MUSIKALISCHE UNTERLAGEN UND INTERPRETATION

Von Nicola Reniero

(Übersetzung: Eva Pleus)

Das Projekt der Gesamtaufnahme von Giuseppe Tartinis Konzerten, mit dem wir vor einigen Jahren begonnen haben, stellte uns sofort vor einige Probleme.

Die ersten betreffen die musikalischen Unterlagen. Bekanntlich wurde ein Großteil von Tartinis Produktion - vor allem, was die Konzerte betrifft - bis heute nicht herausgegeben und liegt, meist handgeschrieben, in den Bibliotheken von Padua, Berlin, Dresden, Brüssel, Wien, Schwerin und Berkeley. Mit Ausnahme der Konzerte aus op. 1 und 2, die - vermutlich unter Überwachung durch den Komponisten - gedruckt wurden, als er noch am Leben war (zumindest, was op. 1 anbelangt), kamen alle anderen Konzerte in eigenhändigen Manuskripten bzw. mehr oder weniger zeitgen-

össischen Kopien auf uns. Das erste der Probleme, auf welches wir stießen, betrifft die schwierige Entzifferung der Autographen. Tartinis Manuskripte fallen auch auf den ersten Blick durch ihre enge, unordentliche Schreibweise, die häufigen Korrekturen und Streichungen, die Nutzung allen Platzes auf den Notenlinien auf. Nur ein aufmerksames Studium vieler Seiten hat es uns ermöglicht, uns von den Schwierigkeiten der Transkription zu befreien. Oft stoßen wir auf Passagen ohne Notenköpfe oder durch die darübergeschriebenen Korrekturen verschleierte Abschnitte. Tartini verwendet häufig eine oder zwei Zeilen der daneben liegenden Notenlinien anstatt (bzw. als Ergänzung) der normalen Zusatzstriche. Die Verwendung eines Systems mit vier anstatt fünf Notenlinien macht die Übereinstimmung eines Parts mit dem Instrument manchmal zweifelhaft. Eine geduldige Transkriptions-, Studien- und Kontrollarbeit, die neben dem Autor dieser Zeilen auch von Giovanni und Federico Guglielmo und Carlo Lazari durchgeführt wurde, erlaubte uns die sichere Lösung zahlreicher Entzifferungsprobleme der Unterlagen. Eine wesentlich heiklere Frage betrifft die fehlenden Teile (ein einzelner oder mehrere Teile der Begleitung oder gar ganze Abschnitte). Wir wollten diesen Hindernissen gegenüber nicht anhalten und schlagen eine Ergänzung der verstümmelten oder unvollständigen Sätze vor, da wir Tartinis musikalische Ausdrucksweise inzwischen zutiefst kennen. Alle (unter genauester Einhaltung der formalen, harmonischen und strukturellen Schemata Tartinis durchgeführten) Ergänzungs- und Vervollständigungsarbeiten sind ein Werk des Autors dieser Zeilen. Capricci und Kadenzen wurden, wenn sie nicht schon vom Komponisten

geschrieben waren, von den Solisten unter Verwendung auch von Modelllen Nicolais und Nardinis komponiert. Eine dritte Frage betrifft jene Konzerte, die in zwei Versionen des Parts der Sologeige auf uns gekommen sind (manchmal im selben Manuskript auf zwei verschiedenen Linien notiert). Jeder Solist wählte in Eigeninitiative die Version, die genommen werden sollte. Die Probleme strenger ausführungs- und interpretationstechnischer Natur sind normalerweise mit der Wahl der Spielgeschwindigkeit, der Verzierung, des Diapasons und dem Temperament verbunden. Die Änderung der Wiedergabetempi zwischen Tutti- und Solostellen unter Einsatz einer höheren Geschwindigkeit für erstere und Änderung derselben auch in Zusammenhang mit dem Affekt erschien uns absolut legitim. Die Verwendung agogischer Prozesse, beispielsweise des Rubato, erschien uns völlig korrekt und musikalisch überzeugend. Die Verzierung, die durchgeführt wurde, indem die zahlreichen Beispiele des Meisters und seiner Schüler zum Vorbild genommen wurden, wurde vor allem in den langsamen Sätzen verwendet. Besondere Aufmerksamkeit wurde der Art der Durchführung der Ornamente zugewandt, wie sie uns von Tartini selbst und Nicolai überliefert wurde, sowie der Verwendung des Finger- und des Bogenvibratos. Wir haben uns für ein Spiel mit a' bei 442 Hz entschlossen, weil uns die relative Höhe des Diapasons damals und in der geographischen Gegend, wo der Komponist tätig war, bewußt war. Der selbe Grund leitete uns bei der Wahl der Stimmung der Tasteninstrumente.

GIUSEPPE TARTINI :
LES CONCERTOS POUR VIOLON (VOL. 16)
De Danilo Prefumo
(Traduit par Cécile Viars)

De tous les grands compositeurs du dix-huitième siècle instrumental italien, Giuseppe Tartini (Pirano d'Istria, 1692 – Padoue, 1770) est celui qui exprime le plus clairement sa volonté de consacrer l'ensemble de ses œuvres à son instrument de prédilection, le violon, et de négliger – ou du moins de laisser en marge – les genres musicaux plus populaires à l'époque. En effet, les 135 *Concertos* pour violon et les quelque 200 *Sonates* pour violon et basse continue constituent le pivot de son œuvre, à laquelle il faut ajouter une quarantaine de *Sonates en trio*, une poignée de *Concertos* pour d'autres instruments (parmi lesquels deux concertos pour violoncelle), et très peu de compositions sacrées qui, par ailleurs, n'ajoutent rien à l'image du compositeur italien.

Seuls quelques-uns des concertos pour violon et orchestres furent imprimés du vivant de Tartini, ce qui nous permet au moins d'établir la date de leur composition ; mais la majeure partie d'entre eux nous sont parvenus sous forme manuscrite : comme bon nombre de compositeurs de son siècle, Tartini semblait répugner profondément à inscrire la date de composition sur ses manuscrits. C'est pourquoi il est aujourd'hui extrêmement difficile de dresser un ordre chronologique de ses œuvres basé sur des considérations autres que celles – souvent discutables – de type purement stylistique.

Imprimés sous le numéro d'opus 1 par Le Cène en 1728-32 et présentés dans le premier volume de notre édition intégrale (Dynamic CDS 160/1-3),

les douze premiers concertos publiés par Tartini datent tous de sa première période créative, que le musicologue Minos Dounias situe entre 1721 et 1735. Ces concertos présentent presque tous, à l'exception du Concerto n°1 en *Sol* mineur D. 85 constitué de quatre mouvements, la forme tripartite classique systématiquement adoptée par Vivaldi et les compositeurs vénitiens, qui comprend deux *Allegro* et un mouvement central lent. Dès ces premières compositions, le lien avec Vivaldi et l'école vénitienne est pourtant fugace : Tartini ne semble pas avoir éprouvé de sympathie particulière pour celui qu'on surnommait le «*Prêtre Roux*», comme en témoignent quelques mots aigres qu'il prononça en présence du président De Brosses.

Dans les concertos successifs, par exemple les six imprimés dans l'opus 2 de Witvogel, sans doute aux environs de 1734 et à l'insu de l'auteur – que nous proposons dans le second volume de notre édition (CDS 190/1-2), la difficulté technique inédite, l'harmonie audacieuse, l'ampleur des mouvements lents, le fréquent recours (dans les versions manuscrites) à des «*devises*» poétiques chiffrées ou à des citations de vers dans les mouvements aussi bien lents que rapides révèlent clairement l'évolution de l'auteur vers la «*seconde manière*» de Tartini, que Dounias situe aux alentours de 1735 ; cette seconde manière, quoique dépourvue de profonds changements de nature formelle, semblerait exprimer une plus forte composante stylistique – sous le signe d'une écriture instrumentale d'une extrême virtuosité désormais libérée de toute suggestion vivaldienne, et surtout d'une recherche expressive encore plus accentuée des mouvements lents, destinés à devenir le véritable cœur idéal de la composition.

C'est à cette seconde période qu'appartiennent cer-

taines des œuvres de Tartini les plus célèbres et les plus fréquemment gravées, comme le *Concerto en Sol majeur* D. 78, le *Concerto en Do majeur* D. 12 et le *Concerto en La majeur* D. 96, dont le merveilleux Largo Andante «*A rivi, a fonti, a fiumi*» constitue l'un des passages les plus intenses et suggestifs de l'expressivité instrumentale du musicien italien.

En revanche, il ne nous est parvenu aucune édition des œuvres de la dernière période créative de Tartini qui, selon Dounias, débute aux environs de 1750. La datation des rares concertos s'inscrivant dans cette période est donc le fruit de considérations stylistiques qui laissent apparaître un goût et une conception déjà clairement préclassiques ; technique d'exécution poussée aux limites extrêmes des possibilités et volonté d'expression semblent vouloir se fondre ici dans une nouvelle expressivité instrumentale destinée à exercer une profonde influence dans les années suivantes. Les aspects formels principaux ne changent pourtant pas et l'effectif orchestral reste substantiellement toujours le même, à savoir un ensemble de cordes avec basse continue.

Notre double album réunit onze concertos qui s'inscrivent tous dans la seconde période créative de Tartini ; le premier débute par le *Concerto en Ré majeur* D 30 parvenu jusqu'à nous en deux exemplaires, l'un étant conservé à la Bibliothèque Antoniana de Padoue et l'autre faisant partie du Fonds Blancheton de la Bibliothèque Nationale de Paris. Les deux versions se distinguent l'une de l'autre par la présence de deux mouvements lents différents (respectivement *Andante* et *Andante cantabile*), que nous proposons dans cet enregistrement. Suit un *Concerto en Fa majeur* D 66 dont nous connaissons trois copies, dont la plus impor-

tante est un manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque Antoniana. Il s'agit d'une pièce d'une grande élégance, dont l'*Allegro non presto* initial révèle clairement (comme du reste un bon nombre d'autres pages de la période intermédiaire de Tartini) l'influence de l'école symphonique milanaise. Deux mouvements lents différents (un *Andante larghetto* au style fleuri et délicat, et un *Cantabile* plus sobre et traditionnel) sont également présents dans le beau *Concerto en Si bémol majeur* D 119, qui débute par un *Allegro moderato* festif et s'achève sur un *Allegro non presto* à 12/8. Un thème de marche incisif et ciselé ouvre l'*Allegro* à 2/4 du *Concerto en Sol majeur* D 81, une page au profil très nettement dessiné dans laquelle se détache l'intense *Largo andante* central, écrit

dans la tonalité pathétique du *Sol* mineur. Du *Concerto en Mi majeur* D 53, nous connaissons la partition autographe conservée aujourd'hui à Padoue ; la composition se distingue notamment par un *Andante* bref et expressif écrit dans la tonalité – peu usuelle à l'époque – du *Si* majeur (cinq dièses à la clé), mais relativement fréquente chez Tartini puisque deux autres des cinq concertos en *Mi* majeur, le D 51 et le D 52, présentent des mouvements lents en *Si* majeur.

L'*Allegro assai* à 2/4 qui ouvre le *Concerto en Ré majeur* D 38 est caractérisé par des rythmes de marche typiques de la période galante. Le second mouvement qui présente un long *Adagio* à 12/8 dans la tonalité du *Si* mineur, est suivi d'un savoureux *Allegro assai* à 3/8. Des rythmes inventifs de danse populaire caractérisent le premier mouvement, *Allegro*, du *Concerto en La majeur* D 108 qui, après un *Larghetto* en *La* mineur, s'achève sur un *Allegro* à 3/8 agile et nerveux. Le *Concerto en Fa*



majeur D 69 présente une autre caractéristique typique des concertos de la seconde période de Tartini, à savoir une écriture de la partie soliste d'une grande difficulté rythmique, que l'on remarque dès les premières mesures de l'*Allegro* initial, avec ses dessins mélodiques complexes et riches de notes syncopées, pointées et de triolets.

Le *Concerto* D 104, lui aussi riche de tournures galantes et de rythmes de marche dans les premier et troisième mouvements, est écrit dans la tonalité du La majeur, l'une des préférées de Tartini. Comme dans de nombreuses autres compositions de la seconde période, le mouvement lent – un *Andante* – est en Mi majeur, la tonalité de la dominante.

Le *Concerto en Do majeur* D 12, dont un unique manuscrit autographe est conservé à la Bibliothèque Antoniana de Padoue, présente deux différents mouvements lents, tous deux complétés par une devise poétique caractéristique qui les commente. Le premier, *Andante*, est illustré par les vers "Felice età dell'oro / Bella innocenza antica / Quando al piacer nemica / Non era la virtù", tirés du *Demofoonte* de Pietro Metastasio, tandis que le second, *Andante larghetto*, est accompagné des paroles "Misero pargoletto", incipit d'un autre air célèbre du *Demofoonte*.

Le second CD se termine par le *Concerto en Ré majeur* D 29, le seul des onze compositions proposées dans ce seizième volume des œuvres de Tartini à présenter quelques lointaines réminiscences du style de Vivaldi, notamment dans le rythme incisif et concis de l'incipit de l'*Allegro* initial.

LES CONCERTOS DE TARTINI :

LE TEXTE ET L'INTERPRÉTATION

De Nicola Reniero

(Traduit par Cécile Viars)

Le projet d'enregistrement intégral des concertos de G. Tartini, mis en œuvre il y a quelques années, nous a immédiatement posé un certain nombre de problèmes.

Le premier concerne le texte musical. Comme l'on sait, l'œuvre de Tartini est à ce jour en grande partie encore inédite, notamment pour ce qui concerne les concertos, et languit, en majorité sous forme manuscrite, dans les bibliothèques de Padoue, Berlin, Dresde, Bruxelles, Vienne, Schwerin et Berkeley. Hormis les concertos des opus 1 et 2,

imprimés durant le vivant de l'auteur et vraisemblablement sous sa surveillance (du moins pour ce qui concerne l'opus 1), tous les autres concertos nous sont parvenus sous forme de manuscrits autographes ou de copies plus ou

moins contemporaines. Le premier des problèmes qu'il nous a fallu affronter concerne la lecture ardue des autographes. Au premier abord, un manuscrit de Tartini frappe par son écriture touffue et désordonnée, les nombreuses corrections et ratures, l'exploitation de tout espace disponible sur les portées. Seule une étude attentive d'un grand nombre de pages nous a permis de surmonter les difficultés présentées par la transcription ; l'on trouve souvent des passages dépourvus de la tête des notes ou des sections obnubilées par des corrections superposées. Tartini utilisait souvent une ou deux lignes des portées adjacentes à la place (ou en plus) des lignes supplémentaires habituelles. La rédaction sur un système à quatre portées (au lieu de cinq) laisse parfois planer des doutes sur la cor-

respondance partie-instrument. Un patient travail de transcription, d'étude et de comparaison que j'ai effectué en collaboration avec Giovanni et Federico Guglielmo et Carlo Lazari, nous a permis de résoudre sans l'ombre d'un doute bon nombre d'énigmes de déchiffrement du texte.

La seconde difficulté, bien plus épineuse celle-là, concerne les parties manquantes (une ou plusieurs parties d'accompagnement, voire des sections entières). Sans nous décourager devant ces obstacles et désormais forts d'une profonde connaissance du langage musical de Tartini, nous avons tenté de compléter les mouvements mutilés ou incomplets. Le travail de parachèvement et d'intégration (effectué scrupuleusement selon les canons formels, harmoniques et structurels de Tartini) a été entièrement mené par le soussigné.

Les capricci et les cadences, quand ils n'étaient pas écrits par l'auteur, ont été composés par les solistes sur les modèles de Nicolai et Nardini.

La troisième difficulté à laquelle nous nous sommes heurtés concerne les concertos dont nous sont parvenues deux versions de la partie du violon soliste, parfois notées sur deux lignes différentes d'un même manuscrit : chaque soliste a été libre de choisir la version préférée.

Le quatrième problème est relatif aux doubles versions d'un même mouvement et aux mouvements alternatifs. Pour ces derniers, nous avons choisi de les enregistrer et de les placer, dans le CD, à la fin de chaque concerto. Pour éviter d'enregistrer deux mouvements très similaires, nous avons choisi (en cas de versions doubles) celle qui nous semblait la plus convaincante, certains que seul le choix personnel des interprètes est responsable de l'accueil d'un texte plutôt qu'un autre, quand les deux ver-

sions sont possibles en vertu de leur authenticité. Les problèmes relatifs à l'exécution et à l'interprétation sont habituellement liés au choix de la vitesse d'exécution, des ornements, du diapason et du tempérament.

Il nous a paru absolument légitime de varier les temps d'exécution entre *tutti* et *solo*, en adoptant un rythme plus élevé dans les premiers et en variant également celui-ci en fonction de l'affetto ; l'emploi de procédés rythmiques, comme par exemple le rubato, nous a semblé tout à fait correct et convaincant au plan musical.

L'ornementation, effectuée en prenant pour modèles les nombreux exemples du compositeur et de ses élèves, a été adoptée notamment dans les mouvements lents ; une attention particulière a été

accordée au mode d'exécution des ornements, comme nous l'ont transmis Tartini et Nicolai, et à l'emploi du vibrato du doigt et de l'archet. Nous avons choisi de jouer avec le la3 à 442 Hz en raison de l'acuité du diapason à l'époque et dans la région où se trouvait l'auteur, et la même raison nous a guidés lors du choix du type de tempérament des instruments à clavier.



L'Arte dell'Arco