




DYNAMIC

GIUSEPPE TARTINI

THE VIOLIN CONCERTOS

VOL. 14 (« SE PER ME SENTITE AMORE »)



ON ORIGINAL
INSTRUMENTS



2 CDs



FIRST
RECORDING

L'ARTE DELL'ARCO

GIOVANNI GUGLIELMO

F. Guglielmo - C. Lazari

CDS 548/1-2 - DDD
DIGITAL RECORDING



GIUSEPPE TARTINI

THE VIOLIN CONCERTOS

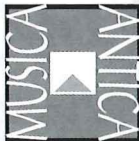
VOL. 14

« SE PER ME SENTITE AMORE »

D 7 - D 28 - D 78 - D 34 - D 103

D 102 - D 68 - D 107 - D 33 - D 65 - D 31

ORIGINAL
INSTRUMENTS



L'ARTE DELL'ARCO

GIOVANNI GUGLIELMO

F. Guglielmo - C. Lazari

	DISC 1	▶ 75'29"
❖	Concerto in C Major D 7 *	14'27"
	<i>Carlo Lazari</i>	
1	Allegro assai	06'00"
2	Andante	04'17"
3	Presto	04'10"
❖	Concerto in D Major D 28	14'41"
	<i>Federico Guglielmo</i>	
4	(Allegro)	06'01"
5	Largo	05'05"
6	(Allegro)	03'35"
❖	Concerto in G Major D 78	15'11"
	<i>Federico Guglielmo</i>	
7	Allegro	05'54"
8	Largo Andante "Se per me"	05'43"
9	Presto	03'34"
❖	Concerto in D Major D 34	15'25"
	<i>Giovanni Guglielmo</i>	
10	Allegro	06'59"
11	Grave	02'01"
12	Allegro	06'25"
❖	Concerto in A Major D 103 *	15'35"
	<i>Giovanni Guglielmo</i>	
13	Allegro	05'52"
14	Grave	03'51"
15	Allegro assai	05'52"

* World première recording

DISC 2**➤ 65'49"****❖ Concerto in A Major D 102 *****08'02"***Federico Guglielmo***1** Allegro assai 03'23"**2** Andante 01'37"**3** Allegro 03'02"**❖ Concerto in F Major D 68 *****11'26"***Carlo Lazari***4** Allegro assai 04'44"**5** Andante 03'23"**6** Presto 03'19"**❖ Concerto in A Major D 107 *****11'08"***Giovanni Guglielmo***7** Allegro non presto 05'51"**8** Grave "Se per me sentite amore" 01'50"**9** Allegro assai 03'27"**❖ Concerto in D Major D 33 *****11'29"***Giovanni Guglielmo***10** Allegro 05'04"**11** Andante 02'02"**12** Allegro 04'23"**❖ Concerto in F Major D 65 *****11'54"***Carlo Lazari***13** Allegro 05'25"**14** Grave 03'07"**15** Presto 03'22"**❖ Concerto in D Major D 31 *****11'39"***Giovanni Guglielmo***16** (Allegro) 05'14"**17** (Andante) 02'27"**18** Allegro assai 03'58"

GIUSEPPE TARTINI
I CONCERTI PER VIOLINO (VOL.14)
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 mostra 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.

Ben undici sono i concerti tartiniani riuniti nel nostro doppio CD, anche questi ascrivibili tutti, secondo il Dounias, al secondo periodo dell'attività tartiniana. Sono opere perfettamente equilibrate, in cui il compositore di Pirano d'Istria, raggiunta ormai la piena maturità stilistica e strumentale, lascia che la sua fantasia si dispieghi liberamente in un contesto formale consolidato, che si viene arricchendo ora delle sfumature del nascente stile galante e degli apporti succosi del sinfonismo milanese. Così Tartini riesce nel miracolo di vivere e operare a pochi chilometri da Venezia, senza peraltro essere particolarmente influenzato dallo stile dei violinisti-compositori veneziani, e da quello di Vivaldi in particolare. Ed è sempre stupefacente, ad ogni analisi ed ascolto successivi, vedere come il musicista istriano sappia sempre rinnovarsi, senza mai ripetersi, in un continuo tra-

scolore e mutare di atteggiamenti. Così, se il *Concerto in Do maggiore* D 7 presenta un carattere un po' bizzarro ed estroso, il successivo *Concerto in Re maggiore* D 28, con i toni marziali del suo *Allegro* iniziale, l'andamento disteso ed effusivo del suo calmo *Andante* e il sereno andamento ternario dell'*Allegro* conclusivo, a guisa di Minuetto, è un'opera della piena maturità che già risente con chiarezza gli influssi di quello stile galante proveniente dalla non lontana Milano. Il *Concerto in Sol maggiore* D 78 è da tempo, e meritatamente, uno dei lavori tartiniani più famosi. Pubblicato già nel XVIII secolo da Boivin, a Parigi, esso trova nel meraviglioso e incantato *Largo Andante*, in un toccante *Molto minore*, il suo maggior punto di forza. L'influsso dello stile galante e del sinfonismo milanese è nuovamente ben evidente nel *Concerto in Re maggiore* D 34 di cui si ricordano soprattutto i cadenzati ritmi di marcia dell'*Allegro assai* che lo conclude. Del *Concerto in La maggiore* D 103 si conosce attualmente una sola copia manoscritta, proveniente dal Fonds du Conservatoire della Bibliothèque Nationale di Parigi. Tranquillo e lineare nell'*Allegro* iniziale, esso conosce momenti di struggente dolcezza nell'intenso *Grave* centrale, in Fa diesis minore, per sciogliersi poi in un fresco *Allegro assai* finale in tempo binario.

I ritmi di marcia idealizzati, sintomo più evidente di quello stile galante che intorno al 1740 si diffonde a macchia d'olio in tutta la musica strumentale europea, sono il tratto distintivo anche del primo movimento, *Allegro assai*, del *Concerto in La maggiore* D 102, che apre il secondo CD, anch'esso proveniente in *unicum* dal Fonds du Conservatoire. Assai singolari, in questo bel concerto, sono anche il fresco *Andante* in Mi maggiore, in 12/8, e il piacevole e spi-



ritoso *Allegro* finale, che si ricollega direttamente, nel ritmo più che nell'andamento tematico, al movimento precedente.

Dalle stessa collezione parigina di manoscritti proviene l'unica copia oggi esistente del *Concerto in Fa maggiore* D 68, il cui *Allegro assai* d'apertura mostra vaghe reminiscenze vivaldiane, se non altro nell'incisivo scatto ritmico delle battute iniziali, ed è proprio per questo tanto più rimarchevole: ma già il bell'*Andante*, in Re minore e l'estroso *Presto* conclusivo non potrebbero mostrare un carattere più esplicitamente tartiniano.

Nel *Concerto in La maggiore* D 107, dopo un rilassato *Allegro non presto* troviamo un intenso e pensoso *Grave* in Mi maggiore, corredo dal motto "Se per me sentite amore", esso pure brevissimo.

Il movimento finale, *Allegro assai*, riprende invece quegli andamenti di marcia tanto cari al Tartini del periodo di mezzo. Ancora dal Fonds du Conservatoire deriva il *Concerto in Re maggiore* D 33, col suo *Andante* in Re minore, che in poco più di due minuti di musica riesce a concentrare un'ispirazione di altissima qualità musicale.

Il *Concerto in Fa maggiore* D 65 è noto attraverso due diverse fonti, entrambe non autografe e non discordanti tra loro, in possesso rispettivamente della Biblioteca Antoniana di Padova e del Fonds du Conservatoire di Parigi. Opera pienamente matura, esso si apre con un *Allegro* pieno di inventiva, cui segue un *Grave* in Do maggiore dalla cantabilità fiorita e frondosa. Conclude il *Concerto in Presto* in $\frac{3}{4}$ che ha l'andamento di un Minuetto stilizzato e ricco di humour. Del *Concerto in Re maggiore* D 31, infine, esistono due diversi manoscritti, uno autografo alla Biblioteca Antoniana di Padova ed uno, non autografo, alla Staatsbibliothek di

Berlino, che presentano due movimenti lenti differenti (nel nostro CD è stato ovviamente inciso quello dell'autografo padovano, intitolato *Andante assai*).

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 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 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 tastò.



GIUSEPPE TARTINI:
THE VIOLIN CONCERTOS (VOL. 14)

By Danilo Prefumo

(Translated by Timothy Alan Shaw)

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 Minas 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 Broses 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 mottoes 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 sty-



listic 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.

No fewer than eleven Tartini concertos are included in our double CD, again according to Dounias all belonging to the second period of Tartini's activity. These are perfectly balanced works, in which the composer from Pirano d'Istria, now in his full stylistic and instrumental maturity, gives free rein to his fantasy in a consolidated formal context, now enriched by nuances of the nascent style galant and by the rapid contributions of Milanese symphonic writing. Thus Tartini succeeds in the miracle of living and working just a few miles from Venice without being much influenced by the style of the Venetian violinist-composers and by Vivaldi in particular. Every time we analyse and listen to these works it is astonishing to see how the Istrian musician was able to renew himself without ever repeating himself, in a continuous shift of shades and attitudes. Thus, while the *Concerto in C major* D 7 presents a somewhat bizarre and fanciful character, the following *Concerto in D major* D 28, with the martial tones of its initial *Allegro*, the relaxed, effusive motion of its calm *Andante* and the serene ternary flow of its final *Allegro*, in the manner of a *Minuetto*, is a work of full maturity which already bears clear signs of the influence of the style galant from nearby Milan. The *Concerto in G major* D 78 has long and rightly been one of Tartini's most famous works. Published in the eighteenth century

by Boivin, in Paris, it finds its finest moment in the marvellous, enchanted *Largo Andante* in a touching G minor. The influence of style galant and of Milanese symphonic writing is again clearly seen in the *Concerto in D major* D 34; the work is remembered principally for the cadenced march rhythms of the *Allegro assai* with which it concludes. Of the *Concerto in A major* D 103 we know of only one manuscript copy, held in the *Fonds du Conservatoire* of the *Bibliothèque Nationale* in Paris. The initial *Allegro* is calm and linear, with moments of yearning sweetness in the intense central *Grave*, in F sharp minor, then flowing into a fresh *Allegro assai* finale in binary tempo. Idealised march rhythms, the most obvious symptom of the style galant which spread throughout European instrumental music around 1740, are again the distinguishing feature of the first movement, *Allegro assai*, of the *Concerto in A major* D 102, which opens the second CD, again taken from a single source in the Paris conservatory. Quite unusual in this fine concerto are the fresh *Andante* in E major, in 12/8 time, and the pleasant, witty *Allegro finale*, which is directly linked, in rhythm rather than in thematic handling, to the preceding movement.

The *Fonds du Conservatoire* is again the source of the only extant copy of the *Concerto in F major* D 68, whose opening *Allegro assai* bears vague reminiscences of Vivaldi, if only in the incisive rhythmic dash of the initial bars, and is all the more remarkable for this feature: but immediately then the fine *Andante*, in D minor, and the fanciful conclusive *Presto* could not evince a more explicitly Tartinian character.

In the *Concerto in A major* D 107, after a relaxed *Allegro non presto* we find an intense, meditative



Grave in E major, supplied with the motto “Se per me sentite amore” [If you feel love for me], once again very brief. The final movement, *Allegro assai*, then returns to those march rhythms so beloved of Tartini in his middle period. From the *Fonds du Conservatoire* in Paris is the source also of the *Concerto in D Major* D 33, with its highly inspired *Andante* in D minor.

Two different manuscripts exist of the *Concerto in F major* D 65, neither autograph manuscripts though fortunately not discordant, held respectively in the Antoniana Library in Padua and in the *Fonds du Conservatoire* in Paris. A fully mature work, it opens with an *Allegro* that is full of invention, followed by a *Grave* in C major, with flowery, luxuriant lyricism. The *Concerto* closes with a *Presto* in 3/4 time which has the motion of a stylised, humorous Minuetto. Two different manuscripts exist, finally, also of the *Concerto in D major* D 31: one autograph version in the Antoniana Library in Padua and another, non-autograph copy, in the Berlin Staatsbibliothek; the two scores have different slow movements (on our CD we have obviously recorded the *Andante assai* found in the autograph manuscript in Padua).

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 con-

certos - 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 staff. 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 14)

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 Violin-konzerte Giuseppe Tartinis, Wolfenbüttel-Berlin, 1935), in den Zeitraum 1721/1735 verlegt. Diese Konzerte weisen fast alle (die einzige Ausnahme ist das viersätziges *Konzert Nr. 1 in g-Moll D. 85*) die von Vivaldi und den venezianischen Komponisten systematisch gemachte klassische dreisätziges 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 Brosse 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 Versziten 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 istriatischen 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.

Auf unserer Doppel-CD sind elf Konzerte Tartinis versammelt, die alle gleichfalls gemäß Dounias der zweiten Schaffensperiode des Komponisten zuzuschreiben sind. Es handelt sich um perfekt

ausgewogene Werke, in denen der Komponist aus Pirano d'Istria, nachdem er nun die volle stilistische und instrumentale Reife erlangt hat, seiner Phantasie erlaubt, sich in einem konsolidierten formalen Kontext frei zu entfalten; so kommt es zur Bereicherung um die Nuancen des entstehenden galanten Stils und der wesentlichen Beiträge der Mailänder Symphonik. Und so gelingt Tartini das Wunder, wenige Kilometer von Venedig entfernt zu leben und zu arbeiten, ohne deshalb vom Stil der venezianischen komponierenden Geiger, und speziell von jenem Vivaldis, besonders beeinflusst zu werden. Nach jedem weiteren Hören und Analysieren ist es immer wieder beeindruckend, zu sehen, wie der Musiker aus Istrien sich in einem ständigen Wechsel der Farben und Haltungen zu erneuern versteht, ohne sich je zu wiederholen. Wenn also das *Konzert in C-Dur D. 7* einen ein wenig bizarren, schrulligen Charakter aufweist, so ist das darauffolgende *Konzert in D-Dur D. 28* mit den kriegerischen Tönen seines einleitenden *Allegros*, dem entspannten, liebevollen Verlauf seines ruhigen *Andantes* und den heiteren Terzinen des abschließenden *Allegros* in der Form eines Menuetts ein Werk der vollen Reifezeit, das bereits deutlich den Einfluß jenes galanten Stils verspürt, der aus dem nicht fernen Mailand kommt.

Eines der berühmtesten Werke Tartinis ist verdienstermaßen schon länger das *Konzert in G-Dur D. 78*. Bereits im 18. Jahrhundert von Boivin in Paris herausgebracht, findet es seinen Höhepunkt in dem wunderbaren, verzaubernden *Largo Andante* in einem berührenden g-Moll. Der Einfluß des galanten Stils und der Mailänder Symphonik ist im *Konzert in D-Dur D. 34* neuerlich sehr deutlich. Hier weisen wir vor allem auf die gleichmäßigen Marschrhythmen des abschließenden *Allegro assai* hin. Von dem *Konzert in*



A-Dur D 103 ist derzeit nur eine handschriftliche Kopie bekannt, die aus dem Bestand des Conservatoire der Pariser Bibliothèque Nationale stammt. Ruhig und linear im einleitenden *Allegro*, kennt es Momente herzerreißender Süße im intensiven Mittelsatz *Grave* in fis-Moll, um sich dann in einem frischen *Allegro assai* in Binärtempo aufzulösen. Die idealisierten Marschrhythmen, das deutlichste Zeichen jenes galanten Stils, der sich um 1740 rasch in der gesamten europäischen Instrumentalmusik verbreitete, sind es auch, die den ersten Satz *Allegro assai* des *Konzerts in A-Dur* D 102 auszeichnen; auch dieses stammt in einer einzigen handschriftlichen Kopie aus dem erwähnten Pariser Bestand. In diesem schönen Konzert sind auch das frische *Andante* in E-Dur im 12/8-Takt und das hübsche, geistreiche abschließende *Allegro* etwas sehr Spezielles; dieses schließt – mehr rhythmisch als im thematischen Verlauf – direkt an den vorangegangenen Satz an.

Gleichfalls aus dem Bestand des Conservatoire kommt die einzige vorhandene Kopie des *Konzerts in F-Dur* D 68, dessen einleitendes *Allegro assai* vage an Vivaldi erinnert, zumindest in dem einprägsamen rhythmischen Schwung der einleitenden Takte, weshalb es um so bemerkenswerter ist; doch schon das schöne *Andante* in d-Moll und das kauzige abschließende *Presto* tragen neuerlich ausdrückliche Tartinis Handschrift. Im *Konzert in A-Dur* D107 finden wir nach einem entspannten *Allegro non presto* ein intensives, nachdenkliches, gleichfalls ganz kurzes *Grave* in E-Dur, welches das Motto „Wenn Ihr Liebe für mich fühlt“ trägt. Der abschließende Satz *Allegro assai* nimmt hingegen wieder die Marschtöne auf, die Tartini in seiner mittleren Phase so lieb waren.

Aus der selben Pariser Manuskriptsammlung stammt auch das darauffolgende *Konzert in D-Dur* D 33 mit

seinem *Andante* in d-Moll, das in wenig mehr als zwei Minuten Musik eine Eingebung von höchster Qualität zu konzentrieren vermag.

Das gleichfalls von zwei verschiedenen Quellen her bekannte *Konzert in F-Dur* D 65, die beide nicht eigenhändig sind und glücklicherweise nicht voneinander abweichen, ist im Besitz der Biblioteca Antoniana in Padua bzw. des Bestands des Pariser Conservatoire. Ein Werk der vollen Reifezeit, beginnt es mit einem *Allegro* voller Einfallsreichtum, dem ein *Grave* in C-Dur von blühender, erschönerter Kantabilität folgt. Das Konzert endet mit einem *Presto* im 3/4-Takt, das den Verlauf eines stilisierten, humorvollen Menuetts hat.

Von dem *Konzert in D-Dur* D 31 gibt es zwei verschiedene Handschriften, eine eigenhändige in der Biblioteca Antoniana in Padua und eine nicht eigenhändige in der Berliner Staatsbibliothek, die zwei verschiedene langsame Sätze aufweisen (auf unserer CD wurde natürlich der eigenhändige aus Padua, ein *Andante assai*, eingespielt).

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 zeitgenössischen 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 Modellen Nicolais und Nardinis komponiert. Eine dritte Frage betrifft jene Konzerte, die in zwei Versionen des Parts der Soloigeige 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 ausführung- 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^1 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. 14)

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 certaines 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 présente onze concertos de Tartini qui s'inscrivent tous, d'après Dounias, dans la seconde période de créativité du compositeur italien. Ce sont des ouvrages parfaitement équilibrés dans lesquelles le compositeur italien, qui a désormais atteint la pleine maturité stylistique et instrumentale, laisse courir librement son imagination dans un contexte formel consolidé auquel il apporte maintenant quelques touches légères du style galant naissant, et d'autres plus denses du symphonisme milanais. Tartini réalise ainsi le miracle de vivre et composer à quelques kilomètres seulement de Venise, sans pour autant être influencé par le style des violonistes compositeurs vénitiens, notam-

ment celui de Vivaldi. Et l'on est étonné, après chaque analyse, chaque audition, de voir comment le musicien italien parvient à se renouveler, sans jamais se répéter, à travers des attitudes constamment modifiées, variées. Ainsi, si le *Concerto en Do majeur D 7* présente un caractère un peu bizarre et original, le *Concerto en Ré majeur D 28* qui suit, avec le ton martial de son *Allegro* initial, le développement étendu et sensible de son calme *Andante* et le rythme ternaire empreint de sérénité de l'*Allegro* final, en guise de Menuet, est un ouvrage d'une grande maturité déjà clairement influencé par le style galant provenant d'un Milan tout proche. Depuis longtemps, le *Concerto en Sol majeur D 78* est à juste titre l'un des ouvrages les plus célèbres de Tartini. Publié dès le dix-huitième siècle par

Boivin à Paris, l'une des clés de sa renommée est à rechercher dans le merveilleux et féérique *Largo Andante* en Sol mineur.

L'influence du style galant et du symphonisme milanais apparaît tout aussi clairement dans le

Concerto en Ré majeur D 34 dont on remarquera notamment les rythmes de marche cadencé de l'*Allegro assai* final. Du *Concerto en La majeur D 103*, l'on ne connaît actuellement qu'une copie manuscrite qui appartient au Fonds du Conservatoire susmentionné. Après un *Allegro* initial calme et linéaire, il prend, dans l'intense mouvement central *Grave* en Fa dièse mineur, des accents d'une poignante douceur qui s'estompent avec le frais *Allegro assai* final au temps binaire.

Dans le second CD de cet enregistrement, les rythmes de marche idéalisés, symptôme le plus évident de ce style galant qui se répand telle une tache d'huile dans toute la musique instrumentale européenne aux environs des années 1740, sont également le trait distinctif du premier mouvement



Allegro assai du *Concerto en La majeur* D 102, dont ne nous est parvenue, là encore, qu'une copie manuscrite conservée au Fonds du Conservatoire de la Bibliothèque Nationale de Paris. Dans ce beau concerto, le frais *Andante* en Mi majeur à 12/8, et l'agréable et spirituel *Allegro* final – qui se rattache directement, bien plus par son rythme que par son développement thématique, au mouvement précédent – sont également singuliers.

C'est encore au Fonds du Conservatoire susmentionné qu'appartient la seule copie existant aujourd'hui du *Concerto en Fa majeur* D 68, dont le premier mouvement, *Allegro assai*, évoque vaguement Vivaldi, du moins en ce qui concerne le rythme incisif et bondissant des premières mesures, ce qui le rend encore plus remarquable ; mais déjà le bel *Andante* en Ré mineur et le *Presto* final plein de fantaisie ne sauraient être plus explicitement tartiniens.

Le *Concerto en La majeur* D 107 commence par un *Allegro non presto* détendu qui fait place à un *Grave* en Mi majeur intense et pensif, lui aussi très bref, qui porte l'inscription "Se per me sentite amore". Le mouvement final, *Allegro assai*, reprend en revanche ces rythmes de marche si chers au Tartini de la période précédente.

Le *Concerto en Ré majeur* D 33 qui suit, et qui appartient lui aussi au Fonds du Conservatoire parisien, présente un *Andante* en Ré mineur qui parvient à concentrer en à peine plus de deux minutes une inspiration d'une très haute qualité musicale.

Le *Concerto en Fa majeur* D 65 est connu grâce à deux copies non autographes, mais non discordantes ; l'une est conservée à la Bibliothèque Antoniana de Padoue et l'autre au Fonds du Conservatoire de la Bibliothèque Nationale de Paris. Cet ouvrage de la pleine maturité débute par un *Allegro* d'une gran-

de invention qui fait place à un *Grave* en Do majeur dont la cantabilité est fleurie et ornée. Le concerto s'achève par un *Presto* à $\frac{3}{4}$ au rythme de menuet stylisé et plein d'humour. En revanche, il existe deux versions manuscrites – l'une autographe, conservée à la Bibliothèque Antoniana de Padoue, l'autre non autographe, appartenant à la Staatsbibliothek de Berlin – du *Concerto en Ré majeur* D 31, qui présentent deux mouvements lents différents (notre CD propose bien sûr la version écrite de la main du compositeur, intitulée *Andante assai*).

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 de Tartini frappe par son écriture touffue et désordonnée, les nombreuses corrections et ratures, l'explo-

tation 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 correspondance 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 déchiffrage 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 versions 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

(on original instruments)

Violins:

Giovanni Guglielmo

Federico Guglielmo

Carlo Lazari

Elisa Imbalzano (CD 1) - Silvia Rinaldi (CD 2)

Violas:

Mario Paladin

Cello:

Francesco Montaruli

Violone:

Massimiliano Mauthe von Degerfeld

Nicola Dal Maso (CD 2)

Harpsichord:

Nicola Reniero

Organ:

Roberto Loreggian (CD 1)

Fabio Framba (CD 1)

$A = 442$ Hz (Venetian pitch)

Temperament: Vallotti

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





300 ANNI DI BERTOLIANA

Grateful thanks to: Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza

CDS 399/1-2



GIUSEPPE TARTINI

The Violin Concertos (Vol.10)

«A rivi a fonti a fiumi...»

Concertos D96 - D22 - D83 - D94

D19 - D117 - D20 - D95

L'Arte dell'Arco

Giovanni Guglielmo, *conductor*

FIRST RECORDING

CDS 485/1-2



GIUSEPPE TARTINI

The Violin Concertos (Vol.13)

«Misterio anima mia»

Concertos D84 - D105 - D50 - D101

D26 - D99 - D67 - D39

L'Arte dell'Arco

Giovanni Guglielmo, *conductor*

FIRST RECORDING

FOR A FREE CATALOGUE WRITE TO:

Dynamic Srl

Via Mura Chiappe 39, 16136 Genova - Italy

tel. +39 010.27.22.884 fax +39 010.21.39.37

E-mail: dynamic@dynamic.it

www.dynamic.it

CDS 548/1-2

GIUSEPPE TARTINI

(Pirano, Istria 1692 - Padova 1770)

THE VIOLIN CONCERTOS (VOL. 14)

DISC 1**TOT: 75'29"**

- ❖ **Concerto in C Major D 7 *** 14'27"
Carlo Lazari
Allegro assai - Andante - Presto
- ❖ **Concerto in D Major D 28** 14'41"
Federico Guglielmo
(Allegro) - Largo - (Allegro)
- ❖ **Concerto in G Major D 78** 15'11"
Federico Guglielmo
Allegro - Largo Andante - Presto
- ❖ **Concerto in D Major D 34** 15'25"
Giovanni Guglielmo
Allegro - Grave - Allegro
- ❖ **Concerto in A Major D 103 *** 15'35"
Giovanni Guglielmo
Allegro - Grave - Allegro assai



L'ARTE DELL'ARCO (on original instruments)

GIOVANNI GUGLIELMO, concertmaster

* World première recording

DISC 2**TOT: 65'49"**

- ❖ **Concerto in A Major D 102 *** 08'02"
Federico Guglielmo
Allegro assai - Andante - Allegro
- ❖ **Concerto in F Major D 68 *** 11'26"
Carlo Lazari
Allegro assai - Andante - Presto
- ❖ **Concerto in A Major D 107 *** 11'08"
Giovanni Guglielmo
Allegro non presto - Grave - Allegro assai
- ❖ **Concerto in D Major D 33 *** 11'29"
Giovanni Guglielmo
Allegro - Andante - Allegro
- ❖ **Concerto in F Major D 65 *** 11'54"
Carlo Lazari
Allegro - Grave - Presto
- ❖ **Concerto in D Major D 31 *** 11'39"
Giovanni Guglielmo
(Allegro) - (Andante) - Allegro assai

Cover painting: G. B. Tiepolo, *Apollo e i continenti (detail)*, 1752-53 - Recording: Marco Lincetto
Editing: Fabio Framba - Artistic direction: F. Framba [CD1], F. Guglielmo [CD2]
Recorded at Studio Magister, Preganziol (Tv) 24/26-06-2007 [CD1]
and Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, (Vi) 17/19-09-2006 [CD2]
Produced by DYNAMIC S.r.l. Genova, Italy - © 2008 - Made in EU - DDD
E-mail: dynamic@dynamic.it - www.dynamic.it


8 007144 605483