

UDK 78:371.3 Tartini

Margherita Canale  
TriesteFONTI PER UNA RICOSTRUZIONE DELLA  
DIDATTICA DI TARTINI NELLA "SCUOLA DELLE  
NAZIONI"

Se dei trattati teorici fisico-acustici di Tartini si continua a lamentare l'oscurità, la volontà criptica, il fine esoterico, non si può non riconoscere invece, sul fronte dei suoi scritti didattici, l'intento esplicativo, pragmatico, lucidamente sintetizzatore e didascalico. Nello stesso tempo, però, come osserva il Brainard,<sup>1</sup> vi è una stretta connessione di questi scritti con le sue definizioni teoriche, poiché è innegabile che la sfaccettata e complessa personalità tartiniana si riflette con tutta la sua tensione speculativa, profondamente orientata al trascendente e a scoprire il principio primo delle cose, anche nei fondamenti su cui egli basa la sua attività di insegnante.<sup>2</sup> Perciò la sua concezione unitaria della realtà, assieme alla sua grande umanità, lo portano a voler formare l'allievo nell'interesse della sua personalità musicale. E, nell'*Introduzione al sistema di Tartini*<sup>3</sup> appartenuta all'allievo Antonio Mariottini,<sup>4</sup> si afferma che per raggiungere questa finalità

[...] la pratica della composizione è la resa più sicura. Mentre oltre all'aver sminuito la quantità delle regole ed eccezioni, queste regole s'imprimono molto più facilmente nella mente dello scolaro, perché unite fra di loro in un sistema ossia tutte derivate dalla stessa sorgente, e con questo mezzo lo scolaro vedendo la ragione di quello che fa, non solo diventa un abile artista ma un artista dotto, mentre inpara [sic] l'arte dai suoi veri principi, vede da qual teoria nascono le regole.<sup>5</sup>

Che l'intento didattico di Tartini tendesse del resto a formare un musicista completo e consapevole e non solamente ad impartire nozioni di tecnica violinistica, emerge ripetutamente dal suo epistolario e in particolare dalle lettere agli allievi.<sup>6</sup> E' questo il motivo

- 1 PAUL BRAINARD, Voce *Tartini* in "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", London, 1980, vol. XVIII, p. 585.
- 2 Cfr. al proposito MARCO MARIA TOSOLINI, *Il pensiero estetico-filosofico in Giuseppe Tartini, in Giuseppe Tartini (1692-1770) nel terzo centenario dalla nascita*, Trieste 1992, pp. 92-103.
- 3 Conservato a Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. Mus. Theor. Antonio Mariottini.
- 4 Poco o nulla si sa di questo musicista, che viene ricordato dal Capri (*op. cit.*, p. 388) e dal Dounias (*op. cit.*, p. 200 e 237) tra gli allievi di Tartini. Carlo Schmidl (*Dizionario Universale dei musicisti, Supplemento*, Milano, Sonzogno 1938, p. 511) riferisce di un Antonio Mariottini cantante da camera al servizio della corte dell'Elettore di Sassonia a Dresda, dove morì il 18 gennaio 1801.
- 5 *Introduzione al sistema di Tartini*, vedi nota 3, c. 107 v.

per cui già i contemporanei<sup>7</sup> identificavano chiaramente nella cerchia tartiniana una vera e propria scuola, con una propria dottrina e un sistema dotati di continuità e persistenza didattica, tanto da determinare quell'omogeneità di ideali stilistici e di gusto interpretativo che si riconoscono nelle osservazioni coeve ed immediatamente posteriori, nelle testimonianze di prima mano degli allievi e nelle fonti tartiniane dirette.

Osserva Benvenuto di S. Rafeale a proposito del sistema didattico di Tartini:

Egli [Tartini] ebbe inoltre due pregi insigni, dov'egli non soffre eguali. Il primo d'aver un metodo esatto e limpidissimo d'insegnar l'arte. I suoi precetti eran sì chiari, e sì precisi, che lo scolare, seppur non era un gonzo madornale, preveniva il Maestro, e godea di suggerirgliene gli esempi. L'altro suo pregio raro ben anco e prestante si era l'essere scevro affatto d'invidia [...].<sup>8</sup>

Gli stessi concetti sono ribaditi e approfonditi dal Rangoni, che nel suo *Saggio sul gusto della musica*, così tesse le lodi del Tartini insegnante, identificando il "cuore" del suo metodo:

Io conchiudo dunque da ciò, tornando al mio proposito, che un maestro di violino, mentre va formando il suo scolare, deve essenzialmente osservare d'aver un gran riguardo alla libertà dell'ingegno, e riscaldarlo di continuo col soccorso del suo. Il gran Tartini che nacque con un ingegno incomparabile per la musica, e per l'arte di suonare il violino, fece un gran numero di famosi allievi, de' quali molti vivono ancora, al merito di cui non renderemmo tanto omaggio per avventura; se il loro maestro avesse avuto minore ingegno. Lo studio del violino essendo lunghissimo, ne segue che se il maestro è privo di questo ingegno, invece di sviluppare quello dello scolare, altro non fa che opprimerlo, tenendolo per molti anni sotto il giogo d'un metodo troppo rigido, di cui fattosi una volta schiavo, è difficile assai che possa riprender giammai il suo volo naturale.<sup>9</sup>

E a proposito di questa arte maieutica del piranese, già il succitato Benvenuto di S. Rafeale aveva notato come Tartini fosse animato da equilibrio e buonsenso:

Questi ed altri pratici esercizi, che verrem prescrivendo, sono, come tutti i modi d'imparare, noiosi ed increscevoli; perciò saggiamente esortava il *Tartini* a fargli interrotti, e poco tempo per volta: poiché altrimenti lavorando con noja, si fan le cose buone in mal modo; ed è poco più che non farle.<sup>10</sup>

6 Per una ricapitolazione delle pubblicazioni che contengono lettere di Tartini rimando a LEONARDO FRASSON, *Giuseppe Tartini primo violino e capo di concerto nella basilica del Santo*, in "Il Santo", anno XII, 1-2, Padova 1972, p. 75 nota 9.

7 Testimonianze sulla "Scuola delle Nazioni" sono riportate da Joseph Jérôme de Lalande, cit. in ANTONIO CAPRI, *Giuseppe Tartini*, Milano, Garzanti 1945, p. 69.

8 BENVENUTO DI S. RAFAELE, *Lettere due sopra l'arte del suono*, Vicenza 1778, p. 33. La pubblicazione è segnalata in C. SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti, Supplemento*, Milano, Sonzogno, 1938, p. 653. La prima lettera, tratta da un anonimo articolo comparso sul "Giornale delle belle arti [...]" del 1784, è stata pubblicata da GIANCARLO ROSTIROLLA, "Quale e come essere dee lo stromento [...] informazioni e consigli di un anonimo maestro del Settecento ai principianti, ai dilettanti e ai professionisti di violino", in "Il flauto dolce", n. 12, aprile 1985, pp. 29-36, la seconda (pp. 24-38 dell'edizione del 1778) è inedita. Ringrazio di cuore il Prof. Luigi Rovighi per avermi fornito la rara edizione e per i preziosi consigli relativi agli argomenti trattati in questo mio contributo.

9 GIOVANNI BATISTA RANGONI, *Saggio sul gusto della musica*, Livorno, Tommaso Masi 1790, ristampa anastatica A.M.I.S., Bologna 1971, pp. 81 e 83. Anche questo opuscolo viene ricordato da C. SCHMIDL, *op. cit.*, p. 639.

E' questo il contesto che, fortunatamente per noi, ci consente di disporre, come forse in nessun altro caso del Settecento violinistico italiano, di una ricca serie di dati e notizie sulle idee e sull'insegnamento del maestro. Del resto, la consapevolezza, da parte degli allievi, di appartenere ad un'unica cerchia di continuatori emerge nel riferimento costante, fatto di ossequio, stima e gratitudine, alla personalità del piranese, ma anche nella volontà di conservare e catalogare le opere del maestro.<sup>11</sup> E meraviglia constatare come una scuola così omogenea sia stata presto sorpassata e considerata superata nel giudizio della generazione immediatamente successiva a Tartini,<sup>12</sup> se non si vuol far propria l'osservazione che gli ultimi vent'anni di vita del maestro erano ormai troppo assorbiti dalle speculazioni teoriche e metafisiche, perché il suo insegnamento fosse in grado di crescere parallelamente all'evoluzione storica della sua epoca. Ancor oggi, però, attendono di essere chiarite in contributi sistematici le capillari influenze di questa scuola<sup>13</sup> che, attraverso le copie degli scritti tartiniani operate dagli allievi, l'uniformità del modello tecnico-esecutivo e stilistico diffuso tramite le loro interpretazioni in tutta Europa e gli influssi più o meno diretti sulla trattatistica (da Leopold Mozart a Quantz) e sulla nascita di nuove scuole (Stamitz<sup>14</sup>) più o meno scopertamente animano gli anni centrali del Settecento violinistico Europeo.

Da quanto si è detto appare chiaro che il recupero delle fonti legate all'attività didattica di Tartini non si riduce a una mera identificazione di procedimenti tecnici e lessicali, violinistici e compositivi, ma chiarisce più ampiamente le sue concezioni stilistiche ed estetiche. E se da un lato ciò può contribuire concretamente al recupero della prassi violinistica tartiniana, dall'altro, nel mettere in luce i principi sottesi alla sua tecnica compositiva, concorre ad una conoscenza più approfondita delle sue opere.

Colloco qui, perciò, una ricapitolazione delle fonti che rimandano all'insegnamento di Tartini, alcune abbondantemente note e studiate, altre solo in parte citate, alcune inedite.

Oltre alla ricca messe di notizie che si ricavano dall'epistolario e ai riferimenti presenti nei due trattati editi di Tartini,<sup>15</sup> emergono in primo piano, accanto alla notissima lettera a Maddalena Lombardini<sup>16</sup> le *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino*,<sup>17</sup> versione

10 BENVENUTO DI S. RAFAELE, *op. cit.*, p. 11.

11 E' nota l'esetenza di cataloghi di opere di Tartini redatte dagli allievi. Uno è il catalogo tematico di Giulio Meneghini conservato a Parigi (cfr. PAUL BRAINARD, *Le sonate per violino di Giuseppe Tartini, catalogo tematico*, Milano, Carisch 1975, p. XXVII), un altro si trova alla Biblioteca Comunale di Ancona (*ibid.* p. XXVIII), altri due inventari si trovano nel fondo ora a Berkeley (cfr. VINCENT DUCKLES, MINNIE ELMER, PIERLUIGI PETROBELLI, *Thematic Catalog of a Manuscript Collection* [...], Berkeley 1963, p. 384-385). Un ulteriore catalogo redatto dall'allievo Andrea Roberti degli Almeri verrà analizzato nel corso di questo contributo.

12 Cfr. al proposito A. CAPRI, *op. cit.*, p. 367, che riporta le critiche del *Mercure de France* alle esecuzioni di Maddalena Lombardini nel 1785, e PIERLUIGI PETROBELLI, voce *Tartini* in D.E.U.M.M., vol. VII p. 644. Anche il già citato Benvenuto di S. Rafaele osserva nel suo trattatello (che pure deve molto ai precetti tartiniani), che *Tartini scopre meglio le magagne delle altre scuole, ch'ei non prevede i difetti della sua* (*op. cit.*, p. 29).

13 Approfondiscono i contatti tra Tartini e il mondo tedesco gli articoli di PIERLUIGI PETROBELLI, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, in "Studien zur Italienisch-Deutschen Musikgeschichte", V, Bohlau Verlag, Koln, Graz 1969 e *Tartini, Algarotti e la corte di Dresda*, id., II, 1965.

14 Benvenuto di S. Rafaele identifica influenze tartiniane anche in quella che egli definisce *Scuola di Stamitz*, notando di quest'ultimo che *Se dal Brioschi o dal Tartini ei toglie a nolo qualche concetto, si se l'appropria che il fa parer cosa sua* [...] (*op. cit.*, p. 35).

15 Il fondo anche il *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Stamperia del Seminario, 1754, nasce con l'intento di spiegare allo "scolaro" conte Decio Agostino Trento *l'origine, e la scienza più tosto che la pratica della Musica* (*ibid.*, *All'erudito, e cortese Leggitore*).

16 *Lettera del defunto signor Giuseppe Tartini alla signora Maddalena Lombardini*, in "L'Europa Letteraria", tomo V, Parte II, pp. 74 e seg., Venezia 1770. La lettera venne ristampata in seguito varie volte e in varie lingue (cfr. A. CAPRI, *op. cit.*, p. 368, nota 59).

17 Le due versioni conosciute riportano questi titoli: *Libro de regole, ed Esempi necessari per ben Suonare Dal Sig.r Giuseppe Tartini*, conservato nella Music Library, University of California, Berkeley, Ms. It. 987 (cfr. DAVID BOYDEN, *The Missing Italian Manuscript of Tartini's Traité des Agréments*, in "The Musical

anoscritta di quello che venne poi pubblicato postumo come *Traité des Agréments*.<sup>18</sup> Oltre alle due versioni già analizzate e collazionate con quest'ultimo dal Petrobelli,<sup>19</sup> mi soffermo su altre due, non ancora studiate. Una è conservata nella Biblioteca del Liceo Musicale "O. Vecchi" di Modena,<sup>20</sup> l'altra alla fondazione "U. e O. Levi" di Venezia.<sup>21</sup>

La prima presenta forse le caratteristiche più interessanti. Il testo, che appare chiaramente come una copia, collima perfettamente con quello del Nicolai, senza le *Regole per le arcate* premesse a quest'ultimo, che giustamente il Petrobelli identifica come appunti aggiunti dallo scolaro.<sup>22</sup> In testa al fascicolo si trovano quattro fogli staccati di musica, apparentemente della stessa carta su cui le *Regole* sono scritte.<sup>23</sup> Il primo foglio presenta una scrittura criptografica (non però quella usata da Tartini), decifrata dal M.o Paolo Marenzi, che rimanda all'allievo Andrea Roberti degli Almeri,<sup>24</sup> a cui forse la copia delle *Regole* è appartenuta:

TUTTI MOTIVI DE CONCERTI DEL CARO SIGNOR MAESTRO TARTINI FATONE  
COPIA PER ESSO DA ANDREA ROBERTI DEGLI ALMERI ANNO MDCCLXI A DI [??]  
GIUGNO STANDO IN PADOVA.

Quarterly", XLVI, n. 3, 1960), e *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa [...]* conservato presso la biblioteca del Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, Ms. 323 (cfr. ERWIN R. JACOBI, *G.F. Nicolai's Manuscript of Tartini's Regole per ben Suonar il Violino*, in "The Musical Quarterly", XLVII, n. 2, 1961) e pubblicato in ristampa anastatica in E.R. JACOBI, *Giuseppe Tartini, Traité des Agréments de la Musique*, Hermann Moeck Verlag, Celle New York, 1961.

18 *Traité des Agréments de la Musique [...] compose par le Celebre Giuseppe Tartini a Padoue Et traduit par le Sig.r P. Denis a Paris* [Parigi 1771], ristampato in E.R. JACOBI, *Giuseppe Tartini*, cit., p. 59-seg.

19 Cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *Giuseppe Tartini, le fonti biografiche*, Vienna Londra Milano, Universal Edition, 1968, pp. 113-131.

20 *Regole/ Per arrivare a saper suonar bene il violino con il vero fondamento/ Di saper sicuramente tutto quello, che si fa buono ancora/ a Tutti quelli, che esercitano la musica/ siano Cantanti, o sonatori/ Date in luce dal Celebre sig.re Giuseppe Tartini/ Per uso di chi avrà volontà di studiare. E' questa la nuova versione delle Regole a cui si riferisce il Prof. Petrobelli (*Le fonti*, cit., pp. 136-7), che ringrazio di cuore per avermi indicato la collocazione del manoscritto. Il fascicolo è riportato nel "Catalogo delle opere lasciate al Liceo Musicale "Orazio Vecchi" dal defunto cavaliere e maestro Guglielmo Andreoli" alla segnatura G.A. 595bis. Un sentito ringraziamento va al Maestro Paolo Marenzi, bibliotecario dell'Istituto di Musica "Orazio Vecchi" di Modena, il quale, oltre a procurarmi copia del testo da lui rinvenuto, analizzato e studiato, mi ha fornito tutte le notizie e le indicazioni in suo possesso sulla provenienza e sulle caratteristiche del manoscritto che io qui riporto.*

21 Il manoscritto, privo di frontespizio, è segnalato in FRANCO ROSSI, *La Fondazione Levi di Venezia catalogo del Fondo Musicale*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia 1986, alla segnatura C.FC9.

22 Cfr. P. PETROBELLI, *Le fonti*, cit., pp. 118-120.

23 Il dato mi è stato riferito dal Maestro Paolo Marenzi, che ringrazio.

24 Scarse sono le notizie di questo violinista: A. CAPRI, *op. cit.*, p. 69 e 389 lo ricorda tra gli allievi di Tartini. G. TEBALDINI, *L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana di Padova*, Padova, Tipografia e Libreria Antoniana, 1895, riporta alle pp. 79-80 una lettera di Andrea Roberti degli Almeri a Padre Vallotti datata 6/3/1770. Altre lettere dello stesso sono riportate in LEONARDO FRASSON, *Francescantonio Vallotti maestro di cappella nella basilica del Santo*, in "Il Santo", anno XX, fasc. 2-3, 1980, pp. 152-3.

Seguono 110 incipit di concerti tartiniani ordinati per tonalità e numerati, a cui si aggiungono altri 11 incipit non numerati.<sup>25</sup> Come già il Meneghini anche Andrea Roberti degli Almeri aveva sentito l'esigenza di catalogare la produzione del maestro. Si noti però che la scrittura del testo delle *Regole* che seguono non corrisponde a quella di Andrea Roberti degli Almeri.<sup>26</sup> Non si conoscono le vie che hanno condotto il manoscritto alla Biblioteca di Modena, dove giunse nel 1936 in seguito al lascito della collezione dei due pianisti fratelli Carlo e Guglielmo Andreoli di Mirandola.<sup>27</sup> Esso comunque vi si ritrova probabilmente slegato dal contesto originario in cui doveva essere conservato, poiché a differenza di tutte le altre copie delle *Regole*, non è allegato a un fondo di musiche di Tartini e della sua cerchia.<sup>28</sup> Da un confronto minuzioso del testo con la copia redatta dal Nicolai si ricava che la copia di Modena è più accurata nella punteggiatura e nella consequenzialità della scrittura, anche se appare meno curata dal punto di vista formale: oltre alla veste grafica in alcuni casi gli stessi esempi musicali sono più stringati ed essenziali.<sup>29</sup> Si può supporre, date le strettissime coincidenze, che essa sia tratta dallo stesso archetipo che dovette servire al Nicolai. In nessun caso, invece, essa può essere una copia della copia veneziana già nota, poiché in almeno un caso riporta una versione più completa e corretta rispetto al testo di quest'ultima,<sup>30</sup> mentre per quanto riguarda alcune brevi frasi che compaiono soltanto nel testo del Nicolai esse sono state aggiunte con l'unico scopo di rendere più chiara questa bella copia.<sup>31</sup>

L'altra copia delle *Regole*, conservata alla Fondazione "Levi" di Venezia, proviene molto probabilmente dalla biblioteca dei Contarini, andata, purtroppo, dispersa, di cui alcuni fascicoli sono giunti per vie traverse nella biblioteca veneziana.<sup>32</sup> Anche il contenuto di

- 25 L'ordinamento per tonalità parte da La maggiore, cui segue la tonalità minore (la minore) e prosegue per gradi secondo la scala (si bemolle, si, do ecc.). A titolo esemplificativo riportiamo qui alcune osservazioni sui primi 20 incipit in la maggiore di questa catalogazione (che necessiterebbe una trattazione a parte). I concerti raggruppati sotto questa tonalità corrispondono in 19 casi al catalogo di MINOUS DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis*, Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbuttel Berlin 1935, rispetto al quale, però, mancano stranamente 4 incipit (rispettivamente dei concerti D88, 89, 92, 94). Il fatto è ancora più curioso poiché di uno, il D88, possediamo la versione autografa all'Archivio della Cappella Antoniana a Padova. Sebbene copiato a Padova, non regge l'ipotesi che il catalogo sia stato redatto sulla scorta dei manoscritti ora nel fondo padovano, poiché sono presenti incipit di concerti ora conservati a Parigi (D95, 102 e 103) e a Berlino (D111), oltre al fatto che i manoscritti di Padova giunsero in quella sede dopo alterne vicende. In un caso è riportato l'incipit di un concerto che non si ritrova nel catalogo Dounias. Tutti i concerti sono accompagnati da un numero, che pare riferirsi ad un altro tipo di catalogazione (forse cronologica? Oppure si tratta del riferimento ad un'altra raccolta o ad un altro catalogo?).
- 26 Ho attuato in confronto con la scrittura della lettera autografa datata Senigallia, 6 marzo 1770, conservata a Padova, Archivio Musicale della Veneranda Arca del Santo, ms. 1894.
- 27 Delle informazioni fornitemi del Maestro Paolo Marenzi si sa che i due fratelli Andreoli operarono lungamente a Milano prodigandosi nella diffusione del repertorio cameristico e sinfonico e raccogliendo nel corso della loro vita un interessante fondo di musica che si compone di 612 titoli.
- 28 Ringrazio la dott. Monica Boni, che ha ordinato il fondo della biblioteca in questione, per la comunicazione di questi dati.
- 29 Cfr. ad esempio i *modi artificiali* a c. 24 recto, con gli stessi a p. 39 nella copia di Nicolai (ristampa anastatica cit.).
- 30 A c.3 verso: *Le appoggiature lunghe non potranno, ne dovranno aver luoco*, mentre la versione di Nicolai riporta: *le Apoggiature non potranno, ne dovranno aver luoco* (p. 6).
- 31 Cfr. P. PETROBELLI, *Le fonti*, p. 123 nota 1.
- 32 Cfr. F. ROSSI, *La fondazione* cit., p. XVI.

quest'ultima appare copiato dalla stessa fonte a cui risalgono le altre copie e collima con il testo del Nicolai. Non sono fin'ora riuscita ad identificarne la scrittura.

Per quanto riguarda l'altro aspetto della didattica di Tartini: lo studio della composizione e del contrappunto, che, come abbiamo osservato all'inizio, è concepito secondo un'idea unitaria (e lungimirante) della formazione musicale dell'allievo, ci sorreggono alcuni documenti, in parte autografi, in parte opera degli allievi. A paradigma di quest'altro "ramo" dell'insegnamento tartiniano,<sup>33</sup> propongo qui un raffronto tra due testi: *La Regola del terzo suono*<sup>34</sup> e il *Libro del Contrappunto. Del Signore Giuseppe Tartini Appartenuto a' Antonio Lehneis Anno 1774*.<sup>35</sup> Accanto a quest'ultimo, e in parte coincidente con esso quanto a contenuto, ci sono pervenuti tre fascicoli: *Rudimenti di Contrappunto, Trattato di Contrappunto di G. Tartini e Introduzione al Sistema di Tartini*,<sup>36</sup> che costituiscono un unico corpus di fonti appartenute ad Antonio Mariottini.

Altri riferimenti all'insegnamento della composizione che riprendono gli stessi concetti si ritrovano, oltre che nei due trattati di Tartini, nelle varie esemplificazioni del terzo suono,<sup>37</sup> e in varie teorizzazioni epistolari sul contrappunto, alcune dirette al conte Riccati, una a un destinatario sconosciuto.<sup>38</sup>

Il manoscritto londinese, che presenta una prima pagina autografa di Tartini stesso e varie aggiunte del maestro ad appunti ed esercizi dell'allievo, ci offre un insegnamento più complesso, che rimanda costantemente la nozione pratica al fondamento teorico del terzo suono<sup>39</sup> ed evidenzia, nella stesura tipica di un quaderno di esercizi e appunti ad uso dello scolaro Johann Gottlieb Naumann,<sup>40</sup> dubbi e spiegazioni fisico-matematiche in merito ai

33 Lo stesso Tartini identifica i due diversi insegnamenti: *Ciò, ch'è il meno del mio onorario, sono due zecchini al mese, e questo è per il solo Violino, perché chi vuol imparar anco il contrappunto, mi paga tre zecchini* (Lettera a Padre Martini, Padova, 18 settembre 1739, citata in A. CAPRI, *op. cit.*, p. 381).

34 Conservato a Londra, British Library, Ms. Add. 32150.

35 Conservato a Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. Mus. Theor. 880. Parte del testo è riportato da A. CAPRI, *op. cit.*, pp. 481-485, mentre per l'identificazione del possessore (Antonio Lehneis) e le caratteristiche del testo, che appare come una bella copia di un originale ora scomparso, cfr. P. PETROBELLI, *Tartini, Algarotti...* cit., p.80.

36 Conservati a Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. Mus. Theor. Bl. 84, 108, 134.

37 Vari abbozzi sulla definizione del terzo suono e sulle teorie che ne derivano, in parte autografi di Tartini, sono conservati a Padova, Archivio della Veneranda Arca del Santo, Ms. 1894, in una dissertazione sul *vero principio dell'armonia* e in scritti minori dell'archivio municipale di Pirano (cfr. A. CAPRI, *op. cit.*, pp. 486-495 e 501-506).

38 L'epistolario tra Tartini e Riccati (per la maggior parte inedito e conservato all'archivio municipale di Pirano, nel fascicolo *Commercio di lettere intorno ai Principi dell'Armonia, tra il Signor Giuseppe Tartini ed il Co. Giordano Riccati*) tratta ampiamente e ripetutamente di procedimenti contrappuntistici. In particolare si segnalano su questo argomento le lunghe esposizioni contenute nelle lettere di Tartini del 12.04.1760, 10.05.1760, 04.08.1760, 11.11.1760, 07.06.1761 e 27.08.1761. Una piccola parte dell'epistolario è pubblicata in M. TAMARO, G. Wieselberger, *Nel giorno dell'inaugurazione del monumento a Giuseppe Tartini*, Trieste, Caprin, 1896, pp. 115-138. Una lettera a destinatario sconosciuto riporta invece un'altra lezione epistolare di armonia, ed è pubblicata da VITO FEDELI, *Lettere di musicisti italiani*, in "Rivista Musicale Italiana", 1912, fasc. 3.

39 Lo stesso Tartini afferma riguardo al terzo suono che *del 1742 ho cominciato farne regola e uso generale per i miei scolari di violino e contrappunto* (lettera a destinatario sconosciuto riportata in M. TAMARO, G. WIESELBERGER, *Nel giorno dell'inaugurazione*, cit., p. 125).

40 Per notizie su quest'ultimo, che viene indicato, in due fogli manoscritti in tedesco premessi alla *Regola*, come il proprietario del fascioletto e che si recò a studiare con Tartini a Padova nel 1757, cfr. P. PETROBELLI, *La scuola...* cit., pp. 7-9. Tartini stesso ne parla raccomandandolo in una lettera a Padre Martini per la continuazione degli studi di contrappunto: *Ha talento, e sono persuaso che possa riuscire distintamente, e far onore particolare a V.R.* (lettera del 14 maggio 1762, cit. in A. CAPRI, *op. cit.*, p. 383 e così si rivolge allo stesso scolaro in una lettera sempre del 14 maggio 1762: *Di quanto piacere, e consolazione mi sia stata la di lei carissima scrittami da Bologna, non glielo posso dire abbastanza. Il*

principi teorici.<sup>41</sup> Il quaderno del Lehneis, invece, presenta un discorso molto più piano e didascalico, sebbene più ampolloso e tornito nell'esplicita intenzione di bella copia (sia nel contenuto sia nella forma). L'intento che ne risulta, però, è semplificatorio e, quasi, nozionistico, pur seguendo la traccia e la consequenzialità degli argomenti che ritroviamo nella suddetta *Regola*.<sup>42</sup> A volte, inoltre, dopo l'enunciazione di principi più complessi, il discorso torna a farsi più semplice e pragmatico, quasi a risposta di dubbi (o incapacità di comprendere) da parte dello scolaro.<sup>43</sup> Il testo scritto, infine, presenta le caratteristiche di una scrittura sotto dettatura (forse in origine da parte di Tartini stesso?<sup>44</sup>): dunque un compendio semplificato quanto a contenuto, ma compiuto e ordinato quanto a forma, del suo insegnamento del contrappunto.

La parte più interessante del trattatello è quella che segue alle spiegazioni dei contrappunti doppi e dalla fuga (pp. 25-42) e che si intitola *Regole e Osservazioni per la buona Pratica del Comporre*. In essa Tartini, dopo aver trattato della *buona modulazione, che in sostanza è il tutto della Musica*,<sup>45</sup> e dei moti cadenzali, passa a definire la disposizione delle parti (p. 51), concludendo con interessanti osservazioni sulla comprensione del *Senso musicale* necessario per ben comporre:

Cosa voglia dire senso di Musica, vuol dire lo stesso, che il senso di un discorso ben regolato da parole proprie, ben disposte, e ordinate senza che vi sia ne di più ne dimeno di ciò che si vuol dire. Noi nella semplice Armonia non abbiamo parole, ma abbiamo Cadenze e moti diversi, che fanno appresso di chi ben l'intende lo stesso effetto, che le parole nel discorso. E oltre questo senso abbiamo ancora la misura del medemo, cioè quanto tempo, e quante Note precisamente ci bisogna per spiegarci.<sup>46</sup>

Il *Libro* si conclude con spiegazioni ed esempi per collocare cadenze e loro risoluzioni, così l'armonia resta chiara, e il senso giustissimo.<sup>47</sup>

Per tornare alla *Regola del terzo suono*, la parte più significativa mi pare essere quella che contiene gli esercizi per lo scolaro, alcuni incentrati sulla condotta delle voci a quattro parti, con imitazioni e qualche appunto di Tartini stesso, altri sui diversi modi di infarcire uno stesso *Scheletro*. Gli appunti si concludono con i prediletti calcoli matematici, con scritte autografe di Tartini ed esemplificazioni di probabili spiegazioni a voce. Dal confronto di questi due testi tutto ci fa pensare che il Naumann, per dirla col Tartini, doveva essere uno scolaro più *capace di scienze dimostrative*<sup>48</sup> del Lehneis.

sentirla poi alla Scuola di Contrappunto di Padre Martini me lo ha raddoppiato, e mi rallegrò con ella che sia capitata finalmente in di lui mani, e sotto la di lui istruzione (cit. in P. PETROBELLI, *La scuola...* cit., p. 7, nota 24).

41 In particolare alle cc. 14-16v.

42 In essa il testo scritto si conclude con il trattamento delle modulazioni (c. 7 v), che corrisponde alla trattazione svolta nel quaderno del Lehneis da p. 43, ma degli esempi musicali che seguono si vince che il discorso doveva continuare a voce, seguendo la traccia degli argomenti esplicitati nel *Libro* del Lehneis (dopo esercizi di vari tipi di contrappunto e svariate esemplificazioni di ornamentazioni di uno stesso "scheletro", a c. 16v è riportata l'armonizzazione della *scala del cinquecento*, che corrisponde, ad esempio, alla *Scala de nostri Antichi del Cinquecento* esemplata a p. 55 del Lehneis).

43 A p. 50, ad esempio, dopo aver trattato nei dettagli delle modulazioni conclude: *Ma la regola più breve di tutte si è, che dove fra le due Note della modulazione vi sarà la relazione di tritono, o della Settima Maggiore la Modulazione sarà Cattiva, se non vi sarà, sarà buona.*

44 Errori di ortografia, che rimandano ad un copista non padrone della lingua italiana, fanno sospettare la redazione sotto dettatura (es. p. 29: *D'ell'gialtri due*, p. 49: *peresempio*).

45 Libro del Contrappunto cit., p. 43.

46 Ibid., p. 53. Il brano, già citato da A. CAPRI, *op. cit.* p. 485, rimanda alle definizioni contenute nel *Trattato di Musica* al cap. V e nelle *Regole* al capitolo sui *Modi naturali* (p. 22 nella copia del Nicolai).

47 Ibid., p. 54.

In questi brevi accenni a testi della "scuola delle nazioni" trovano conferma le testimonianze dei contemporanei che identificavano nella didattica tartiniana la presenza di un metodo preciso e di un "cursus studiorum" definito. E' naturale poi, come osserva il Petrobelli,<sup>49</sup> che tale metodo venisse di volta in volta adattato alle capacità ed esigenze dell'allievo. Stupisce però in primo luogo la brevità del corso di studi, asserita dallo stesso Tartini: due anni soltanto,<sup>50</sup> anche se con molte ore per settimana in uno studio intenso, fatto anche di scambio di ideali e di stretta comunanza di vita.<sup>51</sup> Pare del resto che gli allievi migliori, come il Nardini, avessero modo di passare più tempo alla scuola del maestro.<sup>52</sup> Ma è probabile che Tartini si limitasse a dare le basi, a formare uno scolaro in grado di perfezionarsi da solo e di ricercare e valorizzare poi la propria personalità musicale. In una lettera autografa, indirizzata da Padova il 24 agosto 1759 al mecenate svedese Conte Ekeblad, egli così si esprime a proposito dell'allievo Andreas Wesström:

Vuole il mio dovere, che io di nuovo mi umilj alla Eccellenza Vostra per notificarle, ch'è consumata per mia parte la istruzione di Violino e Contrappunto fatta al Sig.r Andrea Westrom, il quale in avvenire non ha bisogno né di me, né di altri, ma unicam[en]te abbisogna di tempo, e di quiete per maturare da se stesso quanto ha perfettam[en]te capito.<sup>53</sup>

Si spiega meglio, date queste premesse, anche l'ansia di copiare, di conservare gli scritti basilari del maestro, e il contatto che si mantiene tramite le lettere e i passaggi per Padova di molti allievi.

Concludo accennando ad alcuni aspetti dell'insegnamento tecnico del violino, che vengono riconosciuti universalmente dai contemporanei come caratteristiche tipiche nelle modalità esecutive della scuola tartiniana.

Se, per citare Benedetto di S. Rafaele, *due cose concorrono essenzialmente al suono del Violino, la mano che guida l'arco, e quella che scorre sul manico*, nella prassi tartiniana e della sua scuola si può identificare a questo proposito un tipo di impostazione omogenea: innanzitutto la tenuta dello strumento, nonostante i dubbi del Capri,<sup>54</sup> è confermata a destra della cordiera dal metodo del Woldemar<sup>55</sup> e da altre testimonianze,<sup>56</sup> mentre l'impostazione della mano sinistra pare basarsi su una tecnica a posizioni fisse. Già la nota lettera a Maddalena Lombardini riporta, com'è noto, un tipo di esercizio giornaliero per posizioni (la cosiddetta pratica della smanicatura), ma un brano di una lettera di Tartini conferma quest'uso anche sotto il profilo esecutivo:

48 Dalla lettera del 24 maggio 1760, riportata da V. FEDELI, *op. cit.*, p. 698: *Mantengo alla Nobiltà Vostra la mia promessa di esporle il metodo e fondamento del Contrappunto da me usato per scolari incapaci di scienze dimostrative.*

49 P. PETROBELLI, *Le fonti cit.*, p. 116.

50 [...] *per quanto deboli vengano qui li scolari, in due anni son sbrigati*, lettera a Padre Martini del 18 settembre 1739, citata da A. CAPRI, *op. cit.*, p. 381.

51 Su questi aspetti cfr. MARGHERITA CANALE, *Tartini e la "Scuola delle Nazioni"*, in *Giuseppe Tartini (1692-1770) nel terzo centenario della nascita*, Trieste, 1992, pp. 75-83.

52 Pietro Nardini protrasse i soggiorni patavini di studio dal 1734 al 1740, cfr. voce *Nardini*, in D.E.U.M.M., a cura di Guido Salvetti, vol. V, p. 326.

53 La lettera è conservata a Stoccolma, Kungliga Bibliotheket, Engerstromska Samlingen, Ekebladiana, B. VII. 1.20. Il passo citato è riportato in P. PETROBELLI, *La scuola cit.*, p. 7, dove è riferito anche che il Wesström era arrivato a Padova per perfezionarsi con Tartini solo due anni prima.

54 *Op. cit.*, p. 377-8.

55 MICHEL WOLDEMAR, *Grande Methode pour le Violon*, Parigi [1796-1800].

56 Riportate in MARC PINCHERLE, *Tartiniana*, Padova, Cedam, 1972, pp. 21-2.



Eccoli sei concerti, che per di lei mezo si è degnato commetermi Sua Altezza il Sig.r Prencipe di Lobcovitz. Tre erano fatti di recente; altri tre sono fatti doppo la commissione. desidero d'incontrare il genio de Sua Altezza, a cui (umiliandomi profondamente ai suoi piedi) la supplico far sapere, che troverà due concerti facili [...] e che la facile esecuzione dipende dalla pratica della smanicatura a mezo manico, di cui io ne faccio tanto uso, che in me, e nella mia scuola è più natura, che arte.<sup>57</sup>

Lo stesso Rangoni, testimone posteriore e ammiratore incondizionato del gusto tartiniano, sembra raccomandare un tipo di esecuzione del genere, che egli collega direttamente alle *leggi della dolcezza e dell'espressione*,<sup>58</sup> osservando in proposito che

... ognuno m'accorderà che l'arte di sostenere le note, tasteggiando al centro del manico, è assai più difficile, e più importante di quella di andare svolazzando da un luogo all'altro sul violino, per venire poi a garrire al ponticello.<sup>59</sup>

Per quanto riguarda la tecnica dell'arco le testimonianze coincidono: *L'Arco va tenuto con forza ne' primi due dita, e gl'altri tre leggieri per cavar voce di polso*,<sup>60</sup> mentre l'appoggio sulla corda dev'essere *siffattamente leggiero, che il primo principio della voce, che si cava, sia come un fiato* [...].<sup>61</sup> Questa impostazione trova conferma nelle osservazioni dei contemporanei: Robbio di S. Raffaele riprende pari pari i dettami tartiniani raccomandando che

... tre qualità costituiscono l'arcata perfetta, leggerezza di polso, unione dell'arco alla corda, disinvoltura e ubbidienza del braccio.<sup>62</sup>

e il Rangoni conferma la nota testimonianza di Gianrinaldo Carli sulla tecnica dell'arco di Tartini<sup>63</sup> con queste parole:

Tutto il mistero poi di quest'arte dipende dall'unione perfetta della corda coll'arco. Questa unione può assomigliarsi all'attrazione che fa la calamita sull'acciaio: nella stessa maniera l'arco ha da essere unito alla corda, e quasi colarvi sopra come un olio. La limpidezza e il morbido del sono, l'eguaglianza nella maniera, e la proporzione ne' chiaroscuri, dipendono tutte insieme dal

57 Lettera di Tartini ad Algarotti del 12 marzo 1750, conservata al Museo "Peters" di Lipsia, citata in L. FRASSON, *Giuseppe Tartini. L'uomo e l'artista II*, in "Il Santo", Padova, anno XII, fasc. 3, 1972, p. 297, nota 171. La *smanicatura a mezo manico* si può identificare con la seconda posizione, stando alla *Lettera a Maddalena Lombardini*.

58 G.B. RANGONI, *op. cit.*, p. 51.

59 *Ibid.*

60 *Regole per le Arcate* (p.2) premesse alla copia delle *Regole* (cit.) di Nicolai.

61 *Lettera a Maddalena Lombardini*, p. 132 dell'edizione Jacobi (cit.).

62 B. di S. RAFAELE, *op. cit.*, p. 8.

63 *Mi diceste allora, che stirando l'arco con destrezza orizzontalmente sulla corda, ne succede un'oscillazione orizzontale e distinta [...] la quale fa che il suono pervenga alla maggiore distanza possibile. [...] Conobbi allora perché il vostro violino si distingue sopra tutti gli altri violini, e perché il suono della vostra arcata riesca così aggradevole, e così delicato.* (Lettera del Carli del 21. 8. 1743, riportata in BACCIO ZILLOTTO, *Gianrinaldo Carli e Giuseppe Tartini*, in "Pagine Istriane", anno II, n. 7, 1904, p. 6.). Sulla poetica di Gianrinaldo Carli, anche in riferimento ai contatti con Tartini cfr. inoltre: IVANO CAVALLINI, *"Musica sentimentale" e "teatro della commozione": la poetica del melodramma nelle "Osservazioni sulla musica" di Gianrinaldo Carli*, in "Recercare", II, 1990, pp. 5-34.

toccare ben fatto dell'arco, dalla sua direzione economica, e dal suo perfetto equilibrio.<sup>64</sup>

e ribadisce a proposito del Nardini:

Tutta la sua musica è legata all'arte dell'arco [...] Ecco il perché le sue sonate più non producono il medesimo effetto, se non sono eseguite secondo il gusto della sua scuola.<sup>65</sup>

mentre il Burney, nei suoi viaggi europei, ritrovava come elemento comune della scuola tartiniana la dolcezza del suono e la delicatezza dell'espressione.<sup>66</sup>

Un altro vasto capitolo relativo alle fonti che ci possono consentire di approfondire l'insegnamento tartiniano, riguarda il gran numero di documenti specificatamente musicali che ci sono pervenuti. Se da una parte, soprattutto per quanto concerne la pratica dell'ornamentazione, abbiamo un numero considerevole di cadenze autografe dello stesso Tartini e di esempi di ornamentazione per gli *scheletri* dei suoi concerti,<sup>67</sup> dall'altra gli stessi scolari ci hanno lasciato una ricca messe di documentazioni e testimonianze musicali del gusto e dell'insegnamento tartiniano,<sup>68</sup> che, naturalmente, richiederebbero un'estesa e approfondita trattazione che esula dall'intento di questo contributo.

## POVZETEK

*Že Tartinijevi sodobniki so pri njegovih učencih priznavali kot edino pravo violinsko šolo - "šolo narodov". Velik del pričevanj - tako glede praktičnih načinov izvajanja kot stilnega okusa, skupnega Tartinijevim učencem - potrjuje obstoj take "šole".*

*Med raznimi dokumenti, ki vsaj delno omogočajo rekonstrukcijo tartinijanske didaktike, sta dve, še neobjavljeni različici znamenitih "Pravil igranja violine", medtem ko sta v zvezi z drugim področjem Tartinijevega poučevanja, to je kompozicije, upoštevana in analizirana dva ohranjena zvezka njegovih učencev, in sicer "Pravila kombinacijskih tonov" in "Učbenik kontrapunkta". Čeprav je rezultate študija Tartinijeve didaktike težko razširiti na raven vplivov mojstra na skladanje gojencev, pa obravnavano gradivo kljub temu pojasnjuje nekatere vidike njegovega poučevanja.*

64 G.B. RANGONI, *op. cit.*, p. 43.

65 *Id.*, pp. 39-41.

66 CHARLES BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, E.D.T. 1979, p. 39, 150, 221-2 e *Id.*, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, a cura di Enrico Fubini, Torino, E.D.T. 1986, p. 69.

67 Il catalogo del Dounias riporta, nella descrizione delle fonti relative ai singoli concerti, la presenza di eventuali cadenze o capricci autografi o di altra mano (in alcuni casi degli allievi), mentre il fondo di Berkeley contiene un gran numero di adagi ornati e di cadenze (cfr. DUCKLES, ELMER, PETROBELLI, *Thematic Catalog* cit., p. 380-384). Anche l'archivio della Veneranda Arca del Santo a Padova conserva alcuni manoscritti, in parte autografi di Tartini, con versioni ornate di sue opere.

68 Tra le varie documentazioni degli allievi citiamo la *Raccolta di diversi modi naturali di Cadenze Naturali e di Cadenze fatte ad arbitrio del medesimo Sig.r Giuseppe Tartini fatta da Giovanni Francesco Nicolai suo scolare*, conservata alla biblioteca del Conservatorio "B. Marcello" di Venezia assieme al testo delle Regole.